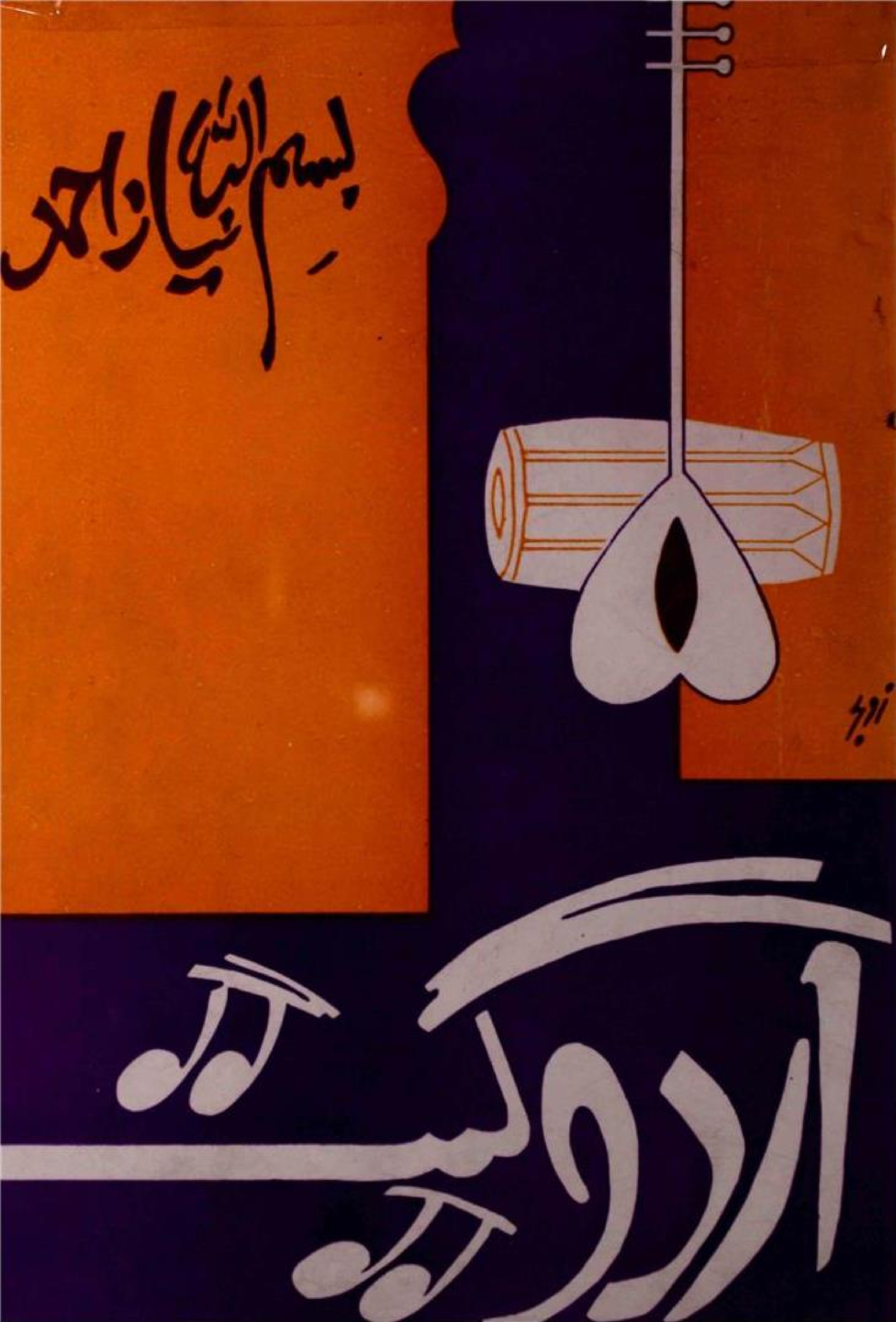
بسم اللہ نیاز احمد
اردو گیت

ڈاکٹر بیگم بسم اللہ نیاز احمد کا کلاسیکی مزاج ان کی تصنیف پر پوری تجلی کے ساتھ عکس ریز ہے۔

تحقیق میں محنت، دیانت داری، لگن، معمولی سے معمولی جزئیات کو بھی تشنۂ توجہ نہ چھوڑنا، ژرف بینی، مطالعہ کی وسعت اور عمق کے ساتھ ساتھ پورے پہنائے ادب کا دور بہ دور اور صدیوں پر محیط جائزہ اس تصنیف کا طرۂ امتیاز ہے۔ مصنفہ ایسے ایسے مسائل زیر بحث لائی ہیں جیسے کہ ادب اور شاعری کا مقصد اور منہاج، خارجی و داخلی تقاضے، ذات کا عکس، تخلیقی عمل، افادیت، تعین اقدار، سماجی معنویت، شعر کا منبع و مخرج اور شاعری کا دائرہ تخاطب اور لطف یہ کہ ادب کی تکنیکی اصطلاحات کو درمیان میں لائے بغیر۔

سرسید نے اردو انشا پردازی میں ایک مخصوص مکتب فکر و نظر اور تصنیف و تالیف کی بنیادیں علی گڑھ میں استوار کی تھیں۔ مصنفہ کی زبان کے رموز و نکات سے آگاہی، ان کا طرز بیان اردو نثر نگاری میں اسی مکتبہ قدرت ادائے معانی کی غمازی کرتا ہے جس میں شبلی کا تاریخی تجسس، حالی کا قومی درد و گداز، آزاد کی لیپٹ و سمیٹ اور نذیر احمد کا اپنے کلچر اور رسوم و رواج پر تفاخر، سب کی چاشنی شامل ہے۔ اس پر وطن کے طبقاتی و نسوانی معاشرے کے خفی اور جلی خطوط سے ذاتی آگاہی مستزاد ہے۔

اردو زبان کی ادبی اور شعری تاریخ کا کوئی پہلو جس کا ذرا سا بھی تعلق گیتوں سے ہو سکتا تھا۔ مصنفہ کے تبصرہ سے نہیں بچ سکا۔ ان کے رچے ہوئے ادبی مذاق اور سخن فہمی کی مکمل صلاحیت نے گیتوں کے موضوع کے تمام تیرہ و تاریک گوشوں کو ایک بقعہ نور بنا دیا ہے۔

سونے پر سہاگہ یہ کہ بیسویں صدی کے اس ربع آخر کے زمانہ تک کے ایسے تمام کے تمام تربیت یافتہ اذہان کی تسلی و تشفی کا بھی سامان فراہم کر دیا جو اردو کی نثری تصانیف میں بامزہ سنجیدگی و نیز تاریخی، تنقیدی، ادبی، لسانی اور جمالیاتی اقدار کا پرتو دیکھنے اور دوسروں کو دکھانے کے لیے بیچین رہتے ہیں۔

اُردو گیت

اُردو گیت

تاریخ، تحقیق اور تنقید کی روشنی میں

پروفیسر ڈاکٹر بیگم بسم اللہ نیاز احمد

ادارۂ فکرِ جدید
دریا گنج، نئی دہلی
۱۱۰۰۰۲

(جملہ حقوق محفوظ ہیں)

قیمت : دو سو پچاس روپے -/۲۵۰

اشاعت : ۱۹۸۹ء

طباعت : لکشمی پریس، نئی دہلی -۲

ناشر : **ادارۂ فکرِ جدید**

۹۲۲ - کوچہ روہیلا - تراہا بہرام

دریا گنج - نئی دہلی ۱۱۰۰۰۲

URDU GEET : Tareekh, Tehqeeq aur Tanqeed Ki Roshni Mein

Dr. Begum Bismillah Niaz Ahmed • Rs. 250-00

IDARA FIKRE JADEED
922, Kucha Rohella Khan,
Daryaganj, New Delhi-110002

طے مکاں بہ بیں و زماں در سلوکِ شعر
کیں طفل یک شبہ رہِ صد سالہ می رود

• (حافظ شیرازی)

انتساب

گیت عورتوں کی شاعری ہیں، چنانچہ میں اپنی اس تصنیف کو ان گمنام و بے نام و نمود عورتوں کے نام منسوب کرتی ہوں جو صدیوں سے اُردو میں گیت تصنیف کرتی آئی ہیں۔

فہرست مضامین

پیش لفظ	ڈاکٹر جمیل جالبی	۱۷
عرضِ حال	ڈاکٹر بیگم بسم اللہ نیاز احمد	۲۱

باب اول

• تمہید	۲۷

باب دوم

• گیت کی تعریف اور اس کی خصوصیات	۴۴

۱- تہذیبی اور ثقافتی پہلو ۴۴
۲- ہمہ گیری، ابدیت اور آفاقیت ۴۶
۳- ادبی اور لسانی پہلو - مقبولیت ۴۶
۴- گیت عوامی شاعری ہیں ۴۷
۵- داخلیت ۴۸
۶- ترنم اور شیرینی ۵۳
۷- موسیقیت ۵۴
۸- گیتوں کے اقسام ۶۳
۹- موسیقی کے اساسی اجزاء ۶۷
۱۰- عروضی تنوع ۶۹
۱۱- زبان اور طرزِ ادا ۷۸
۱۲- موضوعات ۸۱
۱۳- گیتوں کا نشاۃ الثانیہ ۹۰
۱۴- مقامی رنگ ۹۶

باب سوم

● گیتوں کی ابتدا اور تاریخی پس منظر ۱۰۷
۱- گیتوں کی ابتدا ۱۰۷
۲- تاریخی پس منظر، زمانہ قبل از تاریخ سے ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد تک ۱۱۰
الف - قدیم زمانہ ۱۱۰
ب - قرونِ وسطیٰ ۱۱۴
ج - گیت زبان کا چولا بدلتے ہیں ۱۱۷
۱ - پراکرت یا علاقائی زبانیں ۱۱۷
۲- اپ بھرنش - اردو کی اصل اور نسل ۱۲۱
۳- امیر خسرو علیہ الرحمۃ ۱۲۵

۴۔ بھگتی کال کے شعراء ۱۴۲
الف۔ ودیاپتی اور ہندی شاعر ۱۴۴
ب۔ سورداس کے گیت ۱۵۳
ج۔ میرابائی (میراں بائی) کے گیت ۱۵۷
ہ۔ کبیر کے گیت ۱۶۲
د۔ گیتوں میں ہندو مذہب کی اصطلاحیں ۱۶۶
۵۔ صوفیائے کرام اور گیت ۱۶۷
۶۔ صوفیائے کرام کے گیتوں کی زبان ۱۷۴

باب چہارم

● خانقاہ سے حرم سرا تک ۱۷۶
۱۔ اُردو شاعری دوراہے پر ۱۷۶
۲۔ زچگیریاں ۱۷۸
۳۔ لوریاں ۱۹۸
۴۔ رومانی گیت ۲۰۷
۵۔ گھریلو گیت ۲۲۰
الف۔ شادی بیاہ کے گیت ۲۲۱
شادیانے۔ سوہے یا سہاگ گیت ۲۲۵
ب۔ سہرے ۲۳۱
ج۔ آرسی مصحف ۲۴۰
د۔ بابل کے گیت ۲۴۵
ہ۔ تاہلانہ زندگی کے گیت ۲۵۰
و۔ پنگھٹ کے گیت ۲۵۳
ذ۔ میلے ٹھیلے کے گیت ۲۵۸
ح۔ جلاپے کے گیت ۲۵۸

ط - ساون کے گیت ۲۵۹
ی - مناظر قدرت کے گیت ۲۶۷
۶ - نظیر اکبر آبادی کا اجتہاد ۲۷۳

باب پنجم

● لکھنو کا تہذیبی دور اور گیت ۲۷۹
۱ - لکھنو کے تہذیبی دور کا اجتماعی مزاج ۲۷۹
۲ - عوامی تہذیب کے نئے تقاضے ۲۸۰
۳ - رہس - راس - اندر سبھائیں ۲۸۲
۴ - اندر سبھا امانت ۲۸۶
۵ - آرزو لکھنوی کا اجتہاد (بطور جملہ معترضہ) ۳۰۱
۶ - اندر سبھا کا بنیادی تصور - موسیقی اور رقص ۳۰۳
۷ - اندر سبھا امانت کے گیت ۳۰۵

باب ششم

● دورِ اصلاح ۳۲۶
۱ - نظیر اکبر آبادی سے عظمت اللہ خاں تک ۳۲۶
۲ - آزاد ۳۲۷
۳ - حالی ۳۲۸
۴ - اسمٰعیل ۳۲۹

باب ہفتم

● ایک شعلہ مستعجل عظمت اللہ خاں ۳۳۵
۱ - عظمت اللہ خاں کا اجتہاد ۳۳۵
۲ - عظمت اللہ خاں کا نظریۂ شاعری ۳۳۶

۳- عروضی ابداع ۳۴۱
۴- موضوعات ۳۴۷
۵- سریلے بول ۳۴۹

باب ہشتم

● گیتوں کا تجرباتی دور۔ گیتوں کی نئی عمارت۔ رومانی عنصر ۳۶۴
۱- عظمت اللہ خاں کا اتباع ۳۶۴
۲- بہزاد لکھنوی ۳۶۷
۳- حفیظ جالندھری ۳۷۱
۴- اختر شیرانی ۳۸۵
۵- ساغر نظامی ۳۸۸
۶- افسر میرٹھی ۴۰۴
۷- عمومی تبصرہ ۴۱۵

باب نہم

● ترقی پسند شاعری۔ گیتوں میں سیاسی عنصر ۴۲۰
۱- اجتماعی قدروں کا نیا شعور ۴۲۰
۲- مقصدیت اور افادیت ۴۲۸
۳- میراجی کی نئی ڈگر ۴۳۲
۴- گیتوں کے دو مسلک ۴۴۰
۵- انقلابی مسلک ۴۴۲
۶ - : الف - حکیم آزاد انصاری ۴۴۲
ب - فیض احمد فیض ۴۴۵

باب دہم

● ترقی پسند تحریک اور مقصدیت کا انحطاط

(دوسری جنگ عظیم کے بعد اور قیام پاکستان سے پہلے کا زمانہ)

عوامی اور رومانی گیت ۴۵۶

۱- سیاسی پس منظر ۴۵۶

۲- مطلبی فرید آبادی ۴۵۹

۳- مخدوم محی الدین ۴۶۰

۴- عبدالمجید بھٹی ۴۶۱

۵- یہ وہ سحر تو نہیں ۴۶۳

۶- عوامی اور رومانی گیت ۴۶۷

۷- جوش ملیح آبادی - چند نادر گیت ۴۷۱

۸- اندرجیت شرما، مقبول احمد پوری، حفیظ ہوشیار پوری، امر چند قیس وغیرہ ۴۷۸

۹- گیتوں کی زبان سیاست سے بے نیاز ہے ۴۹۰

باب یازدہم

● اجتماعی مزاج کی نمائندگی - قیام پاکستان کے بعد کا زمانہ ۴۹۴

۱- گیتوں میں معاشرے کا مزاج ۴۹۴

۲- بیسویں صدی کے اوائل کے گیت ۵۰۶

۳- بدلتے ہوئے مذاق سے ہم آہنگی ۵۲۷

۴- موجودہ تہذیب - تفریح کا پہلو ۵۳۶

۵- تقسیم وطن پر کرب و اضطراب ۵۴۰

۶- مطلبی فرید آبادی - جدائی کا ایک گیت ۵۴۱

۷- عبدالمجید بھٹی ۵۴۴

۸- الطاف مشہدی ۵۴۸

۹- ڈاکٹر مسعود حسین خاں ۵۵۱

۱۰- تنویر نقوی ۵۵۲

۱۱- ادا بدایونی ۵۵۴

۱۲- پاکستان کا اجتماعی مزاج ۵۵۵

۱۳- قیوم نظر ۵۵۶

۱۴- قتیل شفائی ۵۶۵

باب دوازدہم

● گیت اور فلمی دنیا ۶۰۳

۱- گیت نویسوں کی آزادی کا سودا ۶۰۳

۲- فلمی گیت کا نیا جائزہ ۶۰۶

۳- آرزو لکھنوی اور حسرت جے پوری ۶۰۷

۴- فلمی گیتوں میں ادبیت ۶۱۱

۵- جوش ملیح آبادی ۶۱۲

۶- فیض احمد فیض ۶۱۶

۷- ساحر لدھیانوی ۶۲۸

۸- شکیل بدایونی ۶۸۵

۹- اعتذار- کوتاہ دامنی ۷۲۱

کتابیات ۷۲۵

●

پیش لفظ

ڈاکٹر جمیل جالبی، پی۔ایچ۔ڈی۔ڈی۔لٹ وائس چانسلر کراچی یونیورسٹی

زمانے کو کس نے روکا ہے۔ ایسے گزر جاتا ہے جیسے آیا ہی نہیں تھا۔ تصوّر کی آنکھ سے دیکھئے تو کل کی بات معلوم ہوتی ہے کہ میں ایک طالب علم تھا اور دنیائے ادب میں کچھ کر گزرنے کے ولولے سے ہر دم سرشار رہتا تھا۔ سوتے جاگتے بس یہی دھن تھی کہ مجھے ادیب بننا ہے۔ یہی منزل تھی اور یہی مقصود حیات۔ دن رات کتابیں پڑھنے یا علم و ادب کی باتیں کرنے میں گزر جاتے۔ ہر مہینے ادبی رسالوں کا اسی طرح انتظار رہتا جیسے دیدارِ محبوب کا۔ رسالوں میں ماہنامہ "نگار" بھی آتا تھا۔ نگار میں چھپی ہوئی ہر تحریر صحیفۂ آسمانی معلوم ہوتی تھی۔ اسی زمانے میں اُردو گیتوں پر ایک مضمون "نگار" میں چھپا۔ لکھنے والی کا نام بسم اللہ بیگم تھا۔ یہ نام میں نے اس سے پہلے کبھی نہیں سُنا تھا۔ مضمون پڑھا تو اچھا لگا اور اس میں لکھی ہوئی باتیں ایسی دل میں اُتریں کہ وہ آج بھی میرے شعور کے دھندلکوں میں جگنو کی طرح چمک رہی ہیں۔

محترمہ بسم اللہ بیگم صاحبہ سے یہ میرا پہلا تعارف تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ ترقی پسند تحریک اُردو ادب پر چھائی ہوئی تھی۔ وامق جونپوری، مطلبی فرید آبادی، آرزو لکھنوی حفیظ جالندھری اور میرا جی کے گیت بہت مقبول تھے اور یہ قدیم صنفِ ادب نئے شعور و احساس کے ساتھ نئے شعرا میں مقبول تھی۔ قدیم صنفِ سخن نے جب عہد حاضر کی رُوح کو لفظوں میں سمیٹا تو یہ نئے گیت گردشِ خون میں شامل ہوکر معاشرے کے دل کی دھڑکن بن گئے۔ یہ دور اُردو گیتوں کی مقبولیت کا ایک دور تھا۔ اسی زمانے میں محترمہ بسم اللہ بیگم صاحبہ سے ملاقات ہوئی۔ دھان پان سی، سانولی سلونی سی انتہائی شائستہ خاتون۔ نرم لہجہ، دھیمی آواز لیکن ایسی صاف کہ کانوں میں رس گھول دے۔ باتیں کریں تو پھول جھڑیں اور احترام کرنے کو جی چاہے۔ طالبات کی محبوب اُستاد۔ میری بہنیں بھی اُن کی شاگرد تھیں۔ کوئی ان کی شفقت کا ذکر کرتا، کوئی ان کی قابلیت کے گُن گاتا۔ کوئی کہتا اللہ ایسا اچھا پڑھاتی ہیں کہ علم و ادب کا دریا شاگردوں کے ذہن کے کوزے میں سما جاتا ہے۔ معلوم ہوا کہ برسوں سے گیتوں پر کام کر رہی ہیں اور گوناگوں ذمہ داریوں سے جو وقت بھی بچ سکا وہ بسم اللہ نیاز صاحبہ نے اسی مقالے کی تیاری اور تصنیف پر لگا دیا۔ کراچی یونیورسٹی سے انھیں اس پر پی ایچ ڈی کی ڈگری بھی ملی اور اب برسوں بعد اُن کا یہ کام کتابی صورت میں شائع ہو رہا ہے۔ میرا خیال ہے

کہ لگن کے ساتھ اتنی محنت کم لوگوں نے اپنی تصنیف پر کی ہوگی اور اسی وجہ سے یہ ایک ایسی تصنیف ہے کہ اس موضوع پر آئندہ جو بھی کام کرے گا پروفیسر ڈاکٹر بسم اللہ کی کتاب کو نظرانداز کرنے کی جرأت نہیں کر سکے گا۔ یہ کتاب گیت کے موضوع پر اردو ادب میں یقیناً ایک اہم اضافہ ہے۔

اس تصنیف کی بڑی خوبی یہ ہے کہ پروفیسر بسم اللہ صاحب نے اپنے موضوع کا کوئی گوشہ تشنہ نہیں چھوڑا۔ ایک طرف انھوں نے گیتوں کو برعظیم کی تہذیب و معاشرت سے ملادیا ہے اور دوسری طرف اُن کی ادبی و تخلیقی اہمیت بھی واضح کی ہے۔ اپنے موضوع کی تلاش میں انھوں نے سارے قدیم و جدید ادب کو کھنگالا ہے اور ذرّہ ذرہ جمع کر کے سلیقے سے اس مواد کو ایک خوبصورت تجربے کی صورت میں گوندھ دیا ہے۔ فاضل مصنّفہ نے پورے مقالے کو جس طور پر مرتب کیا ہے اور جس طرح ابواب بندی کی ہے اس سے پوری کتاب، منطقی ترتیب کے ساتھ اپنے پڑھنے والوں سے کلام کرنے لگتی ہے۔ ڈاکٹر بسم اللہ نے جہاں رجحانات و میلانات کا تجزیہ کیا ہے وہاں گیت نگاروں کے گیتوں کا تنقیدی مطالعہ بھی تفصیل کے ساتھ کیا ہے اور ذہنی دیانت داری کے ساتھ اپنی رائے کا اظہار کیا ہے۔ وہ میرآجی کی کوشش کو سعی ناکام کہتی ہیں۔ آپ ان کی رائے سے اختلاف کر سکتے ہیں لیکن اسے بے وزن نہیں کہہ سکتے۔

اس تصنیف کا اسلوب بھی سادہ اور دلنشیں ہے۔ ڈاکٹر بسم اللہ

نے علمی مباحث کو عام بول چال کی معیاری زبان میں اختصار کے ساتھ، اس طرح سمیٹا ہے کہ پڑھنے والا پوری کتاب کو دلچسپی کے ساتھ پڑھ سکتا ہے۔ اس کتاب کی تصنیف پر میں پروفیسر ڈاکٹر بسم اللہ نیاز صاحبہ کو دلی مبارک باد دیتا ہوں اور ساتھ ساتھ ایک فرمائش بھی کرتا ہوں کہ ایک اور جلد میں وہ اُن تمام گیتوں کو بھی یکجا و مرتب کر دیں جو دورانِ تحقیق انھوں نے جمع کئے ہیں۔ یہ ایک بڑی خدمت ہوگی ورنہ یہ قیمتی سرمایہ ضائع ہو جائے گا اور کوئی دوسرا اس لگن کے ساتھ انھیں پھر جمع نہیں کر سکے گا۔ مجھے یقین ہے کہ یہ تصنیف دنیائے ادب میں قدر و منزلت کی نظر سے دیکھی جائے گی اور صاحبانِ علم پروفیسر بسم اللہ کو اُن کے اس کارنامے پر خراجِ نیاز پیش کریں گے۔

ڈاکٹر جمیل جالبی

عرضِ حال

(ڈاکٹر بیگم بسم اللہ نیاز احمد)

"اُردو ادب میں گیتوں کا مقام" ایک مقالہ کا متن ہے جس پر کراچی کی یونیورسٹی نے مجھے پی۔ ایچ۔ ڈی کی ڈگری تفویض کی۔ اربابِ جامعہ کی کرم گسترانہ اجازت سے وہی مقالہ نظرِ ثانی اور چند اضافوں کے بعد بعنوان "اُردو گیت۔ تاریخ و تحقیق اور تنقید کی روشنی میں" اس ضخیم کتاب کی شکل میں پیشِ خدمت ہے۔

اس "ما حضر پیش" سے متعلق جو آپ کے سپرد کر رہی ہوں۔ کچھ عرض کرنا ہے۔ اس کا حساب "کم و بیش" تو آپ ہی جانیں لیکن یہ کہنا نہ اجتہادی غلطی ہوگا اور نہ تعلّی کہ اردو میں گیتوں کے ادب پر یہ پہلی تصنیف ہے۔ البتہ ڈاکٹر وزیر آغا کی کتاب "اردو شاعری کا مزاج" مطبوعہ ۱۹۶۵ء ایک استثناء ہے۔ ۴۲۶ صفحات میں سے ۸۰ صفحات اُردو گیت کو بھی مل گئے ہیں۔ اُردو شاعری کے مزاج کا سراغ لگانے میں بقول خود انھیں "ایک طویل ذہنی ریاضت کرنا پڑی" اور اختتامیہ میں کہا کہ "دراصل میں گہری تاریکیوں میں راستہ ہی تلاش کرتا رہا ہوں"۔ شاید وہ آریائی اور دراوڑی تہذیب کے تصادم اور فلسفۂ عمرانیات کی گتھیاں سُلجھاتے رہ گئے۔ گیتوں پر تنقید و تبصرہ کرتے وقت بھی مردوں کے مخصوص زاویۂ سے نگاہ ڈالی ہے۔ لیکن گیتوں پر اتنا بھی لکھ دینا اُردو گیت پر احسان کے مترادف ہے۔ رہا ہندوستان کا معاملہ تو وہاں کی شائع شدہ تین تازہ ترین مطبوعات زیرِ نظر ہیں۔ اول "اُردو شاعری میں ہیئت کے تجربے" مصنفہ ڈاکٹر عرشی مطبوعہ جامعہ ملیہ دہلی ۷۹-۱۹۷۸ء دوم "وضاحتی کتابیات" جلد اول مؤلفہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ و منظر حنفی مطبوعہ مکتبہ اردو بیورو۔ نئی دہلی ۱۹۸۰ء سوم "آزادی کے بعد ہندوستان کا

اردو ادب" (اس مقالہ پر دہلی یونیورسٹی نے پی ایچ ڈی کی ڈگری دی) معنفہ ڈاکٹر محمد ذاکر مطبوعہ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ جامعہ نگر، نئی دہلی۔ ستمبر ۱۹۸۱ء مندرجہ بالا میں سے پہلی دو میں گیت یا گیتوں کا ذکر قطعاً مفقود ہے۔ محولہ بالا تیسری میں جو چار ابواب پر مشتمل ۳۸۶ صفحات کی کتاب ہے اور جس میں ۱۸۵۷ء سے تا حال تخلیق شدہ ادب کا احاطہ کیا گیا ہے۔ نظم، غزل، رباعی کے بعد دیگر اصناف شاعری کے ذیل میں ½۵ صفحات (۷۰ سطور) گیت کے حصے میں آتے ہیں۔ سمندر سے پیاسے کو شبنم ملنے والی بات ہوئی۔

گویا یہ بات پایہ ثبوت کو پہنچ گئی کہ اردو شاعری کی اس صنف یعنی گیت کو اب تک اردو کے ارباب تنقید و تبصرہ و تاریخ نے درخور اعتنا نہ سمجھا۔ گیتوں کو اردو شاعری کے دربار میں کوئی کرسی یا منصب کا دیا جانا تو بڑی بات ہوئی قدما متوسطین و موخرین میں سے سبھی نے گیت کو اردو شاعری کے زمرہ میں شمار کرنا اردو شاعری کی ہتک عزت خیال کیا۔ ان حالات کے تحت کسی کا یہ دعویٰ کرنا کہ گیت اردو شاعری کی حسین ترین و مقبول ترین صنف ہیں، گیتوں کو اردو شاعری اور اردو ادب میں ان کا مقام دلانے کی کوشش کرنا اور تن تنہا اس عظیم مہم کو سر کرنے کا بیڑہ اٹھانا دیوانگی کے مترادف سمجھا جانا چاہیئے لیکن اکثر ایسا ہوا ہے کہ جہاں فرزانوں کا پتّا پانی ہوتا ہے وہاں دیوانے ہی کچھ کر گزرتے ہیں۔ حافظ شیرازی کا الہامی شعر بھی اشارہ کرتا ہے کہ

آسماں بارِ امانت نتوانست کشید

قرعہ فال بنام من دیوانہ زدند

شاید اسی باعث گیتوں کی تلاش، گیتوں سے متعلق تنقید و تبصرہ اور تاریخ کا تجسس میری زندگی کا شغل ثانیہ بن گیا تھا۔

حالانکہ گیتوں پر مواد کی کمی کا ڈر بجا طور پر لاحق تھا اور ناقدین و مورخین شعر و ادب کی کم توجہی کے باعث کوہ کندن و کاہ برآوردن کے بمصداق شکن اندیشے درمیان۔ لیکن جوئندہ یابندہ والا معاملہ پیش آیا۔ آریوں کے زمانے سے لیکر ۱۹۸۰ء تک ہر دور

کے ایک دو یا کچھ نہ کچھ گیت مل گئے اور ایسے کہ وہ بہر طور اپنے دور اپنے زمانے کے اور اپنے معاشرے کے ترجمان نکلے بعید اختصار سے کام لینا پڑا۔ چیدہ چیدہ گیت تنقید و تبصرہ کے لیے انتخاب کر لئے۔ معاملہ نے طول کھینچا اور اندازہ سے زیادہ طول۔ لیکن جہاں جہاں سے کسی قسم کی شہادت کا تنکا بھی ملا اسے پلکوں سے اٹھالیا۔

یہ تصنیف گیتوں پہ تنقید بھی ہے اور گیت نویسوں کا ایک قسم کا تذکرہ بھی۔ گیتوں کے ارتقار کی تاریخ ضرور ہے لیکن گیتوں کا مجموعہ نہیں۔ نہ ان کا جامع تذکرہ۔ اس میں گیت نویسوں کی سوانح حیات پر زور نہیں دیا گیا اور نہ ہی تمام گیتوں کو جمع کرنے کی کوشش کی گئی ہے صرف ان چند گیتوں کو منتخب کر لیا گیا ہے جو موضوع اور موقف زیر نظر سے متعلق تھے یا جنہوں نے خود گیت کے فنی ارتقار یا گیت نویس کے ذہنی رجحانات پر کوئی روشنی ڈالی۔ البتہ جہاں جہاں ممکن ہو سکا ہے گیت نویس کے ذہنی رجحان کا تجزیہ کیا ہے اور ان کے سماجی اور معاشی محرکات پر بھی نظر ڈالی ہے اور ان تمام کاوشوں میں معروضی پہلو کو نظر انداز نہیں کیا گیا ہے۔ ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی دونوں نظریوں کو سامنے رکھا گیا ہے۔ اور یہ کلیہ تنقید کے دوران خود بخود ابھر آیا ہے کہ ہر اچھے ادب اور اچھی شاعری کی طرح گیتوں میں اس وقت جان پڑ جاتی ہے جب زندگی کے ساتھ ان کا گہرا اور استوار تعلق کارفرما ہو جاتا ہے۔ گیتوں کا ایک اور زرّیں اصول گیتوں کی بحث کے دوران روشن سے روشن تر ہو گیا ہے کہ کسی قوم اور کسی زبان کی شاعری میں قدیم اور جدید کی تفریق و تقسیم غلط یا زیادہ سے زیادہ ایک کتابی مسئلہ ہے۔ گیت ایک ایسی عظیم شاعری کی شکلیں ہیں جو فکر و عمل کی ایک سچی مسلسل اور مکمل داستان ہے اور زندگی کے مختلف ادوار کے تخیلات و جذبات و عوامل کی ترجمانی کرتی رہتی ہے۔ گیتوں کی بحث کے آخر تک پہنچتے پہنچتے یہ محسوس ہونے لگتا ہے کہ گیت تو ہماری تہذیب کا سرمایہ ہیں۔

گیتوں پر بحث ہندوستان کے زمانہ ماقبل تاریخ سے شروع کی گئی ہے

ظاہر ہے کہ صدیوں اور قرنوں کا سودا کیا ہے۔ ہر زمانہ اور ہر دور کے چیدہ چیدہ گیتوں کا احاطہ کیا ہے جو بھی گیت نزلیں جب جب اور جہاں جہاں نظر آیا اور معیار پر پورا اترا چن لیا۔ ہر گیت پر ہر گیت نزلیں اور گیتوں کے ہر دور کی خصوصیات پر اور اس کے ساتھ ساتھ گیتوں کے مکمل اثاثہ پر نظر رکھنا کسی بھی تنقید نگار یا ادبی مورخ کیلئے ایک مشکل کام تھا اور اس میں کسی شک کی گنجائش نہ ہونی چاہیئے کہ تجسس اور تلاش کا یہ سفر طول طویل اور دشوار گزار تھا لیکن جو شجر سایہ دار راہ میں ملے اور جن جن کی گھنی چھاؤں منزل بہ منزل ہمایہ فگن رہی ان "مسافر نوازوں" کے تشکر کی سعادت حاصل نہ کرنا شریعت مسافری میں کفر کی حدوں کو چھونے کے برابر ہے۔

ہر سفر سے پہلے اور سفر کے بعد چند معاملات ایسے در پیش ہوتے ہیں جو سفر ہی کا حصہ ہوتے ہیں اور سفر کے آغاز سے پہلے کے مقامات میں سے ایک مقام وہ تھا جب علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے شعبہ اردو کے اساتذہ کرام رشید احمد صدیقی مرحوم اور پروفیسر آل احمد سرور نے مجھے سخن فہمی، سخن شناسی، تنقید و تبصرہ محاکمہ اور شعر و ادب سے لطف اندوزی کی لذت سے آشنا کیا۔ دوسرا مقام آغازِ سفر سے پہلے وہ تھا جب نیاز فتح پوری مرحوم نے میرے پاکستان آجانے کے بعد گیتوں پر میرے کچھ مضامین اپنے وقیع جریدہ "نگار" میں شائع کر کے مجھے نہ صرف دنیائے تصنیف و تالیف سے روشناس کرایا بلکہ ایک مختصر گرامی نامہ میں حوصلہ افزائی کی۔ چوتھی مسافر نواز شخصیت بابائے اردو مرحوم مولوی عبدالحق مرحوم کی ہے جو اردو ادب کے بحرِ تنقید کے نہ صرف ایک مشّاق شناور تھے بلکہ شناوری پر کمربستہ لوگوں کے لئے مینارۂ روشنی بھی رہے ہیں۔ یہ "نگار" لکھنؤ میں شائع شدہ مضامین نظر سے گزرے تھے۔ فرمایا "بیٹی تم گیتوں پر ایک کتاب لکھ ڈالو۔ تمہاری طبیعت کا رجحان بتاتا ہے کہ تم سے یہ کام سرانجام پا جائے گا۔ ویسے بھی گیتوں کا مضمون اچھوتا ہے" ان کی عالمانہ ترغیب و تحریص نے میرے عزم میں استقامت پیدا کی۔

لیکن مقالہ پر اصلی کام زعیم اردو ادب و تنقید پروفیسر ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی صاحب سابق صدر شعبہ اردو کراچی یونیورسٹی کی زیر نگرانی شروع ہوا۔ ان کی خضر راہی کے سہارے سہارے سفر کا آغاز گزراں و اختتام پذیر ہوا۔ میرا مقالہ "اردو میں گیتوں کا مقام" تکمیل کو پہنچا۔ لیث صاحب کی لامتناہی ہنر دوستی کی بے پناہ عنایات کا شکریہ ادا کرنے کیلئے موزوں و کافی الفاظ نہ اس وقت دستیاب ہیں نہ آئندہ ہو سکیں گے۔ لیث صاحب نے جس محنت، شفقت، مروّت، دل دہی اور درگزر سے مقالہ کی تکمیل تک میری دستگیری کی وہ مربیانہ رواداری اور دانشمندانہ صبر و تحمل کی حد تھی کہ ۸۰۰ صفحات پر مشتمل مقالہ کا ایک ایک لفظ پڑھا بجد علمی نکتہ دانی کے ساتھ تصحیح فرمائی نئے نئے راستے دکھائے۔

کتاب اشاعت کیلئے تیار تھی اور کتابت اپنے آخری مراحل میں تھی تو اس خیال سے کہ مسافر کے گرد سفر سے اٹے ہوئے چہرے کو لوگ پہچاننے میں دقّت محسوس نہ کریں ایک ایسی خاتون میرا تعارف کرانے کیلئے سامنے آئیں جو برتاوے میں شائستہ، خاص و عام کے ساتھ سلوک کرنے میں جامع اکرام اور فیضان رسانی میں خانوادۂ سہروردیہ کی روایات کی حامل، برصغیر ہند و پاکستان کی پہلی مسلمان خاتون جنہوں نے اردو زبان و ادب میں مستشرقین یورپ کے ہاتھوں پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ دولت پاکستان کے مایہ ناز فرزند اکرام اللہ صاحب (مرحوم) سی ایس پی کی مایہ ناز اہلیہ اور مراقش میں حکومت پاکستان کی سابق سفیر بیگم شائستہ سہروردی اکرام اللہ ہیں۔ ان جیسی علم دوست اور جوہر شناس ہستی جب آپ کا اور آپکی تصنیف کا تعارف کرائے تو تحیّر و تشکّر و امتنان کے جذبات کا وفور آپ سے اظہارِ تشکر کی قوت سلب کر لیتا ہے سوائے اس کے اور کیا کہوں کہ میری ہرزہ سرائی (حافظ کے مصرعہ پر تصرف کے ساتھ) "مقبول طبع شاہ ہنر پرور آمدست"۔

ہنر پروری کی ایک اور روشن مثال اس کتاب پر وہ پیش لفظ ہے جو ہمارے ملک کے نامور دانشور اور صاحب تصانیف ادیب ڈاکٹر جمیل جالبی، وائس چانسلر کراچی یونیورسٹی نے سپرد قلم فرمایا ہے۔ یہ امر میرے لئے باعث صد فخر و مباہات ہے کیونکہ وہ علم کے قدر دان ہیں۔ طلب علم میں صدق و صفا سے متصف ہیں۔ انہوں نے ابھی حال میں ایک موقع پہ کہا تھا "میں اپنے کو ابھی طالب علم سمجھتا ہوں اور ہمیشہ یہ کوشش کرتا ہوں کہ علم کی روشنی

سے تاریکیوں کو زیادہ سے زیادہ کم کرتا رہوں، علم میرے لئے ایک ایسی روشنی ہے جو میری زندگی کو بھی روشن کرتی ہے اور مجھے راستہ بھی دکھاتی ہے۔" ان کے اس قول نے مجھے راستہ دکھایا اور میں نے طے کر لیا کہ مقدمہ لکھوانے کیلئے جس ہستی کی مجھے تلاش تھی وہ مل گئی ویسے جمیل جالبی صاحب ایک عرصے سے میرے لئے جاذب ذہن بنے ہوئے تھے۔ ۱۹۶۵ء، ۱۹۷۳ء، ۱۹۷۵ء میں انہیں ملک کے وقیع ادبی انعام ملے تھے مختلف موضوعات پر ان کی ڈیڑھ درجن سے زیادہ کتابیں شائع ہو چکی تھیں ان میں سے خاص طور پر اردو ادب کی تاریخ پر دو جلدیں تاریخ اردو ادب میں باذوق اور باوزن اضافہ ثابت ہوئیں۔ جب جالبی صاحب نے مقدمہ لکھنے کی حامی بھر لی تو میری کتاب مجسم زبان بن کر بول پڑی، کلاہ گوشۂ دہقاں بہ آفتاب رسید اور آخر کار گیتوں کو ادب العالیہ کے دربار میں کرسی نشینی حاصل ہو ہی گئی۔

میں اسے بھی ناشکرا پن تصور کروں گی اگر میں امان علی نقوی صاحب کا شکریہ ادا نہ کروں جنہوں نے ہمدردی، جانفشانی، دیدہ ریزی اور ادبی و لسانی آگاہی کے ساتھ مسودہ ٹائپ کیا اور نیز بے بدل خوش نویس محمود اختر صاحب کا بھی جو "سیارہ" کے زمانے سے میرے ہم کار رہے ہیں اور جنہوں نے باوجود مصروفیات کے نصف سے کچھ زیادہ حصہ کی حسین و دیدہ زیب کتابت فرمائی اور دوسرے نوجوان و خوش مزاج خوش نویس شوکت حسین شوقی صاحب کا بھی جنہوں نے باقی نصف کے قریب حصہ کی کتابت میں خوش نویسی کا اعلیٰ معیار قائم رکھا۔

کتاب بحمد اللہ چھپ گئی سفر اور سفر کی صعوبتیں شکر صد شکر اختتام کو پہنچیں لیکن ایک "شجر سایہ دار" کا ذکر ابھی باقی ہے میری زندگی کے ہمسفر کا۔ ہم عنان ہم رکاب۔ ہم نفس ہمراز کا۔ میرے شریک حیات مقالے کے طول طویل سفر اور کتاب کی اشاعت کے پیچ در پیچ دشوار در دشوار اور صبر آزما مراحل میں کیونکر میرے ساتھ نہ ہوتے۔ پہلا قدم اٹھانے سے لے کر کتاب کو موجودہ شکل میں قارئین کے سامنے پیش کرنے تک نیاز (نیاز احمد صدیقی) جس یک جائی کے ساتھ قدم بقدم میرے ساتھ رہے ہیں اسی باعث تو صعوبت سفر لذت سفر میں بدل گئی اور یہ طول طویل سفر معلوم ہوتا ہے کہ ابھی کل ہی تو شروع کیا تھا۔

اُردو گیت

باب اوّل

تمہید

گیتوں کی ابتدا اور ان کا ارتقا انسانی تہذیب و تمدن کی تاریخ کا ایک اہم باب ہے۔ کائنات عبارت ہے اظہار اور نمو کی تمنّا سے۔ اور اس کائنات کی عظیم ترین مخلوق یعنی انسان کی فطرت میں یہ خواہش ودیعی ہے۔ اس اظہار کی تڑپ نے اس کی زبان کھلوائی۔ وہ آرام اور تکلیف خوشی اور رنج کے موقعوں پر ہنستا گاتا ناچتا تھا یا روتا، چیختا، چلاتا آہیں بھرتا تھا اور دبی ہوئی سسکیاں لیتا تھا۔ زبان اس کے جذبات و خیالات کے اظہار کا ذریعہ بنی۔ جذبات و خیالات کی فراوانی اور تنوع نے زبان میں قوت، توانائی، مزاج شناسی، کشش اور شیرینی پیدا کی۔ جذبات کا فوری اور بیساختہ اظہار آواز کے سانچوں میں ڈھل کر گلے سے موسیقی کی شکل میں نکلا اور فضاؤں میں گونجنے لگا۔ بعد میں معمولی اور سیدھے سادھے الفاظ اور عبارت نے موزونیت کا جامہ پہن کر گیت اور شاعری کی شکل اختیار کر لی اس طرح کائنات کی تخلیق اور تہذیب و تمدن کے ارتقا کے ساتھ زبان اور گیت یا ادب اور شاعری بھی پروان چڑھتے گئے۔ چنانچہ گیتوں کی ابتدا اتنی ہی قدیم ہے جتنی کہ زبان کی اور تہذیب و تمدن کی۔ ہر ملک اور ہر زبان میں ادب کی ابتدا شاعری سے ہوئی یا اگر یوں کہا جائے کہ ہر ادب کی ابتدا گیتوں ہی سے ہوئی تو زیادہ صحیح ہوگا۔ اس روئے زمین پر پہلے گیت نے جو وجدانی کیفیت گانے والے پر طاری کی ہوگی اور اس گیت کے سننے والے پر جو سحر کیا ہوگا وہی کیفیت آج بھی ہر گیت کے لکھنے والے پر طاری ہوتی ہے اور ہر گیت سننے والا آج بھی اسی شدت کے ساتھ مسحور

ہوجاتا ہے یعنی کہ ابتدائے آفرینش سے لے کر تہذیب و تمدن اور ادب اور شاعری کے اس ترقی یافتہ زمانے تک گیتوں کی مقبولیت مسلّمہ ہے۔ شاعری کی لاتعداد اصناف وجود میں آئیں اور فنا ہو گئیں، متروک ہو گئیں یا غیر مقبول ہو گئیں لیکن گیت آج تک ذوق و شوق سے سُنے جاتے ہیں۔ بچے ہوں یا بوڑھے، عورتیں ہوں یا مرد، عالم و فاضل ہوں یا جاہل یا ان پڑھ گیت سب کے کانوں میں یکساں رس گھولتے ہیں۔ منفیانہ نقطۂ نگاہ کے اعتبار سے ہم اس نتیجہ پر پہنچ سکتے ہیں کہ اگر گیت زبان، خیالات اور جذبات کے لحاظ سے غیر ضروری ہوتے تو شاعری کی دیگر اصناف کی طرح کبھی کے فنا ہو گئے ہوتے لیکن نہ صرف نچلے اور جاہل طبقہ میں بلکہ حساس اور سوچنے سمجھنے والے ہر طبقہ میں گیتوں کی مقبولیت اس امر کا ثبوت ہے کہ گیتوں میں ایسے ابدی عناصر موجود ہیں جو ہماری زندگی کا ساتھ دیتے ہیں اور زندگی کے ساتھ قائم رہنے والے ہیں۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر گیت اتنے ہی قدیم اور اتنے ہی مقبول صنف ہوتے تو شاعری کی طرح گیتوں کے ادب کا بھی ایک مقام ہوتا۔ ان کی ایک مسلّمہ حیثیت ہوتی وہ ادب اور شاعری کا ایک وقیع سرمایہ ہوتے۔ حالانکہ اردو ادب میں ان کو کوئی ایسا مقام حاصل نہیں ہوا۔ اردو میں گیتوں پر ادب کا فقدان ہے۔ گیتوں کے مصنفین نامعلوم، گیتوں کے مجموعے ناپید اور گیتوں کی اہمیت غیر مسلّمہ ہی سی ہے۔ آخر ایسا کیوں ہے؟ گیتوں کے حامیوں کے لئے یہ ایک لمحہ فکریہ ہے۔ لیکن

گر نہ بیند بروز شب پرہ چشم   چشمۂ آفتاب را چہ گناہ

اردو ادب اور اردو ادیبوں کی کوتاہ دامنی یا ان کے مذاق گل چینی پر اعتراض لانے سے پہلے یہ دیکھنا ضروری ہے کہ دوسرے ملکوں، دوسری زبانوں اور دوسری تہذیبوں نے گیتوں کو اپنے ادب میں کوئی مقام دیا یا نہیں اور اگر دیا تو کیا مقام دیا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ مغربی ممالک میں فوک سانگ[1] ایک اہم صنف شاعری گردانے جاتے ہیں اس پر وقیع ادب کا ذخیرہ ہے جس میں برابر اضافہ ہوتا چلا جا رہا ہے۔ اور کیونکہ وہاں علم و تعلیم کا معیار کافی بلند ہے اس لئے شاعری اور گیت کے حامیوں میں کوئی طبقاتی فرق نہیں ہے اور نہ معاشرے

[1] FOLK SONGS

کے مختلف طبقوں میں اصناف شاعری کے لئے عصبیت کو کچھ دخل ہے۔ دونوں اصناف شاعری اور گیت ایسے ہی پسند کئے جاتے ہیں جیسے کہ ہم کبھی کہسار کے مناظر سے لطف اندوز ہوں تو کبھی دریا کی موجوں سے لب ساحل اٹکھیلیاں کرنے میں شگفتگی محسوس کریں۔ کبھی پہاڑوں کی سربلند چوٹیوں کے رعب و وقار سے متاثر ہوں تو کبھی طوفان اور آندھیوں کی ہیبت اپنے دل پر طاری ہوتے محسوس کریں۔ غرض دوسرے ممالک میں گیتوں کا ایک مقام ہے اور بلند اور وسیع مقام۔ لیکن اردو ادب نے ابھی گیتوں کو شاید یہ مقام نہیں دیا۔ اس میں کچھ تو اردو شاعری کی ابتداء، ارتقا اور اس کی تاریخ کو دخل ہے اور کچھ اردو ادب کے مزاج اور افتاد طبیعت کو۔ کچھ زمانہ کے حالات کا اثر ہے اور کچھ معاشرے کے مخصوص نمونے کا جس میں عورتیں درخور اعتنا نہیں تھیں۔ ان کو کمتر سمجھا گیا۔ ان میں احساس کمتری کو نہ سے تیز تر کرنے کی کوشش ہوتے کار آتی رہیں۔ عورتوں نے جن کا گیتوں کی تصنیف، گیتوں کے موضوعات، گیتوں کے انداز بیان، گیتوں کی زبان اور گیتوں کی موسیقیت سے گہرا تعلق رہا ہے گیتوں کو زندہ رکھنے کی کوشش کی اور سینہ بہ سینہ منتقل کرتی رہیں۔ مگر افسوس کی بات تو یہ ہے کہ ادب کی تخلیق کرنے والے گروہ نے جو شاعروں، ادیبوں، تذکرہ نویسوں اور نقادوں پر مشتمل ہے گیتوں کو گمنام رکھنے کی سازش کی اور انھیں کس مپرسی کے گڑھے سے نہ نکلنے دیا۔ خدا بھلا کرے مولوی محمد حسین آزاد کا جنھوں نے خسرو کے تذکرہ کے سلسلہ میں چلتے چلاتے آب حیات کا ایک قطرہ گیتوں کے گلے میں ٹپکا دیا حالانکہ وہ بھی گیت کی تصنیف کو پستی کی طرف جھکنا سمجھتے تھے۔ مولانا محمد حسین آزاد کے بعد کسی تذکرہ نویس یا نقاد نے ان کی طرف توجہ نہیں کی۔ محمد حسین آزاد آب حیات میں امیر خسرو کے مشہور گیت "کہ ساون آیا" کے متعلق لکھتے ہیں "[1] یہ گیت بھی انہی امیر خسرو کا ہے اور برواراگ میں ہے بھی انھیں کی رکھی ہوئی ہے۔ واہ کیا زبانیں تھیں کہ جو کچھ ان سے نکل گیا عالم کو بھایا یا زمانے کے دل پر نقش ہو گیا۔۔۔۔۔ اس حسن قبول کو خداداد نہ کہیے تو کیا کہیے۔۔۔۔۔ ذرا غور کر کے دیکھو باوجود علم و فضل و اعلیٰ درجہ خیالات شاعرانہ کے جب یہ لوگ پستی کی طرف جھکتے تھے تو ایسے تہہ کو پہنچتے تھے کہ زمین کی ریت نکال لاتے تھے۔" اس میں آزاد

---

[1]۔ آزاد محمد حسین۔ آب حیات (چوتھا اڈیشن) ناشر شیخ مبارک علی تاجر کتب اندرون لوہاری دروازہ۔ صفحہ ۷۳-۷۲

کا تصور نہیں۔ متقدمین نے شاعری کو صرف شرفا کا پیشہ بتایا تھا اور انھیں اس کا بڑا ملال تھا کہ بزازوں اور نداؤں نے شاعری کیوں شروع کر دی .... ان شاعروں نے شاعری کو ایک خاص طبقۂ شرفا کی میراث سمجھ لیا تھا اور ظاہر ہے کہ شاعری کی زبان اس کے ذخیرہ، الفاظ، اور لب و لہجہ پر ان کی جاگیرداری کی مہر لگا دی تھی۔ ؎۱

اردو کی مروجہ شاعری اور ادب اپنے ابتدائی زمانہ میں اس اعلیٰ طبقہ کی میراث تھا۔ بعد میں بھی وہ اس اعلیٰ طبقہ کی سرپرستی میں پرورش پاتا رہا اور ضابطۂ تحریر میں آکر کتابوں کی شکل میں نسلاً بعد نسلاً منتقل ہوتا ہوا ہم تک پہنچا۔ لیکن وہ شاعری اور وہ ادب جو سماج کے نچلے طبقہ یا عورتوں نے اپنے ذاتی تجربات، واردات قلبی، جذبات اور تخیلات کی بنا پر تخلیق کیا وہ کسی کتابی شکل میں ہم تک نہیں پہنچا اور نہ اس شاعری اور ادب کو اعلیٰ طبقہ نے اس قابل سمجھا کہ اسے شاعری یا ادب کا درجہ دیا جائے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ہندوستان و پاکستان کے عوام الناس کا ادب بھی بہت ہی گرانمایہ اور بہت ہی وسیع ہے۔ بھرتری ہری کے نظمیہ قصے، ہیر و رانجھا کی کہانی اور مذہبی دیو مالا کے علاوہ مقامی اساطیر اور چھوٹی چھوٹی کہانیاں نہایت ہی بصیرت افروز ہیں۔ بہار میں "بدیلیا" کے جذباتی گیت، "پنج پھولا" رانی کی کہانی اور "گھاگر" کی کہاوتیں بہت ہی عام پسند ہیں۔ (دہلی۔ آگرہ۔ اودھ کے علاقے کے) ساون کے لہکتے ہوئے گیت، ہولی کے گیت اور سوانگ ادب اور آرٹ کے بہت سے واضح اور غیر واضح نقوش کے حامل ہیں۔ عورتوں کے گانوں اور گیتوں میں ہجر و وصال کے قصے، مظلوم و بیداد کی داستانیں، ارمان وتمنا کی نیرنگیاں، من کی موج اور جی کا سوگ، چنچل پن، بیواؤں کا بروگ، زندگی کی مسکراہٹ اور موت کے آنسو سب ہی کچھ پائے جاتے ہیں۔" ؎۲

نظیر اکبرآبادی (متوفی ۱۶ اگست ۱۸۳۰ء / ۱۲۴۶ھ) نے اس نچلے طبقہ کی سطح پر آکر دیکھا اور اسے برتا گو کہ وہ خود اپنی تعلیم و تربیت اور اپنے سماجی مقام کے لحاظ سے طبقۂ اوسط سے تعلق

؎۱۔ ابواللیث صدیقی۔ ڈاکٹر۔ نظیر اکبرآبادی ان کا عہد اور شاعری (طبع اول نومبر ۱۹۵۷ء) اردو اکیڈمی سندھ۔ کراچی۔ صفحہ ۱۲۵ - ۱۲۳

؎۲۔ اختر اورینوی۔ ڈاکٹر "تنقیدی مقالات" مرتبہ مرزا ادیب۔ لاہور اکیڈمی لاہور، مطبع اشرف پریس لاہور۔ اکتوبر ۶۴ء صفحہ ۲۸۲۔

رکھتا تھا لیکن اس نے اعلیٰ طبقہ کی اجارہ داری کو توڑا۔" اُس نے سماج کی نچلی سیڑھی کی شاعری کو اوپر والی سیڑھی پر لا کر پیش کیا اس نے اپنے طبقہ کی زبان و فن کو عوام کے جذبات کا ترجمان بنایا۔[1] ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے اس سلسلہ میں ایک متوازن محاکمہ کیا ہے اور ان کا خیال ہے کہ "یہ بحث بالکل الگ ہے کہ نظیر کے اس اسلوب کو عظیم یا ارفع کہہ سکتے ہیں یا نہیں عظمت و رفعت کے تصورات بنیادی نہیں اضافی ہیں۔ جو لوگ عظمت کے ساتھ ایک ذہنی بلندی اور جذباتی ترفع کا تصور وابستہ کرتے ہیں ان کے لیے نظیر کی شاعری اپنے موضوعات اور اسالیب دونوں کے اعتبار سے ایک بڑی پست سطح رکھتی ہے وہ نظیر کا مقابلہ غالب یا اقبال سے کرتے ہیں اور ان کے لئے نظیر کو اس سطح تک لے جانا ناممکن ہو جاتا ہے۔ اور نظیر بلاشبہ عظمت اور رفعت سے محروم نظر آتے ہیں۔ لیکن جو لوگ شاعری کا مقصد زندگی کی بھرپور ترجمانی سمجھتے ہیں اور شاعر جن کے لئے اپنے تخیل کی دنیا نہیں بلکہ گردوپیش کے حالات اور واقعات سے خام مواد لے کر نئے پیکر تراشتا ہے وہ اسی کو سب سے بڑا ادب سمجھتے ہیں جہاں شاعر کی آواز انسان کے دل کی آواز ہے اور مغنی کا نغمہ ان کے نفس سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے وہی ان کے نزدیک شاعر اور مغنی کی معراج ہے اور آج بھی ہزاروں پڑھنے والوں اور سننے والوں کے لئے نظیر کو یہ معراج حاصل ہے۔"[2]

اگرچہ نظیر گیت نویس نہیں تھے لیکن انھوں نے نئے موضوعات اسالیب اور زبان کے سہارے آنے والے گیت نویسوں کے لئے راستہ ہموار کیا۔ موجودہ دور نے جہاں اور بت توڑے وہاں ایک بت گیتوں کی مخالفت کا بھی توڑا۔ پچھلے بیس پچیس سال سے ان لوگوں نے گیت لکھنے شروع کیے جو اردو زبان کے مسلم الثبوت شاعر تھے۔ یہ وہ لوگ تھے جن کے فنی بت خانے غزل اور نظم اور دیگر اصناف شاعری سے مزین تھے۔ گیتوں کی دیوی کا نیا مجسمہ جب ان لوگوں نے نصب کیا تو اس کی عبادت میں اسی والہانہ پن اور

---

[1] اختر اورینوی۔ ڈاکٹر (نظیر اکبرآبادی) تنقیدی مقالات مرتبہ مرزا ادیب۔
صفحہ ۲۸۲ — ۲۸۳۔

[2] ابواللیث صدیقی۔ ڈاکٹر۔ نظیر اکبرآبادی ان کا عہد اور شاعری
صفحہ ۱۳۱۔

اسی غلو سے کام لیا جو ہر نئے عقیدہ کی تبلیغ کرنے والے کا شیوہ ہوتا ہے۔ گیتوں کے سوتے برابر رس رہے تھے لیکن وہ گمنام گوشے میں جمع ہو ہو کر پانی کے ایک پوشیدہ ذخیرہ کی شکل میں پڑے تھے۔ کہیں کہیں یہ پانی سطحِ آب سے بلند ہو کر کسی ہلکے آبشار کی صورت میں گھنے درختوں کے پردے کے پیچھے ہلکی سی ترنم پاشیاں کرتا ہوا سنائی دے جاتا تھا اور بس۔ لیکن گیت کی دیوی کے ان پجاریوں نے اپنی عقیدت کا ناقوس بجانا شروع کیا۔ اس دیوی کو دوسرے اصنام کی طرح سجایا اور ان پیشواؤں کو کچھ عقیدت مند بھی مل گئے، لیکن گیتوں کا یہ مجسمہ محض گیتوں کی شکل کی نقل تھی۔ یہ سامری ان مجسموں میں گیتوں کی روح نہ ڈال سکے۔ وہ خاکِ پائے جبریل صرف عورتوں کے ہاتھ میں تھی۔ عورتوں کے پاس جو گیتوں کے مجسمے تھے وہ جیتے جاگتے بولتے بالتے ہنستے اور بسورتے تھے۔ لیکن ان نئے پجاریوں نے گیتوں کو شاعری کے بُت خانے میں ضرور ایک جگہ دلادی۔ پرانے بُت پرست اپنے پرانے بتوں کو اب بھی اچھا کہے جا رہے ہیں اور گیت کے نئے اجارہ دار اپنی ڈفلی الگ بجا رہے ہیں لیکن گیتوں کو اپنا صحیح مقام اب بھی نہیں ملا ہے لیکن وقت آگیا ہے کہ گیتوں کو ان کا صحیح مقام حاصل ہو اور یہ بھی معلوم کیا جائے کہ ہماری زندگی اور ہمارے ادب میں ان کا کیا درجہ ہے۔

یہ امر مسلمہ ہے کہ ہر زمانہ ہر ملک اور ہر زبان میں نظم ہی سب سے پہلے رواج پاتی ہے اس لئے کہ نظم موزونیت کا دوسرا نام ہے اور یہ موزونیت انسان کی فطرت میں داخل ہے اس سے انکار ممکن نہیں کہ نظم کی ابتدا عوام سے ہوتی ہے۔ وہی عوام جنھیں ہم اَن پڑھ، جاہل اور غیر متمدن اور غیر مہذب کے نام سے پکارتے ہیں۔ مشہور روسی مصنف میکسم گورکی نے اپنے ایک مضمون "شخصیت کی بربادی" مطبوعہ ۱۹۰۸ء میں عوام کو مادی اور رُوحانی برکتوں کا جنم داتا قرار دیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں "عوام[1] میں مادی برکتوں کو ہی پیدا کرنے کی قوت نہیں وہ روحانی برکتوں کو بھی جنم دیتے ہیں وہ اس ماں کی طرح ہوتے ہیں جس کی گود سدا ہری رہتی ہے وہی دنیا کے پہلے فلسفی ہیں وہ پہلے شاعر بھی۔ دنیا کی بہترین شاعری المیہ اور ناٹک اور ان سے بھی اعلیٰ ترشے یعنی دنیا کی تہذیب کی تاریخ ان سب کی تخلیق ان ہی نے کی ہے۔ بچاؤ کے خیال نے انھیں ابھارا اور زندگی کے ابتدائی دور میں خالی ہاتھوں وہ قدرت سے بھڑ گئے۔ ڈر، خوشی

لہ۔ میکسم گورکی (شخصیت کی بربادی) بحوالہ دیوندر ستیارتھی کی تصنیف 'خانہ بدوش' صفحہ ۱۸۔

اور حیرانی سے متاثر ہوکر انھوں نے مذہب کو جنم دیا۔ یہی مذہب ان کا شعر و نغمہ تھا اور اس میں قدرت کی طاقت کے متعلق ان کا سارا علم اور تجربہ جو باہر کی طاقتوں سے مقابلہ کرتے ہوئے انھیں حاصل ہوا تھا پوشیدہ تھا۔۔۔۔ قدرت پر اپنی پہلی فتح سے دھرتی کا بیٹا خود دار بنا۔ اُسے اپنی طاقت کا احساس ہوا اور اس کے بعد نئی فتح کا شوق سمایا۔ اس نے پھر اسے بہادروں کی کہانیاں گانے پر مجبور کیا جو رفتہ رفتہ اس کے علم اور کردار کا مجموعہ بن گئیں اور انھیں روایتوں اور بہادری کے گیتوں سے ان کی مجموعی کردار کا پتہ چلتا ہے۔"

میکسم گورکی کے اس بیان میں مذہب کے بنیادی اور اساسی وجوہات سے متعلق اس کے عقیدے سے درگزر کر کے جب ہم ادب۔ شعر و نغمہ کی ابتدا اور خصوصیات پر غور کرتے ہیں تو ہمیں اتفاق کرنا پڑتا ہے کہ عوام کی نظر اپنی بنیادی ضروریات زندگی کے حصول کے سبب اور عورتوں کی نگاہ اپنے جذباتی مزاج کے باعث فطرت سے قریب تر ہوتی ہے اور ان کی زبان بھی صاف سادہ اور پُر اثر ہوتی ہے اس لئے عوام کی نظم یا عوام کے گیت شعر اور نغمہ کی تعریف پر پورے اُترتے ہیں یعنی اس بیان کو زیادہ مدلل طور پر اس طرح پیش کیا جا سکتا ہے کہ گیت شاعری کی وہ قسم ہے جس میں گیت بنانے والا اپنی فطری خواہش کو یا ان خیالات و جذبات کو بروئے کار لاتا ہے۔ جو خود اس کے دل میں موجزن ہوں اور جو عموماً رقص اور موسیقی کے لوازمات کے ساتھ پیش کئے جائیں اور چونکہ کوئی جذبہ اپنی پوری شدت کے ساتھ زیادہ عرصہ تک طاری نہیں رہ سکتا اس لئے اس کے بیان کا بھی مختصر ہونا ضروری ہے۔ ایک دوسری اور اہم خصوصیت گیت کی یہ بھی ہے کہ چونکہ گیتوں میں بیان کئے ہوئے وارداتِ قلبی داخلی ہوتے ہیں اور انسان کیف و بے خودی کے عالم میں ان کے اضطرارانہ اظہار کے لئے مجبور سا ہو جاتا ہے اس لئے وہ دوسروں کے دل و دماغ اور ان کے احساس پر بھی اسی طرح اثر انداز ہوتے ہیں جس طرح کہ وہ گیت کے مصنف کے دل و دماغ اور احساسات پر ہوئے تھے۔ یہ بات ہر شعر کے لئے بھی کہی جا سکتی ہے اور غزل کے اشعار کے لئے بھی جو اپنے اختصار بیان اور اضطرارانہ اظہار کا لاجواب پیکر ہے لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں ہو سکتا کہ اردو شاعری اور اردو غزل اپنے شباب کے زمانہ میں خاص طور پر لکھنؤ کی شاعری " الفاظ کی صنعت گری بن کر رہ گئی

تھی - یہ ایسی شاعری تھی جو اپنی تراش خراش، پیرایۂ ظاہری، آرائش و لوازمات کے اعتبار سے حُسن کاری کا ایک نادر نمونہ بن گئی تھی لیکن اس کا پیکر زندگی کی حرارت اور جذبات کی توانائی سے محروم تھا ایسی شاعری لفظی صناعی کا نادر نمونہ تو ہو سکتی ہے اور اس کی ایک لسانی اور تاریخی حیثیت بھی مسلم ہے لیکن جذبات اور واقعات، کیفیات اور احساسات سے اس کا رشتہ ٹوٹ جاتا ہے اور یہی وہ سرچشمے ہیں جن سے شاعری کا چمن شاداب ہوتا ہے"۔ غزل اور گیت کا مابہ الامتیاز فرق یہی ہے -

گیت جب اپنی اساس اور اپنی افتادِ طبع کے باعث شاعری کے ہم پلّہ قرار پانے کے اہل ہوئے تو سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ان کا یہ حق تسلیم کیوں نہیں کیا گیا - اُردو کے طبقۂ متقدمین اور متوسطین کے شعراء اور نقاد نے اگر یہ حق تلفی کی تو وہ بھی حق بہ جانب تھے لیکن جن سے کئی وجوہ کی بنا پر شاید بازپرس مناسب نہ ہو لیکن اگر عصرِ حاضر کے ناقدین بھی اسی فروگزاشت کے مرتکب ہوں تو ہمیں بازپرس کا حق پہنچتا ہے۔ مثلاً عبدالقادر سروری مصنف "جدید اُردو شاعری" اور کلیم الدین مصنف "اردو شاعری پر ایک نظر" جیسے تنقید نگاروں سے جن کا ذکر اسی باب میں آگے آئے گا یہ اُمید نہیں تھی کہ وہ گیتوں کا تذکرہ کرتے وقت سرسری طور پر دامن کشاں ہی نہ گزر جائیں گے - بلکہ ان کے تبصروں میں گیتوں کی تحقیر جھلکے بغیر نہ رہ سکے گی گیتوں کو ان کا جائز حق دلوانے سے پیشتر یہ دیکھنا پڑے گا کہ یہ کیسے لوگ ہیں جو گیتوں کو اپنے حق سے محروم کرنا چاہتے ہیں۔ اور باوجود اس امر کے کہ ہمارے ملک کا ایک کثیر حصّہ جو مردوں میں عوام الناس اور عورتوں کے پورے طبقہ پر مشتمل ہے گیتوں کا شیدائی ہے - وہ آخر کیا وجوہات ہیں جن کی بنا پر عبدالقادر سروری اور کلیم الدین یا ان جیسے حضرات گیتوں کے ساتھ اس قسم کی ناانصافی پر تُلے ہوتے ہیں - گیت کے مخالفین چونکہ پڑھے لکھے اور سمجھدار ہیں اس لئے ان کی مخالفت کو سرسری طور پر رد نہیں کیا جا سکتا - غور کرنا پڑے گا کہ گیتوں کے متعلق ان کا رویہ معاندانہ کیوں ہے، گیتوں کو کیوں سوتیا سمجھتے ہیں - یا کیوں وہ گیتوں کی

لہ - ابواللیث صدیقی - ڈاکٹر "نظیر اکبرآبادی ان کا عہد اور شاعری" صفحہ ۱۳۱ -

طرف نگاہ غلط انداز ڈال کر اپنی بے توجہی کا ہدف بناتے ہیں۔ بہرحال ظاہر ہے کہ ان لوگوں کو گیتوں میں وہ لطف نہیں آتا جو آنا چاہیے۔ شاعری سے لطف اندوز ہونے والوں کو گیتوں سے بھی لطف اندوز ہونا چاہیے تھا۔ غالباً اس امر کا ایک نفسیاتی تجزیہ اس مخالف گروہ کے ذہنی رجحانات کے سمجھنے میں مدد دے گا۔

کہیں ایسا تو نہیں کہ یہ گروہ عوام کی زندگی سے اور اسی لئے ان کے جذبات و احساسات اور طرزِ ادا سے نابلد سا ہو گیا ہے اور اس اجنبیت نے انھیں عوام سے جدا کر کے زندگی کے دوسرے راستہ پر لا ڈالا ہے۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اس گروہ پر وہ سب کچھ نہیں بیتی جس پر گیتوں کا ڈھانچا تیار ہوا ہے۔ اس طبقہ کی مصروفیتوں نے موسموں کی دل کشی کو عقیدے کے ڈھیلے پن نے تہواروں کی خوشی کو سچی اور پُرخلوص محبت کی کمی نے جدائی کی مصیبتوں کو، اور معاشرے کے بدلتے ہوئے نمونوں نے ساس و نند کے مظالم کو یکسر یا تو ان لوگوں کی زندگی سے مفقود کر دیا ہے اور یا یہ ہوا ہے کہ مصنوعی خوشیوں نے اور نفسیاتی طور پر زیادہ پیچیدہ اور تکلیف دہ غموں نے سیدھی سادی خوشیوں اور معصوم غموں پر پردہ ڈال دیا ہے۔ اُردو کی مروّجہ شاعری میں تہواروں، موسموں یا مناظرِ فطرت پر جو قطعات یا جو نظمیں، مثنویات۔ مراثی یا قصائد کے جو اجزا مختلف ادوار میں تصنیف کئے گئے ان سب میں سوائے نظیر اکبر آبادی کے (جن کے یہاں تہوار موسم یا منظر قدرت ایک عقبی زمین کی حیثیت رکھتا ہے) باقی بیشتر نظم نگاروں کی تصویریں مصنوعی ہیں اس میں کسی خاص تجربہ کی ترجمانی نہیں۔ یہ داخلی جذبہ کی کیفیت سموئی ہوئی نہیں ملتی۔ ان نظموں یا نظم پاروں میں داخلیت قریب قریب مفقود ہے۔ خارجی بیانات کی فراوانی ہے اور بیانات میں بھی عمومیت پائی جاتی ہے بعض نظم نگاروں کی سبق آموزی ایسی نظموں میں ایک بدنما داغ بن جاتی ہے۔ پھر طوالت تمام اثر زائل کر دیتی ہے۔ موسموں کی دلکشی اور تہواروں کی خوشی میں جو خلوص اور حقیقی جذبات کی ترجمانی ملتی ہے اور جو انفرادیت ہے ان کا موسموں اور تہواروں کی نظموں میں دور دور پتہ نہیں ملتا۔ گیتوں کی سادگی و خلوص کو پُرتکلف تصنع پسند کرنے والا طبقہ شاید پسند نہ کرتا ہو۔

دیہات کا رومان، دیہات کی فضا اردو شاعری میں کہیں نہیں ملتی لیکن اُردو نثر

میں پریم چند اور موجودہ عہد کے ترقی پسندوں کے ناولوں اور افسانوں میں دیہات اور نچلے طبقہ کا رومان اور فضا اور ان کی زندگی کی عکاسی ضرور ملتی ہے اور گیتوں کا شمار نظم میں ہے۔ پریم چند اگر گیت نویس ہوتے تو یقیناً ان کے گیتوں میں بھی دیہات کا رومان اور دیہات کی فضا اپنی پوری آب و تاب سے جلوہ گر ہوتی۔

ایک دوسری تلخ حقیقت یہ بھی ہے کہ ہم میں سے چند لوگ دیہات اور دیہات کے گیتوں کو وہاں کی عورتوں اور ان کے جذبات و احساسات کو اتنا حقیر خیال کرتے ہیں کہ ان سے متاثر ہونا تو درکنار ان پر نظر ڈالنا بھی اپنی تہذیب اور اپنے ادب کی تحقیر سمجھتے ہیں۔ "یہ وہ لوگ ہیں جو صرف اس بات کو قابل قدر سمجھتے ہیں جو اونچی زندگی کے حصار میں لپیٹ کر سامنے لائی جائے۔ یہ لوگ غیر زبان کی شاعری میں وہی تمام چیزیں پسند کر لیتے ہیں جو اپنی زبان میں ناپسند کرتے ہیں۔ کیونکہ غیر قوم والوں کی عام زندگی کی حقارت ان کے دل میں نہیں ہوتی"[1]۔ اس اقتباس میں قوم کے تعلیم یافتہ طبقہ کی ذہنی غلامی اور نفی خودی کا بھی احساس ملتا ہے کہ ہم خود اپنی چیز کو حقارت کی نظر سے دیکھتے ہیں اور اس پر توجہ نہیں کرتے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ عام شاہراہ سے ہٹ کر چلنے والوں کو باغی سمجھ کر لوگ اس کو سزا دینا چاہتے ہوں اور جانتے ہوئے بھی لوگ ان نئی چیزوں سے انجان بنتے ہوں۔ کچھ بھی ہو یہ امر مسلمہ ہے کہ ایک طبقاتی خلیج حائل ہونے کی وجہ سے اور طبقاتی بعد کی وجہ سے گیتوں کو ادب میں کوئی درجہ نہیں ملا۔ آل احمد سرور نے رسالہ جامعہ میں عظمت اللہ خاں کی تصنیف "سریلے بول" پر ایک تبصرہ شائع کیا تھا جس میں اردو شاعری کے اس طبقاتی فرق کی طرف اشارہ کیا تھا۔ ان کے خیال کے مطابق اب سے کچھ دنوں پہلے تک "[2] اردو شاعری جمہور کی شاعری نہ تھی صرف ایک ایسے طبقہ کی شاعری تھی جو متوسط اور بالائی طبقہ کے بین بین تھا۔ اس کا ایک سرا خانقاہ سے اور دوسرا دربار

---

[1] حیات اللہ انصاری: "ٹھیٹھ اردو" رسالہ اردو۔ اکتوبر سنہ [illegible]ء، صفحہ ۵۳۳۔

[2] سرور آل احمد: "سریلے بول پر تبصرہ" رسالہ جامعہ بابت ماہ جنوری سنہ [illegible]ء صفحہ ۸۵۔

نوٹ: حالانکہ سرور کا مندرجہ بالا بیان صحیح نہیں کیونکہ ہزاروں اردو شعرا نہ درباری تھے نہ صوفی مثلاً انشا، مرثیہ گو۔ اس بیان کی تردید یا تنقید موضوع کے زیر بحث مسائل سے باہر ہے۔

سے ملا ہوا تھا۔ خانقاہ نے اسے اتنا نقصان نہیں پہنچایا جتنا دربار نے۔ دربار کی فضا عیش عشرت کی تھی۔ یہاں نہ یہی رنگ مقبول تھا جو فارغ البال نہ تھے وہ بھی جھونپڑوں میں محلوں کے خواب دیکھتے تھے۔ ان خوابوں میں اپنے آپ کو بہلانے کی خواہش ساری قدیم شاعری میں ملتی ہے۔"

گیت فنون لطیفہ میں شمار ہوتے ہیں اور دوسرے فنون کی طرح گیت کی خوبیوں کو سمجھنا اور اس سے لطف اٹھانا ہر شخص کے ظرف پر موقوف ہے۔ ایک ہی گیت ایک کو زیادہ پسند اور دوسرے کو کم پسند یا ناپسند ہو سکتا ہے۔ اس میں علم اور فن کے فرق کی بات ہے۔ علم ہمارے ذہن کو مطمئن کرتا ہے اور فن لطیف ہمارے دل کو مثلاً زمین کی کشش اور اس کی گردش جب ثابت ہو گئی تو اس کی کشش اور گردش کے نتائج بھی ذہن کو مطمئن کر دیتے ہیں۔ ان واقعات میں پسند آنے یا نہ آنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا لیکن فنون لطیفہ علم سے قطعاً مختلف ہیں۔ ان میں پسندیدگی اور ناپسندیدگی اختیاری چیزیں ہوتی ہیں اور یہی آزادی آرٹ اور اس کے اقدار کو پرکھنے میں اختلاف کا باعث بن جاتی ہے۔ آرٹ حسن کا مجسمہ اور عکس ہوتا ہے اور حسن کی پسندیدگی کے لئے نہ کوئی اصول ہو سکتا ہے اور نہ کوئی معیار حسن کو جب کبھی ایک معیار سے پرکھنے کی کوشش کی جائے گی نتیجہ مضحکہ انگیز رہے گا۔ گیت بھی حسن کے صوتی مجسمے ہیں جن میں پسند اور عدم پسند کی بڑی گنجائش ہے۔ چنانچہ اول تو گیتوں کو کسی ادبی یا فنی اعتبار سے پرکھنے کی کوشش ہی نہیں کی گئی لیکن جب کبھی اسے پرکھنے کی کوشش کی گئی تو ان لوگوں کے معیار پر جن کا تعلق گیت بنانے والوں یا گیت سننے والوں میں سے کسی ایک طبقہ سے بھی نہیں تھا۔ ان کی تنگ نظری کو دیکھتے ہوئے سنسکرت کے ایک بڑے ڈرامہ نگار بھوبھوتی کے الفاظ یاد آتے ہیں۔

"جو لوگ ہمارے کام کو پسند نہیں کرتے انھیں سمجھ لینا چاہیئے کہ ہم نے یہ کام ان کے لئے کیا ہی نہیں۔ کوئی ایسا شخص بھی ہوگا جو ہمارا ہم خیال ہوگا اور وہ ہمارے اس کام کو پسند کرے گا۔ اگر کوئی ایسا شخص آج نہیں تو کل پیدا ہو جائے گا۔ دنیا وسیع ہے اور زمانہ کبھی ختم ہونے والا نہیں۔"[1]

---

[1] ۔ بھوبھوتی۔ سنسکرت ڈرامہ، رسالہ اردو ۱۹۳۰ء

گیتوں کے تاریخی ارتقا کے متعلق بھوبھوتی کے ان الفاظ سے زیادہ صحیح پیشین گوئی اور کوئی نہیں ہوسکتی۔ یہ الفاظ جتنے سنسکرت کے ڈرامائی آرٹ پر صادق آتے ہیں اتنے ہی گیتوں کی مقبولیت پر۔ گیت لکھنے والوں اور گیت لکھنے والیوں کو نہ ستائش کی تمنا تھی اور نہ صلے کی پروا۔ جس طرح شیکسپیئر اور غالب کی زندگی میں ان کی شاعری کے ساتھ ناانصافی سے کام لیا گیا ویسا ہی سلوک گیتوں کے ساتھ اُردو کے شاعروں، تذکرہ نویسوں اور تنقید نگاروں کا رہا۔

بے انصافی کے اس دھندلکے میں دیکھنا یہ ہے کہ آیا گیتوں کو واقعی ادب کی صنف میں کھڑے ہونے کا کوئی حق ہے یا نہیں۔ ادب کے اجارہ داروں کو گیت کے لفظ میں جو عمومیت تھی وہ طبع نازک پر گراں گزری۔ متاخرین میں سے چند نے کچھ دلیری اور جرأت سے کام لے کر گیتوں کو شاعری کے خاندان میں شامل کر لینے کی سفارش کی لیکن اس "گنوار" کو اپنے اصلی نام سے پکارنے کی ہمت نہیں ہوئی۔ گیتوں کو بجائے صرف گیت کہنے کے "غنائی شاعری" موسیقانہ شاعری اور لوک شاعری کے بھاری بھرکم اور بدیسی ناموں سے آراستہ پیراستہ کیا۔ یہ نہ سمجھے کہ گیتوں کی دلآرام کو مشاطگی کی ضرورت نہیں لیکن گیتوں کو ادب میں ایک جدا حیثیت دینے کے سلسلہ میں صرف نام کی تبدیلی اور ایک منطقی تعریف عطا کرنے کے علاوہ کوئی قدم ایسا نہیں اٹھایا گیا جس کے بل بوتے پر گیتوں کو ادب میں ان کا صحیح مقام اور درجہ مل جاتا۔

اُردو زبان میں بدقسمتی سے کوئی بھی ایک ایسی کتاب یا کوئی بھی ایک ایسا رسالہ نہیں ملتا جس سے ہمیں یہ معلوم ہوسکے کہ گیتوں کا آغاز کب اور کس طرح ہوا۔ کون کون سے گیت کب تصنیف ہوئے اور کس نے کئے۔ ان کی تصنیف کی وجہ کیا تھی۔ ان گیتوں کی تصنیف کے اصول کیا تھے۔ کب کب اور کن کن حالات کے تحت ان میں اصلاحیں یا تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ زبان کے امتزاج اور اردو زبان کے ارتقا نے ان پر کیا اثر ڈالا اور کس کس طرح گیتوں نے اپنے ارتقائی منازل کو طے کر کے موجودہ مقبولیت اور ہر دلعزیزی کے رتبے کو حاصل کیا۔ البتہ موجودہ صدی میں کہیں کہیں بر سبیل تذکرہ گیتوں کے متعلق چند مصنفین نے کتابی دلچسپی کا اظہار کیا ہے۔ ہلکے ہلکے اشارے کئے ہیں۔ مثلاً عبدالقادر سروری اپنی کتاب

جدید اردو شاعری میں لی ریکل شاعری کے عنوان کے تحت لکھتے ہیں کہ "یہ وہ نظمیں ہیں جو عموماً موسیقی اور رقص کے ساتھ پیش کی جاتی ہیں اور ان میں زیادہ تر حسن و عشق کے داخلی جذبات اور قلبی واردات کا بیان ہوتا ہے۔ لی ریکل شاعری عموماً گہرے غور و فکر کا نتیجہ نہیں ہوتی بلکہ پُرجوش جذبات اس کا ماخذ ہیں۔ اس لئے یہ فطرت انسانی کے جذباتی پہلو سے زیادہ واسطہ رکھتی ہے۔ استدلال اور فکر کو متاثر کرنا اس طرح کی شاعری کا کام نہیں"۔[1] سروری صاحب کا مقصد غالباً غور و فکر سے یہ ہے کہ گیتوں میں زندگی کے دقیق اور اہم مسائل اور فلسفہ طرازی کی کوئی گنجائش نہیں۔ سروری صاحب نے بھی دوسرے ناقدین کی طرح یہ فیصلہ کر لیا کہ اہم مسائل کو سوچنے، ظاہر کرنے اور ان سے متاثر ہونے کے اہل صرف اونچے طبقہ کے لوگ ہیں حالانکہ عورتوں کے گھریلو گیت یا میرا بائی اور صوفیائے کرام کے گیتوں کو پڑھ کر اور سن کر کون یہ کہہ سکتا ہے کہ وہ ہم کو فلسفہ اور کائنات کے اہم ترین رازوں سے روشناس نہیں کرتے۔ فرق صرف یہ ہے کہ گیتوں کی زبان، گیتوں کا طرز بیان، گیتوں کی تشبیہات و استعارات عام فہم ہیں اور عوام کی روزمرہ زندگی سے حاصل کئے گئے ہیں۔

انگریزی شاعری کے ایک مجموعے کے مولف پیل گریو نے لی رک کی یوں تعریف کی ہے "ایک خیال کو ایک جذبہ کے تحت کسی ایک موقع یا محل پر سلاست کے ساتھ بیان کر دینا لی رک شاعری ہے"۔[2] پھر چونکہ تاثر اور جذبہ کی کیفیت زیادہ دیر پا ثابت نہیں ہوتی اس لئے گیت چھوٹے اور مختصر ہوتے ہیں اور پڑھنے اور سننے والوں کے دل و دماغ پر فوری طور پر ایک خاص کیفیت طاری کر دیتے ہیں۔ اسی لئے ان میں عشق و محبت، شباب و مستی، غم و غصہ، مسرت و رقابت، جوش و افسردگی، کامیابی اور ناکامی جیسے شدید جذبات کی عکاسی ملتی ہے۔[3] یہی کیفیت غزل میں بھی پورے طور پر پائی جاتی ہے لیکن ان دونوں میں فرق یہ ہے کہ گیت میں تمام کیفیات

---

[1] ۔ سروری، عبدالقادر۔ جدید اردو شاعری۔ طبع سوم ۱۹۴۵ء۔ مطبوعہ عالمگیر اکیڈمی الیکٹرک پریس لاہور۔ صفحہ ۲۴۶۔

[2] ۔ پیل گریو۔ گولڈن ٹریژری۔ پیش لفظ

[3] ۔ لی رک اور گیت کے تقابل اور مماثلت کے لئے آگے ایک دو صفحے ملاحظہ کیجئے۔

داخلی ہوتی ہیں۔ غزل میں داخلی اور خارجی دونوں[1]۔ پھر بھی غزل کو عام طور پر شاعری میں ایک بلند مرتبہ حاصل ہے اور گیت کو اس کا جائز حق دینے سے انکار کیا جاتا ہے۔

دوسری بات قابل غور یہ بھی ہے کہ غزل پر ایک اعتراض یہ چلا آرہا ہے کہ اس میں دوسروں کے جذبات اور خارجی تاثرات کا بیان ملتا ہے اور نقالی نے غزل کو ہدف ملامت بنا رکھا ہے پھر بھی گیت کو اس کا صحیح مقام دینے سے انکار کیا جاتا ہے جس میں صرف داخلی کیفیات کا بیان ہوتا ہے اور نقالی کے بجائے اس میں ذاتی جذبات اور حقیقی انفرادیت پائی جاتی ہے۔

غزل کی خارجیت والے پہلو پر موجودہ نقادوں نے بڑے بڑے سخت اعتراض کئے ہیں۔ یہ لوگ اس وقت تک کسی کو اچھا شاعر نہیں سمجھتے جب تک کہ اس کے کلام میں خود شاعر کے دل کی دھڑکن نظر نہ آئے اور اس کے الفاظ صحیح اور انفرادی طور پر اس کے اپنے جذبات اور احساسات کی ترجمانی نہ کرتے ہوں۔ کلیم الدین صاحب اسی گروہ کے روشن ستارے ہیں جن کو غزل گو شعرا میں اصلیت و صداقت نظر نہیں آتی۔ اسی لئے وہ گیتوں کو اردو شاعری میں ایک خوشگوار اضافہ خیال کرتے ہیں۔ لیکن گیتوں کے متعلق ان کی حمایت کی حد آخری ہے۔ گیتوں کو ادب میں وہ بھی کوئی جگہ نہیں دینا چاہتے۔ اپنی تصنیف (اردو شاعری) میں لکھتے ہیں "لیکن گیت اپنے ترنم اور شیرینی کے باوجود دنیائے شاعری میں زیادہ اہمیت نہیں رکھتے۔ حفیظ نے گیت لکھ کر اردو شاعری میں خوشگوار اضافہ کیا ہے لیکن یہ اضافہ اہم نہیں۔ اکثر خیالات و جذبات کی سطح بہت نیچی ہے۔ اس سبب سے ان سے تہذیب یافتہ دماغ کو مسرت حاصل نہیں ہوتی"[2] کلیم صاحب بھی دوسرے تہذیب یافتہ ناقدین کی طرح گیتوں کو حقیر سمجھنے پر تلے ہوئے ہیں۔

اردو کے گیت انگریزی ادب کی 'لیرک' سے ملتے جلتے ہیں۔ گیت علاوہ اپنی ظاہری شکل و صورت کے جس میں بحر، وزن، ردیف، قافیہ، موسیقیت، آواز کا زیر و بم

---

[1] شاعری کے اور گیت کے عمومی اور انفرادی خصوصیات پر یہاں بحث کرنے کی گنجائش نہیں۔ اس سلسلہ میں پوری بحث باب ہشتم میں ملے گی۔

[2] کلیم الدین۔ "اردو شاعری"

شامل ہیں اپنی معنوی خصوصیات کے لحاظ سے بھی سب کچھ وہی ہیں جو انگریزی ادب میں لی رک کے نام سے موسوم ہے بلکہ اردو کے گیت میں لی رک سے بھی کچھ زیادہ خواص میں گے۔ مثلاً گیت میں وہ جلوے بھی نظر آتے ہیں جو سانٹ (SONNET) پیسٹورل سانگ (PASTORAL SONG) اور نرسری رائم (NURSERY RHYME) کا طرۂ امتیاز ہیں۔ انسائیکلوپیڈیا برطانیکا میں لکھا ہے کہ "لی ریکل[1] شاعری اس تمام قسم کی شاعری کے لئے ایک اصطلاح ہے جو باجے پر گائی جاسکے۔" شروع شروع میں ہر شاعری حقیقتاً لی ریکل ہی تھی۔ یونان میں مذہبی گیت اور عاشقانہ و بیانیہ اشعار سب کے سب گائے جاتے تھے لیکن بیانیہ اور غنائی شاعری میں ایک فرق قائم کر دیا گیا تھا۔" ہیگل نے اپنی کتاب ESTHETIC میں اس فرق پر تفصیل سے بحث کی ہے اور اس کا خیال ہے جب شاعری خارجی ہو تو بیانیہ ہے۔ یہ فرق قائم کرتے وقت اس کی رائے تھی کہ شاعر کا اپنا ذاتی خیال یا جذبہ یا القا اس کی شاعری کو لی ریکل بنا دیتا ہے۔ لی ریکل شاعری اس بلند آرٹ کا نام ہے جس میں انسان اپنی زندگی کے سربستہ رازوں، اپنی امیدوں، اپنی ناامیدیوں اپنے رنج و غم اور اپنی والہانہ کیفیات کو پردے سے باہر لاتا ہے[2]"۔ اردو کے گیتوں کو اس معیار پر پرکھئے تو گیت نہ صرف شاعری کے زمرہ میں شامل ہو جاتے ہیں بلکہ آرٹ کی حیثیت سے وہ اردو شاعری کی ہر صنف سے اونچے اٹھ جاتے ہیں۔ اوڈ[3] لی ریکل شاعری کی ایک مرصع اور پرشکوہ شکل ہے۔ انگریزی شاعروں بلکہ تمام مغربی ممالک کے شاعروں نے اوڈ کے معاملے میں پنڈار[4] کو اس صنف کا استاد اول قرار دیا ہے اور یورپ میں لی ریکل شاعری ابھی تک پنڈار اور سیفو[5] کے بتائے ہوئے راستوں پر گامزن ہے۔ یہ دونوں جذبات کی رو میں بہہ جاتے ہیں اور عروض کے تمام قوانین منہ تکتے رہ جاتے ہیں۔ ان کے خیال کے مطابق اوڈ لامحدود شہرت کے بلند ترین طوفانی ہیجان کا مرقع ہے۔ اردو کے گیتوں میں اوڈ کی یہ

---

[1] انسائیکلوپیڈیا برطانیکا۔ صفحہ ۱۱۱۔ جلد ۱۴۔ مطبوعہ ولیم بینٹن۔ لندن (WILLIAM BENTON) ۱۹۶۴ء۔ صفحہ ۵۳۳

[2] انسائیکلوپیڈیا برطانیکا ۱۹۶۴ء۔ صفحہ ۵۵۳

[3] ODE ۔ [4] PINDAR ۔ [5] SAPHO ساتویں صدی کی شاعرہ

خصوصیت پائی جاتی ہے۔ یہ نہیں کہ گیتوں میں عروض کے کوئی سانچے نہیں بلکہ یہ بہت حد تک صحیح ہے کہ عروض کے مروجہ سانچے بعض گیتوں کا منہ تکتے رہ جاتے ہیں اور یقیناً صحیح ہے کہ اردو کے گیتوں میں لامحدود شعریت پائی جاتی ہے اور وہ بلند ترین طوفانی ہیجان کا مرقع بھی ہوتے ہیں۔ لی ریکل شاعری کی ایک قسم سانٹ[1] بھی ہے۔ متقدمین میں پیٹرارک[2]، شیکسپیر[3] اور سوئن برن[4] کے سانٹ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ یہ چودہ مصرعوں کی ایک چھوٹی سی نظم ہوتی ہے اور چند عروضی قاعدوں کے تحت شاعر کا کوئی ایک جذبہ لہر کی شکل میں ایک دوسرے میں سماتا ہوا اپنی منطقی حد تک پہنچ جاتا ہے۔ یورپ کے اول درجہ کے شعرا نے جن میں شعریت اور تخلیق ایک جگہ جمع ہو گئی ہے۔ سانٹ ہی کو اپنے مخلصانہ جذبات کے اظہار کا آلہ قرار دیا ہے۔ ترنم اور شیرینی سانٹ کے ضروری اجزا ہیں۔ اردو کے گیتوں پر نظر ڈالیے تو وہ سانٹ سے بھی زیادہ مختصر ہوتے ہیں۔ گیت کے مصنف کا کوئی ایک جذبہ لہروں کی شکل میں ایک دوسرے کے ساتھ سماتا ہوا آگے بڑھتا ہے لیکن اپنی منطقی حد تلاش نہیں کرتا۔ گیت کی لہر دریا کی موج کی طرح ہے کہ گہرائیوں کے ہیجان کے باعث یکایک سطح پر نمودار ہوتی ہے اور افتاں و خیزاں غلطاں و پیچاں کچھ دور تک نظر آتی ہے، اور پھر غائب ہو جاتی ہے نہ جانے کہاں۔ اس اعتبار سے اردو کا گیت مغربی سانٹ سے شاعرانہ اعتبار سے ایک قدم آگے ہے۔ ترنم اور شیرینی ایک طرف سانٹ اور گیت میں یکساں ہیں اور دوسری طرف انگریزی موسیقی کی صنف سانگ[5] کے ساتھ بھی گیت میں بے انتہا ترنم اور شیرینی پائی جاتی ہے۔ سانگ موسیقی کی وہ صنف ہے جو مغنی خود تصنیف کرتے ہیں اور اپنی بنائی ہوئی لے اور دھن کے ساتھ سازوں پر بجاتے ہیں یا گاتے ہیں۔ اردو کے گیت اس طور پر بھی وجود میں آئے ہیں۔ خسرو، تان سین، محمد شاہ رنگیلے، واجد علی شاہ وغیرہ نے گیت تصنیف کر کے آرٹ اور ادب پر بڑا احسان کیا ہے۔

۱ـ SONNET

۲ـ PETRARCH

۳ـ SHAKESPEARE

۴ـ SWINBURN

۵ـ SONG

گیت اصطلاح عام میں ایک گانا ہوا جو گایا جاتا ہے اور جس میں ترنم اور شیرینی کوٹ کوٹ کر بھری ہوتی ہے۔ ادبی معنوں میں گیت ایک چھوٹی سی لی ریکل نظم ہوئی جس میں ایک منفرد خیال یا جذبہ داخلی طور پر بیان کیا جائے۔ کوئی قوم خواہ وہ تہذیب وتمدن کی کسی منزل پر ہی کیوں نہ ہو ایسی نہیں ملے گی جس کے پاس گیتوں کا کافی ذخیرہ نہ ہو۔ یہ گیت اس قوم کے مذاق۔ اس کے جذبات اور اس کی تمناؤں کے آئینہ دار ہیں۔ ان میں بعض گیت وہ ہیں جو عوام ہی نے تصنیف کیئے ہیں اور بعض وہ جنھیں شاعروں نے اپنے شعوری آرٹ کے سہارے تخلیق کیا ہے۔ ادبی حیثیت سے وہ بھی گیت کہلائے جاتے ہیں جو گائے نہیں جاتے اور صرف پڑھے جاتے ہیں۔ پہلے قسم کے گیت ترنم اور شیرینی کے باعث سامع نواز ہوتے ہیں اور جس وقت تک آپ سنتے رہیں گے محظوظ ہوتے رہیں گے اور جب انھیں تحریر کیا ہوا دیکھیں گے تو وہ کوئی اثر پیدا نہ کر سکیں گے۔ گویا کہ ان گیتوں کا تعلق کانوں کے ذریعہ سیدھا روح سے ہے۔ دوسرے قسم کے گیتوں میں شاید موسیقیت تو اتنی نہیں ہوتی۔ لیکن پڑھنے میں لطف آتا ہے۔ گویا۔ یہ آنکھوں کے ذریعہ دماغ تک پہنچتے ہیں پہلے قسم کے گیت کتابوں میں کم ملتے ہیں لیکن سینہ بہ سینہ چلے آتے ہیں اور زیادہ تر ان لوگوں کی زندگی کا جزو ہیں جن کی قسمت میں کتابوں سے متمتع ہونا نہیں لکھا یعنی عوام۔ عوام کی یاد میں ان گیتوں کا قائم رہ جانا اس امر کی دلیل ہے کہ گیتوں میں ابدیت اور شعریت اور موسیقی کے عناصر موجود ہیں۔

باب دوم

گیت کی تعریف اور اُس کی خصوصیات

تہذیبی و ثقافتی پہلو

یہ تسلیم کر لینے کے بعد کہ گیت نہ صرف شاعری کی محفل میں اپنا ایک مخصوص مرتبہ رکھتے ہیں بلکہ اردو کی مروجہ اصناف شاعری کے مقابلے میں باعتبار نسل و پیدائش، باعتبار رنگ و بو اور باعتبار اپنی خصوصیات ایک بلند تر حیثیت کے مالک ہیں گیتوں کی اہمیت پر تین پہلوؤں سے نظر پڑتی ہے۔ تہذیبی، ثقافتی، ادبی اور لسانی۔

کسی قوم یا ملک کی شاعری ایک طرف تو اس قوم یا ملک کی ثقافت یا تہذیب کی آئینہ دار ہوتی ہے اور دوسری طرف وہ ثقافتی اور تہذیبی سرمایہ بن کر دور بہ دور اضافوں، ترمیموں اور تجربوں کے تحت خود تہذیب و ثقافت پر اثر انداز ہوتی رہتی ہے۔ اس پہلو سے گیتوں پر نظر ڈالی جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ گیتوں سے زیادہ اردو شاعری کی کسی صنف میں تہذیب و ثقافت کی آئینہ داری نہیں ملتی۔ اس مقالے میں اگلے صفحات میں اس کلیہ کی تشریح ملے گی۔ اس دعوے کے تحت کہ گیت عورتوں کی شاعری ہیں اور گیتوں کے ادبی سرمایہ میں شریک غالب عورتیں ہیں۔ لہٰذا گیتوں میں تہذیب و ثقافت کے وہ پہلو نظر آئیں گے جن کا تعلق خاص طور پر اور زیادہ تر عورتوں کی انفرادی اجتماعی زندگی سے ہے۔ مثال کے طور پر زچہ گیریوں اور لوریوں میں بچے کی ماں۔ اس کے باپ بھائی بہن۔ دادا۔ دادی، نانا، نانی، خالہ پھوپھی، عزیز و اقارب، پڑوس والیاں غرض ایک جم غفیر کے خیالات و جذبات امیدیں و تمنائیں، خوشیاں اور آرزوئیں، حق اور نیگ خاندان کی اقتصادی اور مالی حالت۔ رسم و رواج۔ جغرافیائی ماحول، لباس و زیورات طعام و اقسام طعام، غرض تہذیب و ثقافت

کے اتنے بڑے پردے پر آتنی بڑی تصویر اور اس جزوی تفصیل کے ساتھ اردو شاعری کی کسی صنف میں نہیں ملے گی۔ رومانوی گیتوں، پنگھٹ اور میلے کے گیتوں میں جنسی محبت کے چھوٹے بڑے خطوط۔ بڑے سے بڑے اور چھوٹے سے چھوٹے زاویے عام طور پر نگاہوں سے اوجھل رہنے والے موڑ جتنی سادگی اور پرکاری کے ساتھ گیتوں میں نظر آتے ہیں اتنے غزل میں بھی نہیں ملتے۔

گیت کشش جنسی تک محدود نہیں رہے۔ ماں باپ بھائی بہن اور دوستوں کی محبت کو اردو شاعری میں جگہ دی ہے تو صرف گیتوں نے اسی طرح غزل میں نفرت کے جذبے کا دائرہ رقیب سے لے کر فلک کج رفتار تک پہنچتا ہے اور گیتوں میں سوکن سے نفرت ساس کا خوف اور اس سے بیزاری، نند پر غضب اور غصہ اور اس سے پیچھا چھڑانے کی تگ و دو ہمارے معاشرے کے یہ سب خط و خال بے کم و کاست اُبھرے اُبھرے موجود ہیں پھر غزل اس جنسی محبت سے آگے نہیں بڑھنے پائی جو شادی سے قبل یا شاید شادی کے چند دن بعد تک انسان کے دل و دماغ پر سحر طرازیاں کرتی ہے۔ گیت اس کے مقابلہ میں شادی بیاہ کی انفرادی اور اجتماعی کیفیات کا مکمل مرقع ہیں۔ ان میں نہ صرف خاندانی تعلقات اور ان کے پیچ در پیچ رہگزاروں کا نقشہ ملتا ہے بلکہ معاشرے میں ساس سسر نند، بھاوج، دیور، جیٹھ، دیورانی جٹھانی کے چاؤ چونچلے، رتجگے، دوانیاں، اچھے اور برُے برتاوے سب کچھ موجود ہیں۔ غزل میں جدائی و فراق سے پیدا ہونے والے شعلے کافی نمایاں طور پر بھڑکتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں لیکن برہا کے گیتوں میں جو سوز و گداز ہے وہ مشرق کے معاشرے مشرق کی تہذیب اور مشرق کی ثقافت کا زیادہ صحیح اور مکمل عکس ہے۔ موسموں کے گیتوں میں بھی اردو غزل یا اردو نظم یا اردو مثنوی یا اردو مرثیہ بہت پیچھے رہ جاتے ہیں۔ دوسری اصناف شاعری میں موسم یا فطرت نگاری یا مناظر قدرت کا بیان یا بیرونی مناظر کا عکس تو ضرور ملتا ہے لیکن ساون کے گیتوں، پھاگن کے گیتوں اور تہواروں کے گیتوں میں موسم یا مناظر ایک عقبی زمین ہوتے ہیں اور جذبات کا طوفان پیش منظر۔ تہذیب ثقافت رسم و رواج کی تفصیلات کے ساتھ جو رنگین منظر پیش کیا جاتا ہے اس کا جواب کہیں نہیں ملتا۔ اسی طرح تا بلانہ زندگی کے گیتوں میں زندگی کا ہر واقعہ۔ واقعہ کا ہر جذبہ، جس شدت

اور جس خلوص سے گیتوں میں جلوہ گر ہے اور کہیں نہیں۔ یہاں تک کہ تہذیب و ثقافت تمدن و رسم و رواج کے جتنے ادوار ہمارے ملک کی تاریخ میں رونما ہوئے ہیں اور معاشرے کا مزاج جس جس طرح ناحال بدلتا گیا ہے، سب گیتوں کے طالب علم کے سامنے تاریخ کے اوراق کی طرح گزرتا چلا جاتا ہے۔ اس کی تفصیل باب سوم، چہارم، پنجم اور ششم تا سیزدہم میں ملے گی۔

ہمہ گیری، ابدیت اور آفاقیت اگر بہ فرض محال ہماری تہذیب و ثقافت تمدن اور رسم و رواج کی کوئی تاریخ بھی مرتب ہو گئی تب بھی گیتوں کی اہمیت اس لئے قائم رہے گی کہ گیت شاعری اور ادب میں اور اس طرح تاریخ کے دریا سے الگ الگ ہی بہتے رہیں گے۔ آپ بیتی کا اضطرارانہ اور والہانہ بیان جس میں شدت بھی ہو اور اختصار بھی جسے سنانے والا سنانے کے لئے اور سننے والا سننے کے لئے مجبور ہو جائے ادب کی جان ہے اور یہ ادبیت گیتوں میں کوٹ کوٹ کر بھری ہے۔ دوسری خصوصیت ادب کی یہ ہے کہ اس میں ایک قسم کی ہمہ گیری ابدیت اور آفاقیت پائی جاتی ہے۔ گیتوں کی ادبی اہمیت اس لئے بھی مسلم ہے کہ وہ ہمہ گیر ہیں۔ اس کے موضوعات اور جذبات ابدی اور اساسی ہیں اور گیت نویس کی آپ بیتی سننے والے کی آپ بیتی اور جگ بیتی بن جاتی ہے گیتوں میں داخلیت ان کا طرۂ امتیاز ہے۔ گیتوں کی مقبولیت از منہ اوّل سے شروع ہوئی اور جب تک زبان۔ ادب اور موسیقی اس کرۂ زمین پر اپنی طلسم آفرینیاں کرتے رہیں گے۔ گیتوں کی مقبولیت اسی شدومد کے ساتھ قائم رہے گی۔

ادبی اور لسانی پہلو۔ مقبولیت گیتوں کی مقبولیت کی کئی وجوہات میں سے یہ وجہ بہت اہم ہے کہ گیتوں کے بول میٹھے اور سریلے ہوتے ہیں۔ گیتوں کی زبان کتاب اور مطالعہ کی زبان نہیں، وہ صرف خواص کی زبان بھی نہیں اور نہ اس میں عوام کی زبان کا ابتذال ہے۔ گیتوں کی زبان نازک، لچکدار، سُبک اور لطیف اور رس میں گھلی ہوئی ہے۔ روزمرہ ہے محاورے اور مثالیں ایسی کہ ذہن کو ان تک پہنچنے میں توقف اور تامل کے راستے سے نہیں گزرنا پڑتا۔ تشبیہیں اور استعارے زود فہم اور زود اثر اور اپنے ماحول کی اشیاء و واقعات

سے اخذ کئے ہوئے گیتوں کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اُردو کی مروجہ شاعری کی زبان کی طرح ان کی زبان فارسی اور عربی الفاظ فارسی کی اضافتوں، نامانوس ترکیبوں، بھاری اور بوجھل لغات دور از کار تشبیہات و استعارات سے پاک ہے۔ اس کے بجائے گیتوں کی زبان اور بول چال کی زبان میں کوئی فرق نہیں ہے۔ ان کی زبان عوامی زبان ہے" ادبی زبان" نہیں۔ مگر ان کی ادبی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

اس طرح گیتوں کی اہمیت تہذیبی و ثقافتی بھی ہے اور ادبی اور لسانی بھی گیتوں کی اس لسانی خصوصیت نے بھی گیتوں کا ماضی تابان، حال پروشن رکھا اور مستقبل کے خوشگوار ہونے کی ضمانت دی ہے۔ گیتوں میں چونکہ عموماً عورتوں کی زبان استعمال ہوتی ہے اس لئے گیتوں کی لسانی اہمیت کے لئے آگے چل کر مولوی عبدالحق مرحوم کے خطبہ کا اقتباس ملے گا اور اسے کافی سمجھا جا سکتا ہے۔

گیت عوامی شاعری ہیں

شعر و شاعری کی تعریف اتنی ہی مشکل اور اہم ہے جتنی کہ محبت کی یا زندگی کی خاص کر منطقی تعریف کے احاطہ میں اس طرح حد بندی کرنا کہ سب کچھ کہہ دیا جائے اور کچھ کہنا باقی نہ رہے نہ صرف ناممکن ہے بلکہ غیر ضروری ہے لیکن گیتوں کو اردو کی مروّجہ شاعری سے ممیز کرنے کے لیے یہ کہا جا سکتا ہے کہ گیت اردو شاعری کی ایک ایسی صنف ہیں جن میں داخلیت، موسیقیت، عروضی قیود سے آزادی زبان کی سادگی طرز ادا اور موضوعات کا تنوع پایا جاتا ہے جو اردو شاعری کی کسی اور صنف میں نہیں ملتا اور حالانکہ گیت کی یہ خصوصیات، شاعری کی دوسری اصناف کے ساتھ قدر مشترک سی نظر آتی ہیں۔ تاہم یہی خصوصیات گیتوں میں ایک نیا روپ، نیا نکھار، نیا رنگ اور نئی کیفیت پیدا کر دیتی ہیں[1]۔ اس فرق اور تمیز کی خاص وجہ یہ ہے کہ گیت ایک عوامی چیز ہیں ان کی تخلیق ان کا ارتقا ان کی منزل بہ منزل مسافت اور ان کی آراستگی و پیراستگی عوام کے ہاتھ ہوئی اور ان کی تکنیک بھی عوامی ہے۔ اس کا ارتقا بھی عوام کا رہین منت ہے اور اس کی مقبولیت کا دائرہ بھی عوامی ہے۔ لہٰذا گیتوں کی اگر کوئی منطقی تعریف ہو سکتی ہے تو یہ کہ گیت عوامی شاعری ہیں۔ ڈاکٹر مولوی عبدالحق صاحب مرحوم نے تو ایک موقعہ پر یہاں تک کہہ دیا تھا کہ شعر گیتوں

---

[1] باب ہذا (دوم) صفحات آئندہ۔

کی تصنیف اور گیتوں کی زبان اور گیتوں کی مٹھاس عورتوں کی مرہونِ منت ہے۔ گویا اس طرح گیت کو عوامی شاعری گردانا ہے۔

اس مقالے میں جہاں یہ دریافت کیا گیا ہے کہ گیت عوامی شاعری ہیں وہاں یہ بھی بتایا گیا ہے کہ گیتوں کی ابتدا اس کی ارتقا اور اس کی مشاطگی میں گمنام عوام، گمنام خواتین، خسرو، بھگتی کال کے ہندی شعراء، صوفیائے کرام، نظیر اکبر آبادی، اردو نظم کے جنم داتاؤں و نیز عظمت اللہ خاں، زمانہ حال کے رومانوی نظم نگاروں، ترقی پسند شاعروں اور سنیما کے گیت نویسوں سب کا ہاتھ ہے۔ ان آرائش گروں میں سے اکثر زمرہ خواص میں شامل تھے لیکن اصل بات یہی ہے کہ گیت عوامی شاعری ہیں۔

اس باب میں گیتوں کی مندرجہ بالا خصوصیات کو سامنے رکھ کر جو بحث کی گئی ہے اس کا نتیجہ بھی یہی نکلتا ہے کہ گیتوں کی بنیاد عوام کے جذبات ہیں۔ گیتوں کا خام مواد عوام نے فراہم کیا ہے۔ گیتوں کی زبان عوام کی زبان ہے۔ گیتوں کا طرزِ ادا قطعاً عوامی ہے۔ اس میں عروضی پابندی سے آزاد رہ کر مروجہ شاعری کے محدود اوزان کی ڈگر سے ہٹ کر صرف لے اور دھن کے سہارے جو نغمگیت پیدا ہوئی ہے وہ بھی عوام کی بخشی ہوئی ہے۔ غرض گیت کے فن کی سادگی و پُرکاری دلکشی و سامع نوازی غرض گیت کی ساری کی ساری تکنیک عوامی ہے۔

داخلیت

گیتوں کی خصوصیات میں داخلیت ایک اہم خصوصیت ہے۔ اس لئے اس مسئلہ کو زیرِ بحث لانے سے قبل داخلی اور خارجی شاعری کا مفہوم واضح ہونا ضروری ہے۔ یوں تو یہ امر مسلمہ ہے کہ کسی شعر کی تخلیق کے لئے شاعر کے دل اور ذہن پر داخلی طور پر ایک کیفیت کا طاری ہونا پہلی شرط ہے۔ ان کیفیات کی نوعیت میں گوناگونی یا احساس کیفیت کے دائرہ میں وسعت کم اور زیادہ ہو سکتی ہے لیکن شعر کو صرف احساسات و جذبات کا آئینہ ہونا ہی چاہیے۔ شعر کو سن کر یا پڑھ کر قاری یا سامع کو معلوم ہونا چاہیئے کہ یہ شعر شاعر کی آپ بیتی ہے۔ شاعر نے یکسر اور بیشتر بیرونی اور خارجی اثرات سے بے تعلق رہ کر صرف اپنے خیال اپنے جذبہ اپنے احساس اور اپنی روح کو ایک سانچے میں ڈھال لیا ہے اور صرف اپنے تجربہ اور عرفان کے سہارے شاعرانہ تخلیق کی ہے۔ اس قسم کی شاعری کو عام طور پر داخلی شاعری کا نام دیا جاتا ہے۔

اس کے مقابلے میں خارجی شاعری کا ماخذ بیرونی مشاہدات واقعات اور تجربات ہوتے ہیں جو ایک شاعر کے ذہن پر مرتسم ہو کر کوئی خیال یا جذبہ پیدا کرتے ہیں اور شاعر اس خیال یا جذبہ کو دوسروں تک پہنچانے کے لئے اپنی قوت بیانیہ سے کام لے کر ان کو الفاظ۔ کلمات اور مصرعوں کے سانچوں میں ڈھال کر سامعین یا قارئین کے سامنے پیش کرتا ہے۔

امداد امام اثر نے اپنی تصنیف "کاشف الحقائق" میں شاعری کی تقسیم مضامین یا موضوعات کے اعتبار سے کی ہے۔ بقول ان کے شاعر کا "شاعری تقاضا" یا تو "امور عالم خارج" یا "امور فی الذہن" سے متحرک ہوتا ہے"[1] بعض شاعری کا یہ تقاضا ہے کہ اس میں معاملات خارجیہ کو دخل ہونا چاہیئے اور بعض شاعری متقاضی اس کی ہے کہ اس میں امور ذہنیہ جگہ پائیں۔ اور بعض میں دونوں کی آمیزش درکار ہوتی ہے" مصنف کاشف الحقائق نے اردو شاعری پر محققانہ کاوش سے کام لیا ہے اور انیسویں صدی کے اواخر کے ادبی رجحانات کے مطابق شاعری کی تعریف یوں کی ہے کہ "یہ[2] رضائے الٰہی کی ایسی نقل صحیح ہے جو الفاظ یا معنی کے ذریعہ ظہور میں آتی ہے۔ رضائے الٰہی سے مراد فطرت اللہ ہے اور فطرت اللہ سے مراد وہ قوانین فطرت ہیں جنہوں نے حسب مرضی الٰہی نفاذ پایا ہے اور جس کے مطابق عالم درونی و بیرونی کو صاحب کاشف الحقائق عالم مادی و غیر مادی کا نام دیتے ہیں اور ان عالموں کی یوں تشریح کرتے ہیں "واضح ہو[3] کہ عالم دو نہج پر واقع ہے، ایک عالم خارج ہے اور دوسرا عالم باطن۔ عالم خارج سے مراد وہ عالم ہے کہ جس کی ترکیب میں مادہ داخل ہے اور مادہ وہ شے ہے کہ جس سے صفت مادہ سے منسلک نہیں ہو سکتی جیسے شجر، حجر، قمر وغیرہ جس سے طول و عرض و عمق منسلک نہیں ہو سکتے اور یہ عالم مادی وہی عالم ہے جس پر حواس خمسہ کا فعل ہوا کرتا ہے۔ اس عالم کے وسائل درک یہی حواس خمسہ ہیں ...... یہ تو حالت مادی کی ہے۔ اب عالم ذہن پر غور کیجیے ..... اس عالم[4] میں تمام ایسے امور ذہنیہ داخل ہیں جن کو مادیت سے کوئی سروکار

---

[1] کاشف الحقائق مصنفہ سید امداد امام اثر جلد اول صفحہ ۱۶ شائع کردہ مکتبہ معین الادب، اردو بازار۔ لاہور طبع دوم جنوری ۱۹۵۶ء مطبع گیلانی پریس لاہور۔ سنہ تصنیف حصہ اول ۱۸۹۷ء یا ۱۳۱۷ھ بحساب قطعہ تاریخ صفحہ ۲۳۴ اور تقریظ کا صفحہ ۹

[2] [3] [4] ایضاً صفحہ ۶۱-۶۲-۶۴-۶۸-۶۹

نہیں جو العباد ثلثہ سے کوئی علاقہ نہیں رکھتے۔ یہ عالم عالم الوہیت سے اقرب ہے اور اسی لئے عالم مادی سے اشرف ہے ..... اسی عالم کے ذریعہ سے انسان کی رسائی خدا تک ہوتی ہے اور اسی عالم کو معرفت الٰہی کا ذریعہ قیاس کرنا چاہئیے"۔ ان دونوں عالموں کی ماہیت کی ایک طویل بحث کے بعد امداد امام اثر نے مضامین کے تقاضوں کے اعتبار سے شاعری کی دو قسمیں قائم کی ہیں۔ شاعری متعلق عالم خارج اور شاعری متعلق بعالم ذہن اول قسم کی شاعری جسے خارجی شاعری کہا گیا ہے۔ ایسے بیانات پر مشتمل ہوتی ہے جن سے عالم فی الخارج کے معاملات پیش نظر ہو جاتے ہیں۔ ...... دوسری قسم کی شاعری جسے داخلی شاعری کے نام سے موسوم کیا گیا ہے تمام تر ایسے مضامین سے متعلق ہوتی ہے کہ جن کو سراسر امور ذہنیہ سے سروکار رہتا ہے۔ یہ شاعری انسان کے قوائے داخلہ اور واردات قلبیہ کی کیفیتوں کی مصوری ہے۔ بہر حال ان دونوں رنگوں کے شعرائے کلام مختلف زبانوں میں موجود ہیں۔ جن کے دیکھنے سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ان میں کسی کو معاملات خارجیہ کے بیان پر قدرت حاصل تھی اور کسی کو امور ذہنیہ کے اظہار کوائف کی صلاحیت تھی۔ علاوہ اس کے کچھ ایسے شعرا بھی اقوام مختلفہ میں دیکھے جاتے ہیں اور دونوں رنگ کی شاعری پر یکساں قدرت رکھتے تھے"۔ میر حسن کو امداد امام اثر صاحب اردو کا ایک ایسا شاعر تسلیم کرتے ہیں "جو خارجی اور داخلی دونوں شاعری پر یکساں قدرت رکھتے ہیں" لیکن خارجی اور داخلی شاعری کی یہ تقسیم اپنی امتیازی حدود میں مقید نہیں رہتی۔ بہت سے داخلی جذبات اور ذاتی احساسات خارجی اثرات کا نتیجہ ہوتے ہیں اور جگ بیتی بھی آپ بیتی بن جاتی ہے۔ شاعر کی حساس طبیعت خارجی اثرات سے بھی اتنی ہی متاثر ہوتی ہے جتنی اپنے ذاتی معاملات سے اور بعض اوقات اس سے زیادہ۔ شاعر جب دوسروں کے رنج و غم کو دیکھتا ہے۔ ان کے ماحول پر نظر ڈالتا ہے ان کے جذبات سے استفادہ کرتا ہے تو اس کے مزاج کی کیمیائی ترکیب دوسروں کے خیالات اور جذبات کو غیر معلوم طور پر اپنے خیالات اور اپنے جذبات میں تحلیل کر لیتی ہے اور من و تو کے فرق کو مٹا دیتی ہے۔ اس طرح سے شاعر کے مزاج میں وسیع القلبی اور اس میں وسیع النظری پیدا ہو جاتی ہے۔ اس کا دائرہ ذات سے نکل کر ملک و

لہ ۔ کاشف الحقائق ۔ مصنفہ سید امداد امام اثر جلد دوم صفحہ ۳۵۸ شائع کردہ مکتبہ معین الادب اردو بازار لاہور۔ طبع دوم ۱۹۵۶ء مطبع گیلانی پریس، لاہور۔

قوم و ملت تک، وسیع ہو جاتا ہے۔ اس قسم کی شاعری کا ماخذ بیرونی ماحول ہی ہوتا ہے اور طرز ادا بیانیہ۔ لیکن یہ کہنا غلط ہوگا کہ اس خارجی شاعری میں داخلیت کا کوئی دخل نہیں شاعر ہر خارجی اثر کو داخلی کیفیت میں تبدیل کر لیتا ہے۔ داخلی اور خارجی کا امتیاز بحث کو واضح طور پر سمجھنے کے کام آتا ہے ورنہ شاعر نہ اس امتیاز کو تسلیم کرتا ہے اور نہ امتیاز اس کے یہاں کارفرما ہی ہوتا ہے۔

یہ سب کچھ کہنے کے بعد یہ حقیقت ہے کہ شاعر کا احساس، شاعر کی شخصیت، شاعر کا آرٹ اور خود شاعری کی روح اور اس کا جسم اپنے بلند ترین مقامات اس وقت حاصل کرتے ہیں جہاں داخلی جذبات کا اظہار ہوتا ہے۔ کیونکہ یہ وہ مقام ہوتا ہے جہاں احساس کی شدت اور مستی ایک تیز رو ندی کی طرح اُمنڈتی ہوئی بہہ نکلتی ہے۔ جہاں شاعر خارجی اثرات سے بلند و بے نیاز ہو کر اپنے تمام تاثرات کو سمیٹ کر ایک مرکز پر جمع کر لیتا ہے۔ یہ وہ مقام ہوتا ہے جہاں شاعر خود کو تھوڑی سی دیر کے لئے اپنے محبوب کے روبرو پاتا ہے اور ایک اضطراب اور بے چینی کی کیفیت میں اپنا دل کھول کر اپنے محبوب کے سامنے رکھ دیتا ہے اس کے بعد وہ پھر خارجی ماحول میں واپس آتا ہے جیسے کہ ایک لمحہ کے لئے خواب دیکھ رہا ہو۔ انگریزی زبان کے ایک شاعر کیٹس[۱] نے جب بلبل کو بولتے ہوئے سُنا تو اس سے نہ رہا گیا۔ ایک لمحہ کے لئے وہ بھول گیا کہ وہ اس دنیا میں ہے۔ اس نے دل کھول کر اور جی بھر کر بلبل سے باتیں کیں۔ اس وقت اس کے لیے دنیا میں صرف دو ہی چیزیں تھیں۔ ایک بلبل اور دوسرے اس کی درد بھری داستان۔ اس نے بلبل سے کہا یہ دنیا ایسی ہے یہاں اتنے رنج و غم ہیں کہ درخت پر بیٹھ کر چہکنے والی بلبل نے کبھی نہ دیکھے ہوں گے۔ یہاں شباب مردہ جسم کا ایک ڈھانچہ ہے۔ یہاں حسن خود اپنی حفاظت نہیں کر سکتا۔ لیکن بلبل اپنے والہانہ انداز میں گاتی رہتی ہے۔ اسے کبھی فنا نہیں۔ غریب و امیر، شاہ و گدا یکساں طور پر اس کی موسیقی سے لطف اندوز ہوتے ہیں روتھ[۲] کے غم اندوز دل پر بلبل کے گانے کا اثر ہوا ہے۔ دو منٹ بعد شاعر خواب سے بیدار ہوتا ہے۔ شاید اس لئے کہ بلبل کا گانا بند ہو گیا ہے۔ اب اُسے شک ہوتا ہے کہ آیا شاعر

۱ـ KEATS - انگریزی زبان کا شاعر جس کی نظم بلبل (NIGHTINGALE) سے یہ مضمون اخذ ہے

۲ـ RUTH - ایک انگریز دوشیزہ کا عام نام۔

حالت خواب میں ہے یا عالم بیداری میں۔ یا بیداری میں خواب ہے۔ داخلی شاعری اسی قسم کی ہوتی ہے۔ شاعر عالم محویت میں سب کچھ فراموش کر دیتا ہے۔ جذبات چند لمحوں کے لئے ایک بلند فضا میں نغمۂ سرمدی کی شکل میں نمودار ہوتے ہیں۔ جذبہ کی شدت ختم ہونے پر یہ کیفیت بھی ختم ہو جاتی ہے۔ اس مختصر سے تجزیہ کے بعد جو نمونے کے طور پر پیش کیا گیا ہے اس نتیجہ پر پہنچا جا سکتا ہے کہ داخلی شاعری کے چار اہم عنصر ہوتے ہیں اوّل ذاتی جذبہ کا اضطرارانہ اظہار، دوئم شروع سے لے کر آخر تک صرف ایک ہی جذبہ کا مسلسل اور مربوط اظہار، سوئم جذبہ کا اختصار، چہارم ترنم اور شیریں بیان۔

اس نتیجہ پر پہنچنے کے بعد اردو ادب کی اصناف شاعری کو اس معیار پر پرکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ ہر صنف شاعری تمام تر ان خصوصیات کی حامل نہیں کسی نہ کسی خصوصیت کی کمی رہ جاتی ہے تفصیل سے قطع نظر جو آگے آئے گی یہ کہا جا سکتا ہے کہ اردو غزل ضرور ایک ایسی صنف ہے کہ شاعری کی اس تعریف سے قریب ترین ہے۔ امداد امام اثر نے بھی غزل سے وہ صنف شاعری مراد لی ہے کہ "جس میں[1] ایسے مضامین جو اعلیٰ درجہ کے واردات قلبیہ اور ارفع درجہ کے امور ذہنیہ سے خبر دیتے ہیں حوالۂ قلم کئے جاتے ہیں۔ یہ صنف شاعری تمام تر داخلی پہلو رکھتی ہے اس لئے اس کا احاطہ بہت محدود ہوتا ہے چونکہ اس صنف کا یہی تقاضا ہے کہ امور داخلی کے سوا امور خارجی قلم بند نہ ہوں اور اگر ہوں بھی تو داخلی پہلو کی آمیزش سے خالی نہ ہوں"۔ چنانچہ غزل میں جذبہ کا اضطرارانہ اظہار بھی ملے گا جو داخلی شاعری کا پہلا اہم عنصر ہے۔ دوسرا اہم عنصر یعنی شروع سے لے کر آخر تک صرف ایک ہی جذبہ کا مسلسل اور مربوط اظہار۔ غزل کا دامن اس نعمت سے خالی تو نہیں ہے لیکن اپنے مزاج سے مجبور ہونے کی وجہ سے اس عنصر پر زیادہ زور نہیں دیتی منفرد طور پر غزل میں ایسی مثالیں ملتی ہیں جہاں جذبہ کا مسلسل اور مربوط اظہار ہے۔ اس لئے داخلی شاعری کے اس دوسرے عنصر کو غزل میں کلیہ کے طور پر بیان نہیں کیا جا سکتا۔ البتہ اردو شاعری کی دوسری اصناف یعنی قصیدہ۔ مثنوی، مرثیہ وغیرہ میں ایک جذبہ کے مسلسل اور مربوط اظہار کی روش اور وافر مثالیں ملتی ہیں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب ایک

---

[1] ۔ کاشف الحقائق۔ مصنفہ سید امداد امام اثر جلد دوم صفحہ ۴۲۔

ہی جذبے کے اظہار میں تسلسل اور ربط کی کوشش درآئی تو نظم کا طویل ہوجانا گزیر ہوجاتا ہے۔ اور گو کہ شاعر کے جذبات کی صداقت اور عمق پر کوئی حرف نہ آئے تاہم داخلی شاعری کے پہلے عنصر یعنی جذبے کے اضطرارانہ اظہار اور دوسرے عنصر یعنی مسلسل اور مربوط بیان جو طویل ہوگا ان دونوں میں تطابق اور یک جہتی پیدا کرنا مشکل ہوجاتا ہے یا کم از کم یہ ضرور مترشح ہوتا ہے کہ شاعر نے اپنے محبوب کی محبت میں وہ مقام حاصل نہیں کیا جو اظہار جذبہ محبت کا تقاضا ہے۔ داخلی شاعری کے تیسرے عنصر یعنی غزل میں جذبہ کا اختصار اپنے انتہائے کمال پر پہنچا ہوا ملے گا کیونکہ ہر شعر ایک نئے جذبہ اور نئے جذبہ کے کسی ایک خاص رُخ کو پیش کرتا ہے لیکن غزل میں ہر شعر جذبہ کے تنوع اور اختلاف کی وجہ سے خلوص سے معرّا ہوجاتا ہے۔ دوسرے عملی طور پر اتنے جذبات کا بہ یک وقت طاری ہونا ناممکن ہے تیسرے جذبہ کا اختصار حقیقی نہیں بلکہ بناوٹی ہوجاتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ جذبہ کا مختصر ہونا ضروری ہے کیوں کہ تخیل اور جذبات کی تیز روی اور شدت میں شاعر دیر تک اس بلند مقام پر نہیں ٹھہر سکتا جسے جذبہ کا نقطۂ ارتفاع کہا جائے یہ وہ بلندی ہے جہاں شاعر صرف ایک لمحہ کے لئے رُک سکتا ہے۔ اگر دیر تک جذبہ کے اس مقام پر رُکنے کی کوشش کریگا تو دیوانہ ہوجائے گا لیکن غزل کے شعر کا اختصار شعر کہنے والے اور شعر سننے والے دونوں کے ذہن کو زیر بار کرتا ہے۔ دونوں کو محذوفات لفظی اور محذوفات معنوی کو پُر کرنے کی ذہنی کشمکش میں مبتلا کرکے مسرت کی بے ساختگی چھین لیتا ہے۔

ترنم اور شیرینی

جہاں تک ترنم اور شیرینی کا سوال ہے تو اس معاملہ میں غزل اردو کی دیگر تمام اصناف شاعری سے سبقت لے جاتی ہے سوائے گیتوں کے لیکن غزل کے ترنم اور موسیقی کے سانچے تعداد میں محدود ہیں اور موسیقی کے تمام لوازم اور تقاضوں کو پورا نہیں کرتے۔

کیونکہ ترنم اور موسیقی کے سانچے جسے علم عروض میں بحر کہتے ہیں اُردو زبان میں فارسی سے اور فارسی میں عربی سے آئے ہیں اور کم سے کم تر ہوتے چلے گئے۔ یہاں تک کہ اُردو شاعری میں وہ بالکل محدود ہوکر رہ گئے۔ گیتوں میں عروض کے سلسلہ میں آگے چل کر اس باب کے صفحات ۹۰ تا ۸۷ اور باب ہفتم میں صفحات ۳۴۱ تا ۳۴۷ نسبتاً تفصیل سے بحث کی گئی ہے لیکن اس مقام پر اتنا کہنا ضروری ہے کہ دکن میں صوفیائے کرام نے قدیم اردو شاعری کو پروان چڑھانے کی خاطر

عروض کی پابندیوں کی گرفت کو کچھ ڈھیلا کرنے کی کوششیں کیں لیکن صوفیائے کرام ہوں یا انشاء اللہ خاں انشاؔ جو نیو اردو میں دکن کے صوفیائے کرام نے ڈالی تھی وہ شمالی ہندوستان میں پروان نہ چڑھ سکی اس لئے کہ اردو میں سے ہندی الفاظ اور ہندی محاورات اور ہندی طرزِ ادا کے نکالنے کی مستقل کوشش کے ساتھ ساتھ فارسی کے محدود عروضی سانچوں میں محدود رہنے کی کوشش بھی جاری رہی۔ زحافات کا اضافہ بند ہوگیا یعنی اختیار شاعرانہ کا استعمال مسدود ہوگیا۔ یہ اختیار شاعرانہ قدیم اردو شاعری میں صوفیائے کرام نے استعمال کرنا شروع کیا تھا۔ اور وہ غزل اور دوسری مروجہ اردو شاعری کے دامن کو باغ و بہار کرنے کے بجائے گیتوں اور گیت نویسوں کی قسمت میں آیا۔ چنانچہ گیت نویسوں نے اس "اختیار شاعرانہ" کے استعمال سے گیتوں کے دامن کو باغ و بہار بنالیا۔ اسی لئے عروضی سانچوں کے محدود ہوجانے سے غزل میں ترنم اور موسیقی کے تمام لوازم اور تقاضے پورے نہیں ہوئے۔

موسیقیت غزل کو شاعری کے اس معیار پر جانچنے کے بعد غزل میں شاعری کے اہم عناصر کا فقدان یا کمی صاف طور پر سامنے آجاتی ہے۔ لیکن اگر گیت یہ دعویٰ کریں کہ ان کے اندر شاعری کے چاروں عناصر موجود ہیں تو ان کا دعویٰ قدامت پسندوں کو نیا نیا معلوم ہوگا لیکن ہوگا صحیح۔ اگر شاعری اور داخلی شاعری کی خصوصیات وہی تسلیم کرلی جائیں جو اوپر بیان کی گئی ہیں تو گیت ہی صحیح قسم کی داخلی شاعری قرار دیے جاسکتے ہیں۔ سرسری طور پر نظر ڈالنے سے معلوم ہوجائے گا کہ گیتوں میں ایک داخلی جذبہ کا اضطرارانہ اظہار ہے اور یہ اظہار شروع سے لے کر آخر تک مسلسل اور مربوط ہوتا ہے۔ اور پھر اس جذبہ میں شدت اور اختصار بھی اور جیسا کہ گیت کے لفظی معنی سے ظاہر ہے ان کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ ان میں شیریں بیانی، ترنم اور موسیقی کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے۔ بلکہ موسیقی گیتوں کی اہم خصوصیت ہے۔ اس طرح گیتوں کا تعلق ایک طرف شاعری سے ہے اور دوسری طرف موسیقی سے۔ کچھ گیت ایسے ہیں جو محض گائے جاتے ہیں اور کتابی اور علمی طور پر انھیں وہ ادبی اہمیت نہیں دی گئی جن کے مستحق ہیں۔ کچھ گیت ایسے ہیں جو ادبی اہمیت کے اعتبار سے شاعری میں بلند مقام رکھتے ہیں اور عروض و موسیقی کے اصولوں کے مطابق تصنیف کئے گئے ہیں۔ اس لئے ان میں موسیقیت کا عنصر پہلے قسم کے گیتوں کے مقابلہ میں زیادہ ہے۔ گیتوں میں شاعری اور موسیقی

کا لطیف اور حسین امتزاج اس امر کا مقتضی ہے کہ شروع ہی میں اس پر ایک گہری نظر ڈال لی جائے کہ اُردو زبان کے گیتوں میں جو پاکستان اور ہندوستان کے برصغیر کے شمالی جنوبی مشرقی اور مغربی علاقوں کے ایک بڑے حصہ میں بولی اور سمجھی جاتی ہے۔ موسیقی اور شاعری کے گنگا جمنی دھارے ملکر کس طرح ایک مچلتی ہوئی اٹھلاتی ہوئی اور گنگناتی ہوئی ندی بن کر بہتے رہے ہیں۔ دنیا کے ہر ملک میں موسیقی اور شاعری باوجود آرٹ کے چند مشترک عناصر کے ہمیشہ دو مختلف فنون لطیفہ رہے لیکن اُردو زبان کے گیت ایک امتیازی حیثیت رکھتے ہیں۔ آخر ایسا کیوں اور کیسے ہوا۔

اس سوال کے جواب کے لئے ہمیں مختصر طور پر یہ معلوم کرنا ہوگا کہ اس سرزمین پر موسیقی اور شاعری نے کس طرح اور کب جنم لیا اور آپس میں ان دونوں کا اختلاط کس طرح اور کب عمل میں آیا۔ شاعری اور موسیقی کی ابتدا خود کائنات کی ابتدا سے اس قدر ملی جلی ہے کہ کسی ملک اور کسی زمانہ میں بھی ان کے حدود متعین نہیں کئے جا سکتے۔ غیر ممالک اور غیر زبانوں کے گیت ہمارے موضوع سے الگ ہیں۔ اپنے ملک کی تاریخ سامنے ہے اور اس کی روشنی میں ہمیں اس مسئلہ کو دیکھنے کی ضرورت بھی ہے۔ یہ امر مسلمہ ہے کہ گائی ہوئی چیز اپنے اندر جاذبیت اور کشش کا زیادہ عنصر رکھتی ہے۔ شاعروں نے اس جاذبیت اور کشش کی خاطر اور اپنی شاعری کو زیادہ مقبول عام بنانے کے لئے موسیقی سے استفادہ کیا۔

سب سے پہلے اردو شاعری کو مقبول عوام بنانے کے لئے خود حضرت خسرو علیہ الرحمتہ کا نام آتا ہے۔ چنانچہ چشتیہ و قادریہ سلسلہ کے صوفیائے کرام نے قدیم اُردو یا ابتدائی اردو میں جو منظوم رسالے لکھے ان کے ساتھ ساتھ بہت سے خیال اور دوہے بھی تصنیف کیے اور ان کے ساتھ ساتھ اس خیال کی راگ راگنی بھی لکھ دی تاکہ شاعری اور موسیقی کا اتصال اشاعت اسلام میں ممد و معاون ثابت ہو سکے۔ ان صوفیاء میں سے دو حضرت شاہ برہان الدین جانم اور حضرت شاہ امین الدین اعلیٰ کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں کیونکہ ان بزرگوں کا اس قسم کا کلام مولوی عبدالحق صاحب نے فراہم کر لیا تھا۔ چنانچہ عبدالحق صاحب مرحوم نے اپنی تصنیف "قدیم اُردو" میں لکھا ہے کہ "میرے پاس ان کے کلام کا بہت بڑا مجموعہ ہے ان میں سوائے ایک کے باقی سب منظوم رسالے ہیں تصوف و سلوک کے مضامین پر لکھے گئے ہیں۔ ان کے علاوہ

بہت سے دوہرے خیال اور مختلف چھوٹی نظمیں ہیں۔ ہر دوہرے کے ساتھ اس کی راگ راگنی بھی لکھ دی ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ شاہ صاحب کو موسیقی سے خاص ذوق تھا۔[1] دوسرے بزرگ حضرت شاہ امین الدین اعلیٰ (متوفی ١٠٨٦ھ) جو حضرت برہان الدین جانم کے فرزند وخلیفہ بھی ہیں۔ آپ نے بھی نظمیں، خیال اور دوہرے تصنیف کئے ہیں۔ مولوی عبدالحق مرحوم شہادت دیتے ہیں کہ "اس قسم کی نظموں کے سوا دوہرے بھی بہت سے ہیں اور ہر دوہرے کے ساتھ اس کی راگنی بھی لکھ دی ہے۔ اس سے ذوق موسیقی معلوم ہوتا ہے۔ یہ اس خاندان کی خاص صفت ہے"[2] جس صنف کی طرف مولوی عبدالحق صاحب نے اشارہ کیا ہے وہ عوام میں ہندوستان کی غیر مسلم آبادی میں اسلام کی تبلیغ اور موسیقی کے ذریعہ اپنے تبلیغی لائحہ عمل کو قابل قبول بنانا تھا اور نومسلموں میں روحانی ذوق پیدا کرنا اور روحانی ترقی کے مدارج طے کرانا تھا۔ اس کی بحث کہ صوفیاء کا یہ طریقہ کس طرح اور کس حد تک کامیاب ہوا آگے آئے گی لیکن یہ امر مصدقہ طور پر صحیح ہے کہ "خاندان چشتیہ کے بزرگ موسیقی کو مباح ہی نہیں سمجھتے بلکہ روحانی ذوق پیدا کرنے اور روحانی مدارج طے کرنے میں بڑا ممد خیال کرتے ہیں۔ دوہرے ہندی بحروں میں اور ہندی طرز کے ہیں جن میں روحانیت اور عشق ومحبت کا راگ الاپا ہے"[3]

شاعری اور موسیقی کا یہ چولی دامن کا ساتھ گیتوں میں تو جو اس کتاب کا موضوع ہیں ملتا ہی ہے لیکن شاعری اور موسیقی کا اتحاد طبعی وحدت ہر دور کے متغزلین میں ملے گی۔ مومن کے متعلق یہ روایت ہے کہ ان کی تنوع پسند طبیعت ان کا اختراعی مزاج اور فنون لطیفہ کا ذوق ان کی ہر غزل میں اس طرح ملے گا کہ وہ غزل کسی راگ اور راگنی کے سانچے میں ڈھلی ہوئی ہوگی۔ دبستان لکھنؤ کے شعراء میں بھی شاعری اور موسیقی کے اس قسم کے اتصال کا رنگ نمایاں طور پر جھلکتا ہے۔ یہاں تک کہ جان عالم پیا کی شاعری اور موسیقی کے ذوق کو اگر ترازو کیا جائے تو موسیقی کا پلڑا بھاری اور جھکا ہوا نظر آتا ہے۔ باب ہفتم میں عظمت اللہ خاں کے اجتہاد میں اس نظریہ کی فنی وضاحت ملے گی اور آخر میں یہ رجحان حفیظ، اختر، ساغر کے ترنم کے ساتھ مشاعروں میں غزلیں پڑھنے پر منتج ہوا۔ یہاں تک کہ فلمی گیتوں کے دور میں

---

[1] - [2] [3] - عبدالحق ڈاکٹر مولوی، "قدیم اردو" طبع اول ١٩٦١ء انجمن ترقی اردو (پاکستان) اردو روڈ، کراچی - صفحات ٢١، ٣٩، ٥٣ -

موسیقی مقدم اور مروجہ شاعری کے سانچے موخر ہو گئے۔ آج بھی اُردو مشاعروں میں ترنم کے ساتھ پڑھی جانے والی غزلوں کا تحت الفظ پڑھی جانے والی غزلوں کے مقابلہ میں زیادہ مقبول ہونا اس دعوےٰ کی دلیل ہے۔ ساتھ ہی ساتھ جتنا یہ اوائل میں صحیح ہوگا اتنا ہی آج بھی صحیح ہے کہ شاعروں کے سامنے شاعری اوّل اور موسیقی دوم درجہ رکھتی تھی۔ موسیقی ایجاد کرنے اور گانے تصنیف کرنے والوں کے سامنے آواز اور اُس کے اُتار چڑھاؤ مقدم تھے اور الفاظ اور اُن کا بامعنی ہونا موخر۔ چنانچہ اب بھی کلاسیکی گانوں میں بول یعنی الفاظ کے مقابلہ میں دُھن، لَے اور سُر اور تان کی تخلیق مقدم اور زیادہ اہم ہے۔ الفاظ بامعنی بھی ہو سکتے ہیں اور بے معنی بھی۔ بامعنی الفاظ کسی زبان کے ہوں کلاسیکی موسیقی کے سانچوں میں ڈھل جاتے ہیں اور یہ سانچے کم و بیش چوں کہ مانوس ہیں اور جانے بوجھے ہوتے ہیں۔ اس لئے موسیقی کے عنصر کو پرکھنے اور پسند کرنے کے لئے زبان کا جاننا بہتر ضرور ہے لیکن ضروری قطعی نہیں ہوتا۔ عوام میں موسیقی کے مقبول ہونے کے لئے ضروری ہے کہ اس گانے کا جسم یعنی اس کے بول اور زبان اس خطے کے لوگ اچھی طرح سمجھ سکیں۔ اسی لئے موسیقاروں اور گانے تصنیف کرنے والوں نے اپنی موسیقی کی اپیل کو مقبول عام بنانے کے لئے اپنی راگ اور راگنیوں کو الفاظ کا جامہ پہنایا یا علم موسیقی کی ترویج و ترقی کی خاطر بھی موسیقی کے استادوں اور فنکاروں نے اپنے راگوں میں عام فہم زبان استعمال کی۔ ان گانوں کی کوئی ادبی اہمیت نہیں۔ الفاظ محض ایک ذریعہ ہیں اور مقصد ان سے بالاتر۔ گویا شاعری میں ادبی اہمیت اوّل تھی اور فنی یا موسیقی حیثیت ثانی اور موسیقی میں فنی یا موسیقی اہمیت اوّل تھی اور ادبی یا زبانی اہمیت ثانی۔ اسی فنی اہمیت کی وجہ سے شاعروں اور مصنفین موسیقی نے اپنے ناموں اور کارناموں پر فخر کیا اور اپنے ناموں اور کارناموں سے دنیا کو روشناس کرنے کی کوشش بھی کی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے کارنامے تصنیفوں، تذکروں اور تاریخ کی شکل میں ادبی یا فنی ترکہ کے طور پر ہم تک پہنچے اور ہم نے ان کو کتابوں کی صورت میں محفوظ بھی رکھا لیکن گیتوں کو نہ شاعری کے زمرہ میں شمار کیا گیا اور نہ شعر کی صف میں انھیں جگہ ملی۔

گیتوں کو اگر شاعری کا درجہ مل جاتا تو گیتوں میں ادبیت کی تلاش ہوتی اور ان کی ادبی اہمیت نظر آتی اور اگر گیتوں کو موسیقی گردانا جاتا تو گیتوں میں فنی اہمیت ملتی لیکن حال

یہ ہے کہ گیتوں کو نہ کسی نے ادبی اہمیت دی اور نہ فنی۔ اگر ادبی اہمیت دی گئی ہوتی تو گیتوں کے مجموعے معلوم اور نامعلوم گیت نویسوں کے تذکرے و تبصرے اور تنقیدیں یا تذکرہ نگاروں، مبصروں اور تنقید نگاروں کے قلم سے مترشح ہوئی ہوتیں اور اس طرح ادب میں ان کو وقیع نہ سہی تذکرے کے طور پر ہی کوئی جگہ ملتی۔ دنیائے فن میں آقایانِ موسیقی یا شائقین کلاسیکی موسیقی سوائے پکے گانوں کے وہ گانے بھی موسیقی کے دائرے میں شمار نہیں کرتے جن میں مسلمہ اصولوں اور قاعدوں سے ہٹ کر کوئی جدت، کوئی اختراع کوئی اضافہ کوئی کمی یا کوئی اجتہادی ملاوٹ کی گئی ہو کیونکہ ناخدایانِ موسیقی اپنے دامن میں کسی اجنبی کو پناہ نہیں دیتے۔ اس اعتبار سے گیت بچارے جہاں شاعروں کے درباروں میں بار نہ پا سکے وہاں موسیقاروں اور اساتذۂ فن کے لیئے درخورِ اعتنا نہ بن سکے۔ موسیقی کی دنیا میں آج بھی غزل، گیت اور پکے گانوں کا امتیاز قائم جاری اور ساری ہے اور نہ گیتوں کے مصنفین نے کوئی ایسا اقدام کیا جس سے گیت کتابوں کی شکل میں محفوظ رہ سکتے یا ان کے نام سب کو معلوم ہوتے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک طرف گیتوں کو ان کا صحیح مقام نہ مل سکا اور دوسری طرف ان کے مصنفین کے کارنامے محفوظ نہ رہ سکے اور نوبت یہاں تک پہنچی کہ لوگوں کو ان کے مصنفین کے نام بھی معلوم نہیں سوائے ان خطوں کے جہاں کی شاعری اور موسیقی علاقائی زبان کی تنگ دامانی اور تنگنائی کی وجہ سے صرف اپنے اپنے دور دراز علاقوں میں محدود رہی اور ان کو مرکزیت یا تمام ملک میں قبولیت کا درجہ حاصل نہ ہو سکا۔ بنگال پنجاب۔ مارواڑ۔ سندھ۔ سرحد اور بلوچستان کے علاقوں میں گیت ایک طرف شاعری کے تقاضوں کو پورا کرتے رہے اور دوسری طرف موسیقی کے تقاضوں کو۔ اس طرح ان علاقوں کے گیت اپنے محدود انداز میں شاعری بھی تھے اور موسیقی بھی۔ کچھ تو مرکز کی زبان۔ مرکز کے ادب اور مرکز کے کلچر سے دور ہونے کی وجہ سے اور کچھ اپنے علاقے اور وطن کے تفاخر کے جذبے سے متاثر ہو کر ان علاقوں کے عوام نے اپنے گیتوں کو اپنایا۔ ان کے مصنفین کی قدر کی۔ ان کو اور ان کی تخلیقات کو کتابوں یا سینوں میں محفوظ رکھا اور ان کے نام کو عالم کے جریدوں میں نہ سہی اپنے اپنے صوبوں کے جریدوں میں ثبت کر کے دوام بخشا۔

شاعری اور موسیقی کا اس طرح یکجا جمع ہو جانا کوئی اتفاقی بات نہ تھی۔ قدیم ہندوستان

کے مذہب۔ معاشرہ۔ تہذیب اور ادب کی افتاد ہی کچھ ایسی تھی کہ امتزاج لازمی تھا۔ زمانہ قدیم سے علم و فن صرف ایک قوم اور ایک گروہ کا اجارہ تھے یعنی برہمن اور مذہبی پیشواؤں کا۔ ہندوؤں کی سلطنت کے زوال اور مسلمانوں کے عروج کے زمانہ تک یہی حال رہا۔ مثال کے طور پر تلسی داس، سور داس اور میرا بائی کی تصانیف میں گیتوں کا ایک بڑا ذخیرہ پایا جاتا ہے۔ ان کے گیتوں میں شعریت اور ادبیت بھی ہے۔ راگ اور راگنیوں میں گائے جاتے ہیں اور عوام میں ہر دلعزیز بھی ہیں۔ ان تمام خوبیوں کے ایک جگہ جمع ہو جانے کی وجہ یہی ہے کہ یہ لوگ ہندی کے مانے ہوئے شاعر بھی تھے اور راگ راگنی اور موسیقی کے مزاج داں بھی تھے۔ خواص کے مذاق سے بھی واقف تھے اور عوام کے رجحانات کے نباض بھی۔ گیت خود ہی تصنیف کرتے تھے اور تصنیف کرتے وقت اس بات کا خیال رکھتے تھے کہ گیت اپنے ماحول موقعہ اور نوعیت کے مطابق کسی راگ یا راگنی میں ادا کئے جائیں۔ عوام کے ہر دلعزیز مذہبی پیشوا ہونے کی وجہ سے ان کا اعتقادی جذبہ ان گیتوں میں صداقت اور اصلیت پیدا کر کے اثر اور گداز پیدا کر دیتا تھا۔ ہندی شاعری کے بھگتی کال کے ان شعرا کے علاوہ مسلمان صوفیائے کرام نے اشاعت مذہب کی خاطر گیتوں کو ہی اپنا طریقۂ کار بنایا تھا۔

بھگتی کال کے ہندو شعرا اور مسلمان صوفیائے کرام کے گیتوں میں شاعری اور موسیقی کا یہ امتزاج اس لئے بھی تھا کہ یہ لوگ شاعری اور فن موسیقی دونوں کے ماہر تھے اور پھر ان مذہبی پیشواؤں ہی پر موقوف نہیں بلکہ زمانہ کا ماحول اسی قسم کا تھا۔ موسیقی بھی شاعری کی طرح درگاہ اور دربار دونوں سے وابستہ تھی۔ درباروں میں شعرا اور ماہرین فن موسیقی دونوں کو بلند مرتبہ کرسیاں ملتی تھیں اور ایک دوسرے کے قرب کی وجہ سے ایک دوسرے کے فن سے بھی واقف تھے۔ دربار سے نکل کر خواص میں بھی ہر مہذب شخص شاعری اور موسیقی کو فن لطیف کی حیثیت سے حاصل کرتا تھا اور اس لئے دونوں فنون لطیفہ کی سرحدیں ایک دوسرے سے ملی جلی تھیں۔ شاعری میں موسیقی کے لوازمات کا خیال اور گیتوں میں ادبیت کا عنصر غالباً اسی لئے اس زمانہ میں بیحد نمایاں ہے۔

ہر فن لطیف اور ہر آرٹ کے صحیح مخاطب خواص نہیں بلکہ عوام ہونے چاہئیں کیونکہ ہر فن اور آرٹ کی تخلیق جذبہ کی آفرینش سے لے کر اس کے اظہار کی شکل اور اس کے انداز بیان

یا اندازِ اظہار تک صرف ایک مقصد سامنے رکھتی ہے وہ یہ کہ اپنی اندرونی کیفیت یا اپنے تجربۂ ذہنی اور تجربۂ حسی کو واضح اور روشن طور پر سامعین یا قارئین تک پہنچایا جائے اور ایک متوقع اثر یا تاثر پیدا کیا جائے۔

جب کبھی کسی ماہرِ فن نے اس تخاطب کو نظر انداز کیا اس کا فن یا تو مر گیا یا آگے چل کر مر جائے گا۔ فن کو زندگی صرف عوام کے بل بوتے پر حاصل ہوتی ہے۔ میرؔ نے اس راز کو اپنے ایک غیر معروف شعر میں یوں پیش کیا ہے:

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

میرؔ کے اس شعر میں ہر صاحبِ فن یا آرٹسٹ کی طرح ان کا شعورِ برتری جھانکتا نظر آتا ہے۔ جو ان کی بے پناہ انفرادیت کا آئینہ دار ہے۔ سید عبداللہ نے اپنی تصنیف "نقدِ میرؔ" میں غالبؔ اور میرؔ کے فن کا موازنہ کرتے ہوئے بتایا ہے کہ[۱] "دونوں میں فن کے معاملہ میں ایک طرح کی نازک مزاجی پائی جاتی ہے اور دونوں کی نازک مزاجی کا یہ پہلو باہم مماثل ہے کہ فن سے باہر دونوں انسانیت کا دامن تھامے ہوئے ہیں۔ غالبؔ کی خوش طبعی اور ظرافت ان کی انسان دوستی کا غیر مبہم ثبوت پیش کرتی ہے اور میرؔ کا عوامی خطاب ان کی عام انسان دوستی کا آئینہ دار ہے۔"

عوام اور خواص کی تفریق کو مٹانے کی کوشش مذہب، اخلاق اور سیاسیات سب نے کی لیکن یہ فرق مٹ نہ سکا۔ اس افراتفری کا ایک نتیجہ ضرور ہمارے سامنے ہے اور وہ یہ کہ علم و فن کے میدان میں کھیت عوام کے ہاتھ رہا علم و فن نے خواص کے ہاتھوں تربیت پائی اور ترقی کی منزلیں طے کیں لیکن جب علم و فن کے مزاج میں خواص پسندی کا دخل بڑھا اور عوام سے دور ہونا شروع ہوئے علم و فن کے لئے یہ تنگنائی مہلک ثابت ہوئی۔ اگر وہ علم و فن مٹا نہیں تو اس کی صورت اتنی ضرور بدل گئی کہ روح اور جسم دونوں اعتبار سے علم و فن چیزے دیگر بن گئے، شاعری میں عوام سے قریب آنے کی خواہش نے مثنوی کو قصیدہ۔ قصیدہ کو غزل غزل کو گیت بنا دیا اور موسیقی میں راگ راگنیوں کو عوام پسند گیتوں کی شکل اختیار کرنے پر مجبور کر دیا یہی حال رقص مصوری اور دیگر اصنافِ علم و فن کا ہوا ہے۔ شاعری نے گیتوں کا چولا کیوں اور کس طرح بدلا اس کا ذکر آئے گا لیکن چونکہ موسیقی اور شعر کا چولی دامن کا ساتھ

۱۔ عبداللہ۔ ڈاکٹر سید۔ نقدِ میر۔ ناشر آئینہ ادب چوک مینار۔ انارکلی۔ لاہور۔ مطبوعہ نقوش پریس۔ لاہور۔ ۱۹۵۰ء صفحہ ۲۴۴

ہے شعر، رقص اور موسیقی تینوں ایک دوسرے کے ساتھ لپٹے اور سمٹے ہوئے ہیں بقول اقبال

شعر سے روشن ہے جانِ جبرئیل و اہرمن — رقص و موسیقی سے ہے سوز و سرورِ انجمن
فاش یوں کرتا ہے اک چینی حکیم اسرارِ فن — شعر گویا روحِ موسیقی ہے رقص اس کا بدن

گیت ایک ایسے حسین امتزاج کا نام ہے جس کے جسم میں شاعری، موسیقی اور رقص تینوں فنون لطیفہ کے خد و خال نظر آتے ہیں اور عوام نے اور خاص طور پر عورتوں نے جو روح اس مجسمہ میں پھونکی ہے اس میں شعر کی روح موسیقی کی روح اور رقص کی روح نے مل کر ایک نیا کرشمہ پیدا کر دیا ہے۔ ان بیانات کی تفصیل آگے آئے گی لیکن فی الحال عبدالحق صاحب جیسے بے لوث اور بے لاگ تنقید کرنے والے بزرگ کا قول میرے اس دعوے کے لئے زبردست دلیل ہے۔ مولوی صاحب مرحوم نے ۱۹۳۷ء میں اُردو کانفرنس کے ایک سالانہ اجلاس منعقدہ علیگڑھ کی صدارت کرتے ہوئے اردو کی تاریخ کی بحث کے دوران فرمایا تھا۔

[1] " اردو زبان کی ایک خصوصیت اور بھی ہے جس پر بہت کم توجہ کی گئی ہے۔ وہ عورتوں کی زبان ہے۔ یوں تو دنیا میں اور بھی زبانیں ہیں جن میں مردوں اور عورتوں کی بول چال میں کچھ فرق ہے لیکن اُردو زبان میں یہ امتیاز بہت نمایاں اور گہرا ہے۔ اُردو نے جس خطّے میں جنم لیا جہاں اس نے زیادہ رواج پایا وہاں پردے کی رسم رائج رہی ہے اسی وجہ سے مردوں اور عورتوں کی معاشرت میں بہت کچھ فرق پیدا ہو گیا۔ عورتوں کے الفاظ اور محاورے اور ان کا طرزِ بیان اور بول چال بھی بہت کچھ الگ ہو گئی۔ عورتوں کی نظر بڑی تیز ہوتی ہے وہ انسانوں یا چیزوں میں بعض ایسی چھوٹی چھوٹی خوبیاں یا کمزوریاں دیکھ لیتی ہیں جن پر مردوں کی نظر نہیں پڑتی۔ پردے میں رہنے کی وجہ سے ان کا سارا وقت امورِ خانہ داری، بال بچوں کی پرورش اور نگہداشت، شادی بیاہ، رسم و رواج کی پابندی اور ان کے متعلق جتنے معاملات ہیں ان میں صرف ہوتا ہے اور اس اقلیم میں ان کی عمل داری کامل ہوتی ہے۔ پھر ان کی زبان اور لہجے میں قدرتی لطافت، نزاکت اور لوچ ہوتا ہے۔ اس لئے انھوں نے اپنے تعلقات کے لحاظ سے جو طرح طرح کے لفظ، محاورے اور مثلیں بنائی ہیں وہ بڑی لطیف، نازک، خوبصورت اور سبک ہیں۔ وہ گیت جو عورتوں نے بنائے ہیں، بہت ہی پُر لطف اور دلکش ہیں اور نفسیاتی

---

[1] - مولوی عبدالحق۔ خطبات عبدالحق صفحہ ۱۲۱ مطبوعہ انجمن ترقی اردو، کراچی جون ۵۲ء

اعتبار سے خاص طور پر قابل قدر ہیں۔ ایسے الفاظ جن کا زبان سے نکالنا بدتمیزی سمجھا جاتا ہے جن کے کہنے میں شرم و حجاب مانع ہوتا ہے عورتیں ایسے الفاظ نہیں بولتیں بلکہ وہ ایسے مفہوم کو لطیف پیرائے میں یا تشبیہہ و استعارے کے رنگ میں بڑی خوب صورتی سے بیان کر جاتی ہیں عربی فارسی کے ثقیل الفاظ جن کا تلفظ آسانی سے ادا نہیں ہوتا وہ انھیں بہت سڈول بنا لیتی ہیں۔ بعض اوقات ان کے معنی تک بدل جاتے ہیں اور وہ خالص اُردو کے لفظ ہو جاتے ہیں۔ ہماری عورتوں کے الفاظ اور محاورے وغیرہ زیادہ تر ہندی ہیں یا عربی فارسی کے لفظ ہیں تو انھیں ایسا تراشا ہے کہ ان میں اردو کی چمک دمک پیدا ہو گئی ہے۔ اب جدید حالات کچھ ایسے ہو گئے ہیں کہ جہاں ہماری اور بہت سی عزیز چیزیں مٹتی جاتی ہیں۔ یہ لطیف زبان بھی مٹتی جاتی ہے۔ ریختی گو شعرا کا بڑا احسان ہے (اگرچہ ان میں سے بعض نے بہت فحش بھی بکا ہے) کہ انھوں نے اس زبان کو محفوظ کر دیا ہے۔ اس زبان کے سیکڑوں ہزاروں الفاظ و محاورے اور مثلیں ادبی زبان میں آ گئی ہیں اور ہمارے ادب کی زیب و زینت ہیں۔ اس زمانہ میں نذیر احمد۔ حالی، سید احمد دہلوی، راشد الخیری اور بعض دیگر اصحاب کی بدولت صنف نازک کی ایک پاکیزہ زبان کا حصہ ہمارا مشترکہ سرمایہ ہو گیا ہے۔ اس کے اضافے سے ہماری زبان میں شگفتگی اور حسن ہی نہیں پیدا ہوا بلکہ اسے مقبولیت بھی حاصل ہوئی"

مولوی عبدالحق مرحوم کے خطبہ کا اقتباس طویل ضرور ہو گیا لیکن جو نتائج مولوی صاحب موصوف نے اخذ کیے ہیں ان سے ایک طرف تو اس مقالے کے موضوع کا جواز پیدا ہوتا ہے کہ اس موضوع پر بہت کم توجہ کی گئی ہے بلکہ سرے سے کی ہی نہیں گئی۔ دوسری طرف مندرجہ ذیل حقائق سرسری طور پر تسلیم شدہ شکل میں منظر عام پر آ گئے ہیں۔

اوّل یہ کہ گیت ادب کا ایک حصہ ہیں

دوم یہ کہ گیت پُر لطف اور دلکش ہوتے ہیں اور نفسیاتی طور پر قابل قدر ہیں

سوم یہ کہ گیتوں میں سے بیشتر گیتوں کی تصنیف کا سہرا عورتوں کے سر ہے

چہارم یہ کہ گیتوں کی زبان، الفاظ محاورے۔ تشبیہہ اور استعارے عورتوں کی ایجاد کردہ ہیں اور صنف نازک کی یہ زبان ہمارے ادب کا مشترکہ سرمایہ ہے

پنجم۔ گیتوں کی زبان میں شگفتگی، حسن، لطافت، نزاکت اور لوچ پایا جاتا ہے۔

زبان خوبصورت بھی ہے اور سُبک بھی۔

ششم یہ کہ گیتوں کے الفاظ اور محاورے گو زیادہ تر ہندی نژاد ہیں یا عربی اور فارسی سے لئے گئے ہیں لیکن بعض اوقات ان کا تلفظ بدل دیا ہے بعض اوقات تراش خراش کر کے انھیں سڈول بنالیا ہے بعض اوقات کثرت استعمال سے ان غیر زبانوں کے الفاظ و محاورات کے معنی بدل ڈالے ہیں اور اس طرح ان کو خالص اُردو کا لفظ بنادیا ہے اور اُردو کی چمک دمک پیدا کر دی ہے یعنی اس اعتبار سے جو گیت بہ ظاہر ہندی کے گیت معلوم ہوتے ہیں وہ اصل میں اُردو ہی کے گیت سمجھے جانے چاہئیں۔

ہفتم یہ کہ گیتوں میں ایک ژرف بیانی ہے اس لئے کہ عورتوں کی نظر تیز ہوتی ہے اور چھوٹی سے چھوٹی خوبی یا کمزوری ان کی نظر سے بچ کر نہیں نکل سکتی۔

ہشتم:- یہ کہ گیت مقبول عام صنف ادب ہیں۔

مولوی صاحب کے بیان کے تجزیہ سے گیتوں کی تعریف، گیتوں کی خصوصیات، گیتوں کی زبان طرزِ ادا اور اس کی ادبیت اور مقبولیت کھوٹے موٹے اور صاف پہلو نمایاں ہو جاتے ہیں۔ گیتوں کی موسیقیت کے متعلق مولوی صاحب نے کچھ نہیں فرمایا اور شاید اس مسئلہ پر کچھ کہنے کا کوئی موقعہ اور محل بھی شاید ان کے راستے میں نہیں آیا۔ لیکن گیت کس حد تک موسیقی ہیں اور فن موسیقی میں گیتوں کے ارتقا کے کیا منازل ہیں یا فن موسیقی سے گیتوں کا کیا رشتہ ہے یہ تمام سوالات اس لئے حل طلب ہیں کہ گیتوں میں شعر اور موسیقی اور رقص کی رُوح ملی جلی موجود ہے اور گیتوں کو موسیقی سے علیحدہ کر کے دیکھنا پڑے گا اور ایک سرسری جائزہ سے یہ ثابت کرنا ہوگا کہ گیت نہ صرف فن موسیقی کی ایک صنف ہیں بلکہ یہ بھی کہ وہ موسیقی کی بہترین اور مقبول ترین صنف ہیں۔

گیتوں کے اقسام

گیت تین قسم کے ہوتے ہیں اول کلاسیکی گیت یا پکے گانے جو کلاسیکی موسیقی سے بہ لحاظ صورت ملتے جلتے ہیں لیکن بلحاظ معنی مختلف ہوتے ہیں یعنی صورت کے اعتبار سے وہ کسی نہ کسی راگ یا راگنی کے سانچے میں ڈھلے ہوئے ہوتے ہیں لیکن معنی کے اعتبار سے اس لئے مختلف ہیں کہ کلاسیکی موسیقی میں معنی اور مطالب یا موضوعات پر اتنا زور نہیں دیا جاتا جتنا کہ کلاسیکی گیتوں میں۔ ان کلاسیکی گیتوں کے مصنف شاعر یا ماہران

موسیقی ہوتے ہیں اور وہ موسیقی اور شاعری کے اصولوں کا اہتمام کے ساتھ خیال کرتے ہیں۔ یہ گیت عوام میں مقبول ضرور ہوتے ہیں لیکن ان کے گانے والوں کی تعداد محدود ہوتی ہے۔ گراموفون ریکارڈوں اور سینما کے کلاسیکی گانوں کے ریکارڈوں نے ان کلاسیکی گیتوں کے گانے والوں کی تعداد میں اضافہ ضرور کر دیا ہے۔ لیکن آرٹ اور فن کی نقل بھی اتنی ہی مشکل ہے جتنی کہ اس کی تخلیق، اس لئے ان کلاسیکی گیتوں کا دائرہ عمل محدود ہو گیا اور ان سے استفادہ کرنے والوں یا ان سے محظوظ ہونے والوں کی تعداد بھی کم تھی اور کم سے کم تر ہوتی جا رہی ہے۔

دوسری قسم نیم کلاسکی گیتوں کی ہے جو کچے اور پکے گانوں کی ملی جلی شکل ہوتے ہیں یعنی یہ گیت ڈھالے تو جاتے ہیں راگ راگنیوں ہی کے سانچوں میں لیکن فن کے مسلّمہ اصولوں سے اس معنی میں انحراف پایا جاتا ہے کہ ان میں مختلف راگ اور راگنیوں کے اجزاء شامل ہوتے ہیں۔ یہ نیم کلاسیکل گانے ماہرانِ موسیقی کے ابروؤں پر بل ڈال دیتے ہیں۔ لیکن عوام کے لئے ان میں لطف اور مزہ زیادہ ہو جاتا ہے اس لئے کہ ان میں یک رنگی کے بجائے تنوع ملتا ہے۔ پابندی کے بجائے آزادی نظر آتی ہے اور ایک ہی گانے میں بیک وقت کئی کئی گانوں کا لطف حاصل ہوتا ہے۔ یہ تبدیلی بعض اوقات موسیقی کے استادوں کے اجتہاد کا نتیجہ ہوتی ہے اور بعض اوقات غیر معروف موسیقاروں کی سامعین نوازی اور اپنے سرپرستوں کی خوشنودی حاصل کرنے اور ان کی فرمائشوں کو پورا کرنے کا۔ بہر حال یہ نیم کلاسیکل گیت فن کے اصولوں سے کتنا ہی ہٹ جائیں تال اور سر کے مقررہ اور جانے پہچانے قاعدوں کو نظر انداز نہیں کرتے۔ تیسری قسم کے گیتوں کو عوام پسند گیت، لوک گیت، فوک سانگس (۱) یا دیہات کے گیتوں کے نام سے پکارا جاتا ہے جنھیں عام اصطلاح میں گیت کہتے ہیں۔ اور یہی اس کتاب کا صحیح موضوع ہے۔ یہ گیت صرف لے اور دھن پر قائم کئے جاتے ہیں ان کو موسیقی کے محدودے چند یا معروف اور نیم معروف سانچوں میں ڈھال کر پیش کرنے کی پابندی نہیں ہوتی۔ ان میں کسی جذبے یا خیال کا اضطرارانہ اور قدرتی اظہار مقدم ہوتا ہے۔ ان گانوں کے مصنف صنعتوں، تشبیہوں اور استعاروں کی تلاش میں آسمان کے تارے توڑ کر لانے کی کوشش نہیں کرتے۔ ان کے موضوعات میں مقامی رنگ ہوتا ہے اور ان کی زبان بھی مقامی ہوتی ہے اور زبان کی تدریجی ترقیوں کا ساتھ دیتی ہے۔

---

۱ FOLK SONG

ان کے علاوہ گیتوں کی ایک اور قسم ہے جو دُنیائے موسیقی میں تازہ ترین اضافہ ہے اور یہ سینما کے گیت ہیں۔ یہ عوام پسندی کی بنا پر اور گیتوں کی تدریجی ترقی کی فی الحال ایک آخری کڑی ہونے کی وجہ سے گیتوں کی بحث میں نظر انداز نہیں کیے جاسکتے۔ عام گیتوں اور سینما کے گیتوں میں جو شئے مشترک ہے وہ کلاسیکی موسیقی کی پابندیوں سے انحراف اور بغاوت ہے۔ سینما کے گیت نہ کلاسیکی موسیقی ہیں اور نہ نیم کلاسیکی۔ وہ عوام پسند ضرور ہیں لیکن نہ عوام کی تصنیف ہیں اور نہ ان میں مصنفین کے ذاتی جذبے کا قدرتی اور اضطرارانہ اظہار ہے۔ نہ مقامی اور موسمی رنگ کا عکس ہے نہ ان میں صداقت ہے نہ آفاقیت اور ابدیت۔ وہ صرف چند رس یا کیف کے حامل ہیں اور انسان کے ان تمام اساسی جذبات کا احاطہ نہیں کرتے جو عام گیتوں کا خاصہ ہے۔ ان گیتوں کی تصنیف میں فلم ڈائرکٹر کی وہ ذہنیت کام کرتی ہے جو افادیت اور حصول زر کی تمنا سے تشکیل پاتی ہے۔ فلم کا ڈائرکٹر موسیقی کا دلدادہ نہیں ہوتا۔ موسیقی کے ڈائرکٹر کو فلم کے ڈائرکٹر کی ہدایات پر عمل کرنا پڑتا ہے۔ گانوں کی لَے اور دُھن ہر دلعزیز ہو، سینما کے شائقین پسند کریں، ان کے مذاق کے مطابق ہوں خواہ وہ مذاق پست ہو یا بلند۔ سینما کے گیت پرانے راگ اور راگنیوں کی بنیادوں پر قائم نہیں کیے جاتے اور جہاں کہیں راگ راگنیوں کے ٹکڑوں کو جوڑا بھی جاتا ہے تو کسی اصول کی پابندی نہیں کی جاتی۔ رسوں[1] کی یک رنگی تو درکنار مختلف قسم کے رسوں کو ایک ہی گیت میں جمع کردینے سے بھی احتراز نہیں کیا جاتا۔ الفاظ کی تراش خراش اور انھیں سڈول بنانے کا بھی کوئی اہتمام نہیں کیا جاتا۔ عروض کے قواعد کی پابندی اور بھی مشکل ہے۔ عموماً نثر کے ٹکڑوں کو ہم وزن کرکے نظم کی ایک شکل دے دی جاتی ہے۔

باوجود ان تمام فروگزاشتوں کے سینما کے گیت بے حد مقبول معلوم ہوتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ سینما کے گیت ایک مخصوص اہتمام کے ساتھ ہمارے گوش گزار ہوتے ہیں۔ ایک تاریک ہال جس میں سامعین ایک دوسرے کو نہ دیکھ سکتے ہوں اور نہ ایک دوسرے سے تبادلہ خیالات کرسکتے ہوں اور نہ ایک دوسرے کے تاثرات محسوس کرتے ہوں گویا سامعین کی تمام توجہ پردۂ سیمیں پر نظر آنے والی تصاویر پر مرکوز رہتی ہے۔ اداکار

لہ۔ رس یعنی جذبہ یا کیف۔

ایک ڈرامائی انداز سے ایک واقعہ یا قصہ کے گرد ایک مخصوص ماحول پیدا کر دیتے ہیں پھر یہ کہ کئی قسم کے آلات موسیقی[1] کی مدد سے پیدا کی ہوئی آوازیں ایک رنگ جما دیتی ہیں سینما کا گیت ان حالات اور کیفیات کے ساتھ ہمارے کانوں میں پڑتا ہے۔ گویا گیت کی سحر اندازی کے لئے طبیعت پہلے سے تیار ہوتی ہے۔ گیت اپنا اثر پیدا کرنے کے لئے صرف ایک کل کا کام کرتا ہے۔ ہمارے جذبات بجائے شاعری اور موسیقی کے، ڈرامہ سے زیادہ متاثر ہوتے ہیں۔ کیونکہ ماحول کا پس منظر جذبات انگیزی میں بڑی مدد کرتا ہے لیکن سینما کے گیتوں کو غور سے دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ ان کی ایک وقتی اپیل ہے۔ چنانچہ وہی سینما کے گیت جب سینما ہال کے باہر سُنے جائیں تو وہ اثر اور کیفیت پیدا نہیں کرتے۔ اِلّا اس کے کہ سننے والے کا دل و دماغ ڈرامہ کا ماحول ذہن میں تیار کرے اور خود کو اس خیالی دنیا میں لے جا کر سینما کا گیت سُنے اور حظ حاصل کرے۔

ان چار قسم کے گیتوں میں سے پہلے اور دوسرے اور چوتھے قسم کے گیت یعنی کلاسیکی گیت، نیم کلاسیکی گیت اور سینما کے گیت اپنے اپنے مخصوص ناموں سے پکارے جاتے ہیں۔ کلاسیکی اور نیم کلاسیکی گیت اپنے مخصوص راگ اور راگنیوں کے نام سے موسوم ہیں۔ سینما کے گیت اصطلاح عام میں گانے کہلاتے ہیں لیکن عوام کے گیتوں کو صرف گیت کے نام سے پکارا جاتا ہے۔ اور گیت کے لفظ سے ہمارا ذہن عوام کے گیتوں اور عورتوں کے گیتوں کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ پہلے اور دوسرے قسم کے گیتوں کا تعلق صرف موسیقی کے فن سے ہے اور شاعری کا فن کسی نہج سے بھی اس کے آس پاس نہیں آتا۔ سوائے ان گیتوں کے جو شاعروں نے کلاسیکی موسیقی کے سانچوں میں خود ڈھالے ہیں۔ چوتھے قسم کے گیت یعنی سینما کے گانے موسیقی ہی کی ایک بگڑی ہوئی شکل ہیں۔ عوام کے گیت یا صرف وہ گیت جو اس تصنیف کا موضوع ہیں موسیقی اور شاعری کا حسین امتزاج ہیں۔ اس لئے ان کی تاریخ اور ارتقا کو زیر بحث لانے کے سلسلے میں موسیقی اور شاعری کے فن اور ہندو پاکستان میں ان فنون لطیفہ کی ابتدا، اور ارتقا پر بھی نظر ڈالنی پڑے گی۔ اور چونکہ ہماری موجودہ زبان، موجودہ شاعری اور موجودہ موسیقی کی جڑیں دور دور تک ماضی میں چلی گئی ہیں اس لئے ماضی کے طویل فاصلے کو طے کرنا

---

[1] ORCHESTRA

ناگزیر سا ہے۔ ہماری زبان، شاعری اور موسیقی تینوں نے ہندوستان، ایران اور عرب اور سنسکرت، فارسی اور عربی سے استفادہ کیا ہے۔ لہٰذا گیتوں کی بحث میں ان سب کے جواز کو عاریتاً تسلیم کرنا پڑے گا اور جیسے جیسے یہ سلسلہ آگے بڑھتا جائے گا اتنا ہی ماضی کے اُلجھے ہوئے تاگے سُلجھتے جائیں گے۔

مثال کے طور پر گیت کا دعویٰ ہے کہ اس کا سلسلہ نسب موسیقی سے ملتا ہے۔ اس کے لئے موسیقی کے اجزاء سے دلیلیں لی جائیں گی۔ ان دلیلوں کو سمجھنے کے لئے موسیقی کے اساسی اجزا کا ابتدائی طور پر تذکرہ ضروری ہے۔

موسیقی کے اساسی اجزاء

قدیم ہندوستان کے ماہران موسیقی نے راگوں کی بنیاد رس (کیف) پر قائم کی ہے اور ان رسوں یا اساسی کیفوں کی تعداد مقرر ہے۔ رس نو ہیں :-

۱- سرنگار رس (بزمیہ یا عشقیہ یا رجائیہ)
۲- کروڑان رس (المیہ)
۳- شانتی رس (سکون)
۴- ویر رس (رزمیہ)
۵- گھرڑان رس (نفرت)
۶- کرودھ رس (غصہ)
۷- بھے رس (خوف)
۸- جلن (رقابت) اور
۹- بھگتی رس (اعتقاد)۔

ان رسوں میں سے ہر ایک کے اظہار کے لئے کئی کئی راگ راگنیاں مخصوص کردی گئی ہیں۔ مثلاً بھیروں، گوری، شری راگ وغیرہ۔ سرنگار رس (بزمیہ کے لئے مخصوص ہیں یا جوگیا بھیروں، مالکوس، پوریا وغیرہ کروڑان رس (المیہ) کے لئے مخصوص ہیں۔ ان راگ راگنیوں کو سن کر سننے والے پر وہی کیفیت طاری ہونی چاہیے جو اس رس سے تعلق رکھتی ہے اور کیونکہ کیفیات کا تعلق موسموں سے اور دن اور رات کے مختلف اوقات سے بہت گہرا ہے۔ اس لئے راگ اور راگنیوں کے اوقات

بھی مقررہ ہیں مثلاً صبح کے وقت جوگیا، بھیرویں، ٹوڈی اور بلاول گائے جاتے ہیں۔ شام کے وقت سارنگ، پیلو، درگا اور مالکوس۔ رات کے وقت ہمیر اور پوریا۔

مسلمان ماہران موسیقی نے جن میں امیر خسرو، تان سین سدارنگ وغیرہ زیادہ مشہور ہیں قدیم ہندستان کی موسیقی میں معتد بہ اضافے کئے ہیں۔ بلکہ ہندوستان کی موسیقی مسلمانوں کی آمد سے قبل کبت، چوپائی، دوہوں اور اشلوکوں سے آگے نہیں بڑھی تھی..... مسلمانوں کے ہاتھوں نئی نئی اختراعات ہوئیں۔ امیر خسرو نے جو جدت کی ہے وہ یہ ہے کہ عرب، عجم اور ہند کے راگوں کے رنگ برنگ اور دل آویز پھولوں کو ملا کر ایسا گلدستہ تیار کیا ہے جو اپنی خوشنمائی اور رنگ و بو کے لحاظ سے انتہائی دل آویز ہے۔ بقول شاہد احمد دہلوی: "جو موسیقی کہ آج کل ہندی موسیقی کہلاتی ہے وہ دراصل وہ موسیقی ہے جو ہند میں مسلمانوں کے آنے کے بعد وجود میں آئی اور اس کی تمام تر ترقی مسلمانوں کی رہین منت ہے۔"[له] یہ تو جملہ معترضہ تھا لیکن اصل میں دیکھنا یہ ہے کہ آیا گیتوں میں موسیقی کا یہ اساسی جز یعنی رس یا کیف اسی تنوع اور شدت کے ساتھ موجود ہے یا نہیں جیسا کہ موسیقی میں ہے۔ دنیا کے کسی ملک یا کسی زبان کی شاعری میں رسوں یا کیفیات کا یہ تنوع نہیں ملے گا جو گیتوں میں ہے۔ مرد اور عورت کی محبت کا اظہار شادی سے پہلے اور شادی کے بعد جتنا گیتوں میں ہے اتنا کسی عشقیہ یا بزمیہ شاعری میں نہیں ملے گا۔ دو چاہنے والوں میں مفارقت اور جدائی جن کے بیان سے برہا کے گیت بھرے پڑے ہیں، جو الم کی صحیح کیفیت پیدا کرتی ہے وہ کسی المیہ شاعری نے آج تک پیدا نہیں کی۔ شانتی رس یا سکون و اطمینان کی کیفیت کو تو اردو شاعری نے اپنے دامن سے جھٹک ہی دیا۔ گیتوں میں عورتوں کو اپنے میکے میں سکون، خوشی اور اطمینان حاصل ہوتا ہے۔ سسرال کے ناساعد حالات کے درمیان اپنے خاوند کی توجہ کا مرکز بنا رہنا سکون کی کیفیات پیدا کرتا رہتا ہے۔ اردو میں صرف گیتوں میں وہ رس یا کیفیت ملے گی اور کہیں نہیں۔ گیتوں میں ویر رس (رزمیہ) نہیں ملتا سوائے اوائل تہذیب کے ان گیتوں میں جو دربار کے بھاٹ اپنے راجہ کی فتوحات کو مشتہر کرنے کے سلسلے میں ملک کے کونے گوشے میں گاتے پھرتے تھے۔ ویر رس یا رزمیہ کا گیتوں میں فقدان یہ بھی ثابت کرتا ہے کہ زیادہ

له۔ شاہد احمد دہلوی، "اپنی موسیقی کی خبر لیجئے"، رسالہ "ترنگ" کراچی، مطبوعہ ادبی پریس، کراچی۔ جنوری ۱۹۵۳ء، صفحہ ۵۷۔

گیتوں کی تصنیف مردوں کے ہاتھوں نہیں بلکہ عورتوں کے ہاتھوں ہوئی ہے جنھیں رزم سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ اسی طرح نفرت، غصّہ، غضب، خوف اور رقابت کی کیفیات کا جدا جدا موقعہ جُدا جُدا بیان اور ان کے جدا جدا کردار صاف صاف اور نمایاں نظر آتے ہیں ساس اور نند کے بیجا اور ظالمانہ روّیہ کے خلاف نفرت، خاوند پر اس کی بے توجہی یا عدم توجہی پر غصہ و غضبناکی، چاہنے والے یا شوہر سے چھٹ جانے کا خوف، سوکن کا جلاپا اور رقابت اپنی زنگارنگ بوقلمونی کے ساتھ عورت کی زندگی کے پردے پر ایسی ایسی تصویریں کھینچ دیتے ہیں جن کا عشر عشیر بھی اُردو کی مروجہ شاعری میں نہیں ملتا۔ نواں رس "بھگتی یا اعتقاد" کا ہے۔ گیتوں میں میرا بائی کے گیتوں کے علاوہ اس کیفیت کا بیان شاذ و نادر ہی ملتا ہے۔ لیکن اساسی طور پر عورتوں کے گیتوں میں بھگتی اور اعتقاد صرف اس شکل میں ملتا ہے کہ ہندو عورت اپنے خاوند کو دیوتا کے بلند مقام پر لا کھڑا کرتی ہے اور ہندی شاعری میں اور ہندی شاعری کے زیر اثر صوفیائے کرام کے گیتوں میں خدا کو پیا کے نام سے اور بندے کو سہاگن کے نام سے پکارا گیا ہے اور بھگتی یا اعتقاد کے رس سے بھرے ہوئے گیتوں میں اس تلازمہ کو قائم رکھا ہے۔

عروضی تنوّع اس مختصر تمہید سے یہ ظاہر کرنا مقصود ہے کہ گیت اساسی اور بنیادی طور پر موسیقی ہی موسیقی ہیں۔ اب رہا شاعری سے ان کا تعلق تو عوام کے گیتوں میں بظاہر مروجہ عروض کی کوئی پابندی نظر نہیں آتی۔ بحروں کے سانچے، اوزان کے قاعدے، ردیف کی پابندی، قافیہ کی دلکش ہم آوازی، شاعری کے یہ مروجہ لوازمات گیتوں کے لئے لازم ملزوم کی حیثیت نہیں رکھتے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ان مروجہ عروض و لوازم میں سے ایک بھی گیت میں موجود نہ ہو۔ گیتوں کی بنیاد صرف سُر اور تال، لَے اور دُھن پر ہے۔ اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ گیتوں کے گمنام مصنف مروجہ شاعری اور اس کے قوانین سے قطعاً ناواقف تھے وہ صرف ان فطری قوانین کے پابند تھے جو انسان کو اپنے جذبات اور شدید احساسات کو من و عن بلا سوچ بچار کے گانے پر مجبور کر دیتے ہیں تصنّع، صنائع و بدائع اور عروض و قواعد کی پابندیاں ان کے راستے میں کوئی رکاوٹ پیدا نہیں کرتیں اور سچ تو یہ ہے کہ موسیقی اور شاعری اوّل پیدا ہوئی ہے۔ اور ان کے فنون کے قاعدے بعد میں مرتب ہوئے ہیں اور حالانکہ ترتیب و تدوین نے آنے والے

ماہرینِ فن نے کچھ سانچے ضرور فراہم کر دیئے لیکن یہ سانچے تخلیقی قوتوں کی حدِ آخر نہیں ہوسکتے اور ان پر حدبندیاں اور پابندیاں عائد نہیں کی جاسکتیں، بقول شاعر

فریاد کی کوئی لے نہیں ہے — نالہ پابندِ نے نہیں ہے (غالبؔ)

یہاں لے سے شاعر کی مراد مروجہ لے سے ہے ورنہ فریاد جس طرح بھی کی جائے اگر دل سے نکلی ہے اور اس میں خلوص ہے ایک اثر رکھتی ہے۔ اس کا اپنا ایک نیا انداز ہوتا ہے وہی انداز اس کا سانچہ ہے۔ اس کی لے ہے، اس کی دُھن ہے، ہر گیت ایک فریاد کی چیخ یا مسرت کا قہقہہ ہوتا ہے اس کی بنیاد مروجہ اور جانے پہچانے سانچوں پر ہو یا نہ ہو مگر ترنم اور لے بر ضرور ہوتی ہے بعض اوقات ان گیتوں میں مروجہ اور مانوس عروضی قاعدوں کی کمی سی محسوس ہوتی ہے

دراصل ہوتا یہ ہے کہ کچھ آوازوں کو کھینچ کر اور کچھ اوزان کو چھوٹا کر کے انھیں اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ گیتوں کو لکھا ہوا دیکھنے اور پڑھنے میں جو سکتہ محسوس ہوتا ہے وہ گانے میں غائب ہو جاتا ہے یہی اس کا اپنا مخصوص عروضی سانچہ ہے۔ اس کا کوئی نام نہیں، اسے قواعد کی کتابوں میں جمع نہیں کیا گیا۔ لیکن یہ کہنا غلط ہوگا کہ گیتوں میں کوئی عروضی قاعدہ کارفرما نہیں۔ یہ ایک کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ اُردو شاعری کے سانچے فارسی سے اور فارسی شاعری کے سانچے بہت کچھ عربی سے مستعار لئے گئے ہیں لیکن عربی شاعری کے معدودے چند وزن اور بحریں فارسی میں منتقل ہوئیں اور ان سے بھی کم فارسی سے اردو میں۔ اوزان اور بحروں کا میدان اردو شاعری نے خود اپنے اوپر تنگ کر لیا ورنہ اس میں بڑی وسعت اور لاانتہا امکانات تھے جس کی تفصیلی بحث آگے آئے گی۔ لیکن یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ جس طرح اردو شاعری فارسی شاعری کے عروضی سانچوں میں ڈھالی گئی اسی طرح گیتوں کو بھی فارسی بحروں میں ڈھالا جا سکتا تھا۔ امکانات تو تھے کہ گیتوں کو فارسی بحروں اور اس سے زیادہ عربی بحروں میں ڈھالا جاتا لیکن مستعمل اور معروف بحروں کے تنگنائے سے نکلنا بھی ایک دشوار امر تھا۔ اُردو غزل میرؔ کے زمانے تک جن بحروں کو اپنانا تھا اپنا چکی تھی اور جو بحریں رائج ہو گئی تھیں ان سے سرمو بھی تجاوز یا انحراف کرنا مروجہ شاعری کی شریعت میں گناہِ کبیرہ سمجھا جاتا تھا۔ سید انشاء اللہ خاں انشاؔ کے ایک مخمس کا بند جو صاحب آبِ حیات

نے نقل کیا ہے اس دعوٰی پر دلالت کرتا ہے۔[۱] لیکن لکیر کے فقیر ہونے کا انجام یہ ہوا ہے کہ بحروں کے تنوع کے امکانات کو کام میں نہیں لایا گیا۔ ورنہ یہ امر یقینی تھا کہ اگر اردو کی مروّجہ شاعری کے اساتذہ گیت تصنیف کرنے پر آتے تو گیتوں کو بھی فارسی اور اُردو کی انھیں مروجہ بحروں میں ڈھالتے۔ لیکن یہ حادثہ گیتوں کے حق میں کچھ مفید ہی ثابت ہوا۔ کیونکہ گیتوں کے مصنّف تو فارسی اور اردو شاعری کے دبستانوں سے مستفیض ہی نہیں ہوئے تھے۔ انھوں نے بجائے بحروں کے سہارا لینے کے موسیقی اور ترنم کا سہارا لیا۔ اور اگر یہ امر مسلّمہ ہے کہ "شعر میں موسیقی اور ترنم جس قدر ہو اسی قدر بحر عمدہ ہوگی[۲]"۔ اور نیز یہ کہ گیتوں میں موسیقی اور ترنم بدرجہ اتم موجود ہے تو گیتوں کے عروضی سانچے یقیناً عمدہ ہوئے اور اس لئے گیتوں کا مروّجہ اُردو شاعری کی عروضی حدود سے تجاوز کر جانا کوئی جرم قرار نہیں دیا جاسکتا۔

بقول شخصے ـــ

شعر می گویم بہ از آبِ حیات　　　　من ندانم فاعلاتن فاعلات[۳]

"عربی میں عروض کا موجد عرب کا ایک عالم ادب خلیل بن احمد مکّی ہے جس کی وفات

---

[۱] دہلی کے ایک مشاعرے میں سیّد انشا کے ایک ہم عصر مرزا عظیم بیگ نے ایک غزل پڑھی۔ جو بحر رجز میں تھی۔ کچھ اشعار اس غزل کے بحر رمل میں جا گرے تھے۔ سیّد انشا نے بھرے مشاعرے میں اس کی تقطیع کی اور ایک مخمّس پڑھا جس کا پہلا بند یہ ہے:

گر تو مشاعرے میں صبا آج کل چلے
کہیو عظیم سے کہ ذرا وہ سنبھل چلے
اتنا بھی اپنی حد سے نہ باہر نکل چلے
پڑھنے کو سب جو یار غزل در غزل چلے
بحر رجز میں ڈال کے بحر رمل چلے

منقول از: آزاد، محمد حسین، "آبِ حیات"، ناشر شیخ مبارک علی تاجر کتب لاہور، سنہ اشاعت ندارد، صفحہ ۱۵۸

[۲] عبدالحق، ڈاکٹر مولوی، قواعد اردو، انجمن ترقی اردو (پاکستان) کراچی ۱۹۵۱ء، صفحہ ۳۳۷

[۳] آزاد، محمد حسین، "آبِ حیات"، صفحہ ۳۰۶

سنہ ۱۰۷ ہجری / ۲۶-۷۲۵ عیسوی میں ہوئی۔ اس نے پندرہ وزن قرار دیئے اور ہر وزن کا نام بحر رکھا۔ اس کے بعد بحروں میں اضافہ ہوتا رہا۔ خلیل کا خیال ہے کہ انھیں بحروں میں تمام عروض منحصر ہے لیکن یہ صحیح نہیں۔ بحروں میں بہت اضافہ ہوا اور ہو سکتا ہے۔[۱]

گیتوں کا تعلق ایک طرف ہندی شاعری سے بھی ہے اور گو کہ ہندی شاعری میں اُردو شاعری کے مقابلے میں زیادہ وزن اور بحریں مستعمل ہیں لیکن ہندی شاعری بھی حالات کی نامساعدت سے محدود ہی ہوگئی ورنہ اس میں بھی بحروں اور اوزان کے اضافے کے امکانات تھے۔ کون کہہ سکتا ہے کہ عوام پسند گیتوں کی شکلیں ان اوزان اور بحروں میں نہیں سماتیں جو امکانات کے پردوں میں چھپی ہوئی ہیں اور جو علم عروض میں تحقیق اور تجسس کو دعوت دے رہی ہیں شاعری اور اس کے اوزان آوازوں کی مختلف شکلوں کو مختلف حیثیت سے ایک جگہ جمع کر دینے کا نام ہے۔ اور بقول عظمت اللہ خاں مصنف سُریلے بول:

"جہاں تک الفاظ کے ترنّم کا تعلق ہے عروض کا یہ فریضہ ہے کہ ترنّم کے اصلی فطری گُر دریافت کرے۔ ان کی روشنی میں اور ہدایت کے بموجب ترنّم کے وہ سانچے تیار کرے اور تیار کرنے کے طریقے بتائے جن سے خیال کے بہاؤ کے اصلی نغمے عین مِن نہیں تو تُک بھگ ہی ادا ہوسکیں۔"[۲]

عروض کیا ہے؟ اصل میں آوازوں کے اجزا کی ایک ترتیب کا نام ہے۔ آواز ہی شاعری کی اور آواز ہی موسیقی کا ملجا و ماویٰ ہے۔ آواز میں ایک ٹھہراؤ ہوتا ہے۔ ایک لرزہ سا ہوتا ہے۔ اُتار چڑھاؤ ہوتے ہیں۔ یہ آواز خواہ تار کی جھنکار سے پیدا ہوئی ہو یا منہ سے نکلی ہوئی لرزتی ہوئی آواز ہے۔ ان سے فضا میں جو لہریں پیدا ہوتی ہیں وہ ایک قلیل سے عرصے کے لئے کانوں میں گونجتی ہیں یہ آواز سر ہے۔ اسی طرح شاعری میں آواز یا حرف موزونیت کا چھوٹے سے چھوٹا جزو ہے اور ترنّم کے لئے کڑی کا کام کرتا ہے۔ تلفّظ کے لحاظ سے ان حروف کو ملا کر کلام کے ایسے ٹکڑے بنائے جاتے ہیں جو سُننے میں آواز کی اور پڑھنے میں حروف کی ایک اور مروّج

---

[۱] عبدالحق، ڈاکٹر مولوی، "قواعد اردو" انجمن ترقی اردو (پاکستان) کراچی ۱۹۵۱ء، صفحات ۳۹-۳۳۷۔

[۲] عظمت اللہ خاں، "سُریلے بول" دیباچہ (صفحہ ۴۵)

شکل بن جاتے ہیں۔ اُردو عروض میں اسے رکن (مفعول، فاعلات، مفاعیل، فاعلن وغیرہ) کہتے ہیں اور ہر رکن کے حروف کی تعداد اور ان کے اعراب بندھے ٹکے ہوتے ہیں۔ ہندی کی عروضی اصطلاح میں اسے گنشر کہتے ہیں اور گنشر کے اجزا ماترائیں کہلاتی ہیں جو گنی گنائی ہوتی ہیں۔ انگریزی شاعری میں اسی طرح حرکت دار اور غیر حرکت دار لحظہ کو ہر سانچے میں گنی گنائی تعداد اور ترتیب سے جمع کیا جاتا ہے۔ ہر زبان کی شاعری میں آوازوں کی مقررہ ترتیب عروض کا اساسی اصول ہے۔ اس قید اور پابندی کے لگاتے ہی نثر نظم میں تبدیل ہو جاتی ہے۔

اسی طرح جب شاعری مروّجہ بحروں کی قید سے آزاد ہو کر فطری بہاؤ کا ساتھ دیتی ہے تو حقیقی اور سرمدی نغمہ بن جاتی ہے۔ ایسے نغمے ادب میں بجائے خود ادب کی جان ہوتے ہیں۔ ایک آراستہ پیراستہ باغ اور خود رو جنگل دونوں حسین شے ہیں لیکن دونوں کا حُسن جُدا جُدا حیثیت رکھتا ہے اسی طرح بحروں کے سانچوں میں ڈھلی ہوئی شاعری اور بہ ظاہر مروّجہ بحروں سے بچ کر چلنے والی شاعری یعنی گیتوں کا حال ہے جو فطرت سے قریب تر ہیں۔ ویدوں کی ۹۵ فی صدی نظم اسی قسم کی ہے۔ قرآن شریف کی نثر جس پر ہزاروں نظمیں اور ان کا ترنم نثار ہے اسی قسم کی نظم ہے۔ خود فصحائے عرب اور شعرائے عرب میں کوئی قرآن حکیم کی موسیقیت، شیرینی اور توازن کا جواب پیش نہ کر سکا۔ کلام ربانی سے مثال لانے کا مقصد صرف اتنا ہے کہ اُردو شاعری کی مروجہ بحریں امکانات کا احاطہ نہیں کر سکتیں۔

شاعری کو پیغمبری کا جزو بتایا جاتا ہے حقیقی شاعر پر الہام والقا اور وجدان کی کیفیات طاری ہو جاتی ہیں۔ اور جس قدر یہ کیفیات زیادہ حقیقی اور زیادہ شدید ہوتی ہیں اسی قدر شاعری پیغمبری سے زیادہ قریب ہو جاتی ہے اور اسی قدر اس میں زور، اثر اور گداز زیادہ پیدا ہو جاتا ہے۔ شروع شروع میں تمام حقیقی شاعری اسی قسم کی ہوگی لیکن جیسے جیسے انسان اور انسان کے بنائے ہوئے تہذیب و تمدن اور معاشرے میں حسن کو ایک شعوری شکل دینے کا ذوق، شوق بڑھتا گیا اور اس کے تخلیقی شعور میں نقاشی اور مصوری کے رجحانات بڑھتے گئے اس نے شاعری کی شکلیں بھی قائم کرنی شروع کر دیں۔ اس ارتقا کے دوران سنسکرت میں اور سنسکرت کے اثر سے ہندی کے ریت کال کے شعرا میں صنائع و بدائع کی ایک عجیب سی صفت ایجاد ہوئی جسے چتر النکار کہتے ہیں۔ اس زمانے میں شاعری کا کمال یہ

ACCENTED SYLLABLE AND UN-ACCENTED SYLLABLE ۱

سمجھا جاتا تھا کہ نظمیں کنول کے پھول، تلوار اور چھتری کی شکل میں لکھی جا سکتی تھیں۔ اس پر مزید اضافہ یہ ہوا کہ الفاظ کو اس ترتیب سے لکھا جاتا تھا کہ انھیں کسی سمت سے پڑھا جائے نظم کی شکل، معنی اور مطلب میں وعن قائم رہتے تھے۔ اردو شاعری نے بھی لکھنؤ پہنچ کر صنائع اور بدائع کی جو پابندیاں اپنے اوپر عائد کر لیں ان کے اعادے کی چنداں ضرورت نہیں۔ شاعری مکڑی کی طرح خود اپنے جال میں پھنس گئی۔ شاعری کو حقیقی اور موثر بننے کے لئے اس جال کو توڑ کر نکلنا پڑے گا۔ سب سے پہلے اردو شاعری کی زبان اور اس کا انداز بیان عوام کے لئے اجنبی سا ہے اسے چھوڑ کر اسے عوام کے قریب آنا پڑے گا۔ پھر صنائع بدائع کی گرفت اور ان کے انوکھے پن کی گرفت کو ڈھیلا کرنا ہوگا اور آخر میں تمام قیود سے آزاد ہونے کے لئے اسے مروجہ قافیہ و ردیف، بحر اور وزن کی قید سے چھٹکارا پانے کی کوشش کرنی پڑے گی تاکہ شاعری کو عروض کے ان سانچوں کے علاوہ جو اس نے اپنے لئے مخصوص کر لئے ہیں نئے سانچوں میں ڈھالا جا سکے یا ان سانچوں کو تسلیم کرنا پڑے گا جن میں گیت اس وقت ڈھل چکے ہیں، ڈھل رہے ہیں اور ڈھلیں گے۔

گیتوں کے ان سانچوں کے جواز کے لئے ہمیں زیادہ دور جانے کی ضرورت نہیں۔ ہندی شاعری میں ایک عروضی سانچہ ماترک چھند ہے۔ عروض کی اکائی آواز ہے اور ہندی میں اسے ماترا کہتے ہیں۔ ایک ماترا لگھو کہلاتی ہے اور جب دو ماترائیں مل کر آواز دیں تو اسے گرو کہتے ہیں۔ ماترک چھند ایک ایسی نظم ہے جس میں کلام کے ایک مصرع یا مصرعوں یا ٹکڑوں کی ماترائیں گنی ہوئی اور ایک مقررہ تعداد میں ہوتی ہیں۔ تعداد یکساں بھی رہتی ہے اور مختلف بھی ہو سکتی ہے اور اس میں وشرام یا سانس کا ٹھہراؤ اور قافیہ یعنی ہم آہنگ آوازوں کا ہر مصرع کے آخر میں آنا نظم کو موزونیت کے دائرے میں داخل کر دیتا ہے۔ عموماً ایک بند میں چار مصرعے ہوتے ہیں۔ اس سے زیادہ یا کم بھی ہو سکتے ہیں۔ بعض بحریں ایسی ہوتی ہیں کہ جن کی چاروں مصرعوں کی ماترائیں برابر ہوتی ہیں۔ بعض میں پہلے اور تیسرے دوسرے اور چوتھے مصرعے کی ماتراؤں کی تعداد برابر ہوتی ہیں۔ اور بعض ایسی ہیں کہ جن میں چاروں مصرعوں کی ماتراؤں کی تعداد غیر مساوی ہوتی ہے۔ ان ماترک چھندوں میں سے کچھ معروف ہیں اور کچھ غیر معروف۔ ان معروف اور غیر معروف چھندوں کے علاوہ لاتعداد چھند ایجاد کئے جا سکتے ہیں۔ ماترک اور ورنک چھندوں کا ذکر آگے تفصیل سے آئے گا۔ اس وقت یہ بتانا مقصود ہے کہ اردو شاعری کے مقابلے میں ہندی

شاعری میں عروضی تنوع زیادہ ملے گا۔ اور گیتوں نے عروضی سانچوں کے معاملے میں ہندی شاعری کی طرف اپنا رُخ رکھا ہے۔ ہندی کے چھندوں میں لے اور دھن اور مصرعوں کے تلفّظ کی موسیقیت کو مقدم رکھا گیا ہے۔ اگر گیتوں میں عروضی سانچوں کی تلاش کی جائے تو اکثر گیت معروف اور غیر معروف چھندوں میں ملیں گے۔ اور اگر گیتوں کے سانچوں میں کوئی عروضی سانچہ نظر نہ آئے تو سمجھ لینا چاہیے کہ وہ سانچہ تشنۂ تحقیق اور تشنۂ تدوین رہ گیا ہے۔ گیتوں میں اس قسم کی معروف اور غیر معروف چھندوں کی مثالیں یہاں جمع نہیں کی گئیں اور نہ وہ گیت الگ کر کے دکھائے گئے ہیں جن کا کوئی مروجہ یا مقررہ عروضی سانچہ تیار نہیں ہے کیوں کہ یہ تجسس اور تحقیق اس کتاب کے موضوع سے باہر ہے۔ گیتوں میں عروضی سانچوں کی تلاش اپنی جگہ خود ایک وسیع اور بسیط تحقیق کا موضوع ہو سکتا ہے۔

ماترک چھندوں کے علاوہ ہندی میں ایک اور قسم ورنک چھند کی ہے جو گیت سے زیادہ قریب تر نظر آتی ہے۔ کیونکہ ماترک چھند کی اکائی ماترا ہے جو عروضی اکائی ہے اور ورنک چھند کی اکائی ورن ہے جو منھ سے نکلی ہوئی آواز کا نام ہے۔ تین ورنوں کے مجموعے کو ہندی میں گنڑ کہتے ہیں۔ عظمت اللہ خاں خود اسے رکن کے نام سے پکارتے ہیں۔ گنڑ یعنی تینوں ورنوں کے مجموعے کی خاص ترکیب اور ترتیب کے ساتھ جو تکرار کی جاتی ہے ورنک چھند کہلاتا ہے۔ یہ گنڑ آٹھ ہیں جن میں لگھو اور گرو کے تمام مرکبات کا احاطہ کر لیا گیا ہے۔ آسانی کے لئے لگھو کا نشان (۱) اور گرو کا نشان (ء) ہے۔ ان گنڑوں کی آٹھ شکلیں قائم کی گئی ہیں:

۱۔ گرو گرو گرو (ء ء ء)
۲۔ لگھو لگھو لگھو (۱ ۱ ۱)
۳۔ لگھو لگھو گرو (۱ ۱ ء)
۴۔ گرو گرو لگھو (ء ء ۱)
۵۔ لگھو گرو لگھو (۱ ء ۱)
۶۔ گرو لگھو گرو (ء ۱ ء)
۷۔ گرو لگھو لگھو (ء ۱ ۱)
۸۔ لگھو گرو گرو (۱ ء ء)

ماترک چھندوں کے مصرعوں میں ماتراؤں کی تعداد اور ورنک چھندوں میں الفاظ اور آوازوں کی ترتیب دونوں کے حساب سے ایک ہی ہوتی ہے۔ یہ پابندی خود کافی سخت ہے اور ورنک چھندوں میں ماترک چھندوں سے زیادہ۔

یوں تو بر سبیل تذکرہ اردو عروض میں چھند کا استعمال کیا گیا ہے۔ خوب محمد کی جھند چھندان اس کی ایک اچھی مثال ہے لیکن ہندی میں کچھ چھند ایسے بھی ہیں جن کے مصرعوں میں نہ ماتراؤں کی تعداد کا خیال کیا جاتا ہے اور نہ ورنوں کی ایک خاص ترتیب اور سلسلے کا۔ ان میں قیود اور پابندیاں کم ہو جاتی ہیں۔ گیت ایسے چھندوں سے قریب ترین ہیں۔ لیکن جتنی پابندیاں اور قیود کم ہوتے جاتے ہیں اتنی ہی شاعر کے لئے دقت زیادہ ہو جاتی ہے۔ اور محض تک بندی یا الفاظ کے الٹ پھیر سے کام نہیں چلتا۔ اس میں لے اور موسیقیت اور مذاق صحیح کو زیادہ دخل ہو جاتا ہے یعنی شاعری جتنی عروض کی پابندیوں سے آزاد ہوتی جاتی ہے اتنی ہی وہ شاعری کی ترقی یافتہ شکل بنتی جاتی ہے۔ اس قسم کی شاعری لوگوں کو پسند بھی زیادہ ہوتی ہے۔ مثلاً ورنک چھندوں میں ایک قسم کبت کی ہے جس کی ایک شکل من ہرن (دلفریب) کے نام سے پکاری جاتی ہے۔ اس چھند کے ہر مصرعے میں ۳۱ ورن ہوتے ہیں اور ۱۶ ورنوں کے بعد وشرام (وقفہ) ہوتا ہے۔ شمالی ہندوستان کے وسیع علاقے میں کبت عوام میں بے حد مقبول ہے جس کی ایک بڑی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ کبت ہندوؤں کا قومی چھند ہے اور ہندی کے شاعروں نے اس کو قومی جوش و خروش، جنگ و جدل اور دلیرانہ واقعات کے بیان کے لئے مخصوص کر دیا تھا۔ شہنشاہ اکبر کے ہم عصر گنگ کوی اور اورنگ زیب اور شیواجی کے ہم عصر ہندی شاعر بھوشن کوی نے کثرت سے اس چھند کا استعمال کیا ہے۔ دوسری وجہ اس کی مقبولیت کی یہ بھی ہے کہ چوتال وغیرہ بڑی تالوں میں اور ٹھمری کی تین تالوں میں بڑی کامیابی کے ساتھ گایا جا سکتا ہے۔ عوام پسند ناٹک اور نوٹنکیوں میں اسے بڑی روانی اور بے تکان طور پر پڑھا جا سکتا ہے اور دیہات میں بھی عوام تمام اصناف شاعری میں سے کبت کو زیادہ پسند کرتے ہیں۔

ہندی شاعری نے عروضی آزادی کی طرف ایک قدم اور بڑھایا ہے اور موجودہ شاعروں نے کبت چھند کی لے پر نظم عاری میں طبع آزمائی کی ہے۔ لیکن باوجود کبت کی بے پیر

بنیادیں استوار کرنے کے ماتراؤں کی معینہ تعداد سے گلوخلاصی نہ ہو سکی۔ حالانکہ ردیف اور قافیہ سے آزادی حاصل کر کے خیال کے بہاؤ اور جذبات کے بے روک ٹوک اظہار کے لئے میدان صاف کر لیا۔

لیکن اصل آزاد شاعری وہ ہے جس میں مروجہ اور مقررہ عروضی سانچوں یا چھندوں کی تمام پابندیوں سے آزادی حاصل کر لی گئی ہو خواہ وہ چھندیں معروف ہوں یا غیر معروف۔ مستعمل ہوں یا غیر مستعمل۔ اور شاعری صرف دُھن اور لے کی دنیا میں سانس لیتی ہو۔ اور ترنم اس کا جزو ہو۔ گیت اسی قسم کی شاعری ہیں جن میں خیالات اور جذبات کا ایک قدرتی بہاؤ ہوتا ہے اور ترنم عروض کا پابند نہیں ہوتا بلکہ وہ آواز کے اُتار چڑھاؤ سے اور خوش گلوئی کی نزاکتوں سے پیدا ہوتا ہے۔ عروض ترنم پیدا نہیں کرتا بلکہ ترنم کی مختلف شکلوں کو دیکھ کر ان کے سانچوں کی شکلیں متعین کرتا ہے۔ یا سانچے بنانے کے ڈھنگ اور اصول بناتا ہے۔ زبان، شاعری اور موسیقی پہلے وجود میں آئے اور قواعد، عروض اور راگ راگنیوں کے نام اور سانچے بعد میں بنائے گئے۔ زبان، شاعری اور موسیقی نت نئے روپ بدلتی رہتی ہے اور اسی حساب سے قواعد، عروض اور راگ راگنیوں کی شکلیں اور ان کے اصولوں میں تبدیلیاں اور اضافے ہوتے رہتے ہیں۔ گیتوں میں عروض کی تدوین کی جائے تو ان کے ترنم اور ان کی مختلف شکلوں کی روشنی میں عروضی قاعدے تدوین ہو سکتے ہیں۔ گیتوں کی ایجاد اور ان کی تصنیف کی طرح گیتوں کے عروض کی تدوین کا کام بھی غالباً وہی لوگ انجام دیں گے جن کو گیتوں کے ادب سے نفرت نہیں۔ جو گیتوں کے ادب کو کمتر نہیں سمجھتے۔ یا گیتوں کو زبان اور ادب میں ان کا صحیح مقام دینے کے لئے کوشاں ہیں۔ آگے چل کر موجودہ زمانے کے گیتوں کے سلسلے میں ایک ایسی دلیر ہستی کا تذکرہ آئے گا جس نے گیتوں کو اردو ادب میں ان کا صحیح مقام دلوانے میں بے حد کوشش کی ہے۔ یہ ہستی عظمت اللہ خاں مرحوم کی تھی جنھوں نے اس میدان میں جہاد کیا۔ تفصیل سے قطع نظر اس موقع پر یہ کہہ دینا کافی ہوگا کہ عظمت اللہ خاں مرحوم کے دل میں اردو زبان میں لے رک شاعری یا گیت کی ایجاد کے لئے جو تمنا، تڑپ رہی تھی اس نے "سُریلے بول" میں انھیں یہ کہنے کے لئے مجبور کر دیا کہ:

"لے رک کو بندوں میں تقسیم کیا جائے ..... بند کو بہ حیثیت مجموعی ایک ترنمی جسد تصور کیجئے۔ مصرعے چھوٹے ہوں یا بڑے، توافی کی ترتیب

ہو یا نہ ہو، بڑی شرط یہ ہے کہ کل مصرعوں اور قوافی میں ایسی عضو بندی ہو کہ بند کا بند گٹھا ہوا چُست، ورزشی، سڈول جسم بن جائے جس کے ہر عضو میں تناسب اور نغمے کی اُمنگ ہو۔ اسی طرح ہر بند اپنی اپنی جگہ ایک مکمل جسد ہو کر خود اور بندوں سے یوں جوڑ کھاتا جائے کہ پوالی کر (گیت) ایک جیتی جاگتی ترنم ریز بجلی بھری ہستی بن جائے جس کے منہ سے پھول جھڑیں اور ہر پھول نہیں ہر پھول کی ایک ایک پنکھڑی جذبات کے قوسِ قزح والے رنگوں کی بہار دکھاتی ہو اور صداقت اور اصلیت کی باس میں اس قدر بسی ہو کہ لوگ ان پھولوں کا گہنا بنائیں اور ان کو اپنی روح کے حافظے والے گلدان میں سجائیں۔" [1]

گیتوں کو عظمت اللہ خاں کی اس تعریف پر پرکھیے تو گیتوں میں عظمت اللہ خاں کے خواب کی تعبیر موجود ہے۔ ہمارے گیت ایک ترنمی جسد بھی ہیں۔ مصرعے چھوٹے بڑے بھی ہوتے ہیں، قوافی کی ترتیب ہوتی بھی ہے اور نہیں بھی ہوتی۔ پورا گیت ایک سڈول جسم ہوتا ہے۔ جس میں تناسب اور نغمے کی اُمنگ ہوتی ہے۔ گیت اگر ترنم ریز اور بجلی بھری ہستی نہیں تو کچھ بھی نہیں۔ گیت کے منہ سے پھول جھڑتے ہیں ان میں قوسِ قزح کی بہار ہے۔ ان میں صداقت اور اصلیت کی خوشبو بسی ہوئی ہے وہ عوام کا گہنا ہیں بلکہ اوڑھنا اور بچھونا۔ عوام نے ان کو اپنی روح کے حافظے کے گلدان میں سجا کر رکھا ہے لیکن ان کے سادہ حسن کے قدر داں کہاں؟ اُردو کے قصرِ شاعری میں مصنوعی ساز و سامان کی بھڑک لوگوں کی نگاہوں کو خیرہ کیے ہوئے ہے۔ اس محفل میں عوام کو دخل نہیں۔ اور نہ عوامی شاعری کو

زبان اور طرزِ ادا: اصل میں اردو کی روایتی شاعری اور گیتوں میں عروضی اختلاف کے علاوہ اور بھی اختلافات ہیں جنھوں نے خلیج کو وسیع کر دیا ہے۔ ان میں ایک بڑا فرق زبان اور طرزِ ادا کا ہے۔ ہمارے شاعروں نے اُردو شاعری کو دور از کار تشبیہات، محسنِ معانی اور حسنِ بیان سے اتنا آراستہ پیراستہ کر دیا ہے کہ شاعری کی دلہن کے خد و خال تک چھپ کر رہ گئے ہیں۔ اُردو شاعری کو سمجھنے اور اس

---

[1] عظمت اللہ خاں "سُریلے بول"۔ صفحہ ۷۳

سے لطف اندوز ہونے کے لئے شاعر ہونا ضروری ہوگیا ہے۔ اردو شاعری سے صرف وہ لطف اندوز ہو سکتا ہے جس نے بیان، معنی اور عروض سے کافی نہیں تو تھوڑی بہت واقفیت ضرور حاصل کرلی ہو یا کم سے کم تحسین و آفرین کہنے والوں سے تحسین و آفرین کے چند روایتی کلمات عاریتاً موقع اور محل کے لئے سیکھ لئے ہوں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعروں نے اپنے سامعین سے ایک سمجھوتہ سا کر رکھا ہے کہ فلاں بات فلاں طریقے سے کہی جائے تو فلاں الفاظ میں اس کی تعریف کی جائے۔ اور اکثر کسی سمجھوتے کے بغیر بھی ایسا کرنا پڑتا ہے، کیوں کہ شاعری میں اثر یا جذب ہو یا نہ ہو اس کی مرصع کاری پر سننے والوں کو واہ واہ کرنی پڑ جاتی ہے۔

معانی و بیان کی تدوین کرتے وقت غالباً یہ سوچا گیا ہوگا کہ اس سے شاہراہیں متعین ہو جائیں گی اور اس سے شاعری کے جذب و تاثر میں مدد ملے گی لیکن شاعروں نے آسان شاہراہوں پر چلنا شروع کر دیا اور جذب و تاثر پر معانی و بیان کو فوقیت دے دی جس سے شاعری بے جان اور بے روح جسم بن کر رہ گئی۔ معانی و بیان نے زبان کو مالا مال ضرور کر دیا اور شاعری کو نکھ سکھ سے درست کر کے مہذب بھی بنا دیا لیکن شاعری سے محظوظ ہونے والوں کا دائرہ محدود اور تنگ ہوتا چلا گیا۔ اور گیت مروجہ شاعری سے الگ تھلگ ہو کر عوام کی تحسین و آفریں اور خواص میں عورتوں کا دل بہلاوا ہو کر رہ گئے۔ گیتوں کی زبان کے ادبی یا عامی ہونے سے قطع نظر جس پر تفصیلی بحث آگے آئے گی۔ دیکھنا یہ ہے کہ ہماری روایتی شاعری کی زبان کس حد تک عام فہم ہے۔ اس سوال پر غور کرنا اس لئے ضروری ہے کہ اس شاعری کے علمبردار دعوٰی کرتے ہیں کہ ان کی شاعری کی زبان عام فہم ہے۔ بعض جھنجھلا کر یہ بھی کہہ جاتے ہیں کہ شاعری کی زبان کا عام فہم ہونا ضروری نہیں۔ اس قسم کے گروہ کا جواب انگریزی کے شاعر ورڈس ورتھ نے اپنے اس جملے میں دیا ہے کہ شاعر صرف شاعروں ہی کے لئے شعر تصنیف نہیں کرتا بلکہ عام انسانوں کے لئے شعر لکھتا ہے۔ اس کے علاوہ میر تقی میر کا یہ شعر

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

شاعری کے تخاطب اور شاعری کے حلقہ سامعین کا تعین صاف طور پر کر رہا ہے۔

اس قول کی روشنی میں شاعری کا مقصد ایک محدود طبقے کی خاطر داری نہیں بلکہ ہر انسان کی

دلنوازی ہے اور اس اعتبار سے زبان اور شاعری کی بحث اہم صورت اختیار کر لیتی ہے۔ اس موقعہ پر انگریزی شاعری میں انقلاب اور بغاوت کے علمبردار ورڈس ورتھ اور کولرج کے اقتباسات کا حوالہ بے موقع نہ ہوگا۔ ان دونوں شاعروں کے مجموعۂ نظم کے پیش لفظ[1] میں شاعری کی زبان اور شاعری کے موضوعات کے متعلق ایک بسیط تبصرہ کیا گیا ہے۔ ورڈس ورتھ اور کولرج کی شاعری میں زبان اور موضوعات میں جو نیا پن اور جدت پیدا کی گئی ہے اس کے متعلق لکھا ہے:

"ان نظموں کی تصنیف کے وقت اولاً تو اس کا لحاظ رکھا ہے کہ ایسے موضوعات اور واردات نظم کئے جائیں جو عوام کی زندگی سے لئے گئے ہوں۔ دوئم ان کو حتی الامکان شروع سے آخر تک ایسی زبان میں بیان کیا جائے جو واقعی عوام استعمال کرتے ہیں۔ سوئم تخیئل کی رنگ آمیزی سے معمولی چیزیں یوں پیش کی جائیں کہ وہ ذرا سی غیر معمولی معلوم ہوں۔ چہارم ان واقعات و واردات کو اس دلچسپ انداز میں پیش کیا جائے کہ اس میں صاف صاف فطرت کے بنیادی قوانین و اصول کارفرما نظر آئیں اور خاص طور پر اسی انداز میں جب کہ ہمارے قلب کی ہیجانی کیفیتیں ہمارے تخیئل کی تشکیل کرتی ہیں۔"[2]

ورڈس ورتھ نے مندرجہ بالا اجمال کی آگے چل کر یوں تفصیل و توضیح کی ہے اور وجوہات بیان کئے ہیں:۔

"پست اور دیہاتی زندگی کے موضوعات اس لئے منتخب کئے گئے ہیں کہ اس فضا میں انسان کے جذبات کو بالیدگی اور پرورش کے لئے زیادہ بہتر موقع ملتا ہے۔ وہ پابندیوں اور قیود سے آزاد ہوتے ہیں۔ سیدھی سادی مگر پُر اثر زبان میں ادا کئے جاتے ہیں۔ اساسی جذبات میں سادگی

---

[1] ورڈس ورتھ اور کولرج، ایس۔ ٹی۔ پریفیس ٹو دی لیریکل بیلڈس

[2] WORDSWORTH, WILLIAM - POETICAL WORKS OF WORDWORTH, OXFORD UNIVERSITY PRESS, LONDON, 1960 - PP. 734-741

ہوتی ہے سچائی ہوتی ہے اسی لئے الفاظ میں زیادہ قوت اور زور ہوتا ہے۔ عوام کے اطوار انھیں اساسی جذبات کا نتیجہ ہوتے ہیں اور اپنے مشاغل کی نوعیت کی بنا پر آسانی سے سمجھ میں آجاتے ہیں اور ان میں پختگی و پائداری ہوتی ہے۔ اس فضا میں انسانی جذبات قدرت کے جمیل ترین اور ابدی مظاہرات سے سموئے ہوئے ہوتے ہیں"۔ [1]

اس سے کسی کو انکار نہیں ہو سکتا کہ زبان کی سادگی اُردو شاعری میں بھی ایک بڑی خوبی خیال کی جاتی ہے اور جہاں کہیں بھی خال خال نظر آتی ہے ہم سے خراج تحسین وصول کرتی ہے۔ میر کی اکثر اور بیشتر غزلیں غالب کی چھوٹی بحر کی غزلیں، مثنوی میر حسن کے اکثر اور بیشتر اشعار نمونے کے طور پر پیش کئے جا سکتے ہیں لیکن وہ صرف نمونہ ہیں اور مشتے نمونہ۔ سادہ زبان والے اشعار اردو شاعری میں خردار کا درجہ نہیں رکھتے۔ سادہ زبان لکھنا ہر شاعر کے بس کی بات نہیں۔ سادگیٔ زبان صرف جذبہ کی شدت اور صداقت کا ساتھ دے سکتی ہے اور اس کا ہماری مروجہ شاعری میں فقدان ہے۔

موضوعات: تیسرا فرق جو روایتی شاعری کو گیتوں سے علیحدہ کرتا ہے وہ شاعری اور گیتوں کے موضوعات کا بیّن فرق ہے۔ ورڈس ورتھ کے مندرجہ بالا اقتباسات میں موضوعات کے متعلق جو بحث ہے اس سے تفیف کا نظریہ واضح ہو جاتا ہے۔ اردو شاعری کے موضوعات کے متعلق اپنے اور بیگانے سب متفق ہیں کہ وہ اتنے محدود اور غیر فطری ہیں اور تنوع سے اتنے مبرا ہیں کہ اردو شاعری کا مطالعہ کرنے والا اُلجھن محسوس کرنے لگتا ہے۔ اس کے مقابلے میں ہندی شاعری کے موضوعات میں وسعت اور تنوع پایا جاتا ہے کیونکہ ہندی شاعری میں اصناف شاعری کی بنیاد حسب ذیل نو رسوں پر رکھی گئی ہے:۔

۱۔ بزمیہ	۲۔ المیہ
۳۔ رزمیہ	۴۔ سکون
۵۔ اضطراب	۶۔ نفرت

---

[1] ورڈس ورتھ۔ ولیم } "پریفیس ٹو لریکل بیلڈس" ملاحظہ ہو حوالہ
کولرج۔ اور ایس۔ ٹی } ماسبق

۷- غصہ ۸- خوف اور ۹- اعتقاد

ویسے تو اردو شاعری میں بھی المیہ اور اضطراب غزل کی جان ہیں۔ مرثیہ میں المیہ اور رزمیہ رس کی فراوانی ہے۔ نفرت اور غصہ غزل میں رقیب پر صرف ہو جاتے ہیں۔ استہزا، شیخ اور زاہد پر۔ اعتقاد رس مرثیہ، منقبت، نعت، حمد اور قوالی میں کارفرما نظر آتا ہے لیکن مرثیہ اور قصیدہ کی تصنیف قریب قریب ختم ہو چکی ہے۔ منقبت، نعت اور حمد سمٹ سمٹا کر قوالی میں محدود ہو گئے ہیں۔ البتہ ان نو رسوں میں سے اُردو شاعری کی مقبول ترین اور جاریہ صنف غزل نے سرنگار (بزمیہ) رس کو اور اس کے بھی صرف ایک جز (یعنی عشق کو سب سے زیادہ اپنایا ہے اور عشق میں بھی جنسی عشق اور کبھی کبھی عشق حقیقی پر بہت زیادہ توجہ کی ہے۔ فطرت نگاری خال خال ہے۔ قصیدہ نگاری کم اور گھٹیا قسم کی۔ باقی آٹھ رسوں یعنی المیہ، رزمیہ، سکون اضطراب، نفرت، غصہ، خوف اور اعتقاد نے مل ملا کر مرثیہ کی شکل اختیار کی ہے۔ اس میں سے اعتقاد نے سب پر حاوی ہو کر باقی اور رسوں کی صورت مسخ کر دی۔ البتہ المیہ میں اُردو شاعری کسی سے پیچھے نہیں۔ مرثیوں کی المناکی اور تاثر انگیزی سے کس کو انکار ہو سکتا ہے۔ مرثیوں کے علاوہ غزلوں میں بھی المناکی کوٹ کوٹ کر بھری ہے۔ مثلاً میر کا ایک شعر ہے ؎

شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہے
دل ہوا ہے چراغ مفلس کا

یا فانی بدایونی کا حسب ذیل شعر ؎

دل کا اُجڑنا سہل سہی بسنا ظالم سہل نہیں
بستی بسنا کھیل نہیں بستے بستے بستا ہے۔

یا سید انشاء اللہ خان انشا کا حسب ذیل شعر:

نہ چھیڑ اے نکہت باد بہاری راہ لگ اپنی
تجھے اٹکھیلیاں سوجھی ہیں ہم بے زار بیٹھے ہیں

بہر حال ہزاروں اشعار اردو شاعری میں اسی قسم کے پیش کئے جا سکتے ہیں لیکن ان میں بھی ذہن کو باوجود آسان ہونے کے منتقل ہونے میں دیر لگتی ہے اس لئے بجائے دل سے آہ نکلنے کے زبان سے واہ نکل جاتی ہے۔ اگرچہ آپ بیتیاں بھی تھیں تو جگ بیتیاں معلوم ہوتی ہیں اور

ہمارے دل کی کسی مخصوص دکھتی ہوئی رگ کو نہیں دکھاتیں۔ برخلاف اس کے گیتوں کے موضوعات کا تنوع حیران کن ہے۔ گیتوں میں بھی گو کہ سرنگار رس (عشقیہ، بزمیہ) سب سے زیادہ ملے گا کیونکہ اصل میں یہی رس ایسا ہے جس کو انسان کی تخلیق اور سرشت میں بڑا دخل ہے جو اسے حیوانوں سے ممیّز بھی کرتا ہے اور ان سے بلند تر بھی۔ لیکن یہاں سرنگار رس میں بھی جو تنوع ہے اردو شاعری اس سے محروم ہے۔ لیکن گیتوں میں سرنگار رس کی رنگا رنگی بے حد دلچسپ ہے۔ دوسرے رس بھی اپنی اپنی جلوہ ریزیاں کرتے نظر آتے ہیں۔ گیتوں میں جنسی محبت بھی ہے اور ماں باپ، بھائی بہن، بیوی اور خاوند کی محبت بھی۔ محبوب سے محبوب کی جدائی کا بھی رنج ہے اور لڑکی کو اپنے ماں باپ سے چھٹ جانا کا رنج ہے۔ جہاں رقیب سے نفرت ہے وہاں سوکن کے جلاپے بھی ہیں۔ ساس کا ڈر بھی اور نند پر غصہ بھی۔ دیور، جیٹھ، دیورانی اور جٹھانی اور پاس پڑوس کے لوگ سب موجود ہیں۔ مناظر فطرت کا بیان بھی ہے اور مناظر فطرت کے پس منظر کے ساتھ انسانی جذبات کے کھیل بھی۔ گیتوں میں یہ ڈرامہ دیکھنے کے لائق ہے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ :

> "عوامی گیتوں کے موضوع زیادہ تر حزنیہ ہوتے ہیں، عشق و محبت کا بار بار ذکر آتا ہے جس کا انجام مایوسی ہے رنج و غم کا اظہار ہوتا ہے لیکن انداز بیان میں پاکیزگی ہے۔ سرکشی نہیں، غم روزگار کے شکوے بھی کئے جاتے ہیں لیکن ان میں بغاوت نہیں۔ تمام صبر و رضا پر ٹوٹتی ہے۔"[1]

غالباً کلیم اللہ صاحب یہ بھول جاتے ہیں کہ ایسے سخت حالات میں صبر و رضا کا دامن ہاتھ سے نہ چھوٹنا جب کہ علم و تہذیب و تمدن کی روشنی عوام تک نہیں پہنچ سکی سرسری طور پر دیکھنے کی عادی نگاہوں کے لئے تعجب انگیز ہوگا لیکن مشرقی ممالک کے عوام کی زندگی میں مذہب کی سکون پرور تعلیم کا بڑا دخل ہے۔ مذہب ان کی زندگی کے ہر موڑ پر ان کا رہنما، ان کا دوست اور ان کا ساتھی رہا ہے یہی وجہ ہے کہ مشرقی ممالک میں جن میں ہندوستان اور پاکستان بھی شامل ہیں

---

[1] کلیم اللہ: "مشرقی پاکستان کے لوک گیت" ماہ نامہ "خاور" ڈھاکہ، اپریل، ۱۹۵۲ء صفحہ ۱۷، پیراگراف ۸

"عوامی نغموں کا ایک اور محبوب موضوع مذہب رہا ہے۔ مشرقی پاکستان کے لوک گیتوں میں بھی یہ موضوع بڑے شد و مد سے موجود ہے۔ ان گیتوں میں مذہب سے محبت اور عقیدت کے والہانہ جذبات کارفرما ہیں۔ ان ہی جذبات نے ایک خاص صنف کی تخلیق کی، جو معرفتی اور مرشدی لوک گیت کے نام سے مشہور ہے۔"[1]

لیکن عوام کے کردار میں حزن و ملال کا پایا جانا عشق کے مایوس کن انجام ہی کا نتیجہ نہیں ہوتا بلکہ زندگی کی سخت کوشیاں، حالات کی ناسازگاری، محنت و مزدوری کے باوجود گزر اوقات نہ ہونا یہ ایسی عریاں حقیقتیں ہیں کہ جن پر پردہ نہیں ڈالا جا سکتا اور چونکہ حقیقت اور اصلیت گیتوں کی سب سے بڑی خصوصیت ہے تو یہ کیسے ممکن تھا کہ گیتوں میں اس اہم تلخ حقیقت کی عکاسی نہ ملتی۔ دیہات کے لوگ یا شہر کے عوام خدا کی دی ہوئی دوسری نعمتوں سے متمتع اور بہرہ ور ہیں اور گیتوں میں اُن کی خوشی و خرمی جھلکی پڑتی ہے لیکن بھوک اور پیٹ کی مار ایسی ہے کہ جو سب کچھ بھلا دیتی ہے۔ کبیر کا ایک دوہا ہے ؎

بھکیا کے مارے برہا بسر گیو بھول گئے کجری کبیر
دیکھ گوری کی موہنی مورت اوٹھے نہ کر بجوا میں پیر

اس موقع پر شیخ سعدی شیرازی اور کبیر کے خیال کا توارد محل نظر ہے۔ سعدی نے کہا ہے:

چناں قحط سالی شد اندر دمشق — کہ یاران فراموش کردند عشق

لیکن سعدی کے اس شعر میں آپ بیتی نہیں جگ بیتی ہے اور ان کے یہاں درد و کرب کی وہ کیفیت نہیں۔ استہزا کا پہلو زیادہ نمایاں ہے اور سعدی کے یہاں عشق کا ذکر اجمالاً آیا ہے۔ لیکن کبیر کے شعر میں بہتر طور پر بھوک سے پیدا ہو جانے والی تبدیلیوں کا ذکر آیا ہے، بھوک نے سب کچھ بھلا دیا ہے۔ اب نہ وہ گیت گائے جاتے ہیں اور نہ وہ خوشی کی اُمنگیں باقی ہیں اب تو یہ کیفیت ہو گئی ہے کہ محبوب کی حسین صورت دیکھ کر دل میں

---

[1] کلیم اللہ "مشرقی پاکستان کے لوک گیت"، ماہ نامہ "خاور" ڈھاکہ صفحہ ۱۷، اپریل ۱۹۵۲ء پیراگراف ۸

درد پیدا نہیں ہوتا عشق کی اور بھوک کی کیفیات کی یہ تفصیل ماحول اور کرداروں کی ایک جیتی جاگتی تصویر سامنے لاکھڑا کرتی ہے۔ بھوک اور تنگ دستی کا ماحول دیہات میں اور عوام کے طبقوں میں کوئی استثنیات میں سے نہیں ہے، نہ اس موجودہ تہذیب، سیاست یا معاشی جنگ کا نتیجہ ہے، سنسکرت کے گیتوں میں بھی جو غالباً رامائن اور مہابھارت کے زمانے کے ہو سکتے ہیں، افلاس، تنگ دستی، فاقہ اور بھوک کے ماحول کی عکاسی ملتی ہے۔ سری رام نریش ترپاٹھی نے اپنی ہندی کی مشہور تصنیف "کویتا کومدی" میں سنسکرت کے چھ گیتوں کے ترجمے نقل کئے ہیں۔ ان گیتوں میں غریب عوام کے گھروں کی حالت کا بے کم و کاست نقشہ ملتا ہے جہاں جہل ہیں تو در کنار نانِ شبینہ کی بھی محتاجی ہے۔ غالباً کئی وقت کا فاقہ گزر چکا ہے پھٹے ہوئے کپڑے سینے کے لئے گھر میں سوئی تک نہیں ہے :-

"بچے بھوک سے بے تاب تھے ماں نے تھپک تھپک کر سلا دیا ہے۔ ہانڈی کے منھ پر مکڑی نے جالا تن دیا ہے۔ یہ سب باتیں مجھے اتنی تکلیف نہیں دیتیں جتنا پڑوسن کا یہ برتاؤ کہ جب پھٹی ہوئی دھوتی سینے کے لئے میری بیوی اس سے سوئی مانگتی ہے تو وہ طعن آمیز مسکراہٹ کے ساتھ اُسے جھڑک دیتی ہے۔" [1]

کسی گھر میں یہ منظر ہے :

"باپ تلاشِ معاش کے لئے باہر گیا ہوا ہے۔ ماں بچے سے کہتی ہے بیٹے رو مت تمہارے باپ، جب آ جائیں گے اور ننگا دیکھیں گے تو تمہیں کپڑے اور ہار دیں گے۔ شوہر غریب تلاشِ معاش میں ناکام ہو کر گھر لوٹ آیا تھا۔ جھونپڑی کے پاس کھڑا تھا۔ بیوی کی یہ باتیں سن کر دکھ اور رنج سے ایک آہ سرد بھری آنسوؤں سے اس کا منھ بھیگ گیا اور وہ تلاشِ معاش کے لئے اُلٹے پاؤں پھر لوٹ گیا۔" [2]

ریختی کے آخری شاعر عابد مرزا صاحب متخلص بہ بیگم کے دو اشعار اسی موضوع پر

---

[1] ترپاٹھی رام نریش "کویتا کومدی"

[2] " " " "

تسکین عابدی کے ایک مضمون میں نظر سے گزرے تھے۔ یہ دونوں اشعار دو غزلوں کے متفرد شعر ہیں :۔

خوشی میرے مقدر میں نہیں ہے
اگر ہے بھی تو اس گھر میں نہیں ہے

موتیوں میں میری بچی تجھے کر دوں گی سفید
باپ تیرا کہیں نوکر تو میری جاں ہو جائے

یہ دونوں شعر موضوع اور مضمون کے اعتبار سے سنسکرت کے گیت سے بہت ملتے جلتے ہیں لیکن سنسکرت کے اس گیت نے جس کا مندرجہ بالا ترجمہ رام ریشی ترپاٹھی کی کویتا کومدی میں پیش کیا گیا ہے اور جو منظر ایک نامراد جھونپڑی کا ہمارے سامنے لا کھڑا کیا ہے وہ ان اشعار کے بس کی بات نہیں۔

ایک اور غریب گھر میں جھانک کر دیکھئے۔ کڑاکے کے جاڑے ہیں میاں بیوی اور ایک چھوٹا سا ننھا بچہ اس مکان کے مکیں ہیں، بیوی میاں سے مخاطب ہے :

"اے میرے مالک، گدڑی کا ایک ٹکڑا دے دو یا اس بالک (بچے) کو تمھیں گود میں لے لو۔ آپ کے نیچے تو پیال بھی ہے میاں بیوی اس طرح باتیں کر رہے تھے۔ اسی وقت ایک چور مکان میں گھسا۔ ان کی باتیں سُن کر دوسری جگہ سے چرائے ہوئے کپڑے ان دونوں کے اوپر پھینک کر روتا ہوا گھر سے نکل گیا۔" [1]

سنسکرت کے ایک اور گیت کا ترجمہ ذیل میں درج ہے۔ برسات کی کیفیت کا بیان ہے، لیکن منظر کی عکاسی میں جذبات تانے بانے کی طرح بنے ہوئے ہیں :۔

اے راجہ (خاوند) رات میں اپنا گھر پانی سے بھرے ہوئے تالاب کی طرح ہو جاتا ہے۔ اس میں پیڑھیاں بچھوؤں کی طرح اور جھاڑو مچھلی کی طرح تیرنے لگتے ہیں اور کرچھی سانپ کی شکل میں بچوں کو ڈراتی ہے میں سوپ سے اپنا سر ڈھانکے ہوئے ہوں اور دیوار گرنے والی ہے۔" [2]

---

[1] و [2] ترپاٹھی رام نریش "کویتا کومدی"

سنسکرت کے چوتھے گیت میں غریبوں کی اقتصادی بدحالی کا نقشہ ہے جو صدیوں گزر جانے کے بعد آج بھی شہر اور دیہات کے غریب گھرانوں کا ایک عام جانا پہچانا پہلو ہے۔ جوان بیٹے تلاش معاش میں عموماً پردیس چلے جاتے ہیں۔ گھر پر بڈھے ماں باپ دونوں یا دونوں میں ایک، تندرست کم اور کمزور اور اپاہج زیادہ گھر پر رہ جاتے ہیں اور نوجوان کی بیوی کی سرپرستی کرتے رہتے ہیں۔ یہ ان لوگوں کی قسمت کہ نوجوان پردیس جا کر روزگار حاصل کر سکے یا نہ کر سکے۔ کم کمائے یا زیادہ۔ گھر پر خرچ بھیجے یا نہ بھیجے کم بھیجے یا کافی بھیجے۔ لیکن خرچ کی کمی سب کو محسوس ہوتی ہے اور بعض اوقات خاص موقعوں پر پیسہ نہ ہونا مصیبت بن جاتا ہے"

"بڈھا اور اندھا خاوند چارپائی پر پڑا ہے۔ بارش ہو رہی ہے چھپر
میں صرف تھنکیاں باقی رہ گئی ہیں۔ پردیس گئے ہوئے بیٹے کی خیریت بھی
عرصے سے نہیں معلوم ہوئی ایک ایک بوند بچا کر رکھے ہوئے تیل کی کلھیا بھی
پھوٹ گئی ہے۔ میں دکھیاری ان پریشانیوں سے بے تاب ہوں اور جب
میری نظر اپنی بہو (بیٹے کی بیوی) پر پڑتی ہے جو جلدی ماں بننے والی ہے
تو میرے آنسو ایک اور بارش بن جاتے ہیں"[1]

دُور سے دیکھنے والوں کے لئے دیہات کے مناظر "جنّتِ نگاہ اور فردوسِ گوش" بن جاتے ہیں، لیکن خود غریبوں کے لئے اس ماحول کی اذیتیں تصویر کا وہ دوسرا رُخ ہے جن کی عکاسی اردو کی مروّجہ شاعری میں نہیں ملتی۔ برسات میں تمام راستے بند ہو جاتے ہیں۔ گلی، کوچے، کچے مکان کے صحن پانی اور کیچڑ سے بھرے ہوتے ہیں۔ پھٹی ہوئی شق دیواریں، گرتے ہوئے اور گرنے والے دالان، ایک گھنٹہ کی بارش کے بعد چار گھنٹے تک برسنے والے چھپر اور چھتیں ناقابل گزر تنگ راستے، گاؤں کے نواح میں سڑتے ہوئے گھوروں کا ڈھیر۔ ایک ہی چھت کے نیچے گائے، بھینس، بکری اور بھیڑوں کی ہم مکینی۔ کھانے، پینے، اوڑھنے اور بچھونے کے سامان کے بھیگنے کا ڈر، غریبوں کے دل پر گھٹا ٹوپ اندھیری بن کر چھا جاتا ہے، برستی ہوئی راتیں جاگ جاگ کر گزاری ہوتی ہیں اور صبح ہوتے ہی پھر پیٹ کے دھندوں میں پڑ جاتے ہیں۔ ان کیفیات و جذبات کی ترجمانی اردو شاعری میں نہیں ملتی۔ میر کی مثنوی، سودا

---

[1] ترپاٹھی۔ رام نریش "کویتا کومودی"

کی تضحیک۔ اور غالب کے خطوط میں مکان کے ٹپکنے کے اشارے ضرور ملتے ہیں لیکن ان کا وجود نہ ہونے کے برابر ہے۔ برسات اپنی کلفتوں اور اذیتوں کے ساتھ ساتھ خوشی اور مسرت کا پیغام بھی لاتی ہے۔ برسات ہندوستان اور پاکستان کا موسم بہار ہے ساون کے بادل خوشی کی ایسی لہریں دل میں پیدا کر دیتے ہیں کہ یہ کیفیت تمام غموں پر غالب آجاتی ہے۔ ساون کی گھٹا جوانی کی طرح امنڈتی ہوئی چلی آرہی ہے۔ ہوا کے سہانے جھونکے چرواہوں تک کو مست بنا دیتے ہیں۔ وہ چرواہا جسے پیٹ بھر کھانے کو بھی نہیں ملتا اوڑھنا بچھونا درکنار جسے آرام سے سونے کے لئے معقول جگہ بھی میسر نہیں اونچے سروں سے برہے (جدائی کے گیت) گا گا کر دنیا و مافیہا سے اپنی لاپرواہی کا اعلان کرتا ہے کوئی رسیا (نوجوان عاشق) اپنی جوانی کی اُمنگ میں اکیلا گاتا چلا جا رہا ہے

چت دے میری اور کرک منٹ جائے رے

چت دے میری اور کرک مٹ جائے رے

(میری طرف دیکھ لے تو میرا رنج اور تکلیف سب مٹ جائیں)

میں چتوت تو چتوت ناھیں

(میں تجھے تکتا رہتا ہوں تو میری طرف نظر اُٹھا کر بھی نہیں دیکھتی)

چت دے میری اور کرک، مٹ جائے رے

چت دے میری اور کرک مٹ جائے رے

ایک نوجوان دن بھر کھیتوں میں کام کرتے کرتے تھکن سے چکنا چور شام کے وقت گھر لوٹ رہا ہے رات کی تنہائیاں اور تنہائیوں کی مایوسیاں اسے الاپنے پر مجبور کر رہی ہیں۔

بیلا پھولے آدھی رات میں گجرا کس کے گلے ڈاروں ......

رے بیلا پھولے آدھی رات ....

عورتیں کھیتوں میں کام کر رہی ہیں۔ سب کے کپڑے میلے کچیلے پھٹے پرانے ہیں۔ کچھ ایسی بھی ہوتی ہیں جنھیں پیٹ بھر کھانا نصیب نہیں ہوتا کچھ ایسی ہیں جو ساس، نند یا شوہر کے ہاتھوں ستائی ہوئی ہیں لیکن محبت کے تیر کی گھائل یہ گیت گا گا کر اپنی محبت کا اعلان

اعلان کررہی ہیں:

سنوریا رے کاہے مارے نجریا (نظر)

مارے نجریا جگا دے پرتیا (محبت)

سنوریا رے کاہے مارے نجریا، سنوریا رے.....

جیسے دودھ میں پنیا ملت ہے

ویسے ساوں تورے سنگ

سنوریا رے کاہے مارے نجریا، سنوریا رے....

ساون میں گھر گھر جھولے پڑ جاتے ہیں۔ دالانوں میں، صحنوں میں، باغوں میں، رات دن لڑکیاں اور نئی نویلی دلہنیں، بچے اور مائیں جھولا جھولتے رہتے ہیں۔ اور بغیر کسی ساز کی مدد کے جھولے کے گیت ساون اور ملہار اور بہار کی راگ راگنیاں گائی جاتی ہیں یہ وہ لوگ ہیں جن کو اپنی پیاس بجھانے کے لئے دریا سے سیرابی کے عوض شبنم کے چند قطرے ملتے ہیں لیکن قدرت کی بخیلی ان کے جذبات کی شدت اور فراوانی کو امنڈ امنڈ کر بہہ نکلنے سے نہیں روک سکتی۔

جھولا کن ڈاروے امریاں

رین اندھیری، تال کنارے

بندیاں پڑیں پھوہیاں، پھوہیاں

جھولا کن ڈاروے امریاں..... جھولا کن ڈاروے....

گیتوں کے موضوعات اور ان پر تفصیلی تبصرہ آگے آئے گا۔ یہاں اجمالی طور پر تذکرہ کافی سمجھا گیا ہے۔ گیت اپنے مواقع خود ڈھونڈھ لیتے ہیں دیہات کی چوپال میں جو عوام کا کلب ہوتے ہیں۔ جہاں بیٹھ کر روزانہ کے مسائل زندگی پر تبادلہ خیالات ہوتا ہے۔ جہاں مقامی اور ملکی سیاسیات پر تبصرہ ہوتا ہے کوئی پولیس اور پٹواری کا ستایا ہوا ہے کسی پر زمیندار کے مظالم ٹوٹ رہے ہیں۔ کوئی بے اولاد ہے۔ کوئی اپنے بھائیوں سے لڑ کر پناہ لینے آگیا ہے۔ کسی کی اپنی بیوی سے نہیں بنتی۔ کوئی اپنے باپ سے شاکی ہے یہاں سب اپنے دل کی بھڑاس نکالتے ہیں قصے کہانیاں ہوتی ہیں۔ تاریخ کے قصے بیان کئے جاتے ہیں اور کوئی گیت الاپنے بیٹھ جاتا ہے کبھی کبھی دوگانے ہوتے ہیں اور کبھی کبھی ایک مل کر ڈھولک پر یا کسی سادے ساز

پر گیتوں کی ترنم ریزی سے اپنا دل ٹھنڈا کرتے ہیں، اور گیتوں کی دنیا میں اپنے سب غم بھول جاتے ہیں

دیہات کے میلے ٹھیلے اور تہوار گیتوں کے لئے ایک نادر موقع فراہم کرتے ہیں۔ یہاں مرد، عورت، بچے اور جوان، امیر و غریب کی تفریق مٹ جاتی ہے۔ عورتوں کے جھنڈ کے جھنڈ ساتھ ساتھ میلے جاتے ہیں۔ ساتھ ساتھ میلے سے واپس ہوتے ہیں۔ عورتیں والہانہ انداز سے گیت گاتی ہیں اور اپنے لئے ایک جدا جہانِ رنگ و بو پیدا کر لیتی ہیں۔ میلے کے گیت سرنگار رس (بزمیہ) اور شانتی رس (سکون) کے حامل ہوتے ہیں۔ امیر اور غریب کی تفریق عورتوں کے یہاں سب سے کم نظر آتی ہے۔ ویسے بھی تہواروں اور میلوں کے موقعوں کے علاوہ اور سیکڑوں موقع ایسے آتے ہیں جہاں سب جمع ہو کر گیت گاتی ہیں۔ مثلاً شادی بیاہ کے موقع پر، بچہ پیدا ہونے کے موقع پر، دوران واقعات سے متعلق کئی قسم کی تفریحات کے موقعوں پر غرض گیت عورتوں کی زندگی کے ہر موڑ پر ملتے ہیں۔

گیتوں کا نشاۃ الثانیہ

گیتوں کے متعلق عام خیال یہ بھی ہے کہ گیتوں کا تعلق عوام سے ہے اور عوام کا طبقہ ایک پس ماندہ اور غریب طبقہ ہے اس لئے گیت تک بندی سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے۔ یہ بحث کہ آیا وہ شاعری کی تعریف میں آتے ہیں یا نہیں اجمالاً اوپر آچکی ہے اور تفصیل آگے آئے گی لیکن فی الحال ایک بات تسلیم کر لینی چاہیے اور وہ یہ کہ گزشتہ چالیس پینتالیس سال کے عرصے میں اردو کے نوجوان شاعروں نے گیت تصنیف کرنے شروع کئے ہیں خواہ مروجہ اردو شاعری سے بغاوت کی وجہ سے ایسا کیا ہو یا اس کی فرسودگی اور پامالی سے اکتا جانے کی وجہ سے اور خواہ محض ایک نئے تجربے کی خاطر۔ اس دور کے مصنفوں کے لئے ایک علیحدہ باب وقف کیا گیا ہے لیکن ان نوجوان شاعروں کی ان نئی تصنیفوں نے یہ بات ضرور واضح کر دی کہ ان کے گیت حقیقی گیت کہلائے جانے کے مستحق نہیں ہیں کیونکہ وہ خواص کے گیت ہیں، عوام کے گیت اور ہوتے ہیں، عوام کے گیتوں میں کوئی طبقاتی فرق نہیں ملتا وہ یکساں طور پر اپنے ماحول کی اور نیز اپنے ہر طبقے کے جذبات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ عوام کے گیتوں نے تو دیہاتوں میں اور شہر کے غریب محلوں میں جنم لیا ہے۔ خواص کے گیتوں نے محلوں میں، شہر کے آباد اور پر رونق علاقوں میں اور کھاتے پیتے گھرانوں کے نوجوان شاعروں کے اختراعی

دماغوں میں جنم لیا ہے :۔

"غریبوں (عوام) کے گیت قدرت کی خودرو پیداوار کی طرح بے ساختہ اور خود بخود بنے ہیں اور امیروں (خواص) کے گیت شاعروں اور گائیکوں نے بنائے ہیں۔ غریبوں (عوام) کے گیت ایک دریا سے مشابہ ہیں جو اپنی روانی میں جھومتا چلا جاتا ہے۔ امیروں کے گیت ایک آراستہ پیراستہ حوض کی طرح ہیں کہ کٹورے کی طرح پڑا چھلک رہا ہے یا انگوٹھی میں نگینہ جڑا ہے۔" [1]

گیتوں کے احیا کا تذکرہ کرتے ہوئے شاہد احمد دہلوی کہتے ہیں کہ :۔

"ہاں تو بیس پچیس سال ہوئے کہ ہمارے شاعروں نے گیت لکھنے شروع کئے۔ ان میں عظمت اللہ خاں کا نام سرفہرست ہے .... اردو غزل کے لئے فارسی غزل کو نمونہ بنایا گیا تھا اور اردو کے گیتوں کے لئے ہندی شاعری کا کینڈا مناسب سمجھا گیا۔ چنانچہ اُردو گیتوں میں وہ تمام خصوصیات و مفروضات شامل کئے گئے ہیں جن سے ہندی شاعری عبارت ہے۔" [2]

اگر شاہد احمد صاحب یہ لکھتے تو زیادہ مناسب تھا کہ موجودہ ربع صدی یا نصف صدی کے شاعروں نے جو گیت لکھنے شروع کئے ان کا کینڈا وہی رکھا جو عوام کے گیتوں کا تھا اس لئے کہ عوام کے گیت اُردو غزل سے پہلے وجود میں آچکے تھے۔ وہ خودرو جنگل کی طرح پھیلتے رہے۔ پھلتے رہے اور ان کا حسن لوگوں کو مسحور کرتا رہا اور اصل بات یہ ہوئی کہ غزل اپنی مقبولیت کھونے سی لگی۔ عوام کے طبقے کو غزل سے ویسے بھی واسطہ نہ تھا خواص نے بھی غزل پر اعتراض کرنے شروع کئے اور کچھ سینما اور کچھ ریڈیو کی مدد سے گیتوں کی مقبولیت نے عوام سے بڑھ کر خواص کے دل پر اثر ڈالنا شروع کیا۔ اس مقبولیت کا راز تلاش کرتے ہوئے شاہد احمد صاحب نے اس حقیقت کا اعتراف کیا ہے، وہ لکھتے ہیں :۔

---

[1] منصور معجز "تانیں" مطبوعہ جید پریس بلیماران دہلی ۱۹۴۶ء۔ صفحات ط تا ی

[2] منصور معجز "تانیں" شاہد احمد دہلوی کا دیباچہ، صفحات ط تا ی

"گیتوں کی مقبولیت کا راز ان کے سیدھے سادے اور آسان بول میں۔ ان میں فلسفیانہ، متصوفیانہ یا عارفانہ نکات بیان نہیں کیے جاتے۔ وہ ہلکی پھلکی کیفیات ہوتی ہیں جن کی چٹکیوں کے نیل ہر دل میں پڑے ہوئے ہیں۔ ادھر منھ سے بول نکلا اور ادھر دل پر چوٹ لگی تنقیدی اعتبار سے ان کا شمار اونچی یا عظیم شاعری میں نہیں ہو سکتا۔ (یہاں شاہد صاحب نے روایتی تنقید نگاروں کا ساتھ دیا ہے جن کے اس رجحان کا تذکرہ کچھ پہلے آ چکا ہے۔ کچھ بعد میں آئے گا) لیکن ان کی مقبولیت اور ہر دل عزیزی خود ان کی سفارش ہے اور عوام کی شاعرانہ پسند بھی بجائے خود ایک وزن رکھتی ہے۔ اگر اکثریت کو نظر انداز نہ کیا جائے تو گیت پسند کرنے والوں کا ہی پلہ بھاری رہے گا۔"[۱]

اصل میں عوام کی پسند کو نظر انداز کرنے والے خواہ کسی طبقے اور کسی بھی شعبے سے تعلق رکھتے ہوں یا تو مٹ جاتے ہیں یا انھیں اپنی شاہراہ چھوڑ کر عام ڈگر پر چلنا پڑتا ہے۔ انسان کی زندگی کی تاریخ اور ہر علم و فن کی تاریخ اس کی شاہد ہے۔ خود ہندوستان کے ادب میں فارسی کی جگہ اردو نے لے لی اور مشکل اور مقفّیٰ و مسجع اردو نثر کے بجائے قصہ چہار درویش کی اردو اور غالب کے خطوط کی اردو اور سرسید کے مضامین کی اردو ٹکسالی اردو نثر قرار پائی۔ غالب کو طرزِ بیدل چھوڑ کر میر کی غزل کی زبان اختیار کرنی پڑی۔ فرق صرف یہ ہے کہ خیالات اور پسندیدگی اور عدم پسندیدگی معلوم کرنے کے ذرائع نہایت سست رفتار تھے۔ اس لئے برسوں میں جا کر عوام کی پسند اور عدم پسند کا احساس ہوتا تھا لیکن اب رائے معلوم کرنے کے ذرائع مثلاً کتابوں کی جلد جلد اور بکثرت اشاعت، اخبار اور رسالے، ریڈیو، سینما اور ٹیلی وژن نہ صرف بتا دیتے ہیں کہ کون کون سی چیز کسے کسے پسند یا کسے کسے ناپسند ہے بلکہ پسند کرنے والے اور ناپسند کرنے والے طبقے صاف صاف اور بعض اوقات بیباکی اور بے دردی کے ساتھ رائے زنی

---

[۱] منصور معجز "تانیں"، دیباچہ شاہد احمد دہلوی، صفحہ "ل"

سے دریغ نہیں کرتے۔ یہ امر محتاج ثبوت نہیں کہ عوام نے گیتوں کے ساتھ اپنی والہانہ شیفتگی کا اظہار اس طور سے کیا کہ شاعر ہوں یا ادیب، اخبارات ہوں یا ادبی رسائل، فلم ہو یا ریڈیو یا ٹیلی وژن سب کے سب گیتوں کو ایک وقیع مرتبہ دینے کے لئے مجبور ہو گئے۔ شاہد احمد صاحب جو کہ ایک ادیب بھی تھے اور صحافی بھی جو قلم سے دامن کشاں گزر گئے لیکن جنھوں نے ریڈیو کے پروگراموں کو اپنی فن کاریوں اور کمال موسیقی سے چار چاند لگا دیے اپنے مندرجہ بالا محولہ دیباچہ میں تسلیم کرتے ہیں کہ:

> "ہم پہلے بتا چکے ہیں کہ گیتوں کا رواج ہمارے دیہاتوں اور شہروں میں قدیم سے چلا آتا ہے لیکن ایک صنف شاعری کے لحاظ سے ان کا چلن حال ہی میں ہوا ہے۔ گیتوں کے رائج کرنے اور پھیلانے میں فلم اور ریڈیو کو بہت زیادہ دخل ہے۔ ان کے گیتوں کی دھنیں اتنی دلکش ہوتی ہیں کہ بچے بچے کی زبان پر ان کا چرچا ہوتا ہے۔ غضب تو یہ ہے کہ دھنوں کے غلبے میں بول غتر بود ہو جاتے ہیں اور اکثر (غیر زبان کے) بے معنی اور مہمل بول بھی مقبول ہو جاتے ہیں۔ ..... ادبی رسائل میں بھی کچھ عرصے پہلے گیتوں نے جگہ پانی شروع کر دی ہے ان گیتوں کی مقبولیت اس سے ظاہر ہے کہ اکثر شعرا کے گیتوں کے مجموعے شائع ہو چکے ہیں اور روز بروز گیت لکھنے والے شاعروں کی تعداد میں اضافہ ہو رہا ہے۔" [1]

یہ امر مسلمہ ہے کہ گیتوں کا رواج ہمارے ملک میں زمانہ قدیم سے چلا آتا ہے۔ بلکہ اردو شاعری کے وجود سے بھی زیادہ قدیم وجود گیتوں کا ہے۔ یہ پتہ چلنا مشکل ہے کہ یہ گیت کس نے لکھے یہ ہو سکتا ہے کہ چند ایک ہی فرد کے ذہن کی تخلیق ہوں اور عوام نے انھیں اپنا لیا ہو۔ چند گیت ایسے بھی ہو سکتے ہیں جن کے خلاق عوام ہی ہوں اور ترتیب دینے والوں نے انھیں اپنے نام سے منسوب کر لیا ہو:-

> "ان گیتوں کے متعلق دراصل اہم بات یہ نہیں ہے کہ یہ گیت کس نے

---

[1] مندرجہ مجموعہ "تانیں" دیباچہ شاہد احمد دہلوی [illegible]

کچھ بلکہ یہ ہے کہ ان گیتوں میں اثر تھا۔ کیف تھا، زندگی تھی، اس لئے یہ عوام میں مقبول ہوئے۔ قبول عام کا درجہ پاتے ہی یہ گیت دماغوں میں محفوظ ہوتے گئے۔ عوامی نغمے پریس کی بے شمار برکتوں کے باوجود کتابی شکلوں میں اب تک محفوظ نہیں کئے گئے ہیں۔ ظاہر ہے کہ پریس کی ایجاد سے پہلے ان کی کس مپرسی کا کیا عالم رہا ہوگا۔ ان گیتوں کی بقا اور ان کی حفاظت کے ضامن خود عوام تھے جنھوں نے یہ خزف ریزے سر اور آنکھوں سے لگائے۔ اپنے ذہن میں محفوظ کرتے گئے اور جو سینہ بہ سینہ ہم تک پہنچے۔" [1]

کلیم اللہ صاحب کا یہ خیال صحیح ہے کہ :۔

غور کرنے کی چیز ان گیتوں کی خصوصیات ہیں جن کی بنا پر یہ زندہ رہے اور آج بھی ان میں ازسرنو پنپنے کی تمام تر صلاحیتیں موجود ہیں۔ لوک گیت (عوامی گیت) کی بڑی خصوصیت ان کا انداز بیان ہے جو کچھ کہا جاتا ہے بے تکلف کہہ دیا جاتا ہے۔ تنقید نہیں ہوتی۔ مقاصد کی چھان بین نہیں کی جاتی۔ واقعات کے اسباب وعلل پر تبصرہ نہیں ہوتا۔ خیالات کا اظہار سادگی، صفائی اور سچائی سے کر دیا جاتا ہے۔ کہیں کہیں بے ربطی بھی پیدا ہو جاتی ہے لیکن محض سلسلہ قائم رکھنے کی خاطر سادگی قربان نہیں کی جاتی۔ بیان کی سادگی کے ساتھ ساتھ جذبات اور احساسات کی ہو بہو تصویر کشی بھی ہوتی ہے۔ جیسی سادہ معاشرت، بے ریا ماحول ویسے ہی جذبات۔ کہیں الجھاؤ نہیں پیچ وخم نہیں۔ ان گیتوں کی اصلی روح ان کی حقیقت بیانی ہے۔ یہ گیت اپنی راہ سے نہیں ہٹتے اور نہ اپنی حد سے باہر نکلتے ہیں۔

"عوامی گیتوں کی دوسری بڑی خصوصیت ان کی موسیقی ہے گیتوں

---

[1] ۔ کلیم اللہ، مشرقی پاکستان کے لوک گیت، مطبوعہ ماہنامہ "خاور" ڈھاکہ اپریل، ۱۹۵۲ء ۔ صفحات ۱۷ - ۱۶

میں چونکہ موسیقی تھی، ترنم تھا اس لئے یہ گیت آسانی سے یاد ہوتے گئے، روکھے پھیکے اور بے مزہ موضوعات بھی جب موسیقی کا جامہ پہن لیتے ہیں تو ذہن میں مدت تک مرتسم رہتے ہیں۔ ان گیتوں کی جان ان کی مٹھاس اور رسیلا پن ہے۔" [۱]

ضمیر جعفری صاحب نے اپنی تصنیف "جزیروں کے گیت" میں ملایا کے عوامی گیتوں کا ترجمہ شائع کیا ہے اور اپنے پیش لفظ "گفتنی و ناگفتنی" میں گیتوں کی مٹھاس اور شیرینی سے متعلق ایک لطیف اشارہ کیا ہے کہ گیتوں سے لطف اندوز ہونے کے لئے زبان کا سمجھنا بھی ضروری نہیں۔ ملایا میں ایک رات جلسہ میں پنتون (ملایا کے ایک گیت کی ایک قسم) گائے جا رہے تھے اس مجمع میں علاوہ ضمیر جعفری صاحب کے جناب چراغ حسن حسرت مرحوم جیسے ادب نواز بھی موجود تھے۔ ملایا کے ایک نوجوان ترجمانی کا کام کر رہے تھے۔ ترجمانی کے بارے میں جعفری صاحب لکھتے ہیں:-

"اگرچہ ہمارے مہربان پنتون کے بارے میں ہمیں اس سے زیادہ کچھ نہ بتا سکے کہ "پنتون" ملایا اور جاوا کے "کمپونگوں" (دیہاتوں) میں عام طور پر گائے جاتے ہیں اور نہ اس وقت ہم ان گیتوں کا مفہوم ہی سمجھ سکتے تھے تاہم آہنگ کی مٹھاس، لہجے کی شیرینی و اسلوب کا رچاؤ اور الفاظ کی دو رنگی، گاتی ہوئی موسیقی دل میں پیوست ہوتی جا رہی تھی۔" [۲]

گیت کی موسیقیت اپنی ایک مخصوص موسیقیت ہے اور اسی لئے حالانکہ گیت ہر مقام، ہر زمانے، ہر ملک اور ہر زبان کے جدا جدا ہیں لیکن ان کی خصوصیات ہر ملک میں یکساں ہیں اور وہ سب ایک ہی خاندان کے فرد معلوم ہوتے ہیں۔ سید ضمیر جعفری صاحب کے ملایا کے گیتوں میں سے ایک گیت کا ترجمہ اس موسیقی کی خصوصیت کو جامع

---

[۱] - کلیم اللہ، مشرقی پاکستان کے لوک گیت، مطبوعہ ماہنامہ "خاور" ڈھاکہ، اپریل، ۱۹۵۲ء صفحات ۱۷-۱۶

[۲] جعفری، سید ضمیر "جزیروں کے گیت" مکتبہ کارواں، لاہور ۱۹۵۴ء، صفحہ ۱۸

طور پر واضح کرتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں :-

"میں اپنی تنہا راتوں میں کچھ ایسے گیت بھی گاتی ہوں
الفاظ کا جن پر بوجھ نہیں، اسلوب کا جن پہ زنگ نہیں
سرتال مگر سُرتال نہیں، آہنگ مگر آہنگ نہیں
اس بے پایاں موسیقی کی لہروں میں گھل مل جاتی ہوں

مقامی رنگ گیتوں کی اس یک رنگی کے باوجود جو رنگا رنگی ہے اس کا احاطہ کرنے کے لئے شاید ایک دوسری کتاب کی تصنیف درکار ہے زمانہ اور ماحول کے اثر سے جگہ جگہ اور وقت وقت کے گیت رائج ہوئے۔ ہر ملک میں موسم کے اعتبار سے گیت میں رنگ و بو پیدا ہوگا۔ ہر ملک کے مختلف علاقوں کا مقامی رنگ گیتوں میں الگ الگ جھلکتا ہے۔ ہر علاقے کے گیت مقامی رنگ اور مقامی زبان میں ہوتے ہیں۔ پھر ان میں شہروں کے گیت اور ہیں دیہات کے گیت اور۔ اور بعض دیہات اور شہر دونوں جگہ یکساں طور پر گائے جاتے ہیں۔ بعض گیتوں میں طبقاتی فرق نمایاں ہے لیکن گیتوں کی روح طبقاتی نفرت یا طبقاتی منافرت سے مبرا ہے۔ جہاں تک ماحول کا تعلق ہے وہ موسم کی کیفیات، جغرافیائی خصوصیت، اقتصادی حالات، پیشہ اور کام کی نوعیت، سماج کے رسم ورواج، یہاں تک کہ تاریخ کے اثرات سے مرتب ہوتا ہے۔ اگر گیتوں میں اپنے مخصوص ماحول کی عکاسی نہ ہو تو گیت، گیت نہ رہیں۔ مثال کے طور پر شمالی ہندوستان یا یوپی اور بہار کے اردو گیتوں میں اس علاقے کی تاریخ، جغرافیہ، تمدن اور معاشرت صاف جھانکتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ہندوؤں کے گیتوں میں ان کا فلسفہ اور رہبانیت اور ان کا مذہبی عقیدہ، مسلمان صوفیائے کرام کے گیتوں میں توحید، معرفت، رشد و ہدایت، پیغمبروں اور بزرگانِ دین کی تعریف و توصیف، عوام کے گیتوں میں جاڑے، گرمی اور خاص کر برسات کی کیفیات، کالی کالی گھٹائیں، جھکی ہوئی بدلی، رم جھم مینھ کی پھوار، ساون کے جھولے، درختوں کی گھنی چھاؤں، کُنجوں کی ڈار، بگلوں کی قطار، کویل کی کوک، پپیہے کی پکار، کئی صدیوں کے امن و فارغ البالی کا عکس، خوشی و مسرت و شادمانی کے جذبات، زچگی، چھٹی، چھو چھک، لوریاں، کن چھیدن، شادی بیاہ، پردیس کے دکھ،

پردیسی کی محبت، میلے ٹھیلے، تہواروں اور چوپال کے جمگھٹے، ہرے بھرے لہلہاتے کھیت، کھلیان، چاندنی راتیں، صبح و شام کی کیفیات، پنگھٹ کے مزے، ساس بہو اور نند بھاوج اور جٹھانی دیورانی کے جھگڑوں کی میٹھی تلخیاں، وہ سب کچھ ہے جن سے مل کر اس علاقے کی زندگی بنی ہے۔ مشرقی پاکستان کے لوک گیت میں اس علاقے کا ماحول، وہاں کی معاشرت اور وہاں کی زندگی نغموں کی شکل میں صاف سامنے آجاتی ہے۔ کلیم اللہ کا بیان مشرقی پاکستان کے لوک گیتوں کے سلسلے میں قابل غور ہے، وہ لکھتے ہیں :۔

"گاؤں کے آس پاس بہتی ہوئی ندیاں، ان ندیوں میں چھوٹی چھوٹی کشتیاں، ٹیڑھے کبڑے گھاٹ، مانجھیوں کے آوارہ نغمے، ننگ دھڑنگ بچے، کالے اور لال کناروں کی ساڑھیوں میں ملبوس دوشیزائیں، مٹی اور پھوس کے جھونپڑے، ٹین اور کھپریل کی چھتیں، آنگن میں یا پائیں باغ میں کیلے اور ناریل کے درخت، چند ہی قدم پر ندی کی دوسری طرف لہلہاتے ہوئے کھیت، کھیتوں میں بارش کی کثرت سے ڈوبی ہوئی دھان کی فصلیں، بھری برسات میں ندی ناوں میں طغیانی ان میں مچھیروں کے جال، مچھر، جھینگر اور مینڈک کا شور، رسم و رواج، شادی بیاہ، پیار محبت کی باتیں، ہجر و فراق کے افسانے غرض گاؤں کی روزمرہ کی زندگی ان گیتوں میں موجود ہے"۔ [1]

ہر ملک کے عوامی گیتوں پر اس ملک کی خصوصیات کا گہرا اثر پڑتا ہے دیہات کے لوگ اپنے اردگرد جو کچھ دیکھتے ہیں ان کے احساس کا تانا بانا اسی سے تیار ہوتا ہے اور مضامین جو شاعروں یا گیت تصنیف کرنے والوں کے ذہن میں آتے ہیں وہ اسی زمین، اسی آب و ہوا، پہاڑ، میدان، صحرا، وادی، سمندر، دریا، جنگل، باغ اور کھیت کے سکھائے ہوئے ہوتے ہیں۔ مثلاً :

"عربی زبان کے گیتوں نے املی اور ارنڈ کی ٹہنیوں، روکھی سوکھی جھاڑیوں، ریت کے ٹیکروں، اونٹوں، کھجوروں اور اجڑی اجڑی بستیوں کے

---

[1] کلیم اللہ: مشرقی پاکستان کے لوک گیت۔ صفحہ ۱۶

تذکرے سے رونق پائی ہے۔ کیوں کہ صحرانشین عربوں کو انھیں چیزوں سے واسطہ پڑتا ہے۔ ایرانیوں نے سنبل و ریحان، گل ولالہ، سمن و یاسمین، بلبل و قمری کی داستانوں سے اپنی شاعری کا چمن آراستہ کیا ہے کشمیر کا علاقہ ذرا اور بھی مختلف سا ہے۔ آب وہوا میں یہ سرزمین ایران سے بہت ملتی جلتی ہے۔ حالانکہ اس پر ایران کی زبان اور کلچر کا بھی گہرا اثر پڑا ہے لیکن کشمیری زبان کے گیتوں میں ایران کا تتبع نہیں ملتا۔ ان کے یہاں بید مشک کے پھولنے کا ذکر جگہ جگہ موجود ہے۔ کیونکہ بید مشک میں پھول آتا ہے تو لوگ سمجھتے ہیں کہ بہار کا پیش خیمہ آگیا۔ شگوفۂ بادام کا تذکرہ ہے کہ وہ اس سرزمین کی خاص چیزوں میں سے ہے جس کی کیفیت دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ پھر ناگ رادوں یعنی چشموں اور ندیوں کی حکایتیں، بھونرے اور نرگس کے عشق کی داستانیں ہیں جنھوں نے ان گیتوں میں عجیب لطافت پیدا کر دی ہے۔ شراب نہیں لیکن سبز چائے ہے کہ شراب کا بدل سمجھی جاتی ہے۔ جام و سبو نہیں ساقی نہیں سماوارچی ہے کہ سماوار کو ہر وقت گرم رکھتا ہے“[1]

جس طرح ہر ملک کی خصوصیات نے ہر ملک کی اصناف شاعری کی تشکیل کی ہے اسی طرح ہر ملک کی خصوصیات نے ہر ملک کے گیتوں کی ہیئت اور معنی کے اعتبار سے مختلف شکلیں قائم کی ہیں اور ایک ہی ملک کے مختلف صوبوں اور خطوں میں گیتوں کی مختلف قسمیں ہو گئی ہیں۔ ان کے مختلف نام بھی رکھ دیے گئے ہیں۔ مثلاً یوپی اور شمالی ہند کے عوامی گیتوں میں سے چند بے حد مقبول ہیں جیسے بھجن، قوالی، رسیا، کجری، دادرے، ٹھمریاں، ہولی، ساون اور دوآبے جو شرقی اضلاع کے روحانی اور رومانی زندگی کے آئینہ دار ہیں بنگال کے باول گیت، مارواڑ کے مانڈ، مہاراشٹر کے پواڑے، پنجاب کے ماہیے، سندھ کی کافیاں، ان گیتوں کی مزید تقسیم ہے۔ بنگال کے گیتوں کی تفصیل سہل الحصول ہے۔ کیوں کہ بنگالی میں گیتوں کی تصنیف پر وہاں کے عوام اور خواص دونوں نے زور

---

[1] جعفری، سید ضمیر "جزیروں کے گیت" پیش لفظ از چراغ حسن حسرت صفحہ ۷-۶

صرف کیا ہے۔ ان کی تدوین اور تاریخ کا اہتمام کیا ہے۔

بنگال کی زندگی کچھ مرکز سے دور ہونے کی وجہ سے اور کچھ زندگی کی سست رفتاری اور آسودگی کی وجہ سے سست رفتار رہی ہے۔ پٹ سن اور دھان کی فصلیں کاٹ لینے کے بعد کسان کے پاس کچھ زیادہ کام نہیں رہتا۔ چھ مہینے کام کرتا ہے اور چھ مہینے آرام سے گزارتا ہے۔ بے کاری کے اوقات نے سوچنے کا عادی بنایا اور ذہن نے روحانی آسودگی کی تلاش کے لئے مجبور کیا۔ دیر و حرم، جنت و دوزخ، پیر و مرشد کے قصے نکلے اور بنگال کے باؤل گیتوں کا موضوع بن گئے۔ اور چوں کہ بنگال کے عوام اور کاشت کاروں کی اکثریت مسلمانوں پر مشتمل رہی ہے اسی لئے بنگال کے عوامی گیتوں میں اسلامی حکایتیں جگہ جگہ پائی جاتی ہیں۔ کلیم اللہ لکھتے ہیں:

"...... بنگال کے عوامی گیتوں میں اسلامی حکایتوں کا ذکر ہے۔ جگہ جگہ اسلامی کہانیاں بیان کی جاتی ہیں۔ پیغمبروں کے تذکرے ہوتے ہیں۔ اولیا کی کرامتوں کا حوالہ دیا جاتا ہے۔ اسلامی حکایتوں میں خاص طور پر کربلا کا واقعہ بڑے اہتمام سے بیان کیا جاتا ہے۔" جاری گان[۱] کا واحد موضوع کربلا کی داستان ہے۔"[۲]

مشرقی پاکستان کے لوک گیتوں کی ایک قسم "لے لی گان" ہے۔ جو صرف عورتوں کے گیتوں پر مشتمل ہے۔ پورے ہندوستان اور پاکستان بلکہ مشرقی ممالک کی طرح مشرقی پاکستان کی معاشرت روزمرہ زندگی، رہن سہن، تقسیم کار کی حد بندیاں، ماحول کی علیحدگی، مذاق اور پسند کی مغائرت نے عورت اور مرد کے گیتوں کی نوعیت بدل دی۔ اس لئے عورتوں کے اور عورتوں کی زندگی کے متعلق یا عورتوں کے تصنیف کئے ہوئے گیتوں کو "لے لی گان" کا نام دیا گیا۔ مشرقی پاکستان کے لوک گیت یا عوامی گیت موضوع اور تکنیک کے اعتبار سے کئی قسموں میں بٹے ہوئے ہیں اور ان کے ناموں سے ان کے رجحانات اور ان کے مزاج کا پتہ چل جاتا ہے۔ واضح طور پر دو بڑی بڑی قسمیں ہیں ایک لوک کہانیاں اور دوسرے لوک سنگیت۔ اس کا اجمال

۱۔ "گان" بمعنی "گانا"۔ "جاری" بمعنی "زاری" (آہ و زاری)
۲۔ کلیم اللہ، "مشرقی پاکستان کے لوک گیت"۔ صفحہ ۱۸

کلیم اللہ کے مندرجۂ ذیل الفاظ میں واضح طور پر ملتا ہے:۔

"لوک کہانی ایک ایسا گیت ہے جو کہانی کے ذریعہ کہا جائے یا ایک کہانی جو گیتوں میں سنائی جائے۔ مشرقی کہانیوں کا مولد و مسکن میمن سنگھ ہے۔ کہانیوں کا موضوع محبت ہے۔ چاہنے اور چاہے جانے والوں پر جو گزرتی ہے ان گیتوں میں وہی کیفیتیں بیان کی جاتی ہیں۔ کہانی عموماً ٹریجڈی پر ختم ہوتی ہے۔ ان کہانیوں میں عام اصول کے خلاف راجہ رانی یا جن اور پریوں کا ذکر نہیں ہوتا۔ ان میں گاؤں کے افراد چلتے پھرتے نظر آتے ہیں۔ کبھی کبھی کسی بادشاہ یا بابو کا ذکر آجاتا ہے تو اس طرح جیسے بستی میں چور گھس آیا ہے یا کوئی شہری گاؤں کا سکون برباد کرنے چلا آیا ہے..... لوک کہانیوں میں ڈراما ئی عنصر کی کمی نہیں ہوتی۔ کہیں راوی قصے سناتا ہے، کہیں ہیرو اپنے کارنامے اس طرح بیان کرتا ہے کہ رجز کی شان پیدا ہو جاتی ہے۔ کبھی محبوبہ اپنا دکھڑا روتی ہے۔ کہیں رقیب اپنے سیاہ منصوبوں کا جال بنتا نظر آتا ہے۔ کیرکٹر کے ساتھ ماحول بھی بدلتے رہتے ہیں۔ پیر فقیروں کا ذکر بھی آجاتا ہے۔ خاص طور پر ست پیر یعنی سچے پیر کی کرامتیں تفصیل سے بیان کی جاتی ہیں۔ ان کہانیوں کا تعلق رقص سے ہوتا ہے۔ کبھی کبھی نغموں کے ساتھ رقص بھی ہوتا ہے۔ شراب دوآتشہ کی جاتی ہے۔"[1]

گیتوں کی یہ قسم یعنی لوک کہانی زمانہ قدیم سے گیتوں کی شکل میں عوام کے مجمعوں میں گائی جا رہی ہے۔ رامائن کے قصے چوپائیوں اور دوہوں کی شکل میں، سری کرشن جی کے قصے سور داس اور میرا بائی کے گیتوں اور رسیوں کی شکل میں، پرتھوی راج اور سنجوگتا کا واقعہ اور آلہ اودھل کا قصہ کبتوں کی شکل میں، بادل اور پدمنی کا قصہ اور ہیر رانجھے اور سسی پنوں کے عشق کی داستانیں مغربی ہندوستان کی مقامی

---

[1] کلیم اللہ، "مشرقی پاکستان کے لوک گیت"، صفحہ 19

زبانوں کے گیتوں میں زبان زد عام رہے ہیں۔ اصل میں جو حیثیت فارسی اور اردو شاعری میں کسی زمانے میں مثنوی کو حاصل تھی، اسی قسم کی حیثیت لوک کہانیوں کی ہے۔ لوک کہانیوں کے علاوہ لوک گیتوں کی چند خاص قسمیں یہ ہیں:۔

"بھوّیا، جاری گان، پان گان، ساری گان، بارہ ماسہ، باؤل، معرفتی، مرشدی باشید گان، بیر گان، بھامیر گان، کوبیر گان اور دھان بھگانیر گان۔"

ان میں سے پان گان اور کوبیر گان لوک کہانی اور لوک گیت کے درمیان کی کڑی ہیں۔ یہ لوک کہانیاں، گیتوں کے مقابلے میں مختصر ہوتی ہیں۔ ان میں کہانی کے کردار جو کچھ کہتے ہیں فی البدیہہ کہتے ہیں۔ پان گان کی حیثیت نوٹنکی کی سی ہے جسے تھیٹر کی ابتدائی شکل کہا جاسکتا ہے۔ اس میں گیت کے مقابلے میں کہانی کی اہمیت زیادہ ہوتی ہے۔ کوبیر گان کی شکل وہی ہے جو شمالی ہندوستان میں کجری کی ہے۔ موضوعات میں بڑا تنوع ہے۔ خدا، مذہب، عشق و محبت سے لے کر ہجو تک شامل ہیں۔ بیر گان، بھامیر گان اور دھان بھگانیر گان، اور بارہ ماسہ عورتوں کے گانے ہیں جنھیں مجموعی طور پر لے لی گان بھی کہتے ہیں۔ یہ صرف عورتوں کی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں اور انھیں صرف عورتیں ہی گاتی ہیں۔ بیر گان میں شادی بیاہ کے گیت شامل ہیں جن میں خوشی و مسرت جھلکتی ہے۔ رخصتی کے گیت ہیں جن میں درد اور محبت کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے۔ ان میں دلہن کے حسن اور اس کے بناؤ سنگھار کا ذکر ہے۔ ماں باپ سے چھوٹنے کے غم کی کیفیات ہوتی ہیں اور اس کی آئندہ زندگی کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں۔ بالکل اسی طرح جیسے اردو کے گیتوں میں گھریلو گیتوں کا حال ہے۔ بیاہ کے گیتوں کے برعکس بارہ ماسہ میں شادی شدہ عورتوں کی گھریلو زندگی کا نقشہ کھینچا جاتا ہے۔ ان میں رنج و غم سمویا ہوا ہوتا ہے۔ عورتیں اپنا دکھ سکھ بیان کرتی ہیں، ہجر و فراق کی داستان سناتی ہیں اور موسم کی تبدیلیوں کے ساتھ جو کچھ ان کے دل پر گزرتی ہے بے کم و کاست کھول کر رکھ دیتی ہیں۔ دھان بھگانیر گان جیسا کہ ان کے نام سے ظاہر ہے وہ گیت ہیں جو عورتیں دھان کوٹتے وقت گاتی ہیں فصل کٹ چکتی ہے کھلیان اناج سے بھرے ہیں اور دیہات کی فارغ البالی گدگدا کر عورتوں کو ہنساتی ہے ان کی تمام مالی مشکلات کا حل ان کے سامنے آجاتا ہے۔ اس کے بعد کچھ

گیت صرف مردوں کے لئے مخصوص ہیں مثلاً بھاٹیالی، بھوّیا، جاری گان، ساری گان، مشرقی پاکستان کے عوامی گیتوں میں بھاٹیالی کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ بڑی بڑی اور چھوٹی چھوٹی ندیاں، برسات میں سیلابوں کی وجہ سے دریا اور کشتی مشرقی پاکستان کے باشندوں کی زندگی میں رچ بس گئی ہیں۔ بھاٹیالی میں مانجھی (کشتی چلانے والا) کی زندگی اپنی پوری آب و تاب سے جلوہ فگن ہے۔ ساری گان بھی صرف مردوں ہی کا گانا ہے۔ یہ تفریح اور جھگڑے کے موقع پر گایا جاتا ہے۔ اس میں یوپی کے گیت رسیا کی سی بات ہے اس میں مذاق اور مزاح کو بڑا دخل ہے۔ مشرقی پاکستان کے مشہور شاعر جسیم الدین نے بھاٹیالی کی مدد سے اپنی شاعری میں حلاوت، ترنم اور تازگی پیدا کی اور اس بھاٹیالی کے ادب کی وجہ سے جسیم الدین نہ صرف قومی شاعر کہلائے بلکہ امریکہ اور چیکوسلاویکیہ کی بین الاقوامی لوک گیت کانفرنس میں شرکت کر کے ایک بین الاقوامی شہرت کے مالک بنے۔ جاری گان بھی مردوں کا گیت ہے۔ شہادت کربلا کا سانحہ ان گیتوں کا اصل اور خاص موضوع ہے۔ جاری گان کی وجہ سے مشرقی پاکستان کے عوامی نغموں میں تاریخی اور ادبی وقعت پیدا ہوگئی ہے۔ موضوع جو خالص اسلامی تھا اور جو عرب، ایران اور شمالی ہندوستان ہوتا ہوا دور دراز مشرق تک پہنچا اور عربی، فارسی اور ٹھیٹھ اردو کے الفاظ بھی اپنے ساتھ لایا اور بنگالی زبان کو مالا مال کر گیا۔ زہر گور و کفن، کرب و بلا، تعزیہ، ماتم شہید، غازی، حق و باطل قسم کے ہزارہا الفاظ مشرقی پاکستان کے "جاری گان" کے گیتوں میں بس گئے۔ جاری گان اب اپنے موضوع کی تنگنائے سے نکل کر وسعت اختیار کر چکا ہے۔ "ہر وہ گیت جس میں ظلم، بے انصافی، جھوٹ، بے ایمانی، دغابازی اور باطل کے خلاف جنگ کی جائے جاری گان کہلاتا ہے۔ بھوّیا شمالی بنگال کے علاقے کا گیت ہے اور چونکہ وہاں دریاؤں کا جال نہیں ہے میدان ہی میدان اور کھیت ہی کھیت ہیں اس لئے بھوّیا (بھو بمعنی زمین) زمین کے لوازمات سے تعلق رکھتے ہیں۔ اور کسان کی بے کیف زندگی کے آئینہ دار ہیں۔ ان گیتوں میں بھاٹیالی اور ساری گان کے برخلاف نہ جذبات کی شدت ہوتی ہے نہ تفصیلات کا تنوع اور نہ کوئی مستقل جذبہ یا کیف، ایک واقعہ سیدھے سادے طور پر بیان کر دیا جاتا ہے۔ باؤل مشرقی پاکستان کا وہ گیت ہے جو موضوع کے وقیع اور بھاری بھرکم ہونے کی وجہ سے ایک خاص مقام پا چکا

ہے۔ باؤل روزمرہ، دنیوی مسائل کے بجائے مذہبی اور روحانی زندگی کے مسائل سے تعلق رکھتا ہے۔ اس کے اصل موضوع مذہب، اخوت، محبت، نفس کشی، تیاگ یا ترک تھے۔ موضوعات کی وجہ سے خیالات میں بلندی اور پاکیزگی پیدا ہوئی اور ان خیالات کے اظہار کے لئے جن کا مخاطب عوام سے ہی تھا زبان کا سادہ اور شگفتہ ہونا ضروری ہو گیا۔ زبان کی سادگی نے طرز ادا میں سادگی پیدا کی۔ تصوف، ریاضت اور وحدانیت کے رموز کو بیان کرنے کے لئے تشبیہ اور استعارہ کا استعمال ناگزیر تھا۔ لیکن عوام کی خاطر جانی پہچانی روزمرہ کی چیزوں مثلاً تانت، چرخہ، کشتی کو تشبیہات اور استعارات کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ ان گیتوں کے موجد ہندو مذہب کے پیشوا تھے۔ بعد کو بدھ مذہب کے اثر سے ان میں ریاضت کے طریقوں کے ساتھ ساتھ رہبانیت اور تیاگ کے مضمون بھی داخل ہو گئے۔ اسلامی دورِ حکومت میں صوفیائے اسلام کے اثر سے ان گیتوں پر اسلامی رنگ چڑھ گیا۔ صوفیانہ خیالات نے باؤل گیتوں پر اتنا گہرا اثر ڈالا کہ عربی اور فارسی کے الفاظ کے اضافے کے علاوہ گیتوں کی ایک نئی صنف تخلیق ہوئی جو معرفتی اور مرشدی کہلائے۔ عوام ان گیتوں کو فقیری گانا بھی کہتے ہیں جس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ یہ گیت مسلمان فقیروں اور درویشوں کے ہاتھ اپنے کمال کو پہنچے۔ ان میں مراج سائیں، لالن فقیر، کالو شاہ، فقیر چاند، بگلا کانائی، سید نعمت کے نام زبان زد عام ہیں۔ باؤل کا پرانا مضمون تیاگ تھا اور مسلمان صوفیائے کرام نے محبت اور اخوت کا پیغام ان گیتوں میں بھرا اور تلاش حق میں بجائے بندرابن اور کاشی مارے مارے پھرنے کے ضمیر کی رہبری میں خالق کو خود اپنے میں تلاش کرنے کی تلقین کی۔ مدن باؤل کے گیتوں میں اسلامی تصوف زیادہ نمایاں ہے۔ یہ غالباً وہ زمانہ تھا جب ہندو مذہب کے پیشواؤں نے اسلام کے بڑھتے ہوئے اثر کو روکنے کے لئے نئی نئی تحریکیں شروع کیں اور اسلام کے وحدانیت کے نعرے کو اپنایا اور یہ ثابت کرنے کے لئے کہ ہر مذہب اپنی اپنی جگہ اچھا ہے تمام ملتوں کے مٹ جانے کو جزو ایمان قرار دینا شروع کیا۔ مسلمان صوفیائے کرام نے بھی تصوف کے حربے سے اس نئے حربے کا مقابلہ کیا۔ اس کے بعد بنگال کے ہندو اور مسلمان مرکز سے دور ہونے کی وجہ سے اپنی دنیا میں الگ تھلگ رہنے کے عادی ہو گئے اور وہاں کی معاشرت اور تہذیب نے امتزاجی پہلو اختیار کرنا شروع کر دیا۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ دونوں

کی زبان بھی ایک ہی رہی اور ان مذہبی گیتوں میں سنیاسیوں اور صوفیوں کی عبادت اور ریاضت سے متعلق اصطلاحیں ساتھ ساتھ کثرت سے شامل ہونے لگیں۔ مثلاً خالق، آدم، جبروت، ملکوت، نفس امارہ، مسجد، پروردگار، مقام، ظلمت، قیامت، جیسے فارسی اور عربی کے الفاظ اور اصطلاحیں ملتی ہیں اور ساتھ ہی ساتھ شائیں، گوشائیں، رادھے، کرشن اور مندر وغیرہ الفاظ بھی موجود ہیں۔

بظاہر مشرقی بنگال کے لوک گیتوں کا اس تصنیف میں تذکرہ خارج از بحث معلوم ہوتا ہے لیکن ایسا نہیں ہے۔ غیر زبان اور غیر زبان کے ادب اور اس کی تاریخ کا سہارا لینے کی یہ وجہ ہے کہ گیتوں کی آفاقیت اور ہمہ گیری کو ثابت کرنے کے لئے مشرقی بنگال سے مثال لینی پڑی۔ وہاں گیتوں کے ادب کے ساتھ وہ ناانصافی نہیں برتی گئی جو اردو داں طبقے نے شمالی اور مغربی ہندوستان اور پاکستان کے لوگوں نے اپنے گیتوں کے ساتھ جائز رکھی۔ گیتوں کے متعلق یہ کہنا عام طور پر درست ہے کہ ان کے مصنف یا مصنفہ ہمیشہ گمنامی میں رہے اور یہ نہیں بتایا جا سکتا کہ عوامی نغموں کے دراصل مصنف کون تھے اور کس زمانے میں تھے:-

" لیکن مشرقی پاکستان کے عوامی نغموں کی خصوصیت یہ ہے کہ گیتوں کے ساتھ گیت لکھنے والوں کے نام بھی بڑی حد تک محفوظ ہیں۔ عوامی نغموں کے اس مجموعے کو پوتھی لٹریچر کا نام دیا گیا ہے۔ پوتھی کتابیں بنگالی ادب کا بیش بہا سرمایہ ہیں۔ ان قلمی کتابوں نے جو عربی رسم الخط میں ہیں اور ناریل کے کاغذ پر لکھی گئی ہیں یہی نہیں کہ عوامی ادب کو زمانے کی دست برد سے بچا لیا بلکہ مصنف کے نام بھی محفوظ رکھے بعض اوقات تو دیہات کے شاعروں نے اپنے کلام کا مجموعہ خود ترتیب دیا ہے ایک خاص بات یہ ہے کہ اور ملکوں کے برخلاف مشرقی پاکستان میں عوامی ادب کا دھارا کبھی رکا نہیں۔ مجموعی حیثیت سے اس کی رفتار تیز رہی ہے۔ انیسویں صدی کے آخر میں بنگال کے مشہور شاعر رابندر ناتھ ٹیگور نے جن پر نہ صرف بنگالی بلکہ سارا ہندوستان فخر کرتا ہے خود عوامی گیتوں کو اپنی شاعری میں مستقل جگہ دی۔ باؤل میں جو عوامی نغموں

کی ایک اہم صنف ہے ٹیگور نے لوک پلک درست کر کے چار چاند لگا دیئے۔ رابندر سنگیت کی عمارت باؤل گیتوں کی بنیاد پر کھڑی کی گئی ہے مشرقی پاکستان کا سب سے بڑا عوامی شاعر جسیم الدین تو یہاں کے عوامی گیتوں سے اس قدر متاثر نظر آتا ہے کہ ان کے علاوہ اس نے اور کچھ لکھا ہی نہیں۔ یہ بات نہیں کہ جسیم الدین ایک ان پڑھ دیہاتی شاعر ہے یونیورسٹی کا فارغ التحصیل فاضل پروفیسر اور ایک صوبائی حکومت کا ذمہ دار افسر اس کے باوجود عوامی نغمے اس کی شاعری کی روح رواں ہیں۔ وہ اس دنیا کا ہے اور وہاں سے الگ ہٹ کر وہ کچھ نہیں لکھ سکتا۔ اس نے اپنی زبان تک بدل دی ہے۔ مقامی بولیوں میں گیت تصنیف کرتا ہے عوامی نغموں کی ایسی شاندار فتح کی مثال شاید ہی کہیں اور مل سکے"۔[1]

مشرقی پاکستان کے لوک گیتوں کے موضوعات ان کی تفصیل، جزئیات، جذبات خیالات طرز ادا بلکہ مجموعی حیثیت سے ان گیتوں کا اردو یا ہندی نما اردو کے گیتوں سے مقابلہ کریں تو صاف معلوم ہو جاتا ہے کہ ہمارے گیت کسی ڈھب یا کسی کینڈے سے بھی مشرقی پاکستان کے لوک گیتوں سے کم مرتبہ نہیں ہیں۔ اور جب یہ گیت مشرقی پاکستان کے ادب کا سرمایہ بن سکتے ہیں تو کیا وجہ ہے کہ ہم گیتوں کو اپنے شعری ادب میں ایک اعلیٰ مقام نہ دیں۔ اردو کے گیت ادب عالیہ میں جگہ پانے کی تمام ضروری اور اہم شرائط پورا کرتے ہیں۔

ان گیتوں میں ادبی خوبیوں کے علاوہ ملک کی زندگی چمکتی، دمکتی، لہکتی، مہکتی، اچھلتی، کودتی، ہنستی، گاتی صاف نظر آتی ہے۔ ڈھاکہ کے گھنے جنگلوں میں آم، پیپل، املی، نیم کی گھنی اور خنک چھاؤں میں، برسات کے ندی، نالوں کے کنارے بیلا، چمبیلی، چمپا اور کامنی کے پھولوں کی مست بنانے والی بھینی بھینی خوشبو میں بانسری

---

[1] کلیم اللہ "مشرقی پاکستان کے لوک گیت"، مطبوعہ ماہنامہ "خاور" ڈھاکہ، اپریل ۱۹۵۲ء، صفحہ ۱۷

کی تانوں میں، کوئل کی کوکو اور پپیہے کی پی پی میں، لہراتی پروا ہوا سے لہلہاتے ہوئے ہرے بھرے کھیتوں کے کنارے، کوہستانوں میں، دریا کے کناروں پر، سمندر کے ساحل پر اور ریگستانوں میں جو زندگی رواں دواں ہے وہی ان گیتوں کے موضوعات ہیں۔ یہاں محبت اپنی اس فطری عریانی کے ساتھ نظر آتی ہے جس کی تلاش بلند آہنگ الفاظ اور دور از کار تشبیہات و استعارات کے آئینہ خانہ میں ایک بے کار کوشش ثابت ہوگی۔ اس پس منظر میں انسان کے جذبات چرندوں، پرندوں، نباتات و حیوانات چاند، سورج، بادل اور بجلی سے اس طرح سموئے گئے ہیں کہ دماغ و دل ایک لحظہ کے لئے بھی کائنات کے ان صوری و معنوی امتیازات کی طرف منتقل نہیں ہوتا۔ یہاں گھنگھور گھٹائیں بچھڑے ہوئے اور پردیس میں رکے ہوئے شوہروں کو گھر بلاتی ہیں۔ یہاں کوئل ہجر کی ستائی ہوئی بیویوں کا پیام لے جاتی ہے کہ پھاگن آ گیا۔ یہاں محبت کا اظہار گناہ نہیں، یہاں ماں کے مادرانہ جذبات، بچوں کی خواہش، بچے نہ ہونے کا رنج، سبھی کچھ ہے۔ یہ گیت بڑے چھوٹوں کے سامنے، مرد عورت کے سامنے اور عورت مرد کے سامنے اپنی پیشانی پر بلا کسی عرق انفعال کے گا سکتے ہیں۔ اس میں بادشاہ، شاہی ساز و سامان، زر و جواہر اور دیگر تعیشات کے لوازم ہی شاعری کا ملجا و ماویٰ نہیں ہیں بلکہ ان میں غریبوں کے گھر کی بے کم و کاست حالت پر بھی نظر پڑتی ہے جہاں چہل پہل تو درکنار نان شبینہ کی محتاجی ہے۔ گیت ان موضوعات کے حامل ہیں اور اگلے بابوں میں اس کی تفصیل سے بیان کرنے اور ثابت کرنے کی کوشش ملے گی۔

باب سوم

گیتوں کی ابتدا اور تاریخی پس منظر

گیتوں کی ابتدا

گیت فطری ہیں۔ وہ ایسی شاعری ہیں جن میں صنائع و بدائع اہتمام کے ساتھ شامل نہیں کیے گئے ہیں بلکہ خود رو پھولوں کی طرح پیدا ہو گئے ہیں۔ ان میں جذبات کو سیدھے سادے طور پر بیان کر دیا گیا ہے۔ معروف عروضی سانچوں میں ڈھالنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ وہ صرف لے کے بھروسے پر بہہ نکلے ہیں۔ ردیف و قافیہ کی حدبندیوں میں جکڑے نہیں جاتے۔ الفاظ میں فطری شیرینی اور مٹھاس ہے۔ گیت کے مصنف الفاظ کے انتخاب اور ترکیبوں کی چستی کی تلاش نہیں کرتے۔ فطرت خود موسیقی ہے۔ آبشاروں کے شور میں، پانی کی روانی میں، سمندر کے تموج اور تلاطم میں، بادل کی گرج اور آندھیوں کے جھکڑ میں، ہوا کی سرسراہٹ میں، کلیوں کی چٹک اور چڑیوں کی چہک میں، اور سب سے زیادہ اور بہتر طور پر لحن انسانی کے جادو میں فطرت کی موسیقی بکھری پڑی ہے۔ گیت بھی اسی فطری موسیقی کا مجسمہ ہیں۔

گیتوں کی پیدائش بھی فطری ماحول میں ہوئی۔ لیکن وہ کب اور کیسے وجود میں آئے اس کی تاریخ قدیم ماضی کے پردوں میں مستور رہے۔ ان کی تصنیف کا وقت اور موقع نامعلوم اور ان کے مصنف گمنام ہیں۔ البتہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ گیتوں کی ابتدا گاؤں میں ہوئی۔ لیکن گیت بنیادی طور پر آج سے ہزار برس پہلے بھی قریب قریب وہی تھے جو اب ہیں۔ گیتوں کی کیفیت دائمی اور قائم ہے۔ البتہ زبان بدلتی رہی ہے۔ جیسے کہ ہر ملک اور ہر زمانے کے ادب کی زبان بدلتی رہی ہے اسی طرح ہمارے ملک کے گیتوں کی زبان میں تدریجی فرق نمایاں ہے۔ ہر زبان اور ہر ملک کے ادب کی دو قسمیں ہوتی ہیں۔ ایک

حصہ ادب کا وہ ہوتا ہے جو رفتار زمانہ کے ساتھ پھولتا پھلتا یا زوال پذیر ہوتا رہتا ہے۔ اس کی مثال اردو زبان میں قصیدہ، مثنوی اور غزل ہے۔ ان میں سے علاوہ غزل کے باقی سب اصناف شاعری یا تو اوراق پارینہ بن کر رہ گئے یا اپنی جگہ ٹھہر گئے ہیں۔ غالباً یہ اصناف شاعری ملک کی مخصوص فضا اور خاص حالات کی پیداوار تھیں یا اس زمانے کے تمدن کا عکس و پرتو۔ یہ اصناف شاعری اس وقت کے مخصوص تقاضوں کو پورا کرتی تھیں لیکن کچھ حصہ ہر ملک اور ہر زمانے کے ادب اور شاعری کا ایسا ہوتا ہے کہ جو فطرت انسانی کے ابدی مسائل پر تنقید و تبصرہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان میں انسان کے اساسی جذبات کا بیان ہوتا ہے اور فطرت کی بنیادی قدریں ہوتی ہیں۔ اس قسم کے ادب اور شاعری میں ہمارے گیتوں کا شمار ہے۔ ایک طرف تو یہ طبع انسانی کی اساسی قدروں کے حامل رہے اور دوسری طرف انھوں نے زمانہ کے بدلتے ہوئے حالات کا بھی ساتھ دیا۔

جب سے کائنات وجود میں آئی گیت بھی وجود میں آئے اور جب تک کائنات باقی رہے گی، گیت بھی باقی رہیں گے۔ انسانوں کی طرح اور دنیا کی ہر شے کی طرح گیت بھی پیدا ہوتے اور مرتے چلے جاتے ہیں۔ کتنے گیت ہوں گے جو دنیا سے ہمیشہ کے لئے اٹھ گئے۔ کتنے ایسے ہیں کہ جنھوں نے تمدنی سیاسی اور مذہبی انقلابوں کے ساتھ ساتھ اپنی زبان میں ایک انقلاب پیدا کر لیا ہے گو اپنی اصلی شکل و شباہت قائم رکھی ہے بعض گیت سینکڑوں برس پرانے ہیں اور زبان میں تھوڑی بہت تبدیلی پیدا کر لینے کے بعد اپنی مقبولیت کو قائم رکھے ہوئے ہیں۔

گیتوں کی ابتدا کے لئے زیادہ سے زیادہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ ایک ندی کے مانند ہیں جو کسی گہرے اور تاریک مقام سے سوتے کی شکل میں پھوٹ نکلی ہے۔ ہم انھیں میدان میں بہتا ہوا دیکھتے ہیں لیکن اس کے منبع کا علم کسی کو نہیں۔ اس طرح نہ گیتوں کی جائے پیدائش کا علم ہے نہ ان کے مصنفوں کا۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ایسا کیوں ہے؟ دوسرے ملکوں کی زبان اور شاعری میں شاعر اپنا نام یا تخلص شامل نہیں کرتے لیکن ایران کے شاعر، ہندوستان کے شاعر، بھاشا کے شاعر اور اردو زبان کے شاعر اپنی شاعری کے ساتھ آخر کے شعر یا مصرعہ میں اپنا نام اور تخلص ضرور شامل کرتے تھے۔ سعدی ہوں یا حافظ

نظامی ہوں یا نظیری، خسرو ہوں یا فیضی، کبیر ہوں یا رحیم، میر ہوں یا سودا، غالب ہوں یا مومن، جوش ہوں یا حفیظ تخلص کے معاملے میں سب کے سب خود نمائی اور خود ستائی کی کمزوری کا شکار نظر آتے ہیں۔ جہاں عورتیں گھروں سے باہر نہ نکلتی ہوں اور جن کے نام مردوں کے مجمعے میں لینا خلاف تہذیب سمجھا جاتا ہو، جن کی آواز چہار دیواریوں سے باہر نہ سنی جاسکتی ہو، ایسے ملک میں گیتوں کے مصنفین کا نام و نمود سے گریز کرنا اس امر پر دلالت کرتا ہے کہ گیتوں کی تصنیف کا سہرا عورتوں کے سر ہے جنھوں نے گیت اس مقصد کے تحت نہیں لکھے کہ آئندہ آنے والی نسلیں ان کو تحسین و تعریف سے یاد کریں گی۔ گیتوں کی تصنیف کو عورتوں سے منسوب کرنے کی ایک دلیل یہ بھی ہے کہ اس ملک کی عام عورتیں لکھنے پڑھنے سے کوئی سروکار نہ رکھتی تھیں وہ ہماری زبان کے نستعلیق شاعروں کی طرح قلم اور کاغذ کے استعمال پر قادر نہیں تھیں۔ اسی لئے شعراء کے دواوین کی طرح گیتوں کا کوئی تحریری اور دستاویزی مجموعہ کسی مصنفہ نے کسی زمانہ میں بھی ترتیب نہیں دیا۔ یہ بھی ہوسکتا ہے کہ گاؤں کی بے پڑھی لکھی عورتوں کی طرح گاؤں کے بغیر پڑھے لکھے مردوں نے بھی کچھ گیت تصنیف کئے ہوں اور گیتوں کی زبان اور گیتوں کے مضامین اس فرق کی غمازی بھی کرتے ہیں لیکن عورتوں کے گیتوں کے مقابلے میں مردوں کے گیتوں کی تعداد کم ہے۔ اس لئے کہ مردوں کو خواہ وہ کتنے ہی ان پڑھ ہوں پھر بھی یہ موقع مل سکتا تھا کہ وہ اپنی تصانیف کو کسی اور پڑھے لکھے مرد ہی سے لکھوا لیتے۔ جو گیت عورتیں گاتی ہیں وہ مرد نہیں گاتے اور جو گیت مرد گاتے ہیں وہ عورتیں نہیں گاتیں۔ اس لئے اوّل الذکر کی مصنف عورتیں ہی ہوسکتی ہیں اور آخر الذکر کے مصنف مرد۔ ان دونوں کے گیتوں کی زبان ان کے موضوعات اور ان کی طرز ادا اس بیان کی تصدیق کر دیتے ہیں۔ بہر حال گیتوں کے مصنف مرد ہوں یا عورتیں یہ تمرع سے واضح ہو جاتا ہے کہ گیتوں کے مصنفین نے گیت شہرت، نام و نمود اور بقائے دوام کی خاطر تصنیف نہیں کئے بلکہ وہ ان کے دل کی گہرائیوں سے اس طرح پھوٹ نکلے ہیں جیسے کسی پہاڑ کے سینے میں سے سوتا پھوٹ نکلتا ہے۔ زمین کے اندر تہہ در تہہ چٹانوں کے غیر معلوم، عظیم الوزن دباؤ اور تحریک کی وجہ سے تلب زمین کی نم نا کیاں سوتا بن کر جس طرح موقع پاتی ہیں، جس وقت موقع پاتی ہیں اور جس طرف

موقع پاتی ہیں رسنا شروع کر دیتی ہیں سرکان وزمان کے فاصلے طے کرنے کے بعد کچھ فنا ہو جاتی ہیں اور کچھ وسیع دریا کی شکل اختیار کر لیتی ہیں۔

تاریخی پس منظر۔ زمانہ قبل از تاریخ تا مسلمانوں کی ہندوستان میں آمد

قدیم زمانہ گیتوں کے مصنفین کی اس گمنامی کی وجہ سے جو خواہ خود عائد کی ہوئی ہو یا زمانہ کی ناانصافیوں کا نتیجہ ہو، گیتوں پر تحقیق و تجسس کی نظر ڈالنے والوں کے کام میں ایک سخت دقت پیدا ہو گئی ہے۔ اس صورت میں کہ جب گیتوں کی تصنیف کے زمانے کا تعین غیر یقینی اور ان کے مصنفین کے نام یا تو نامعلوم یا غیر مصدقہ ہیں خارجی شہادت پیش کرنے یا خارجی معلومات کی مدد سے گیتوں کے مسائل پر تحقیق کی روشنی ڈالنی ناممکن ہو جاتی ہے۔ گیتوں پر تحقیق کرنے والوں کو صرف داخلی شہادت، داخلی معلومات اور گیتوں کے مطالعہ کا سہارا لینا پڑے گا۔ یہ سہارا تھوڑا بھی ہے اور کمزور بھی لیکن اور چارہ ہی کیا ہے؟

گیتوں کی قدامت کی داخلی شہادت کے لئے تاریخ کے صفحوں کا حوالہ ضروری ہے۔ ہندوستان قدیم کی تاریخ جو اب موجودہ بھارت اور پاکستان میں تقسیم ہو گیا ہے آریوں کی آمد سے شروع ہوتی ہے۔ آریوں کی مذہبی کتاب وید ہیں جو حقیقی معنوں میں گیتوں کا مجموعہ ہیں۔ سام وید اور رگ وید ایسے گیتوں سے بھرے پڑے ہیں جو مذہبی جلسوں، یگیہ اور ہون کے موقعہ پر انفرادی یا اجتماعی طور پر مل کر گائے جاتے تھے۔ آریوں میں گیت گائے جانے کا رواج کسی ثبوت کا محتاج نہیں۔ اس کے بعد رام چندر جی کا زمانہ آتا ہے اس زمانے کی اصلی اور بنیادی مذہبی کتاب والمیک کی رامائن ہے جو آریوں کی زبان سنسکرت میں تصنیف ہوئی تھی۔ والمیک کی رامائن تلسی داس کی رامائن سے مختلف ہے۔ تلسی داس کی رامائن بہت بعد کی تصنیف ہے۔ تلسی داس مغل شہنشاہ اکبر کا ہم عصر ہے۔ تلسی داس کی رامائن اودھی زبان میں لکھی گئی۔ محققین کی رائے میں تلسی داس کی رامائن تاریخ اور تحقیق کم

اور نذرانۂ عقیدت زیادہ ہے۔ ہندی (اودھی) کے دوھوں اور چوپائیوں پر مشتمل ہے۔

لیکن والمیک کی رامائن رام چندر جی کے زمانے کی تاریخ ہے اور اس زمانے کے معاشرے کی زندگی کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ ویدوں کے برخلاف والمیک رامائن میں گیت تو نہیں ملتے لیکن اس معاشرے میں گیتوں کی مقبولیت کا پتہ چلتا ہے جیسا کہ مندرجہ ذیل اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے۔ والمیک نے رام چندر جی کی پیدائش کے بیان میں لکھا ہے:

"گندھروون (الف) نے میٹھے بولوں میں گانا گایا۔ اپسرائیں (ب) ناچنے لگیں
.... گلیاں کوچے نٹ (ج)، ناچنے گانے والے، سوت (د)، ماگدھ
(ہ) اور بندی جنوں (و) کے گانوں سے گونج اٹھیں۔" [1]

رام چندر جی کے بعد کرشن جی[2] کا زمانہ آتا ہے۔ حالانکہ دونوں زمانوں میں بہت فاصلہ ہے لیکن تاریخ میں آسانی کی خاطر مذہبی کتابوں کے سہارے ان دو مختلف زمانوں کو تمیز

(الف، ب، ج، د، ہ اور و) "گندھرو، اپسرا، نٹ، سوت، ماگدھ، بندی، جن" گانے اور ناچنے والیوں کے مختلف گروہوں کے نام ہیں۔

[1] ورما، پروفیسر رام کمار، "گیت کاویہ"۔

[2] ہندوؤں کے ادب میں علم تاریخ کا فقدان ہے۔ ہندوؤں کے اعتقاد کے مطابق ازل سے لے کر ابد تک کا کل زمانہ چار حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ہر حصّہ یُگ یا جُگ کہلاتا ہے اور ایک ایک جُگ ہزار سال کا ہوتا ہے۔ ہزار سالوں کی تعداد غیر معینہ سی ہے، کیونکہ ایک جُگ "سہسر ورش" یعنی قریب سو ہزار سال پر مشتمل ہو سکتا ہے۔ اس غیر معینہ طور پر طویل مدت کے اعتبار سے چار یُگ قائم ہوئے ہیں: "ست یُگ" یہ زمانہ وہ ہے جب دیوی اور دیوتا اپنے اصلی روپ میں اس دنیا کے انسانوں کے ساتھ زندگی بسر کرتے تھے۔ اس کے بعد "تریتا یُگ" آتا ہے۔ یہ سری رام چندر جی کا زمانہ ہوا۔ تیسرا یُگ "دواپر یُگ" کہلاتا ہے۔ یہ سری کرشن چندر جی کا زمانہ ہوا۔ چوتھا جُگ "کل جُگ" کہلاتا ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جو مہا بھارت کے کئی سو سال کے بعد سے شروع ہوا اور تا ہنوز جاری ہے۔ اور "پرلیہ" (یعنی قیامت تک) جاری رہے گا۔ اس حساب سے رام چندر جی اور کرشن جی کے زمانوں میں بہت بڑا فرق ہے۔

کیا جاتا ہے۔ کرشن جی کے زمانے کی مقدس اور مذہبی کتاب "سری بھگوت گیتا" ہے یعنی سری بھگوان (خدا) کی تعریف (حمد) میں گیتوں کا مجموعہ۔ اور اگر "گیتا" کو "کتھا" کے معنوں میں لیا جائے تو "بھگوت گیتا" بھگوان کی زبانی بیان کی ہوئی کتھا" ہو جاتی ہے۔ بہر حال اگر "گیتا" کے معنی "گیت" لئے جائیں تو خود "گیتا" کا نام اس امر کا بین ثبوت ہے کہ یہ مجموعہ گیتوں پر مشتمل تھا یعنی کہ شاعری کا نام "گیت" ہی تھا[1]۔ علاوہ اس امر کے کہ یہ حمد اور تعریف کی شاعری گیتوں کی شکل میں تھی۔ بھگوت گیتا میں بھی والمیک رامائن کی طرح ایک داخلی شہادت اس امر کی ملتی ہے کہ گیت، ناچنا، گانا، بجانا، مذہبی امور کی سطح سے نیچے اُتر کر خواص اور عوام کی مجلسوں کی رونق بھی تھے۔ چنانچہ بھگوت گیتا کے مصنف ویاس مُنی نے بھاگوت میں سری کرشن جی کی پیدائش کے بیان میں لکھا ہے:۔

"ایک دن سری کرشن جی کے یوم پیدائش منانے کے سلسلے میں نندجی[2] کے یہاں جلسہ ہوا اس میں برج[3] کی سب گوپیاں[4] آئیں ...... گانا بجانا ہوا[5]۔

---

[1] اصل میں "گیتا"، "گیت گانا"، "گاتھا"، "کتھا" سب ایک ہی مصدر کے مشتقات ہیں۔ رامائن اور مہا بھارت کی کتابیں "کتھا" بھی کہلاتی ہیں۔ کتھا کے ایک معنی کہانی کے بھی ہیں۔ "گیتا" کے نام سے معلوم ہوتا ہے کہ اس میں گیت ہی گیت ہوں گے۔ لیکن اصل میں بھگوت گیتا میں مہا بھارت کے زمانے کے ہندوؤں کا علم، فقہ، ویدانت، مذہبیات، مہا بھارت کی جنگ کا حال، اور مہاراجہ کرشن اور ارجن کے درمیان اس گفتگو کا لب لباب ہے جس کے ذریعہ کرشن چندر جی نے ارجن کو جنگ، سیاست، نظام سلطنت جیسے امور کی بنیادی، نظریاتی اور عملی تعلیم دی تھی۔ بھگوت گیتا کے اشلوک، بھگوان یعنی خدا کی حمد اور تعریف پر بھی مشتمل ہیں۔

[2] "نندجی" سری کرشن کے والد۔

[3] ۔ "برج" متھرا کے علاقہ کا قدیم نام جہاں سری کرشن پیدا ہوئے اور اپنے بچپن اور جوانی کے ایام بسر کئے۔

(4) "گوپیاں" دوست، ہم جولیاں، ہم عمر خواتین۔

(5) ۔ اوجھا، گوری شنکر "قرون وسطیٰ میں ہندوستانی تہذیب" مترجم، منشی پریم چند، مطبوعہ ہندوستانی اکیڈمی الہ آباد، صفحات ۳۷ - ۳۳۶

اس کے بعد گیتا کے مندرجہ بالا بیان سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ سری کرشن جی جن کو ہندو خدا کا اوتار مانتے تھے اپنی جوانی کے زمانے میں گانے بجانے اور ناچنے کی ان محفلوں میں نہ صرف سامع کی حیثیت سے شریک ہوتے تھے، بلکہ گانے، بجانے اور ناچنے میں خود بھی بنفس نفیس حصّہ لیتے تھے کسی اور موقع کا تذکرہ کرتے ہوئے ویاس مُنی لکھتے ہیں :-

"سری کرشن مالا پہنے ہوئے ان لاتعداد پنیتاؤں[1] کے گروہ میں کبھی آپ گاتے اور کبھی ان کا گانا سنتے ہوئے، ادھر ادھر گھوم کر بن کی رونق کو دوبالا کر رہے تھے۔ کوئی کوئی محبت سے بھرے ہوئے آہستہ آہستہ اور میٹھے سُروں میں سری کرشن کے دل کو لبھانے والے گیت گانے لگتی تھیں۔"[2]

ان دھیمے دھیمے اور میٹھے میٹھے سروں کے گیتوں کا مضمون محبت تھا۔ محبت کا رُخ حقیقت سے مجاز کی طرف رجوع ہونا شروع ہوا اور گیتوں نے انسانیت کے بدلتے ہوئے تقاضوں کا ساتھ دینا شروع کیا۔ اسی زمانے میں پانڈوں نے بارہ برس کی جلاوطنی کے بعد ایک سال تک چھپ کر رہنے کی شرط پوری کی تو ارجن نے جو مہا بھارت کی جنگ کا ہیرو تھا برہن نلا کے بھیس میں راجہ وراٹ کی شہزادی اوترا کو (جو بعد میں ارجن کی بیوی بنی) گانا بجانا سکھانے کی خدمت قبول کرلی۔ پانڈو خاندان کے راجہ جنم جے کا بیٹا اودین تھا جس کو وتسراج بھی کہتے ہیں۔ اس نے اپنے وزیر سوگندھ نرائن پر سلطنت کا بار ڈال کر خود وچتر وینا بجانے اور اس میں کمال حاصل کرنے کے لئے اپنی زندگی وقف کردی۔ اسی طرح قدیم ہندوستان کے مہاراجہ کنشک اور مہاراجہ ہرش کے متعلق ثابت ہے کہ وہ خود بھی گانوں کے ماہر تھے اور ماہرین موسیقی کی بڑی قدر کرتے تھے۔[3]

ایک شہادت ایسی ملتی ہے جس سے قدیم زمانے کے معاشرے کا نقشہ آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے۔ سنسکرت کی ایک شاعرہ بجکا نے جو کالیداس کے زمانے سے پہلے

---

[1] "پنیتاؤں" بمعنی خواتین۔

[2] اوجھا۔ گوری شنکر "قرون وسطیٰ میں ہندوستانی تہذیب"۔ مترجمہ: منشی پریم چند، صفحہ ۳۳۷۔

[3] ایضاً ۔ ۳۳۶ ،،

زمانے کی ہے اپنے ایک گیت میں دھان کوٹنے والیوں کا تذکرہ کیا ہے لکھتی ہے :-

" دھان کوٹنے والیوں کا گانا بڑا بھلا معلوم ہوتا ہے۔ وہ بڑی ادا کے ساتھ موسل ہاتھ میں لئے ہوئے ہیں۔ موسل کے اُٹھانے اور گرانے سے چوڑیاں بجتی ہیں۔ ان چوڑیوں کی کھنا کھن سے اُن کے گانے میں اور بھی لُطف پیدا ہو جاتا ہے۔" ؎

آج بھی مشرقی پاکستان یا سندھ کے علاقے میں باوجود کارخانوں کے دھان کو کوٹنے والیاں اسی ادا کے ساتھ موسل ہاتھ میں لیتی ہیں۔ آج بھی وہ دھان کوٹتے وقت گانا اسی طرح گاتی رہتی ہیں اور آج بھی ان کی چوڑیوں کی کھنا کھن سے گانے کا لطف دوبالا ہو جاتا ہے یعنی ماحول وہی ہے، موقعہ وہی ہے، دستور وہی ہے، لیکن ظاہر ہے کہ گانے سنسکرت میں گائے جانے کے بجائے اب علاقائی زبانوں اور اُردو زبان میں گائے جا رہے ہیں۔ والمیک، دیاس منی، بھگا سب نے گندھروں، نٹوں، گویوں اور بتاروں کے گیت گانے کا تذکرہ کیا ہے لیکن کسی نے یہ نہیں لکھا کہ گیت کے مضامین کیا تھے؟ ظاہر ہے کہ ان گیتوں کے مضامین وہی ہوں گے جو آج کل کے جلسوں، پیدائش کے موقعوں اور موسم کی خوشیوں کے سلسلے میں گائے جاتے ہیں۔

قرونِ وسطیٰ ہندوستان میں مسلمانوں کے آنے سے پہلے کے زمانے کو قرونِ وسطیٰ کا نام دیا گیا ہے۔ یہ ہندوستان میں چھتری، بدھ اور راجپوت راجاؤں مہاراجاؤں کی حکومت کا زمانہ تھا۔ اہل ہنود ویسے بھی تاریخ نویسی میں بہت پیچھے تھے۔ کوئی تاریخ اس زمانے کی ایسی نہیں ملتی جیسی کہ مسلمانوں کے زمانے کی تاریخیں ہیں، پھر بھی کہیں کہیں جو جزئیات مل جاتی ہیں ان سے بھی صرف بادشاہوں کے کارنامے ترتیب پا جاتے ہیں۔ عوام کی زندگی، معاشرے کی حالت، ادب، آرٹ یا موسیقی کے متعلق اہتمام کے ساتھ کہیں کوئی چیز نہیں ملتی۔ اس تصنیف کے مقصد کے پیش نظر قرونِ وسطیٰ کی تاریخ سے ایک چیز مفید مطلب نکلتی ہے اور وہ یہ کہ سنسکرت اور بعد میں پراکرت (یعنی سنسکرت کی بگڑی ہوئی علاقائی اور صوبہ واری زبانیں مثلاً سورسینی، مگدھی اور برج بھاشا وغیرہ اور اپ بھرنش

؎ - اوجھا، گوری شنکر "قرونِ وسطیٰ میں ہندوستانی تہذیب" مترجم، منشی پریم چند صفحہ ۳۲

یعنی پراکرت کی دوسری بگڑی ہوئی اور عوام پسند زبانیں) میں جس شاعری نے ہندوستان میں رواج پایا وہ گیت یا گیتوں کی شاعری تھی۔ یعنی شاعری بجائے صرف کتابوں میں مقید رہنے کے عام طور پر گائی جاتی تھی۔ زمانۂ قدیم میں گاندھروں کا فرقہ ہی جدا تھا۔ اس فرقہ یا گروہ کے افراد گانے کے کام کے لئے مخصوص ہو گئے تھے۔ کتب قدیمہ میں جہاں کہیں خواص یا عوام کے جلسوں کا ذکر ملتا ہے وہاں گاندھروں کا ذکر ضرور آیا ہے۔ سب سے پہلے یکتہ صرف مذہبی مواقع پر ہوتے تھے اور ان میں سام وید کے گیت گائے جاتے تھے۔ پھر مذہبی تہواروں، میلوں اور شادیوں کے موقعہ پر بھی خواص اور عوام کی محفلوں میں گیت گائے جانے لگے اور اس طرح گیت اور گانے صرف مذہبی سطح سے مذہبی اور معاشرتی سطح پر اتر آئے اور ان میں تقدس اور متانت کے علاوہ تفریح اور دل کو خوش کرنے کا عنصر بھی شامل ہو گیا۔ یہاں تک کہ گانوں کے ساتھ ناچنا اور نقلیں بھی عام ہو گئیں، اور ان گانوں، ناچوں اور نقلوں نے ناٹک کی شکل اختیار کر لی۔ چنانچہ سنسکرت کے ناٹکوں میں گانے کا عنصر زیادہ ملے گا۔ راجہ اور مہاراجہ تک ناٹک نویس اور اداکار تھے۔ خود اس فن کو سیکھتے تھے اور ایک اچھے اداکار بننے کی کوشش کرتے تھے۔ بادشاہوں کے درباروں اور ان کی محفلوں کے علاوہ شادی بیاہ کے موقعوں پر بھی ناٹک کرائے جانے لگے تھے۔ اس کا ثبوت بدھوں کے زمانے کی ایک کتاب "اودان کلپنا"[1] میں ملتا ہے۔ اس میں مہاراجہ اشوک کے بیٹے کنڈال کی شادی کے موقعہ پر ایک ناٹک کھیلے جانے کا ذکر ہے۔ اور یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ ان ناٹکوں کے اداکاروں اور محفلوں کے شرکا میں مردوں اور عورتوں کا تناسب قریب قریب برابر تھا۔

بدھ راجاؤں کے زوال کے بعد ہندو مذہب کے گپت راجاؤں کا زمانہ آیا۔ ان میں سے سمدرگپت خود ایک بہت بڑا موسیقار اور اداکار گزرا ہے۔ اس سے بھی زیادہ باجبروت اور با اقتدار بادشاہ مہاراجہ چندرگپت وکرمادتیہ کا زمانہ ناٹک نویسی اور اداکاری اور موسیقی کا زریں عہد شمار کیا جاتا ہے۔ سنسکرت کا مشہور ڈراما نویس کالیداس اُسی زمانے کی ناٹک پسندی کی پیداوار ہے۔ کالی داس کے ایک ڈرامہ کا ہیرو مہاراجہ اگنی متر تھا۔ یہ خود اداکاری کا اتنا شوقین تھا کہ اس کے پیچھے اس نے امور سلطنت کو نظر انداز کر دیا

---

[1] اوجھا، گوری شنکر "قرون وسطیٰ میں ہندوستانی تہذیب۔" مترجم منشی پریم چند صفحات ۳۲-۳۳۶۔

تھا۔ کہا جاتا ہے کہ جب دشمنوں نے اس پر حملہ کیا تو وہ اداکاروں کے جھرمٹ میں بیٹھا ہوا تھا اور وہیں قتل کیا گیا۔ کالی داس نے اپنے ایک مشہور ڈرامہ رگھو بنش میں اگنی متر دیم کا تذکرہ کیا ہے جو ایک بڑا اداکار تھا۔ اور اس فن میں اتنی مہارت بہم پہنچائی تھی کہ اپنے وقت کے اداکاروں کو چیلنج دے دیا تھا کہ کوئی اس سے بڑھ کر اس فن میں کمال نہیں دکھا سکتا۔ ایک اور راجہ وتس کا بھی تذکرہ اداکاری کے کمالات سے بھرا پڑا ہے۔ اداکاری کے سلسلے میں یہ سب گانے اور گیت بھی گاتے تھے کیونکہ سنسکرت ڈرامہ میں سب سے زیادہ اہمیت اس کو دی جاتی ہے۔ اور اسی لئے کردارنگاری اور پلاٹ کی نسبت شاعری یعنی گیتوں اور گانوں پر زیادہ زور دیا جاتا تھا۔

مقصد اس قدیم تاریخ کے بیان سے یہ ہے کہ سنسکرت کی شاعری کا منبع اور مخرج گیت تھے جو موسیقی کے اصولوں پر تصنیف کئے جاتے تھے۔ عوام و خواص دونوں میں مقبول تھے۔ حتیٰ کہ راجاؤں اور مہاراجاؤں کی درباری اور ذاتی زندگی میں ان کو بڑا دخل تھا۔ دور جانے کی بھی چنداں ضرورت نہیں، شہنشاہ اکبر کی موسیقی نوازی اور اودھ کے آخری تاجدار واجد علی شاہ کا موسیقی کے ساتھ والہانہ لگاؤ ان کے بیتے، ٹھمریاں اور گیتوں کی تصنیف اس کا ثبوت ہے کہ گیتوں کو زمانہ قدیم، قرون وسطیٰ اور ہندوستان کے نشاۃ الثانیہ کے زمانہ میں ایک وسیع مرتبہ حاصل تھا۔ اس تاریخی ارتقاء کو زمانہ قدیم سے شروع کرنے کا مقصد بھی یہی ہے کہ گیتوں کو ان کا صحیح مقام دلوانے میں مدد ملے اور چوں کہ آگے چل کر یہ ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ گیتوں کا رشتہ ایک طرف موسیقی اور دوسری طرف ادب سے ہے اس لئے اس زمانے میں گیتوں کی موسیقی اور ادبی حیثیت کو واضح کرنا خارج از بحث نہیں ہے۔

ادب اور شاعری کے دیگر اصناف کی طرح گیتوں نے بھی ملک کی سیاسی اور معاشرتی زندگی سے اثر لیا اور وہ بھی اسی شدت کے ساتھ عروج و زوال اور مد و جزر کے دور سے گزرتے رہے ہیں۔ سنسکرت کے ڈراموں اور ناٹکوں میں گیت اپنے پورے عروج پر پہنچ چکے تھے یہاں تک کہ مہاراجاؤں کے تخت الٹنے لگے اور ناٹک کے عام طور پر رواج پا جانے کی وجہ سے سماج کے اخلاق پر برا اثر پڑنا شروع ہوا۔ غالباً عوام کی گھریلو زندگی بھی اس برے اثر سے محفوظ نہ رہ سکی یہی وجہ ہوگی کہ بادشاہ، امراء، خواص اور عوام سب نے ناٹک کی دلچسپیوں

سے کنارہ کشی اختیار کرنی شروع کی۔ ناٹک کا رواج کم ہو جانے کی وجہ سے ناٹک کے پیشہ ور گویے بے کار ہو گئے۔ یہ لوگ "پاتر" کہلاتے تھے، اور گانے والیاں "پاتری"۔ ان کا نام بگڑتے بگڑتے "پتریاں" پڑ گیا۔ آج بھی اودھ کے علاقے میں کم درجے کی بازاری گانے اور ناچنے والیاں اسی نام سے پکاری جاتی ہیں۔ زوال کی اس داستان میں گیتوں یا موسیقی کا کوئی قصور نہیں تھا بلکہ ان لوگوں کا تھا جنھوں نے گیتوں اور موسیقی کو غلط مقام پر، غلط موقعہ پر، غلط مقاصد کے لئے اور غلط انداز سے استعمال کیا۔ اسی لئے آرٹ کبھی نہیں مرتا۔ اس کا جسم فنا ہو جاتا ہے یا اس کے لباس کی دھجیاں اڑ جاتی ہیں اور آرٹ خود ایک نئے جسم یا نئے لباس یا نئے انداز سے پھر جلوہ گر ہو جاتا ہے۔

چنانچہ سنسکرت میں شاعری اور گیتوں کے ایک نئے دبستان کی بنیاد پڑی اور گیتوں نے تغزلی مزاج کے ردِ عمل میں تقدس، عقیدت اور روحانیت کا رُخ کیا۔ اس دور کا نمائندہ شاعر اور گیت نویس جے دیو ہے۔ اس کی تصنیف "گیت گووند" ایسے گیتوں کا مجموعہ ہے جو رادھا اور کرشن کی محبت میں ڈوب کر تصنیف کئے گئے ہیں "سنسکرت میں شاعری کی یہ تحریک بڑے دور رس نتائج کی حامل ہوئی۔ اسی تحریک پر مختلف پراکرت زبانوں میں بھگتی کال کے شعراء ودیاپتی، سورداس اور میرابائی کے ان گیتوں کی عمارت کھڑی ہوئی جو آج تک مرجع خلائق بنی ہوئی ہے۔ ان شاعروں کا تذکرہ آگے آئے گا۔ یہاں پر جے دیو کی تصنیف "گیت گووند" کے متعلق اتنا کہنا ضروری ہے کہ اس مجموعے کے گیتوں میں جوں کہ کرشن اور رادھا کی محبت کی رمزیت اور آفاقیت کی چاشنی دینا مقصود تھی۔ شاید اس لئے ناگزیر طور پر "شاعر نے مشکل بحروں میں حسن بندش کا کمال دکھایا ہے۔ اپنی عدیم المثال قدرت کلام سے اس نے صنائع لفظی اور قافیہ کی موزونی کو اس طرح یکجا کیا ہے کہ اس کے گیت بے انتہا شیریں اور پُر تاثیر ہو گئے ہیں۔ اور ان کو مختلف راگوں میں لوگ گا بھی سکتے ہیں"[1]

گیت زبان کا چولا بدلتے ہیں۔

پراکرت یا علاقائی زبانیں

لیکن گیت اور شاعری بھی آرٹ اور ادب کی کسی

---

[1] اوجھا، گوری شنکر، "قرونِ وسطیٰ میں ہندوستانی تہذیب"، مترجم منشی پریم چند۔ صفحہ ۸۸

صنف کی طرح حدبندی اور پابندی سے گھبراتے ہیں۔ سنسکرت کے اس دور میں گیتوں پر کئی تباہ کن اثرات پڑے۔ عوام کی مقبول صنف شاعری صرف تقدس، عقیدہ اور مخصوص قسم کے رمز و کنایہ کی لونڈی بن کر رہ گئی۔ دوسرے بے دیوا دران کے ہم خیال شعراء نے شاعری کی تراش خراش، اور آرائش شروع کی۔ خیر یہ بھی گوارا ہوتا لیکن سنسکرت بہ حیثیت زبان کے سسکنے لگی تھی اور اس زبان کے ساتھ ساتھ سنسکرت کے گیت، شاعری اور موسیقی بھی ٦٠٠ ق م سے ١٠٠٠ء تک سنسکرت کے ساتھ ساتھ اور کئی پراکرت[1] زبانیں بھی عروج پاگئیں۔ اور پراکرت کے علما ر راجاؤں اور مہاراجاؤں کے دربار میں اعزاز پانے لگے۔

پراکرت کی کئی شاخیں تھیں۔ جو سب کی سب سنسکرت ہی سے ماخوذ تھیں[2]۔ سب سے قدیم پراکرت زبان (علاقائی اور صوبائی زبان) پالی زبان تھی۔ پالی دراصل مگدھی پراکرت کی ترقی یافتہ شکل تھی۔ بدھ نے مگدھی میں تلقین شروع کی تھی۔ بعد کی بدھی تصانیف البتہ پالی میں ہیں جس نے ایک حد تک علمی زبان کی حیثیت سے سنسکرت کی جگہ لے لی تھی جو ہندوستان کے مشرقی علاقے بنگال اور بہار میں بولی جانے لگی۔ اس زمانے کے بدھ مذہب سے متعلق ہر قسم اور ہر بادشاہ کے کتبے پالی زبان میں پائے جاتے ہیں اور چونکہ بدھ مذہب کے پیرو ہندوستان کے کونے کونے میں کثیر تعداد میں موجود تھے۔ اس لئے یہ امر مزید ثبوت کا محتاج نہیں کہ ہندوستان میں سنسکرت کی جگہ پالی زبان نے لے لی تھی جو عوام اور خواص سب کی بول چال کی اور ادب و شاعری کی زبان بن گئی تھی۔ گو کہ سنسکرت بھی دوش بدوش موجود رہی اور اشوک کے زمانے تک سنسکرت اور پراکرت (پالی) زبان کا بہت قریبی تعلق رہا لیکن جب بدھ مذہب جو جمہور پسندی اور مساوات کا حامل تھا زوال پذیر ہوا اور برہمنوں کو پھر عروج حاصل ہوا تو گو کہ ہندو مذہب کا مکمل احیاء ہو گیا لیکن دو وجوہ کی بناء پر سنسکرت کا بلاشرکت غیرے اقتدار اٹھ گیا۔ ایک تو اس وجہ سے کہ برہمنوں نے اسے اپنے تقدس کے دائرہ میں محدود

---

[1] پراکرت ان زبانوں کا مجموعہ ہے جو مختلف علاقوں میں مقامی زبان کی حیثیت رکھتی تھیں۔ یہ لفظ ورناکولر (VERNACULAR) کے معنی میں استعمال ہوا ہے۔

[2] حوالہ کے لئے دیکھئے وولنر۔ اے۔ سی: پراکرت گرامر WOOLNER, A.C. PRAKRIT GRAMMAR.

کر لیا اور سنسکرت صرف اونچی ذات خاص کر برہمن پجاریوں، عالموں اور سلاجہ مہاراجاؤں اور درباریوں کی زبان بن کر رہ گئی اور قصداً غیر برہمن قومیں اس سے محروم ہوتی چلی گئیں برہمنوں کی یہ تنگ نظری سنسکرت کے لئے سمِ قاتل بن گئی۔ دوسری وجہ یہ ہوئی کہ عوام نے بجائے سنسکرت کے پالی زبان کو اپنالیا جو بدھ مذہب کے عروج کے زمانے میں ان کی روزانہ زندگی اور مزاج میں کافی دخیل ہوگئی تھی۔ چنانچہ علاوہ پالی کے عوام نے اپنے اپنے صوبوں اور علاقوں میں اپنی بول چال کی زبان پر اکتفا کی۔ مقامی اختلافات کے باعث ان علاقائی زبانوں کی مختلف شکلیں بن جانا ناگزیر تھا۔ بنگال کے علاقے میں یہ علاقائی زبانیں پالی، شمالی بہار کے علاقے (ترہت) میں میتھلی [1] اور جنوبی بہار یعنی پٹنہ (قدیم پاٹلی پتر) کے نواح کے علاقہ مگدھ میں مگدھی کہلاتی تھیں [2]۔ اس کا ثبوت کہ ان پراکرت زبانوں کے بولنے اور اس کو استعمال کرنے والے عوام تھے۔ مندرجہ ذیل اقتباس میں ملتا ہے:۔

"عام طور پر سنسکرت کے ناٹکوں میں چھوٹے درجوں کے ملازموں، سپاہیوں، بدیسیوں، جین مذہب اور بدھ مذہب کے سادھوؤں کے کرداروں سے اسی (مگدھی) زبان میں باتیں کروائی جاتی تھیں۔ میرٹھ اور اس کے گرد و نواح کے عوام کی زبان سورسینی کہلائی۔ سنسکرت کے ناٹکوں میں عورتوں اور مسخروں کی بات چیت میں سورسینی کا استعمال کیا گیا ہے"۔ [3]

اسی طرح راجپوتانہ کی زبان راجستھانی، ملتان کی زبان ملتانی، سندھ کی سندھی اور مہاراشٹر کی زبان مہاراشٹری کہلائی۔

---

[1] میتھلی یعنی متھلا کی زبان۔ متھلا بہار کے علاقے ترہت کا پرانا نام تھا اور رام چندر جی کی بیوی سیتا کے والد راجہ جنک متھلا کے راجہ تھے۔

[2] مگدھی، مگدھ کی زبان۔ مگدھ پاٹلی پتر (پٹنہ) کے ارد گرد کے علاقے کا قدیم نام ہے۔ مشہور موریہ خاندان کے راجہ یہاں حکومت کرتے تھے اور یہ قدیم ہندوستان کے مرکز اور قلب کی حیثیت رکھتا تھا۔

[3] اوجھا، گوری شنکر "قرونِ وسطیٰ میں ہندوستانی تہذیب"، مترجم منشی پریم چند صفحات: ۶۸ - ۱۶۳ -

"اس (مہاراشٹر) کی زبان کا استعمال پراکرت زبان کی شاعری کے لئے کیا جاتا تھا۔"[1]

ان اقتباسات سے دو نتیجے نکلتے ہیں ایک یہ کہ برہمنوں نے بزعم خود اور تنگ نظری کی بنا پر مقامی اور صوبائی زبانوں کو اپنے دل و دماغ سے دور رکھ کر اور انہیں ذلیل بنا کر یہ سمجھ لیا کہ وہ دیوبانی (دیوتاؤں کی زبان) یعنی سنسکرت کی پاکی اور تقدس کو برقرار رکھ سکیں گے۔ لیکن یہ نہ سمجھا کہ زبان کسی ایک فرقے یا گروہ کے بنائے نہ بنتی ہے اور نہ مٹائے مٹ سکتی ہے بلکہ زبان کے ردّ و قبول کے مختار کل صرف عوام ہیں۔ چنانچہ انھوں نے عوام کو سنسکرت سے محروم کیا اور سنسکرت خود اپنی زندگی سے ہاتھ دھو بیٹھی۔ دوسرا نتیجہ یہ ہوا کہ پراکرت زبانیں عوام کی بول چال ہی کی زبانیں بن کر نہیں رہ گئیں بلکہ ان میں شاعری بھی ہونے لگی اور وہ عوام و ادب کی کرسی پر بیٹھ گئیں۔

ہندوستان کے علم السنہ کے ماہرین نے جن میں گریرسن کا نام بے حد ممتاز ہے کئی ایک پراکرت یعنی علاقائی زبانوں کا تذکرہ کیا ہے۔ مثلاً متھرا کی زبان جو اس زمانے میں برج کہلاتا تھا برج بھاشا تھی۔ دلّی اور اس کے گرد و نواح کے علاقے کی زبان ہریانی تھی۔ پنجاب کی زبان کا نام کچھ اور ہوگا۔ حالانکہ حافظ محمود شیرانی مصنف "پنجاب میں اردو" اسے پنجابی کہتے ہیں، حالانکہ خود پنجاب کا نام پنجاب مسلمانوں کے ہندوستان میں وارد ہونے کے بعد پڑا ہوگا کیوں کہ پنج آب فارسی کے الفاظ سے مرکب ہے۔ ریواڑی[2] کے علاقے کی زبان ریوالی اور گجرات کے علاقے کی زبان گجراتی کہلائی۔ علم السنہ اور ہندوستان میں زبانوں کے امتزاج اور ان کی تشکیل کی بحث اس تصنیف کے احاطے سے باہر ہے لیکن چونکہ آگے چل کر گیتوں کی زبان کے سلسلے میں ایک سوال پیدا ہونے کا امکان ہے کہ آیا جن پرانے اور نئے گیتوں کو زیر بحث لایا گیا ہے کیا وہ ہندی گیت نہیں ہیں یا اردو زبان کی موجودہ صورت کو دیکھتے ہوئے ان کو اردو زبان کے گیت کہلائے جانے کا مستحق قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس لئے ضروری ہوگیا کہ اس امر کو مختصراً شروع ہی میں واضح کر دیا جائے کہ جس زبان کو اب ہم اردو کہتے ہیں، وہ خلاً

---

[1] ۔ اوجھا، گوری شنکر "قرون وسطیٰ میں ہندوستانی تہذیب"، مترجم منشی پریم چند صفحات ۱۲۲/۲۸
[2] ۔ راجپوتانہ کی ایک ریاست کا نام

ادھا اصلاً کیا ہے؟ اس لئے گیتوں کی ابتدا اور ان کے تاریخی پس منظر کے پیش نظر اس بحث کو مختصراً درمیان میں لانا پڑا۔

اَپ بھرنش ۔ اُردو کی اصل اور نسل

سنسکرت کے زوال کے بعد صوبائی اور علاقائی زبانوں یعنی پراکرتوں کو عروج ہوا لیکن باوجود اختلافات کے چونکہ سب سنسکرت نژاد تھیں اس لئے ان میں چند اجزا مشترک بھی تھے یہی وجہ تھی کہ ان سب کے میل جول نے کافی عرصے کے بعد ایک نئی زبان کو جنم دیا۔ یہ زبان اپ بھرنش کہلائی۔ اپ بھرنش دراصل ہر پراکرت کے عوامی روپ کا نام تھا۔ اَپ بھرنش کے معنی بگڑی ہوئی شکل کے ہیں سچ ہے کہ اس نئی زبان کے بننے میں پرانی زبانیں بگڑ رہی تھیں اس لئے کچھ تعجب نہیں کہ اس نئی بنی ہوئی زبان کو بگڑی ہوئی زبان کا خطاب دے دیا ہو۔ جیسے کہ فارسی اور برج بھاشا یا اور دوسری شمالی ہندستان کی زبانوں کے امتزاج سے جو زبان بنی اور بعد میں اُردو کہلائی اسے شروع شروع میں لوگوں نے ریختہ کے نام سے پکارا۔ ریختہ فارسی زبان کا لفظ ہے اور اس کے معنی ہیں گرا ہوا، گر پڑا، شکستہ، ایجاد کی ہوئی چیز، نئے قالب میں ڈھلی ہوئی چیز، موزوں کی ہوئی چیز۔ یعنی جس طرح اردو کا نام اُردو پڑنے سے پیشتر اس کو ریختہ کہا گیا اسی طرح شمالی ہندوستان میں ہندی کا نام ہندی پڑنے سے پیشتر اسے اپ بھرنش کے نام سے پکارا گیا۔ یہ بھی ہوا ہے کہ اب بھرنش کے ساتھ ساتھ تمام مقامی، علاقائی اور صوبائی زبانیں اپنے اپنے ناموں سے بھی پکاری جاتی رہی ہیں۔ شمالی ہندوستان کی قدیم ہندی اپ بھرنش کی آخری شکل تھی جو ہندوستان میں عوام کی زبان بن کر پھیل گئی۔؎ موجودہ اُردو دراصل ہندی نژاد ہے اور قدیم ہندی یا پراکرت کی آخری اور سب سے شائستہ صورت ہے“
سلطان بہادر شاہ (جو ہمایوں اور اکبر کا ہمعصر تھا) والیٔ گجرات کے موسیقی کے مشہور استاد نائک بیجو کے بارے میں مشہور ہے کہ اس نے بڑے بڑے دھرپد (موسیقی کا ایک اعلیٰ طریقہ) تصنیف کئے اور اس زمانے کے جتنے بڑے بڑے دھرپد ہیں ان کی زبان وہی ہے جو اس زمانے

؎ ۔ عبدالحق، ڈاکٹر مولوی "قواعد اردو" (مقدمہ) مطبوعہ انجمن ترقی اردو (پاکستان) کراچی ۱۹۵۱ء صفحہ ۳۔

میں بولی جاتی تھی۔ اس لئے برنج کے علاقے میں جو زبان اب سے ساڑھے چار سو سال پہلے بولی جاتی تھی اسی میں دھرپد کے بول باندھے گئے ہیں۔ یہ اردو کی ابتدائی شکل ہے۔[1]

نواب نصیر حسین خیال نے اپنی تصنیف "داستان اردو" میں اردو کی ابتدا بابلی زبان ہی سے کی اور بابر کے اس شعر کو:

مجکا نہ ہوا کچھ ہوس مانک و موتی
(مجھ کو) (کچھ) (یاقوت)

فقر اہلیغہ بس بولتو سید ندپانی و روتی
(فقیر) (روٹی)

(یعنی بابر کہتا ہے کہ مجھے یاقوت اور موتی کی کچھ ہوس نہیں۔ میں تو ایک فقیر مست ہوں۔ میرے لئے تو ایک گردہ، نان اور پانی کافی ہے) بابر کی زبان سے نکلا ہوا اردو کا پہلا شعر قرار دیا ہے۔[2]

جو زبان مسلمانوں کے ہندوستان میں وارد ہونے کے بعد سے بننی شروع ہوئی وہ اردو ہی تھی گو کہ اس کے مختلف نام بنتے اور بگڑتے رہے۔ بقول حافظ محمود شیرانی مغلوں کے آنے سے پہلے دہلی میں برج بھاشا بولی جاتی تھی لیکن اس زبان کو امیر خسرو، ابو الفضل اور شیخ باجن نے کبھی ہندی اور کبھی دہلوی کا نام دیا ہے۔

خلجی بادشاہوں کے زمانے میں جب یہ زبان گجرات اور دکن پہنچی تو اہل گجرات نے پہلے اسے دہلوی کے نام سے پکارا پھر اسے گجری یا گوجری کہنے لگے۔ اسی طرح اہل دکن نے پہلے اسے زبان ہندوستان کہا پھر اسے دکھنی کہنے لگے۔ دہلی والے خود جب اس زبان میں شاعری کرنے لگے تو اسے ہندی پھر ریختہ کے نام سے پکارتے تھے۔

میر محمد عطا حسین مؤلف نو طرز مرصع (۱۲۱۳ ہجری) / ۹۹-۱۷۹۸ء نے بھی

---

[1] - شاہد احمد دہلوی، "ہماری موسیقی، الاپ اور دھرپد" مضمون مطبوعہ رسالہ "ترنگ" کراچی، بابت اکتوبر ۱۹۵۲ء، صفحہ ۵۷۔

[2] - خیال، نواب نصیر حسین "داستان اردو"۔ مطبوعہ ادارہ اشاعت اردو، حیدرآباد - دکن، صفحہ ۴۸۔

اس زبان کو اُردو معلّیٰ کہا۔[1] پھر میر امّن (۱۲۱۷ ہجری، ۳-۱۸۰۲ء)، انشا (۱۲۲۳ ہجری، ۹-۱۸۰۸ء) مولوی اکرام علی (۱۲۲۵ ہجری، ۱۸۱۰ء)، غازی الدین حیدر والی اودھ، اور حاجی نعمت اللہ نے اپنی تصانیف "باغ و بہار" (دیباچے میں)، "دریائے لطافت"، "نورتن" اور "تفسیر سورۂ یوسف" میں اس زبان کو اُردو لکھا ہے۔ شاعروں میں میر جعفر زٹلّی، شاہ حاتم، خواجہ میر اثرؔ، سوداؔ، میر تقی میرؔ، قائمؔ، اور جراتؔ نے اور نثاروں میں شاہ عبدالقادر دہلوی، اپنے "ترجمہ قرآن" میں اس زبان کو ریختہ کہتے ہیں۔ غالبؔ اور مومنؔ کے زمانے میں ریختہ کے ساتھ ساتھ اسے اُردو کا لقب بھی مل جاتا تھا۔ انگریزوں کے زمانے میں اُردو اور ہندوستانی کہلائی اور پاکستان بننے سے پہلے ہندوؤں نے اسے ہندی یا ہندوستانی کہا اور پاکستان میں صرف اُردو کے نام سے معنون کی گئی۔ اُردو زبان کے نام کی اس مختصر داستان بیان کرنے کا مطلب یہ ہے کہ نام اتنا اہم نہیں جتنا کہ یہ مسئلہ کہ اُردو اسی زبان کا نام ہے جو مسلمانوں کے ہندوستان میں آنے کے بعد بننی شروع ہو گئی تھی۔

اس لئے اس تعریف کے پیش نظر ہر اس گیت کو اُردو کا گیت ماننا لابدی ہے جو خواہ ٹھیٹھ برج بھاشا میں ہو یا اودھی میں، پوربی میں ہو یا کھڑی بولی میں۔ اس بحث کے متعلق کہ گیتوں کی زبان اردو زبان کی تعریف پر پوری اترتی ہے یا نہیں۔ حیات اللہ انصاری کی رائے نقل کرنا دلچسپی سے خالی نہ ہو گا۔ وہ لکھتے ہیں:-

"ایک عام بدگمانی یہ پھیلی ہوئی ہے کہ ٹھیٹھ زبان (گیتوں کی زبان) کوئی مستقل زبان نہیں ہے کیوں کہ اس کے الفاظ کی ایک شکل ایک جگہ رائج ہے اور دوسری شکل دوسری جگہ۔ کہیں کہتے ہیں "جاوت"، کہیں "جات"، کہیں "جائے"، کہیں "جیبا" اور کہیں "جیبے" وغیرہ وغیرہ۔ لیکن یہ بدگمانی اس وجہ سے پیدا ہوئی ہے کہ ٹھیٹھ ادب اور دیہاتی بولی کو گڈمڈ کر دیا ہے ٹھیٹھ بولی میں یہ اختلاف ضرور ہے لیکن ٹھیٹھ ادب (یعنی گیتوں کے ادب) میں

---

[1] زبان کا نام اردو کے معنی سب سے پہلے میر کے تذکرہ میں ملتا ہے۔

یہ اختلاف اگر ہے بھی تو نہ ہونے کے برابر ہے۔ اس (یعنی گیتوں کے ادب) میں لفظوں اور افعال کی جو شکلیں رائج ہیں وہ سب جگہ سمجھی جاتی ہیں اور بہت عام ہیں۔ کسی شخص کو جس نے ذرا بھی اس ادب سے دلچسپی لی ہو اس بارے میں کبھی شبہ نہیں ہو سکتا کہ فلاں لفظ کس لفظ کی دوسری شکل ہے۔ اس بدگمانی کی وجہ یہ ہو گئی کہ ابھی تو اس ادب (گیتوں کے ادب) کی نہ کوئی گرامر ہے کہ ان تبدیلیوں کو سمجھا جا سکے اور نہ کوئی مجموعہ موجود ہے، جس میں ہم ایک لفظ کو سو پچاس جگہ دیکھ کر اس کے استعمال کے قاعدے اور اس کے مخصوص معنی سمجھ سکیں۔[1]

گیتوں کی زبان پر بحث کرتے وقت گیتوں کی زبان پر اردو اور ہندی کے فرق پر وقت صرف کرنے کی اتنی ضرورت نہیں جتنی اس امر پر کہ گیتوں کے موضوعات کیا ہیں؟ اور ان میں ادبیت اور شعریت کا کتنا عنصر ہے؟ اس تصنیف کا ایک بنیادی مسئلہ یہ بھی ہے کہ کیا ہم ان گیتوں کو جو موجودہ زمانے کی مروجہ زبان میں نہیں ہیں اردو گیت قرار دے سکتے ہیں؟ اس سوال کا جواب بہت آسان ہے اور وہ یہ ہے کہ گیت ایک طرف موسیقی ہیں اور دوسری طرف شاعری اور ادب اور آرٹ۔ یہ سب چیزیں ہمیں اپنے آباؤ اجداد سے ورثے میں ملی ہیں اور شاعری، ادب اور آرٹ کا ورثہ ثقافتی ورثہ ہونے کی حیثیت سے باقی تمام قسم کے ورثوں سے بڑی حیثیت رکھتا ہے اور پھر جب انسان اپنے چھوٹے سے چھوٹے ورثے کو چھوڑنے کے لیے تیار نہیں ہوتا تو ہم پاکستان بننے کے بعد کس طرح اس ورثے سے دست بردار ہو سکتے ہیں۔ اس لیے اس تصنیف میں جن جن گیتوں کا تذکرہ کیا گیا ہے وہ سب کے سب کسی نہ کسی حیثیت سے اردو ہی کے گیت ہیں اور اگر کسی دوسری زبان والے بھی انھیں اپنی زبان کے گیت قرار دینا چاہتے ہیں تو نزاع کی نوعیت بدلتی ہے نہ استدلال میں کوئی فرق پیدا ہو سکتا ہے اور نہ اس کے نتائج پر

---

[1] حیات اللہ انصاری، "بھٹکتی اردو" مضمون، مطبوعہ رسالہ "اردو" بابت اکتوبر ۱۹۴۰ء، صفحہ ۵۶۳

کوئی اثر پڑتا ہے۔ لیکن جو فرق مراتب ہم زبان میں قائم کرتے ہیں وہ گیتوں میں نہیں کر سکتے۔ یعنی یہ کہ یہ کہنا شاید درست بھی ہو کہ موجودہ اُردو ہندی کی آخری اور سب سے زیادہ تہذیب یافتہ صورت ہے لیکن گیتوں کے متعلق یہ حکم نہیں لگایا جا سکتا۔ اس لیے کہ جو گیت خسرو کے زمانے میں لوگوں کو پسند آتے تھے وہ اب بھی اسی دلچسپی کے ساتھ سُنے اور گائے جاتے ہیں۔ گیتوں کی تاریخ کے سلسلے میں خسرو کی تنہا شخصیت ایسی ہے جس نے گیتوں کی زبان اور طرزِ ادا نیز گیتوں کے مضامین اور ان کی ہر دلعزیزی میں ایک ایسا انقلاب پیدا کر دیا کہ ایک ہی جست میں قدیم زمانہ قریب قریب موجودہ زمانے سے بدل گیا۔ خسرو موجودہ زمانے کے گیتوں کے موجد ہیں۔[۱]

خسرو علیہ الرحمتہ: حضرت امیر خسرو کو عام لوگ دو طرح سے جانتے ہیں۔ ایک حضرت نظام الدین اولیا کے چہیتے مرید کی حیثیت سے اور اسی سلسلے میں فارسی کے صوفی غزل گو کی حیثیت سے اور دوسرے کہہ مکرنی، انمل، پہیلی اور چیستان کے ناظم کی حیثیت سے۔ خاص خاص تعلیم یافتہ اصحاب میں خسرو فارسی شاعری کے باکمال شاعر اور فنِ موسیقی کے بے بدل مجتہد کی حیثیت سے مشہور رہیں۔ ویسے بھی محققین اور مستشرقین کے لئے امیر خسرو بے حد جاذبِ نظر رہے ہیں۔ ان کے تذکرہ نویس، سوانح نویس اور تبصرہ نویس ان کے کلام کی تلاش میں ہندوستان و پاکستان اور لندن و پیرس کے کتب خانوں، ذاتی کتب خانوں اور مخطوطات کے لئے زمین و آسمان ایک کرتے رہے ہیں۔ ان کی زندگی کے حالات، ان کی شہرت و عروج و اعزازِ شاہی، ان کے سلسلۂ بیعت طریقت، ان کی فارسی شاعری اور ان کی تصانیف حتیٰ کہ موسیقی میں اختراعات و ایجادات، نئے راگ اور راگنیوں کی تصنیف و تدوین و امتزاج کے متعلق اردو زبان میں کافی مواد مل جاتا ہے۔ اس سلسلے کی تازہ ترین کڑی ہندوستان کے

---

[۱] - ولادت ۶۳۴ ہجری (مطابق ۱۲۳۶ عیسوی) وفات ۷۲۵ ہجری (مطابق ۱۳۲۴ء) تاریخ پیدائش میں اختلاف ہے۔ ڈاکٹر شجاعت علی سندیلوی نے اپنی کتاب "امیر خسرو اور ان کی ہندی شاعری" مطبوعہ اگست ۱۹۶۱ء، اورینٹل پبلشنگ ہاؤس، لکھنؤ میں امیر خسرو کی تاریخ پیدائش ۶۵۱ ہجری یا ۶۵۳ ہجری بتائی ہے۔

صوبے ممالک متحدہ آگرہ و اودھ (یو۔پی) کے ایک شہر خورجہ کے رہنے والے خان بہادر نقی محمد خان کی سعی طبع "حیات امیر خسرو معہ تشریح راگ ہائے ایجاد کردہ" مطبوعہ ٹائمس پریس کراچی، ۱۹۵۶ء قابلِ ذکر ہے۔اس پر بابائے اردو ڈاکٹر مولوی عبدالحق صاحب مرحوم کی تقریظ نے ان کی تحقیق اور محنت پر مہر تصدیق ثبت کر دی ہے۔لیکن مولوی عبدالحق مرحوم نے اپنی تقریظ میں العطش العطش کی جو آواز بلند کی ہے وہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگی۔صاحب تقریظ فرماتے ہیں:۔

"فاضل مصنف کی سعی طبع سے امیر کے کمال کا وہ حصہ تو روشنی میں آگیا (مراد فن موسیقی کے کمال و اجتہاد سے ہے) جو اب تک تشنۂ تکمیل تھا۔اب صرف ایک آرزو رہ گئی ہے جس کے پورا ہونے کی کوئی صورت نظر نہیں آتی۔ وہ امیر خسرو کا ہندی کلام ہے..... اور خود اپنے فارسی کے دیوان غرۃ الکمال کے دیباچے میں تحریر فرماتے ہیں کہ "جزوے چند نظم ہندی نیز نذر دوستان کردہ شدہ است" لیکن افسوس اب تک ان کا ہندی کلام دستیاب نہیں ہوا گو بیسیوں پہیلیاں، ان ملیاں، کہہ مکرنیاں وغیرہ اُن کے نام سے مشہور ہیں مگر اس کی کوئی سند نہیں کہ یہ انھیں کی ہیں۔ممکن ہے بلکہ اغلب یہ ہے کہ ان میں بعض انھیں کی ہوں، لیکن صدہا سال سے لوگوں کی زبان پر رہنے سے الفاظ اور زبان کی ترکیب میں بہت کچھ فرق پیدا ہو گیا ہے۔چنانچہ ان میں سے اکثر چیزیں ایسی ہیں جن کی زبان اس وقت کی نہیں معلوم ہوتی۔ اگر امیر کا ہندی کلام مل جاتا تو ہماری زبان کی بعض گتھیاں سلجھ جاتیں۔" [1]

جب تحقیق تھک جاتی ہے تو قیاس کا قدم آگے بڑھتا ہے لیکن ایسا قیاس جو دل لگتا ہو۔قیاس کی رہنمائی تھوڑی دیر کے لئے تسلیم کی جائے تو اس ڈھنگ سے میں

---

[1] خان، نقی محمد، خان بہادر "حیات امیر خسرو معہ تشریح راگ ہائے ایجاد کردہ"، مطبوعہ ٹائمز پریس۔کراچی، ۱۹۵۶ء، صفحہ ۴۔

نظر آنے لگتا ہے کہ جس نظم ہندی کا خسرو نے تذکرہ کیا ہے اور جن کی محققین کو تلاش ہے، وہ ان کے وہ گیت ہیں جو باقی تمام گیتوں کی طرح کتابوں میں دفن نہیں ہیں بلکہ عورتوں کے گلوں میں موجود ہیں۔ کتب خانوں میں نہیں بلکہ سینوں میں محفوظ ہیں اور نسلاً بعد نسلاً سینہ بہ سینہ منتقل ہوتے چلے آ رہے ہیں۔ جو گیت ان کے نام منسوب ہیں ان کی سند دینا تو مشکل ہے لیکن یہ امر یقینی اور ناقابل تردید ہے کہ گیت لکھنے والوں نے نہ اپنے نام اور دام کا سودا کیا اور نہ گیتوں سے اپنی زندگی کو باغ و بہار بنانے والے عوام نے تحقیق کی طرف توجہ کی۔ اس قیاس کو غلط ثابت کرنے کی کہ امیر خسرو سے منسوب گیت امیر خسرو ہی کے ہیں ایک کوشش یہ بھی کی گئی ہے کہ چوں کہ ہندی نظموں یا گیتوں کی زبان جو امیر خسرو سے منسوب ہیں وہ ہے جو آج بھی سمجھی اور پسند کی جاتی ہے اور چوں کہ امیر خسرو کو گزرے ہوئے چھ صدیاں گزر گئیں۔ اس لئے امیر خسرو کے گیتوں کی زبان اس زمانہ کی زبان کیسے ہو سکتی ہے۔ لیکن اس کے جواب میں اگر یہ کہا جائے کہ میر تقی میر کی غزلوں کی زبان آج سے ڈیڑھ سو برس بعد بھی ایسی معلوم ہوتی ہے کہ گویا موجودہ زمانے کی زبان ہے اور امید یہ ہے کہ اگلے سو ڈیڑھ سو سال سے زیادہ تک یہی مزہ دیتی رہے گی تو اس بنا پر یہ کیوں نہ کہہ دیا جائے کہ میر کی غزلیں میر کی نہیں ہو سکتیں۔ اصل بات تو یہ ہے کہ یہ زبان استعمال کرنے والوں کا کمال ہے اور خدا کی دین ہے۔ اگر بہ فرض محال یہ تسلیم بھی کر لیا جائے کہ اگرچہ گیت خسرو کے ہیں لیکن ان گیتوں کی زبان وہ نہیں جو خسرو کی ہونی چاہیئے تو اس سے بھی کوئی فرق نہیں پڑتا۔ گیتوں نے کبھی اس کا دعویٰ نہیں کیا کہ چولا نہیں بدلتے۔ وہ قانون قدرت کے مطابق اس کائنات کی ایک زندہ حقیقت ہیں اور ہر زندہ حقیقت کی طرح اپنا لباس، اپنا مزاج، اپنے خواص، اپنا ماحول اور اپنی ہیئت کذائی تک بدلتے رہے ہیں اور آئندہ بھی بدلنے سے گریز نہیں کریں گے۔ اگر خسرو کے گیتوں کی زبان بدل بھی گئی ہے تب بھی ان لوگوں کے لئے جنھوں نے گیتوں کو اپنایا اور سوائے گیتوں کے اور کسی قسم کی شاعری یا نظم کو زیب گلو نہیں کیا، ان لوگوں کے لئے وہ اب بھی خسرو کے گیت سمجھے جائیں گے۔ اگر گیتوں کو امیر خسرو کا ہندی کلام (اس زمانے کی اردو زبان) سمجھ لیا جائے تو ہماری زبان کی گتھی بھی سلجھ سکتی ہے۔ ڈاکٹر مولوی عبدالحق

مرحوم کو اور محققین کی طرح اس امر کا افسوس ہے کہ خسرو کا ہندی کلام کہیں نہیں ملتا اور راقمہ کو اس کا افسوس ہے کہ اردو زبان اور اردو شاعری پر کام کرنے والوں کے گروہ میں کوئی ایسا نہیں ملتا کہ جس نے زاویۂ نگاہ کو بدل کر گیتوں کو پرکھنے کی کوشش کی ہو۔

آج سے کوئی ۵۷ سال پہلے علی گڑھ کے ایم۔اے۔او کالج میں سلسلہ کلیات خسرو کے نام سے ایک بہت ہی قابل قدر کام ہوا۔ وہ ایک ادبی کارنامہ کہا جا سکتا ہے۔ یہ وہ سرزمین تھی جس کے آسمان پر سرسیدؔ، حالیؔ اور شبلیؔ جیسے منتخب ستارے تحقیق، تبصرہ، تنقید اور سوانح کی رنگ برنگ کی ضیاء پاشیاں کر چکے تھے۔ خسرو پر تحقیق و تدوین کا کام بھی مولوی محمد امین چریا کوٹی جیسی قابل اور صاحب ذوق ہستی کی زیر نگرانی ہوا۔ جواہر خسروی کی ایک جلد ۱۹۱۸ء میں شائع ہوئی۔ اس میں حضرت امیر خسرو کی تمام نظموں کو جو ملک میں بکھری ہوئی تھیں ایک جگہ جمع کیا گیا۔ مولوی محمد امین صاحب چریا کوٹی نے نہایت قابلانہ مقدمہ و تبصرہ لکھا۔ لیکن افسوس کہ گیتوں کے متعلق وہاں بھی کوئی مواد دستیاب نہیں ہوتا۔ مولوی محمد امین صاحب کو افسوس تھا کہ "حضرت امیر خسرو کے ہندی کلام کا ذخیرہ فارسی نظم کے مجموعہ کلام سے بہت زیادہ تھا لیکن اب مفقود ہے....... اس وقت اس کے ہاتھ آنے کی بظاہر کوئی امید نہیں" [1] اور وجہ یہ بتائی ہے کہ مسلمانوں میں "اب ہندی کا مذاق ایسا اٹھ گیا ہے کہ معمولی دیوناگری حرف شناسی بھی اب مسلمانوں سے مفقود ہے" [2] علامہ اوحدی کے حوالے سے لکھتے ہیں:۔

> "حضرت خسرو کے ہندی کلام کا حصہ فارسی کلام سے بہت زیادہ تھا جو ہمارے لئے ایک افسانہ سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔ حضرت خسرو کا ہندی کلام جو کچھ ہاتھ آیا ہے علاوہ چیستان اور کہہ مکرنیوں کے چند اشعار متفرق اور ایک فارسی ممزوج غزل ہے" [3]

مولوی امین صاحب نے امیر خسرو کی تمام اصناف شاعری کا تذکرہ کیا، ہندی شاعری

---

[1] چریا کوٹی، محمد امین، مولوی "سلسلہ کلیات خسرو۔ جواہر خسروی" مطبوعہ علی گڑھ ۱۹۱۸ء

[2] " " " " " "

[3] " " " " " "

اور رسف (ہندی شاعری اور موسیقی کی اصطلاح) پر بھی بحث کی لیکن گیتوں پر کچھ نہیں لکھا حالانکہ جو سوت آج سے سات سو برس پہلے گیت بن کر ان کے گلے سے نکلا تھا وہ آج ایک ٹھاٹھیں مارتا ہوا سمندر بن گیا ہے اور ہندوستان اور پاکستان کی شاعرانہ تسخیر کے لئے موج در موج بڑھتا چلا آ رہا ہے۔ نقی محمد خان صاحب نے اتنا ضرور تسلیم کیا ہے کہ:

"ساتویں صدی ہجری کا بہترین نمونہ اردو کا حضرت امیر خسرو کی ہندی نظموں میں پایا جاتا ہے جس سے نہ صرف اس عہد کی زبان کا پتہ چلتا ہے بلکہ یہ ثابت ہوتا ہے کہ اس زمانے میں جو زبان رائج تھی وہ موجودہ زمانے سے زیادہ غیر مانوس نہ تھی۔"[۱]

مثال کے طور پر ان دو اشعار پر غور کیجیے جو امیر خسرو اپنے پیر و مرشد سلطان المشائخ حضرت نظام الدین اولیا کے وصال کے بعد اور اپنی وفات سے چند روز پیشتر ورد زبان رکھتے تھے۔

گوری سووے سیج پر مکھ پر ڈارے کیس
چل خسرو گھر آپنے سانجھ بھئی چوندیس

یعنی محبوب اپنے رُخ پر زلفیں ڈالے بستر استراحت پر محو خواب ہے چاروں سمت شب کی تاریکی پھیل گئی ہے چل خسرو تو بھی اپنے گھر چل۔

اس دوہے میں امیر خسرو عاشق ہیں اور ان کے پیر و مرشد ان کے محبوب ہیں اور محبوب کی جدائی کا پہلا ردعمل جو عام طور پر سب مردوں پر اپنی محبوبہ کا زندگی بھر کا ساتھ چھوٹ جانے سے ہوتا ہے یہی ہے کہ دنیا ان کی نظر میں تاریک ہو جاتی ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ زندگی اب بیکار ہے اور زندہ رہنا دوبھر ہو جائے گا۔ لیکن اس ردعمل میں روحانی بلندی مفقود ہے۔ ہوسکتا ہے کہ مردوں کی محبت کے ردعمل کی حد یہی ہو اور امیر خسرو اس باریک نکتہ کی طرف اشارہ کرنا چاہتے ہوں۔ اس لئے کہ اسی زمانے کی جدائی کی کیفیت کی غمازی ان کے ایک اور دوہے میں بھی نظر آتی ہے جو روایت کے مطابق ان کے ورد زبان رہا کرتا تھا۔ دوہا یہ ہے:۔

---

[۱] خان نقی محمد خورجوی "حیات امیر خسرو مع ایجاد موسیقی" غلام علی اینڈ سنز کراچی۔ ۱۹۶۰ء۔ صفحہ ۱۹

خسرو رین سہاگ کی جاگی پی کے سنگ
تن میرا من پیو کو دوؤ بھئے اک رنگ

یعنی خسرو تو نے سہاگ کی رات تو اپنے پیا کے ساتھ بسر کی اب سہاگ اُجڑ جانے کے بعد تنہائی کی زندگی کیسے بسر ہوگی۔ اس سوال کا جواب فوراً ملتا ہے اور وہ کہتے ہیں کہ یہ جُدائی تو ظاہر ہے باطن میں میرا جسم ہے اور اس جسم میں پیا کی روح جاگزیں ہے اور میں اور میرے پیا کی ہستیاں مل کر ایک ہو گئی ہیں۔

اس دوہے میں امیر خسرو عاشق ہیں لیکن ایک عورت کی حیثیت سے اور اپنے پیر مرشد کو اپنے پیا کا رتبہ دیتے ہیں گویا محبت کا اظہار عورت کی طرف سے ہے اور یہاں سہاگ کی زندگی ختم ہو جانے پر روح اور جسم کا رشتہ منقطع نہیں ہوا بلکہ وہ محبت کی اس ارتقائی منزل پر پہنچ گئے ہیں جہاں دوئی مٹ گئی ہے یعنی اس روحانی بلندی کو بیچ میں لانے سے خسرو کا مقصد غالباً یہ ہو کہ عورت کا ردِّ عمل اپنے شوہر کے مرجانے پر یہ نہیں ہوتا کہ اب وہ بھی زندگی سے کنارہ کشی اختیار کرلے بلکہ جب تک زندگی باقی ہے اپنے محبوب کو اپنے دل میں موجود پاتی ہے اور اس جذبہ کے سہارے زندگی کے باقی دن گزار دیتی ہے۔

ان دونوں دوہوں نے گیتوں کے مزاج میں آئندہ آنے والے گیتوں کے لئے دو الگ الگ طرز ادا تراش دیں۔ ایک وہ گیت جن میں مرد خود عاشق ہوں اور اپنی محبوبہ سے اپنی محبت کا اظہار کرنے کے لئے گیت تصنیف کریں۔ دوسرے وہ جن میں عورتیں عاشق ہوں اور اپنے محبوب سے اظہارِ محبت کے لئے گیت بنائیں۔ آگے چل کر معلوم ہوگا کہ گو ادبی ہندی (سنسکرت الفاظ سے مغلوب) کی شاعری میں عورت کا خطاب مرد سے ہے لیکن اردو شاعری (یعنی گیت) میں دونوں رنگ ملتے ہیں۔ وہ گیت بھی جن میں عورت مرد سے مخاطب ہے اور وہ گیت بھی جن میں مرد عورت سے مخاطب ہے۔

امیر خسرو کے جتنے گیت اس تصنیف میں زیرِ بحث آئے ہیں ان کے متعلق حتمی طور پر تو یہ نہیں کہا جا سکتا کہ وہ انھیں کے ہیں کیوں کہ محققین کا اختلافِ آرا اس بیان کے منافی ہے لیکن خارجی شہادتوں سے گزر کر خسرو کی تصانیف کی اس داخلی شہادت پر بھی پرکھا جا سکتا ہے کہ ان کی زبان میں ایک مٹھاس اور تاثر ہے اور ان کی ایجاد کا اعجاز

نمایاں ہے۔ اس قسم کی زبان متقدمین سے متاخرین تک کسی گیت نویس کی نہیں ہو سکتی۔ دوسرے ان گیتوں میں تصوف کی چاشنی ہے جو سلسلہ چشتیہ کے چشم و چراغ ہونے کی حیثیت سے ان کا مخصوص حصّہ ہے۔ تیسرے ان گیتوں میں موسیقیت کا عنصر اتنا اور اس انداز سے موجود ہے اور گانوں کو اپنے ایجاد کردہ نئے راگ اور راگنیوں میں ادا کیا گیا ہے کہ جو ہندوستانی موسیقی کے استاد اول امیر خسرو کے علاوہ اور کسی کے بس کی بات نہیں تھی۔ چوتھے ان گیتوں میں شعریت اور تصوفانہ تغزل کا جو رنگ ہے وہ بھی اس امر کا شاہد ہے کہ یہ گیت انھیں کے ہیں اور اس امر سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ وہی حقیقت میں ہندی یا ہندستانی یا اردو گیتوں کے باوا آدم ہیں۔

امیر خسرو نے گیتوں میں جو شاہراہیں قائم کی ہیں ان کے علاوہ کوئی نئی ڈگر اب تک نہیں بنی یعنی ہولی، رنگ، بسنت کے تصوفانہ گیت، قول، قلبانہ اور قوالی جس نہج پر ڈال گئے اس کے علاوہ کوئی نیا راستہ تلاش نہ کر سکا۔ موسمی گیتوں میں بارہ ماسے، ساون، ملہار، گھریلو گیتوں میں جھولے کے گیت، ساون کے گیت، برھا اور جدائی و مفارقت کے گیت گویا کہ گیتوں کی کتاب کے بڑے بڑے باب ہیں یا دوسرے الفاظ میں خسرو کے گیت ہر قسم کے بعد کے آنے والے گیتوں کے پیش رو ہیں۔ پھر خسرو کے گیتوں میں جتنا تذکرہ، تخاطب، بیان، حال، اشارہ اور کنایہ عورتوں کے متعلق ہے اتنا مردوں کے متعلق نہیں۔ اس حساب سے خسرو کو خسرو بنانے میں ان کی والدہ، ان کے پیر و مرشد، ان کے مذاق شعری اور ان کے کمال موسیقی کا بڑا دخل ہے خسرو کے والد خالص ترک تھے اور ان کی ماں عماد الملک "راوت" کی بیٹی اور نسلاً ہندی نژاد تھیں۔ والد کا سایہ بچپن ہی سے سر سے اُٹھ گیا تھا۔ ماں کی گود اور نانا کی سرپرستی میں نشو و نما پائی چنانچہ ہندی زبان سے ان کی محبت، ہندی کی استعداد علمی اور عورتوں کے لئے ان کے دل میں ایک شفقت آمیز تلطف ان کی والدہ کے اثرات کا پرتو تھے۔ ماں کے ساتھ محبت کا یہ عالم تھا کہ: "اپنے بڑھاپے کے زمانے تک جب اپنی ماں کو یاد کرتے تھے تو بچوں کی طرح بلک بلک کر روتے تھے۔"[۱]

۱۔ خان نقی محمد خورجوی، خان بہادر "حیات امیر خسرو معہ تشریحات راگ ہائے ایجاد کردہ" مطبوعہ ٹائمس پریس، کراچی، ۱۹۶۵ء صفحات ۹-۲۰۸

جہاں تک گیتوں کا تعلق ہے ان کی زبان، ان کی ملائمت اور مٹھاس، گیتوں میں ظاہری اور چھپے ہوئے جذبات، عورتوں کے نقطۂ نگاہ کا احساس، ان کی خوشیوں غموں اور ان کی زندگی کے مسائل پر پورا عبور جو گیتوں میں جھلکتا ہے، سب میں ان کی ماں کی محبت کی جھلک ہے۔ ماں کے بعد دوسرا اثر ان کی شخصیت پر اور ان کے گیتوں پر ان کے پیر و مرشد حضرت نظام الدین اولیا کا تھا۔ حلقۂ مشائخ میں ان کا جو درجہ تھا، صوفیائے اسلام میں وہ جس مقام پر فائز ہیں اور معرفت کے نور سے جس حد تک ان کا قلب منور تھا اس کا اندازہ اس سے ہو سکتا ہے کہ آپ کے پیر و مرشد نے ایک دفعہ فرمایا تھا کہ "الٰہی بسوز سینۂ ایں ترک مرا ببخش"[1] اور آپ کو ترک اللہ کا خطاب دیا تھا اور اسی نام سے پکارتے تھے۔ یہی فیضان روحی تھا کہ جس نے گیتوں اور قوالیوں کی شکل میں تصوف اور وجدان کا وہ چشمہ جاری کیا جو آج تک ہندوستان و پاکستان کے مسلمانوں اور موحدوں کے روحانی کشت زار کو سیراب کر رہا ہے۔ امیر خسرو کے گیتوں میں شعریت کی چاشنی ان کے مذاق سخن کے راستے داخل ہوئی۔ ان کے گیتوں پر ایک شاعر اور ادیب کی مہر ثبت ہے۔ شیخ سعدی شیرازی نے جو نہ صرف اپنے زمانے میں بلکہ ہر زمانے کے لئے بادشاہ متغزلین کا درجہ رکھتے ہیں امیر خسرو کو طوطی ہند کا خطاب دیا تھا اور غیاث الدین کو یہ شعر لکھ کر بھیجا تھا:

"شکر شکن شوند ہمہ طوطیان ہند
زیں قند پارسی کہ بہ بنگالہ میرود"[2]

---

[1] خان، نقی محمد، خورجوی، خان بہادر، "حیات امیر خسرو مع تشریح راگ ہائے ایجاد" صفحہ ۲۰۸-۲۰۹

[2] غالباً نقی محمد خاں خورجوی سے یہ ایک غلطی سرزد ہوئی ہے۔ کیونکہ یہ شعر سعدی شیرازی کا نہیں بلکہ حافظ شیرازی کا ہے بحوالہ صفحہ ۲۳۸ دیوان خواجہ شمس الدین محمد حافظ شیرازی مولفہ ڈاکٹر نذیر احمد صدر شعبہ فارسی مسلم یونیورسٹی علیگڑھ و سید محمد رضا جلالی نائینی عضو ایرانی بار السیوسی ایشن و رکن انجمن ایرانی فلسفہ۔ علوم انسانی تہران، مطبوعہ مرکز بخش موسسہ انتشارات امیر کبیر تہران ۱۳۷۳ھ ۶۔ اس دیوان پر ڈاکٹر تارا چند، رئیس انجمن ہند و ایران دہلی نو (ہندوستان) نے اپنے تعارفی نوٹ میں خاص طور پر حافظ شیرازی کے اس شعر کو نقل کیا ہے۔ یہ ثابت کرنے کے لئے کہ حافظ شیرازی کو غیر منقسم ہندوستان اور اس کے لوگوں سے بڑی محبت تھی۔

امیر خسرو کے گیت موسیقی کے مجتبے ہیں۔ یہ امر کسی ثبوت کا محتاج نہیں کہ وہ فن موسیقی کے استاد کامل تھے۔ اس فن لطیف میں خسرو کی اختراعات و ایجادات نے تا ایندم ماہران موسیقی کو حیرت سے انگشت بدندان بنا رکھا ہے۔ ہندی اور فارسی موسیقی کی ترکیب وتدوین سے نئے نئے راگ اور نئی نئی راگنیاں علم موسیقی کو عطا کیں اور جدت پسند طبیعت نے نئے نئے ساز اور آلات موسیقی بنا ڈالے۔ ان کے بعد جس قدر ماہران موسیقی پیدا ہوئے انھوں نے امیر خسرو کا نرمت آفتاب موسیقی ہونا تسلیم کیا بلکہ ان کا اتباع بھی کیا ہے۔" ان کے ہم عصر ماہر موسیقی نائک گوپال اور سادنت موسیقار نے ان کے کمال کو تسلیم کیا اور مدتوں ان کی صحبت میں رہ کر کمال حاصل کیا۔"[۱]

تان سین کے مندرجہ ذیل راگ میں خسرو کو بھو نایک (نایک زمان) مانا ہے:۔

بھوپ سکھی ری مل کا ہے کو   کرت آتنی. جور چاری رے

سات سکھی مل منگل گارت ہوس   چوک پرار جا یو رے

تان سین کے تم بھو نایک خسرو   اننت گن گا یو رے [۲]

" واجد علی شاہ والی اودھ نے جو موسیقی کے فن میں کمال رکھتے تھے امیر کا نایک ہونا اپنی ایک تصنیف میں تسلیم کیا ہے"۔[۳]

موسیقی کو فن کی حیثیت سے بحث میں لانا یا امیر خسرو کے فن موسیقی پر کچھ لکھنا گیتوں کی بحث سے خارج ہے لیکن یہ معلوم ہو کر حیرت ہوتی ہے کہ خسرو نے گیتوں کے تمام مضامین کا احاطہ کر لیا ہے۔ سب سے پہلے ان کے ان گیتوں کو لینا مناسب ہے، جو انھوں نے اپنے پیر و مرشد کی عقیدت میں الاپے ہیں۔ نظام الدین اولیا سماع سے بے حد محظوظ ہوتے تھے۔ ان کو رنگ، ہولی اور بسنت کے گیت خاص طور پر پسند تھے۔ رنگ میں ایک رمزیت ہے۔ رنگ سے مراد پیر و مرشد کا فیضان صحبت ہے۔ مندرجہ ذیل گیت جو قوالی کی شکل میں رنگ کے نام سے خانقاہوں، مزاروں اور سماع کی محفلوں میں شروع شروع میں گایا جاتا ہے

---

[۱] خان، نقی محمد، خورجوی، خان بہادر، "حیات امیر خسرو مع تشریح راگ ہائے ایجاد کردہ" صفحات ۱۵۱-۱۵۰

[۲] " " " " " " صفحہ ۲۰۳

[۳] " " " " " " صفحہ ۲۱۰

آج تک بے حد مقبول عوام بنا ہوا ہے۔

اس گیت میں چشتیہ سلسلے کے تمام بزرگوں کے نام آتے ہیں گویا ایک لحاظ سے یہ اولیاء اللہ کا ایک شجرہ ہے جو گیت کی شکل میں ہے۔ حضرت نظام الدین اولیا کا نام آخر میں آتا ہے۔"

آج رنگ ہے، مہا رنگ ہے
ایسو پیر پایو نظام الدین اولیا
جگ اجیاروں میں تو ایسا رنگ اور نہیں دیکھو ری۔
دیس بدیس میں ڈھونڈ پھری ہوں، تورا رنگ نہیں پایوری
نظام الدین اولیا، آج رنگ ہے مہا رنگ ہے
ایسو پیر پایو نظام الدین اولیا۔ [1]

آب حیات میں مولانا محمد حسین آزاد نے خسرو کی تصانیف کے سلسلے میں لکھا ہے کہ قوالی امیر خسرو ہی کی ایجاد ہے جو آج تک اس طرز پر گائی جاتی ہے جس طرح نظام الدین اولیا کے سامنے گائی جاتی تھی۔ سلطان المشائخ نے اپنے چہیتے مرید کو قوالیوں کے گا گا کر سنانے کے سلسلے میں خسرو کو "مفتاح السماع" کا خطاب دیا تھا۔ مندرجہ ذیل رنگ قوالی کی شکل میں مندرجہ بالا رنگ کے مقابلے میں زیادہ مقبول ہے اور جواہر خسروی میں منقول ہے۔

ڈیاری موہے بھجو یاری، شاہ نظام کے رنگ میں
کپڑے رنگنے سے کچھ نہ ہوت ہے
یا رنگ میں میں نے تن کو ڈبو یاری
ڈیاری موہے بھجو یاری، شاہ نظام کے رنگ میں
واہی کے رنگ سے بل بے شوخ رنگ
خوب ہی مل مل کے دھو یاری، پیر نظام کے رنگ میں
ڈیاری موہے بھجو یاری، شاہ نظام کے رنگ میں [2]

---

[1] ۔ خان، النقی محمد خان بہادر۔ خورجوی "حیات امیر خسرو مع ایجاد موسیقی"، صفحہ ۹۶
[2] ۔ چریاکوٹی، محمد امین (مولوی) "سلسلہ کلیات خسرو، جواہر خسروی، صفحہ ۵۲۔

ایک اور گیت ہے جسے آج تک یعنی ۱۹۸۵ء میں بھی قوال بہت مست ہو ہو کر گاتے ہیں اور جسے سُن کر محفل سماع کے سامعین اور صوفی رقص میں آجاتے ہیں۔ یہ گیت درج ذیل ہے :-

چھاپ تلک سب چھینی رے مو سے نیناں ملا کے
نیناں ملا کے، سینا لڑا کے، اپنی سی کر لینی رے، مو سے نیناں ملا کے
چھاپ تلک سب چھینی رے مو سے نیناں ملا کے
پریم گلی کا مدھوا پلا کر
اپنی متوالی کر لینی رے، مو سے نیناں ملا کے
چھاپ تلک سب چھینی رے مو سے نیناں ملا کے
بل بل جاؤں تو رے رنگ ریجوا۔ اپنی سی رنگ لینی رے۔ مو سے نیناں ملا کے
خسرو نظام کے بل بل جاؤں مو ہے سہاگن کینی رے
مو سے نیناں ملا کے
چھاپ تلک سب چھینی رے مو سے نیناں ملا کے [1]

اس رنگ کی تلمیح شاید ہولی سے لی گئی ہے اور اشارہ اس طرف ہے کہ ہولی کے موقع پر اہل ہنود ایک دوسرے پر رنگ ڈال کر خوشی مناتے ہیں اور اس موقع پر سب اتنے مل جل جاتے ہیں کہ کوئی فرق باقی نہیں رہتا۔ اس کا اشارہ تصوف میں غالباً یہ رکھا گیا ہے کہ مرید اپنے پیر سے جو روحانی فیض حاصل کرتا ہے اس میں من و تو کا فرق مٹ جاتا ہے اور وحدانیت کے نشے میں سرشار ہو کر بندہ وہ ارتقائی منازل طے کر لیتا ہے جو اسے وحدت الوجود کے مقام تک پہنچا دیتے ہیں۔ ہولی ایک راگ بھی ہے اور ان دونوں مناسبتوں سے صوفیائے کرام کی سماع کی محفلوں میں ہولی کے گیتوں کا ایک مسحور کن اثر ہوتا ہے۔ امیر خسرو کی مندرجہ ذیل ہولی کی زبان فارسی اور ہندی سے مرکب ہے لیکن چونکہ یہ ایک راگ کی شکل میں گائی جاتی ہے لہذا تحریر میں اس کے الفاظ کی نشست میں ایک غرابت سی معلوم ہوگی۔ بہر حال

---

[1] خان، نبی محمد خورجوی، خان بہادر، خورجوی۔ حیات امیر خسرو مع تشریح ہائے راگ ایجاد کردہ صفحہ ۹۶۔

حضرت خواجہ سنگ کھیلئے دھمال [1]
باعث خواجہ مل بن بن آیوتا میں
حضرت رسول صاحب جمال، حضرت خواجہ سنگ کھیلئے دھمال
عرب یار ترو سنت بنایو
سدا کھیلئے لال گلال، حضرت خواجہ سنگ کھیلئے دھمال [2]

خسرو کے گیت کے متن میں اختلاف پایا جاتا ہے۔ مندرجہ ذیل تصنیفات سے واضح ہو جائے گا۔

(الف) ۔ مولوی امین چریاکوٹی کی تصنیف کلیات خسرو کی جلد جواہر خسروی میں اس طرح نقل ہے:

حضرت خواجہ سنگ کھیلئے دھمال
باعث خواجہ مل بن بن آیوتا میں

(ب) شجاعت علی سندیلوی کی کتاب صفحہ ۱۴۹ 'امیر خسرو اور ان کی ہندی شاعری' میں اس طرح

حضرت کھاجہ سنگ کھیلئے دھمال
بائیس کھاجہ مل بن بن آیوتا میں
حضرت رسول صاحب جمال
حضرت کھاجہ ......
عرب یار ترو بسنت منایو
سدا رکھیئے لال گلال
حضرت کھاجہ

یہ صحیح ہے کیونکہ اُجڑے دیاڑ میں بسنت منانے کے سلسلہ میں بائیس خواجہ کی

---

[1] "دھمال" یعنی ہولی کے موقع پر گائے جانے والا ایک راگ۔ (اس رقص کا نام ہے جو عرس کے موقع پر اکثر عقیدتمند کرتے ہیں)۔

[2] چریاکوٹی، محمد امین، مولوی، "سلسلہ کلیات خسرو، جواہر خسروی"، صفحہ ۵۳۔

چوکھٹ کا تذکرہ ہے جو برکتوں کا مقام سمجھا جاتا تھا اور بسنت کے پھول مزاروں پر چڑھائے جاتے تھے۔

(س) بہترین مقالے ۱۹۶۲ء، حلقہ ارباب ذوق، مکتبہ جدید لاہور صفحہ ۱۷۷ عابد علی عابد کے مضمون "امیر خسرو" میں اس طرح

خواجہ سنگ کھیلئے دھمال
پیش خواجہ تم بن ٹھن آ کے
حضرت رسول صاحب جمال
کھیلئے دھمال
حضرت خواجہ سنگ کھیلئے دھمال

(د) شاہد احمد دہلوی کی کتاب "اجڑا دیار" صفحہ ۳۰۴ میں اپنے مضمون "بسنت کی بہار" میں اس گیت کا ایک ٹکڑا یوں لکھا ہے

عرب یار توری نسبت منائی

(ی) امیر خسرو نے حضرت نظام الدین اولیا کی خدمت میں پہلی مرتبہ سرسوں کے پھول قدم پر ڈال کر ان کا غم غلط کرنے کی خاطر ناچ کر یہ گیت گایا۔ اس وقت سے برابر بسنت چڑھائی جاتی ہے۔

حضرت امیر خسرو کی ایک دوسری ہولی درج ذیل ہے۔ اس کی زبان زیادہ عام فہم ہے اور اس میں عورت کا دل اپنے محبوب کے روٹھ جانے پر جن کیفیات کا حامل ہوتا ہے اس کا ایک عکس ملتا ہے۔ لیکن یہ رمز روحانی عشق اور پیر و مرید کے تعلقات کی روشنی میں دیکھا جائے تو اس کا لطف دوبالا ہو جاتا ہے۔

میرا جوبنا نویلا[۱] رابھیو ہے گلال
کیسے گھر دینی بکش موری چال
نظام دین اولیا کو کوئی سمجھائے
جوں جوں مناؤں وہ تو روسا ہی جائے۔

---

[۱]۔ "نویلا" بمعنی نیا، بالاپن کا۔

مورا جوبنا نویل را بھیو ہے گلال
چوریاں پھوڑوں پلنگ پر ڈاروں
اس چولی کو میں دوں گی آگ لگائے
کیسے گھر دینی بکس موری چال
نظام دین اولیا کو کوئی سمجھائے
جوں جوں مناؤں وہ تو روسا ہی جائے
مورا جوبنا نویل را بھیو ہے گلال
سونی سیج ڈراون لاگے
ناگن موہے ڈس ڈس جائے
نظام دین اولیا کو کوئی سمجھائے
جوں جوں مناؤں وہ تو روسا ہی جائے
مورا جوبنا نویل را بھیو ہے گلال [1]

امیر خسرو نے ہندوستان کے قصبوں اور دیہاتوں میں پرورش پائی۔ انھوں نے ہندوستان کی بہار یا برسات کے موسم میں عورتوں کو اور لڑکیوں کو جھولتے ہوئے اور گاتے ہوئے سنا ہوگا: "چناں چہ موسموں کے لحاظ سے حضرت امیر خسرو نے بارہ ماسے، ساون اور ملہار وغیرہ گیتوں کی بنیاد قائم کی"[2]۔ اسی لیے موسم اور خاص کر ساون کے گیتوں کا عالم یہ ہے کہ آج بھی لڑکیاں برسات کے موسم میں اپنے اپنے گھروں میں، چھپروں میں، درختوں کی شاخوں میں جھولا ڈال کر امیر ہی کے راگ الاپتی ہیں۔

"اماں میرے باوا کو بھیجو ری کہ ساون آیا
بیٹی تیرا باوا تو بڈھا ری کہ ساون آیا
اماں میرے بھیا کو بھیجو ری کہ ساون آیا
بیٹی تیرا بھیا تو بالا ری کہ ساون آیا
اماں میرے ماموں کو بھیجو ری کہ ساون آیا

---

[1] چڑیا کوٹی، محمد امین، مولوی، سلسلہ کلیات خسرو، جواہر خسروی، صفحہ ۵۳

بیٹی تیرا ماموں تو بانکاری کہ ساون آیا[1]

گیت کی زبان چھ سو برس پرانی ہے لیکن پھر بھی آج تک سمجھی جاتی ہے اس قسم کے اور نہ معلوم کتنے گیت ہوں گے کہ برباد ہو گئے۔ خسرو کے گیت اپنی تعداد و تنوع کے اعتبار سے ایک انمول ذخیرہ ہوں گے۔ پنہاریوں والی روایت اس کا ثبوت ہے مشہور ہے کہ ایک مرتبہ خسرو کسی کنوئیں پر گئے۔ چار پنہاریاں پانی بھر رہی تھیں انھوں نے پانی مانگا۔ ان میں سے ایک انھیں پہچان گئی اور دوسروں سے کہا کہ یہ وہی خسرو ہیں جن کے گیت سب گاتے ہیں۔ اس پر سب نے ضد کی کہ پہلے گیت سنادیں پھر پانی پلائیں گے۔ خسرو نے پوچھا کس چیز کا گیت سناؤں، ایک نے کہا کھیر کا۔ دوسری نے کہا چرخہ کا، تیسری بولی کتے کا اور چوتھی نے ڈھول کا گیت سنانے کو کہا۔ خسرو نے ایک ہی سانس میں چاروں کی فرمائش پوری کردی۔

کھیر پکائی جتن سے چرخہ دیا جلا
آیا کتا کھا گیا تو بیٹھی ڈھول بجا، لا پانی پلا[2]

گو کہ یہ انمل کی مثال ہے لیکن اس روایت سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ خسرو نے مختلف قسم کے گیت لکھے اور بہت زیادہ تعداد میں لکھے اور نیز یہ کہ وہ عوام میں بھی بہت مقبول تھے۔

ایک مندرجہ ذیل گیت ہے جو عورتیں عموماً ساون کے مہینے میں جھولے پر بیٹھ کر جھولتی جاتی ہیں اور گاتی جاتی ہیں اور اپنے پردیس میں گئے ہوئے خاوند کے انتظار میں شکوہ شکایت کا دفتر کھول دیتی ہیں۔

جو پیا آون کہہ گئے، اجھوں نہ آئے سوامی ہو
اے جو پیا آون کہہ گئے
ساون آون کہہ گئے، آئے نہ بارہ ماس
خسروا اپنے پیا بن نس دن رہوں اداس

۱۔ چڑیا کوٹی، مولوی محمد امین: "سلسلہ کلیات امیر خسرو" ۔ جواہر خسروی
۲۔ آزاد، مولوی محمد حسین: "آب حیات" صفحہ ۷۴۔

اے جو پیا آون کہہ گئے اجھون نہ آئے سوامی ہو[1]

یہ گیت امیر خسرو نے بروا راگ میں تصنیف کیا ہے جو جدائی کے جذبات غم کے اظہار کے لئے نہایت موزوں ہے۔

امیر خسرو کا ایک گیت جو بابل کے گیتوں میں اپنے اثر وگداز اور اپنے تاثر کی ہمہ گیری اور عالمگیری میں کوئی جواب نہیں رکھتا اس موقعہ کے لئے تصنیف کیا گیا ہوگا جب کہ لڑکی شادی ہوجانے کے بعد اپنے باپ کے گھر سے رخصت ہوتی ہے۔ یہ عجیب، خوشی اور غم کے ملے جلے جذبات کا مقام آتا ہے۔ ماں باپ کے چھٹنے کا غم اور بچھڑنے انجانے لوگوں میں جانے کا خوف۔ جو کیفیات لڑکی کے دل میں پیدا ہوتی ہیں ان کو سیدھے سادے انداز میں بیان کر دیا ہے۔ یہ گیت اتنا مقبول عام ہوگیا ہے کہ ہر شادی میں امیروں کے گھر بونوں کے کچھ اختلاف کے ساتھ اور غریبوں کے گھر مندرجہ ذیل الفاظ میں گایا جاتا ہے۔ بعض کا خیال ہے کہ حضرت امیر خسرو نے اس گیت میں انسان کے اس دنیا سے رخصت ہوجانے کا خاکہ کھینچا ہے، وہ گیت یہ ہے کہ جو عام طور پر کھماچ راگ میں گایا جاتا ہے:

کاہے کو بیاہی بدیس رے لکھی بابل مورے

بھائیوں کو دیئے محلے دو محلے ہم کو دیا بدیس رے، لکھی بابل مورے

ہم تورے بابل بیلے کی کلیاں، گھر گھر مانگی، جائیں رے، لکھی بابل مورے

ہم تیرے انگنا کی بھولی چڑیاں چگیں بیٹیں اُڑ جائیں رے، لکھی بابل مورے

ہم تیرے کھونٹے کی بھولی رے گیّاں ہانکے جدھر ہک جائیں رے، لکھی بابل رے

طاق بھری میں نے گڑیاں جو چھوڑیں چھوٹا سہیلی کا ساتھ رے، لکھی بابل مورے

سونا بھی دینو روپیا بھی دینو، دینو رتن جڑاؤ رے، لکھی بابل مورے

ایک نہ دی مورے سر کو رے کنگھی ساس نند تونے ماریں رے، لکھی بابل مورے

ننگے ننگے پاؤں میرا بابل دوڑا، سمدھی ڈولا تھام رے، لکھی بابل مورے

ڈولی کا پردہ اٹھا کر جو دیکھا آیا پیا کا دیس رے، لکھی بابل مورے

---

[1] خان نقی محمد، خدجوی، خان بہادر "حیات امیر خسرو مع تشریح راگ ہائے ایجاد کردہ" صفحہ ۹۷۔

امیر خسرو یوں کہیں ترا دھن جین بھاگ سہاگ رہے، لکھی بابل مورے [۱]

امیر خسرو کے چند گیت جو پکے گانے کی شکل میں موسیقار عموماً گاتے رہتے ہیں، ذیل میں درج ہیں:-

حضرت نظام الدین اولیا، پیر مشائخ نور
آن پڑی دربار تمھارے، پیر مشائخ نور
خسرو پر کرپا ہو برائے انبیاء، پیر مشائخ نور
حضرت نظام الدین اولیا، پیر مشائخ نور [۱]

من کے پنچھی بھئے باورے، ایسی بین بجائی سانورے
تار تار کی ناد نرالی، جھوم رہی ہے ڈاری ڈاری
پنگھٹ کی پنہاری ٹھاری، بھولی خسرو پنیا بھرن کو
من کے پنچھی بھئے باورے، ایسی بین بجائی سانورے [۲]

ارج سنو پیر مورے، ارج سنو
چرن چھوئے کی لاج رکھو میری، موری پیارے پیر
ارج سنو آج موری، پیر مورے
تمھیں تو موری بندھاؤ دھیر (تسلی)، پیر مورے
تمھیں تو موری بندھاؤ دھیر
ارج سنو آج موری، پیر مورے
ارج سنو..... [۳]

سب گھر آنند بدھاوا

---

[۱] خان، نقی محمد، خورجوی، خان بہادر، "حیات امیر خسرو مع تشریح راگ ہائے ایجاد کردہ" صفحہ ۷۶
[۲] " " " " " " " "
[۳] " " " " " " " "

لاری مالینا پھولن ری سہرا
سب جگ میں بھیو اجیارا۔
جب حضرت جنم پایو
سب مل منگل گایو
سب گھر آنند بدھاوا[1]

ان گیتوں میں عورت کی طرف سے محبوب کے لئے عشق کا اظہار ہے۔ رمز ریت وہی ہے جو آگے چل کر بھگتی کال کے شعراء اور صوفیائے کرام کے گیتوں میں نظر آئے گی۔

بھگتی کال کے شعرا:

خسرو کے بعد کسی شاعر نے صدیوں تک اس زبان میں شعر نہیں کہے۔ اس خلا کی کئی وجوہ ہو سکتی ہیں۔ سب سے پہلی وجہ یہ سمجھ میں آتی ہے کہ مسلمان صوفیائے کرام نے گیتوں اور قوالیوں کے ذریعہ تبلیغ اسلام کا جو سلسلہ شروع کیا تھا اس سے خوف زدہ ہو کر ہندوؤں کے مذہبی پیشواؤں نے جن میں چند شاعر بھی تھے بھگتی کے راگ الاپنے شروع کر دیئے تاکہ اسلام کے بڑھتے ہوئے طوفان کو روکا جا سکے۔ چنانچہ انھوں نے اپنی اپنی علاقائی زبانوں میں بھگتی کے گیت تصنیف کرنے شروع کر دیئے دوسری وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ خسرو کے خیالات اور خسرو کے ترکہ پدری کو سنبھال کر رکھنے والے یا اس ادبی تحریک کو آگے بڑھانے والے وارث نہ مل سکے۔ تیسری وجہ شاید یہ بھی پیش کی جا سکتی ہے کہ خسرو کے بعد ہندوستان میں مسلمان بادشاہ، امراء اور عمائدین، علاءالدین خلجی اور محمد تغلق کے فتح کئے ہوئے وسیع اور بسیط براعظم ہندوستان کی سیاست، فوج کشی اور استیصال بغاوت میں مصروف ہو گئے اور خسرو اور صوفیائے اسلام کی اس ادبی تحریک اور روحانی تبلیغ کے لئے یہ فضا راس نہ آئی۔ وجہ کچھ بھی ہو سکتی ہے لیکن ہوا یہ کہ خسرو کی "کھڑی بولی" کی ترویج میں رکاوٹیں پیدا ہو گئیں اور اسی لئے کھڑی بولی تحریر کی زبان نہ ہو سکی لیکن مختلف صوبوں میں پراکرتوں کی بگڑی ہوئی شکل یعنی مختلف اپ بھرنش بولیوں میں عوام ضرور شاعری کرتے رہے۔

---

[1] خان، تقی محمد خورجوی، خان بہادر "حیات امیر خسرو مع تشریح راگ ہائے ایجاد کردہ" صفحہ ۷۷

اور یہی شاعری گیت کی شکل میں ہندوستان کے گوشہ گوشہ میں گائی جاتی تھی۔ لیکن پڑھے لکھے ہندوؤں نے ایک ایسی زبان شاعری کے لئے استعمال کی جو ایک تو عام فہم تھی اور دوسری طرف اس میں ادبیت اور موسیقی کے تمام لوازم موجود تھے۔ خسرو کے بعد یعنی ۱۳۲۵ء سے اُس وقت تک جب اُردو شاعری نے دکن، پنجاب، سندھ یا دہلی میں جنم لیا۔ (یہ موضوع ہماری بحث سے خارج ہے) اور سلاطین گول کنڈہ محمد قلی قطب شاہ (۱۵۸۱ء - ۱۶۱۱ء) سُلطان محمد قطب شاہ (۱۶۱۱ء-۲۵) اور سلاطین بیجاپور نے خود اور اپنی علم پروری کی وجہ سے اپنے عہد کے شعرا کے ہاتھوں اسے پروان چڑھانا شروع کیا۔ یہ کوئی تین سو سال کا زمانہ ایسا گزرا ہے جس میں کہ مسلمانوں کی سلطنت قائم ہو جانے سے ہندوؤں میں مذہبی احساس تیز ہو گیا تھا چنانچہ ہندو علما نے اپنے مذہب کو اسلام کی بڑھتی ہوئی مقبولیت کے اثرات سے محفوظ رکھنے کے لئے ایک تحریک شروع کی، اسے ہندوؤں کا مذہبی نشاۃ ثانیہ کہہ سکتے ہیں۔ اس تحریک میں مذہبی معلمین، مبلغین اور شعرائے ہنود نے مل کر کام کیا۔ ایک طرف چودھویں صدی عیسوی میں رامانند، رامانج اور ان کے چیلے شمالی ہند میں اور چے تنیہ مہا پربھو اور ان کے چیلے پندرھویں صدی میں بہار اور بنگال میں اور گرو نانک پنجاب میں ہندو مذہب کی ڈوبتی ہوئی ناؤ کو پار لگانے میں مصروف تھے اور دوسری طرف اس بھگتی کی تحریک کو مقبول عوام بنانے کے لئے انھیں کی زبان میں ودیا پتی، چنڈی داس، گورکھ ناتھ، نابھ داس، دادو دیال، تلسی داس، سور داس، کبیر، میرا بائی وغیرہ نے شاعری سے اس تحریک کی مدد کی۔ ان کی شاعری اعتقادانہ شاعری ہے اور اس میں سب سے زیادہ اہم اور مشترک جذبہ ترک دنیا اور عبادت ہے۔

ترک دنیا بدھ مذہب کا جزو تو ضرور تھا لیکن ہندو مذہب کا جزو نہیں تھا۔ مگر سلطنت اور حکومت کے ہاتھ سے نکل جانے کے بعد جو صدمہ ہندوؤں کے وقار کو پہنچا تھا اُس کا بدل صرف یہی ہو سکتا تھا کہ ایک سرے ہی سے مایا اور کایا سے نفرت پیدا کر کے اس صدمہ کی شدت کو کم کیا جائے اور زیادہ حساس طبیعتوں کے لئے راہ فرار نکالی جائے۔ یہ وقت ہندوستان کے مسلمانوں پر بھی گزر چکا ہے۔ غدر کے بعد مسلمانوں کا وقار بھی مجروح ہوا۔ چنانچہ ان کی شاعری بے ثباتی دنیا اور لذائذ سے نفرت اور مجبوب و

رقیب کے پردے میں ظلم و تعدی کی شکایت، فلک کج رفتار کی نیرنگیاں غزل بن کر نمودار ہوگئیں۔ بہر حال ہندو دھرم کا پرچار کرنے والوں میں کچھ کا رجحان رام چندر جی کی بھگتی کی طرف تھا اور بعض کا کرشن جی کی طرف۔ رامچندر جی اجودھیا کے رہنے والے تھے اسی لئے رام بھگتی والوں نے جن میں تلسی داس سب کے سرتاج ہیں اودھی زبان میں شاعری کی اور چوں کہ کرشن جی متھرا کے رہنے والے تھے، اسی لئے کرشن کے معتقدین نے برج بھاشا میں اُن کے گُن گائے۔ اودھی اور برج بھاشا کا طوفان اپنی رو میں سب پراکرتوں کو بہا کرلے گیا ویسے تو میرا بائی نے راجستھانی میں اور کبیر داس نے کھڑی بولی میں عقیدت کے گیت تصنیف کئے ہیں۔ ہندوستان کے دیہاتوں میں اب تک یہ گیت مروج ہیں، گو کہ اُن پڑھ دیہاتیوں نے اپنے تصنیف کئے ہوئے گیتوں میں ہندی کی اس ادبی ثقالت کو بہت کچھ کم کر دیا ہے لیکن شعرا متذکرہ بالا کی تمام تصانیف کتابوں میں موجود ہیں۔ اور غریب دیہاتیوں کے گیت اب بھی منظر عام پر نہیں لائے گئے وہ سینہ بہ سینہ آرہے ہیں بھگتی کال کے ان شعرا پر تفصیلی تبصرہ مقصود نہیں ہے لیکن موضوع اور زبان کے لحاظ سے ان پر ایک طائرانہ نظر ڈال لینا زیادہ مناسب ہوگا۔

ودیاپتی اور ہندی کے شاعر

ان میں سب سے پہلے ودیاپتی کا نام آتا ہے۔ چودھویں صدی کے آخر میں پیدا ہوئے۔ انھیں بنگالی اپنا شاعر سمجھتے تھے لیکن گریرسن کی تحقیقات کے بموجب وہ ہندی کے شاعر ہیں۔ ودیاپتی کی شاعری رادھا اور کرشن کے قدموں پر عقیدت اور عبودیت کی ایک پیش کش ہے۔ ان کی شاعری متوالی دھن میں گائے ہوئے گیت ہیں۔ کرشن کو ایک نوجوان اور شریر لڑکے کی شکل میں اور رادھا کو حسین دوشیزہ کی شکل میں دیکھتے ہیں۔ رمزیت کی یہ شکل صوفیائے کرام کی شاعری میں بھی نظر آتی ہے۔ یہ متھلا یا بہار کے بلبل کہلاتے ہیں ان شاعروں میں ان کا پایہ بلند ہے جنھوں نے مذہبی راگ الاپے ہیں۔ ان میں عشق حقیقی کا رنگ کلیتہً موجود ہے۔ بہار میں ان کے گیت اتنے ہی مقبول ہیں جتنے میرا جی، تلسی داس اور سور داس کے گیت ہندوستان کے صوبہ متحدہ میں۔ بنگالی زبان کے عالم ان کی تصانیف کی اتنی ہی عزت کرتے ہیں جتنے ہندی کے عالم۔ آج تک گیتوں

میں ان کے آرٹ کے اتباع کی جھلک نظر آتی ہے۔ عورت اور مرد کی شکل میں روح اور خدا کے تعلق کو مان کر ہی ہمکنی کا راستہ تلاش کیا گیا تھا۔ اس زمانے میں اس قسم کی شاعری کی مقبولیت اور ترویج کی ایک وجہ یہ بھی ہوئی کہ فاتح مسلمانوں کے اتباع میں جہاں اور اثرات پیدا ہوئے وہاں ایک شاعری کا تصوفانہ رنگ بھی ہے۔ تصوف میں معشوق حقیقی اور بندے کے تعلقات بھی عاشقانہ شاعری کے ذریعہ ظاہر کئے جاتے ہیں۔ یہ ذریعہ ہندی شاعری میں کچھ تو پہلے ہی سے موجود تھا اور کچھ اس اتباع نے اُسے اور مقبول بنایا۔ ودیاپتی نے "کیرت لتا" میں لکھا ہے "سنسکرت کی زبان عالموں کو پسند ہے۔ پراکرت کی زبان اکھڑ ہے اور اس میں رسیلا پن نہیں ہے۔ دیسی بولی سب کو میٹھی لگتی ہے اس لئے میں ادھٹھ بھاشا (اپ بھرنش کی ایک بگڑی ہوئی شکل) میں شاعری کرتا ہوں۔"[۱] ودیاپتی کے گیت سادہ اور شیریں ہیں لیکن جذبات میں ایک خاص قسم کا عمق پایا جاتا ہے۔ ہندی شاعری میں ان کا درجہ بہت بڑا ہے۔

بھاشا کی شاعری میں چند باکمال ہستیاں ایسی ہیں جو ہندوستان کے آسمان ادب پر آفتاب و ماہتاب بن کر چمکیں۔ ان میں سے چند بردائی اور خسرو کے علاوہ مندرجہ ذیل کا ذکر ضروری ہے۔ مسعود سعد سلمان، ملک محمد جائسی، سورداس، کبیر، تلسی داس، میرا بائی، رحیم یا رحمٰن (عبدالرحیم خان خاناں) گنگ کوی، سید مبارک علی، بھوشن کوی، سید غلام نبی بلگرامی، گنیش پرشاد، للو لال اور سید رحمت اللہ بلگرامی۔ بھاشا کے شاعروں کی اس فہرست سے بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے کہ صرف اہل ہنود ہی نے بھاشا کو اپنی زبان نہیں سمجھا بلکہ مسلمانوں نے بھی اس زبان کو سیکھا اور اس میں وہ قابلیت پیدا کی کہ ان میں سے بعض تو ہندی شاعری کے لئے سرمایہ ناز بن گئے۔ "شیا نجلی" لکھتا ہے "کہ مسلمانوں نے آریہ ورت (بھارت) سے رشتہ ہوتے ہی ہندی شاعری کی طرف دھیان دینا شروع کر دیا تھا۔"[۲] ڈاکٹر اعظم کریوی کے بیان کے مطابق "مسلمان تذکرہ نویسوں نے بہرام شاہ غزنوی کے دربار کے ایک مشہور شاعر مسعود سلمان کی بھاشا شاعری سے

---

[۱]، [۲]۔ اعظم کریوی، ڈاکٹر "ہندی شاعری" مطبوعہ ہندوستانی اکیڈمی الہ آباد، ۱۹۳۱ء، (دیباچہ) صفحہ ۷۔۵۔

متعلق شہادت دی ہے کہ مسعود سلمان نے ایک ہندی کا دیوان اپنی یادگار چھوڑا ہے[1]۔ مولانا شبلی نے بھی لکھا ہے کہ "تمام تذکرے متفق الرائے ہیں کہ ہندی زبان میں مسعود سلمان نے ایک دیوان مرتب کیا۔"[2]

امیر خسرو کا تذکرہ گزشتہ صفحات میں آچکا ہے۔ امیر خسرو کے زمانے کے قریب ہی سلطان فیروز شاہ تغلق کے زمانہ حکومت میں، اور اسی کے نام سے معنون کر کے مولانا داؤد (ملا داؤد) نے "نورک اور چندا" کی محبت کی داستان منظوم کی جو اتنی مقبول ہوئی کہ اس زمانے کے ایک مشہور واعظ حضرت مخدوم شیخ تقی الدین رحمتہ اللہ علیہ جب جامع مسجد دہلی میں وعظ فرماتے تھے تو نورک اور چندا کے اکثر اشعار خوش الحانی سے پڑھا کرتے تھے۔[3]

ملک محمد جائسی ضلع اناؤ صوبہ متحدہ (ہندوستان) کے رہنے والے تھے بھاشا کی شاعری میں استادی کا رتبہ رکھتے ہیں یہاں تک کہ ماہرین ہندی شاعری بھی ان کی استادی اور قادر الکلامی کے قائل ہیں۔ ان کی تصنیف "پدماوت" ہندی شاعری کا انمول ہیرا ہے۔ انھوں نے ایک مجموعہ "اکھراوٹ" یا "اخراوٹ" بھی تصنیف کیا تھا لیکن اس کتاب کا کوئی نسخہ دستیاب نہ ہو سکا۔ ملک محمد جائسی کی طرح کے دیگر شعرا رحیم یا رحمٰن، رس خان، مبارک، رس لین اور رحمت کے دوہے اور چوپائیاں ہندی شاعری کا زیور ہیں اور آگے چل کر ان کے کلام کے چیدہ چیدہ نمونوں سے معلوم ہوگا کہ ہندو اور مسلمانوں کے میل جول سے جو زبان بن رہی تھی وہ اردو زبان کی ابتدائی شکل یا ہندی تھی۔ ہندو اور مسلمان شعرا کی ایک امتیازی خصوصیت کا تذکرہ اس موقع پر ضروری ہے اور وہ یہ کہ مسلمان شعرا نے زیادہ تر چوپائیوں اور دوہوں پر طبع آزمائی کی ہے۔ اور ہندو شعرا کے مجموعوں میں چوپائیوں اور دوہوں کے علاوہ گیت بھی کافی ملتے ہیں۔ خاص کر سور داس، تلسی داس، میرا بائی اور کبیر کے کلام میں۔ اس کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ ہندی کے ان ہندو شاعروں کے مزاج میں بھگتی یا عقیدت کا رنگ زیادہ گہرا تھا اور چونکہ گانا ہندوؤں کی عبادت کا جزو لاینفک ہے اسی لئے ان ہندو شعرا کے یہاں گیتوں کی اچھی خاصی تعداد ان کی شاعری کا جزو اعظم ہے۔ برخلاف ہندی

---

[1] [2] [3] اعظم کریوی، ڈاکٹر "ہندی شاعری" (دیباچہ) صفحات ۷-۵۔

کے مسلمان شعراء کو بھگتی کی تحریک سے کوئی واسطہ نہیں تھا اور نہ گانا ان کی عبادت یا ان کے مذہب یا ان کی معاشرت کا کوئی جزو تھا۔ اس لئے گیتوں کی طرف ان کی توجہ مبذول نہیں ہوئی۔ یہ مسلمان شعرا فارسی کے بھی شاعر تھے۔ اور اس نئی بنتی ہوئی زبان میں اظہار جذبات کرنا بھی لازمی سمجھتے تھے۔ دوسرے یہ بھی ہو سکتا ہے کہ چونکہ رباعی، مثنوی اور غزل کو فارسی شاعری میں زیادہ دخل ہے۔ اس لئے مسلمان شعرا کی طبیعتوں نے چوپائیوں اور دوہوں میں یگانگت محسوس کی اور انھیں اصناف سخن کی طرف چل پڑے اور طبیعت کی جدّت نے فارسی شاعری کو بوقلموں بنانے کا راستہ اختیار کیا۔

یہ معلوم کرنے کے لئے کہ اس زمانے کی بنتی ہوئی اُردو جو اس وقت ہندی کہلاتی تھی کیا تھی، مسلمان شعرا میں سے چند کی ہندی شاعری کا نمونہ دیکھنا ضروری ہے۔ مسلمان اور ہندو شعرا دونوں نئی زبان اُردو یا ہندی میں شاعری کے جوہر دکھا رہے تھے لیکن مسلمان شعرا ساتھ ہی ساتھ فارسی میں بھی مختلف اصناف شاعری میں ایران کے شعرا کے پہلو بہ پہلو کمال دکھا رہے تھے۔ اصل میں اٹھارہویں صدی عیسوی میں ولی دکنی کے بعد دیسی زبانوں میں سے اردو شاعری نے نیا چولا بدلا اور بعد میں اردو شاعری ہندی شاعری سے ممیز ہو گئی لیکن چھ سو سال تک بھاشا اور فارسی کے میل جول سے جس اُردو زبان کا تانا بانا تیار ہو رہا تھا اس پر ایک نظر ڈالنی ضروری ہے جیسا کہ پہلے ذکر ہو چکا ہے تیرھویں صدی عیسوی میں خسرو نے اس نئی زبان کی شاعری کی بنا ڈالی تھی۔ چودھویں اور پندرہویں صدی عیسوی میں ادب کی تاریخ خاموش ہے۔ سولہویں صدی میں کبیر، تلسی داس، کیشو داس اور رحیم خان خانان نے سترہویں صدی عیسوی میں میرا بائی، سید مبارک، بہاری لال، رحمت اور عبدالرحمٰن نے اس پودے کی اپنے اپنے انداز میں آبیاری کر کے اسے اس قابل بنایا کہ اُردو شاعری کی کونپل پھوٹی اور اس کی نئی نئی شاخیں پھول پتوں سے سج کر اُردو شاعری کے چمن میں بہار دکھانے لگیں۔ اس سلسلے میں نمونے کے چند دوہے مندرجہ بالا شعرا کے درج کئے جاتے ہیں تاکہ اس طویل عرصے کے ادبی اور شاعرانہ رجحانات کا اندازہ ہو سکے۔

کبیر کے دوہے زبان اور خیال دونوں اعتبار سے قابل غور ہیں

چلتی چاکی دیکھ کر دیا کبیرا روئے
دو پاٹن کے بیچ میں ثابت رہا نہ کوئے

ترجمہ: چلتی چکّی دیکھ کر کبیر رو پڑے کہ افسوس ان چکّی کے دو پاٹوں کے درمیان کوئی صحیح سلامت نہیں رہتا (گردش آسمان و زمین سے مراد ہے) فارسی کا لفظ "ثابت"، فارسی الفاظ کی آمیزش کی مثال ہے۔

رات گنوائی سوئے کے دوس گنوایو کھائے
ہیرا جنم امول تھا کوڑی بدلے جائے

ترجمہ: رات سونے میں کھوئی اور دن کھانے میں گنوایا۔ زندگی کا ہیرا نایاب قسم کا تھا اب کوڑیوں میں جا رہا ہے۔

کبیرا رسّی دئے پاؤں میں کیا سوئے سُکھ چین
سانس نقارہ کوچ کا باجت ہے دن رین

ترجمہ: اے کبیر پیروں میں (دنیوی تفکّرات کی) رسّی بندھی ہوئی ہے اور سانس آنا جانا گویا کوچ کا نقارہ ہے جو ہر وقت بج رہا ہے۔ ایسی حالت میں تو آرام سے کیسے سو سکتا ہے۔ فارسی کے الفاظ "کوچ اور نقارہ" قابلِ غور ہیں

برا جو دیکھن میں چلا بُرا نہ دیکھا کوئے
جب دل کھوجا آپنا مجھ سا بُرا نہ کوئے

ترجمہ: جب بُرے لوگوں کو دیکھنے نکلا مجھے کوئی بھی بُرا نہ ملا۔ جب میں نے اپنے دل کو تلاش کیا تو معلوم ہوا مجھ سے بُرا دنیا میں کوئی نہیں۔

پوتھی پڑھ پڑھ جگ موا پنڈت بھیا نہ کوئے
ڈھائی اچھر پریم کا پڑھے تو پنڈت ہوئے

ترجمہ: کتابیں پڑھتے پڑھتے دنیا مر جاتی ہے کسی کو معرفت حاصل نہیں ہوتی محبت کے دو لفظ پڑھ لئے جائیں تو معرفت حاصل ہو سکتی ہے۔ [1] (حاشیہ اگلے صفحہ پر)

یہ دوہے صرف اسی لئے دیئے گئے ہیں کہ ان کی مدد سے دو چیزیں واضح ہو جاتی ہیں۔ اُردو زبان کی ساخت اور گیتوں کے موضوعات اور تشبیہات و استعارات میں دیس اور ملک کی فضا سے استفادہ۔ کبیر کے گیتوں کا تذکرہ آگے آئے گا۔

کبیر کی طرح سور داس بھی سولھویں صدی عیسوی کے ہندی شاعر ہیں، لیکن کبیر کے مقابلے میں ان کی زبان زیادہ کھڑی ہے اور بھاشا کے الفاظ کی بندش سخت بھی زیادہ ہے لیکن گیتوں کی ابتدا اس کی ساخت اور اُن کے تار و پود کی بحث کے سلسلے میں سور داس پر بحث کرنا ضروری ہے۔ یہاں صرف ان کے دوہے پیش کیے جاتے ہیں جو قابل مطالعہ ہیں۔

ہاتھ چھڑائے جات ہو نبل جان کے موہے
ہردے سے جب جائے ہو مرد بدونگا توہے

ترجمہ: مجھ کو کمزور سمجھ کر مجھ سے ہاتھ چھڑا کر جا رہے ہو میں تمھیں اس وقت مرد (بہادر) سمجھوں گا جب تم میرے دل سے نکل کر بھاگ جاؤ۔

اس دوہے میں ایک تلمیح ہے کہ سور داس نابینا ہو چکے تھے اور ان کے اشعار دوسرے لکھ دیتے تھے۔ ایک دن ایک اجنبی لڑکا ان کے اشعار لکھ رہا تھا اور سور داس کی زبان پر شعر آنے سے پہلے لکھ لیتا تھا۔ سور داس سمجھ گئے کہ یہ لڑکا ان کا ممدوح کرشن جی ہیں۔ بس ہاتھ پکڑ لیا اور وہ لڑکا ہاتھ چھڑا کر غائب ہو گیا۔ یہ شعر اسی واقعہ کی طرف اشارہ ہے۔

✲

پیا بن ناگن کالی رات
کبھی جامنی ھوت جو نھیا ڈس الٹی ہو جات
جنتر پھرت منتر نہیں لاگت گات سکھا تو جات
سور داس برھن اس بیاکل مرمر لہریں کھات

ترجمہ: محبوب کی جدائی میں کالی رات ناگن کی طرح سے کبھی جامنی (کالی رات) جو نھیا۔ (ستاروں بھری رات) ہو جاتی ہے بالکل اسی طرح جیسے ناگن کاٹ کر اُولٹ

لہ (پچھلے صفحہ کا حاشیہ) کبیر کے دوہوں کے لئے ملاحظہ ہو۔ اعظم کریوی۔ ڈاکٹر۔ "ہندی شاعری کبیر کے دوہے" صفحات ۹۸ - ۸۳ اور ۳۲ — ۱۲۱ -

جاتی ہے اور اس کے پیچھے کا سفید حصہ دکھائی دینے لگتا ہے۔ اس محبت کی ناگن کے کاٹے کا کوئی علاج نہیں جنتر پھر جاتا ہے اور منتر لگتا نہیں۔ اس کے زہر سے جسم سوکھتا چلا جاتا ہے۔ سورداس جُدائی سے اتنا تڑپ رہا ہے جیسے ناگن کا کاٹا ہو اسخت تکلیف سے پیچ و تاب کھا جاتا ہے۔ [1]

رحیم خان خانخاناں [2] کے مندرجہ ذیل دوہے نمونے کے طور پر قابل غور ہیں:

کام نہ کاہو آوے، مول نہ کوؤ لے
باجو ٹوٹ باج کو صاحب چارہ دے

ترجمہ: جب باز کے بازو ٹوٹ جاتے ہیں تو نہ وہ کسی کے کام آتا ہے اور نہ اُسے کوئی خریدتا ہے (لیکن ایسی حالت میں بھی) صاحب (پروردگار عالم) اس کو چارہ پہنچاتا ہے۔ "باز" اور "صاحب" فارسی الفاظ غور طلب ہیں۔

رحیم خان خانخاناں متخلص بہ رحمٰن کا دوسرا دوہا ہے

فرزی شاہ نہ ہو سکے گت ٹیڑھی تاثیر
رحمٰن سیدھی چال سے پیادہ ہوت وزیر

ترجمہ: وزیر اپنی ٹیڑھی چال اور تاثیر سے بادشاہ نہیں ہو سکتا (شطرنج کے کھیل میں) لیکن سیدھی چال چلنے کا یہ اثر ہوتا ہے کہ پیادہ وزیر بن جاتا ہے۔ اس دوہے میں "فرزی"، "تاثیر"، "شاہ" اور "پیادہ" وزیر سب فارسی کے لفظ ہیں۔

یہ زمانہ شہنشاہ اکبر کا زمانہ تھا اور بھگتی کال کے شعرا یا ہندو مذہب کی احیاء کی تحریکوں کے لئے زمانہ سازگار تھا لیکن جیسا کہ کبیر اور رحیم خان خانخاناں کے ہندی دوہوں سے معلوم ہوتا ہے فارسی الفاظ کافی در آئے ہیں لیکن زبان کی قواعد اور عروض و پنگل میں کوئی فرق نہیں آیا۔

سترھویں (۱۷) صدی عیسوی میں میرا بائی کے گیت شمالی ہندوستان میں گونجنے لگے

---

[1] ۔ اعظم کریوی، ڈاکٹر، ہندی شاعری، صفحات ۹۴ - ۱۳۱
[2] ۔ " " " " ۷۲ - ۱۷۱ اور ۱۷۵

لیکن میرا بائی کے علاوہ ہندی شعراء میں سے سید مبارک اور بہاری لال دوہوں اور دوسرے اصناف شاعری کے لئے مشہور ہیں لیکن گیتوں میں بھگتی کال کے اثر سے زبان مغلق ہوگئی ہے اس لئے زبان کا اندازہ لگانے کے لئے اس صدی کے ہندی شعراء کے دوہے نمونے کے طور پر دیکھنے ضرور ہیں۔

میرا بائی کے چند دوہے مندرجہ ذیل ہیں جو آج تک عوام میں مقبول ہیں اور جن کو قوال قوالیوں میں ترکیب بند کے طور پر استعمال کرتے ہیں[1]

کاگا سب تن کھائیو چن چن کھیو مانس
دو ئے نیناں مت کھائیو پریا درشن کی آس

ترجمہ: اے کوے تو میرے جسم کا تمام گوشت کھا لینا۔ میری دونوں آنکھوں کو مت کھانا (کیونکہ مرنے کے بعد بھی مجھے) اپنے محبوب کے دیدار کی امید بندھی رہے گی۔

٭

دھان نہ بھاوے نیند نہ آوے برہ ستائے موئے
گھائل سی گھومت پھروں رے مرا درد نہ جانے کوئے

ترجمہ: مجھے محبوب کی جدائی ستاتی ہے اور نہ دھان (رزق) اچھا لگتا ہے نہ نیند آتی ہے چوٹ کھائے ہوئے شکار کی طرح چلتی پھرتی ہوں۔ میرے درد اور تکلیف کی کسی کو خبر نہیں۔

٭

ایک اور دوہا پہلے دوہے کی طرح مشہور ہے اور زبان زد خلائق ہے[2]

جو میں ایسا جانتی رے پریت کئے دکھ ہوئے
نگر ڈھنڈورا پھیرتی رے پریت کرو مت کوئے

ترجمہ: غیر ضروری ہے زبان بیسویں صدی میں بھی عوام اور خواص سب کی سمجھ میں آتی ہے اور لطف حاصل ہوتا ہے۔

ملک محمد جائسی مصنف "پدماوت" کی ہندی شاعری نے ہندی ادیبوں اور تذکرہ

---

[1] [2] اعظم کریوی، ڈاکٹر، ہندی شاعری، صفحات ۱۲۴، ۱۲۵۔ اور ۱۱۹

نویسوں سے خراج تحسین حاصل کیا اور دوسرے مسلمان ہندی شعرا کی طرح انھوں نے بھی تشبیہ، استعاروں اور تلمیحوں میں مقامی رنگ کو برقرار رکھا۔ ان کا ایک دوہا حُسن تعلیل میں اپنا جواب نہیں رکھتا۔

پی سے کہیو سندیسوا، ہے بھونرا ہے کاگ [1]

سو دھن برھے جر موئی جھیک دھواں ہم لاگ

ترجمہ: اے بھونرے اے کوّے میرے پریتم سے جا کر یہ پیغام دینا کہ تمھاری عورت جدائی کی آگ میں جل مری (اور اس کے جلنے سے جو دھواں اُٹھا) وہی دھواں ہمارے لگ گیا (جس کی وجہ سے ہم کالے ہو گئے۔)

ان چھ صدیوں میں یعنی امیر خسرو کے بعد سے لے کر اورنگ زیب عالمگیر کی وفات کے بعد تک زبان بھاشا سے بدل کر ہندی ہو گئی۔ شاعری میں دوہوں کی زبان عام فہم ہندی تھی لیکن اسی زمانہ میں انھیں شعرا کے گیتوں کی زبان نسبتاً اتنی سادہ نہیں جتنی کہ دوہوں کی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ کبیر، تلسی داس، سور داس اور میرا بائی جن کے گیت آگے چل کر بیان کئے جائیں گے، عقیدت مندی میں سرشار تھے اور اسی لحاظ سے ان کے گیت زیادہ تر عقیدت مندانہ انداز میں لکھے گئے ہیں اور چونکہ وہ عبادت گاہوں میں یا عبادت کے موقع پر گائے جاتے تھے اس لئے ان کی زبان میں بھاشا کی چاشنی زیادہ ہے۔ ان میں فارسی الفاظ کی اتنی کثرت نہیں ملے گی جتنی کہ دوہوں میں نظر آتی ہے ان میں دو باتیں خاص طور پر نمایاں ہوں گی ایک تو گیت کے موضوعات اور دوسرے گیتوں میں موسیقی کا تلازمہ۔

اس زمانہ کے گیت چونکہ ہندی کے چوٹی کے شعرا کے تصنیف کئے ہوئے ہیں اسی لئے ان میں ٹھوس ادبیت بھی ملے گی۔ اس زمانے میں جیسا کہ آگے چل کر بیان کیا جائے گا عوام اور خاص طور پر خواتین نے بھی گیت تصنیف کئے ہیں جو زبان کے اعتبار سے عام فہم، موضوعات کے اعتبار سے متنوع اور سماجی، اور موسیقی کے اعتبار سے کم کلاسیکی تھے لیکن باوجود احاطہ تحریر میں نہ آنے کے اور باوجود کتابوں میں محفوظ نہ ہونے کے قائم رہے، جاری و ساری

---

[1] - اعظم کریوی، ڈاکٹر "ہندی شاعری۔ صفحہ ۱۱۹

بھی رہے اور ترقی بھی کرتے رہے۔

سور داس کے گیت

سور داس جن کا زمانہ شہنشاہ اکبر کا زمانہ ہے پہلے شاعر ہیں جنھوں نے برج بھاشا کو گیتوں کی زبان کے اعتبار سے ادبی حیثیت دی ان سے پہلے برج بھاشا سری کرشن جی کے معتقدین کی مذہبی شاعری کی زبان تھی یہ متھرا کے گرد و نواح کی ایک بولی تھی یا گیتوں میں استعمال ہوتی تھی۔ (گیت عوام ہی کی زبان میں پائے جاتے ہیں) وہ جانتے تھے کہ مذہب کی تبلیغ کا آسان طریقہ عوام کی زبان ہے۔

ان کے گیت راگ راگنیوں میں ہیں۔ مندرجہ ذیل گیت میں ادبیت قابل غور ہے۔ یہ سراپا ہے اور تشبیہ و استعاروں سے مالا مال ہے۔

میں بل بل جاؤں شیام مکھ چھب پر

(میں واری جاؤں کرشن کے چہرہ کی خوبصورتی پر)

بل بل جاؤں کنڈل رچ متھری بل بل جاؤں بھر کٹ الٹ پر

(واری جاؤں اس کے خوب صورت مکٹ (تاج) پر۔ واری جاؤں اس کے چوڑے ماتھے پر)

بل بل جاؤں ناسکا سُکٹ بلہاری وا چھب کی

(واری جاؤں ناک خوب صورت پر قربان جاؤں اس کی خوبصورتی کے)

بل بل جاؤں چار آؤ لوکن بلہاری کنڈل کی

(واری جاؤں چاروں لوک (جہانوں) کے مالک کے قربان جاؤں اُس کے لونڈ کے ہالے کے)

میں بل جاؤں للت ٹھوڑی پر بل موتین کی مال

(میں واری جاؤں خوبصورت ٹھوڑی پر، واری جاؤں موتیوں کے مالا (ہار) پر)

سور نرکھ تن من بلہاری بل بل یشومت لال

ترجمہ: میں شیام کے خوب صورت چہرہ پر واری جاؤں۔ میں اس کے خوب صورت مکٹ اور چوڑے ماتھے پر واری جاؤں میں اُس چاروں لوک (دنیا) کے مالک پر قربان جاؤں

جس کے گرد نور کا ہالا ہے۔ میں اس کی خوب صورت ناک پر، ٹھوڑی پر اور موتیوں کے ہار پر واری جاؤں۔ اے سور یشودھا کے لال کے جسم کو دیکھ کر میرا دل بار بار اس پر واری جاتا ہے۔

دوسرا گیت بلاول راگنی میں ہے، اس میں شیام کی شرارت اور چنچل پن کی شکایت ہے۔

سنو من ہر تیرو لاڈلو ات کرت اچگری

(سنو اے من کی ہرنے (جیتنے) والی تیرا لاڈلا بہت کرتا ہے شرارت)

یمن بھرن جل ہم گئی تہاں روکت ڈگری
(جمنا)

(جمنا کے کنارے بھرنے پانی میں گئی تھی وہاں روکتا ہے راستہ)

سرتے نیر ڈھرائے دیت پھور سب گگری

(سر سے پانی گرا دیتا ہے پھوڑ ڈالتا ہے سب گھڑے)

گیرڑ دے پھٹکار کے ہر کرت ہے لنگری

(ڈھیلا مارتا ہے پھینک کر ہر ایک کو کرتا ہے لنگڑی)

نیت پرت ایسو ہی ڈھنگ کرے ہم ہوں کہے دھگری

(روز ہر ایک ایسی ہی حرکت کرتا ہے ہم سے کہتا ہے دھگڑی)

اب بس باس ہنیں بنے یہ تب برج نگری

(اب (یہاں) بسنے بسانے کا موقعہ نہیں رہا یہ چھوڑ دیں گے (اب ہم) برج کا نگر (تمھارا)

آپ گئے چڑھ کرم ہی چتوت رہ نگری

(آپ چڑھ جاتا ہے کرم (کے درخت) پر دیکھتا رہتا ہے راستہ (چھپ کر)

سور شیام ایسے ای ہم سون کرے جھگڑی

(اے سور داس شیام ایسے ہی ہم سے جھگڑتا رہتا ہے)

ترجمہ: اے یشودھا سنو تمھارا لڑکا بڑی شرارت کرتا ہے۔ ہم جمنا سے پانی

بھرتے گئے تھے کہ اُس نے (کرشن) راستہ روک لیا۔ سر سے پانی گرا دیا اور ہمارے سب گھڑے پھوٹ گئے۔ زور سے ہمارے ڈھیلا مارا اور لنگڑا کر دیا۔ روز ایسی ہی باتیں کرتا ہے اور ہمیں گالی دیتا ہے ہم تمھارے اس برج نگر میں اب نہیں رہ سکتے۔ خود کرم کے درخت پر چڑھ جاتا ہے اور چھپ کر راستہ دیکھتا رہتا ہے اور ہمیشہ یونہی جھگڑتا رہتا ہے۔

یہ گیت دھناسری راگ میں ہے اور پالنے کا گیت ہے۔ بچوں کی حرکات و سکنات اور ان کی عادتوں کا غائر مطالعہ جزئیات پر قدرت کی دلیل ہے

یشودھا ہر پالنے جھلاوے

(یشودھا کرشن کا پالنا جُھلاتی ہے)

ھل راوے دلراوے منھ آوے جوئی سوئی کچھ گاوے

(ہلاتی جلاتی ہیں اپنے دلارے کو منھ میں آتا ہے جو بھی کچھ وہی گاتی ہیں)

میرے لال کو آؤ نندیا کاہے نہ آن سواوے

(نیند) (کیوں) (ہمیں آکر سلا جاتی)

تو کاہے کو نہ بیگی سے آوے توکوں کانہا بلاوے

(جلدی) (تجھ کو) (کنھیا) (بلاتے ہیں)

کبھی پلک ہر موند لیت ہیں کبھو ادھر پھر کا دے

(کبھی پلک بھگوان بند کر لیتے ہیں کبھی آدھی کھولتے اور آدھی بند کرتے ہیں)

سووت جان مون[1] ہوئے سوئے رہے کر کر سین بتا دے

(سوتے ہوئے جان پڑتے ہیں کہ جیسے سو رہے ہیں۔ اشارہ کر کے بتاتے ہیں)

اہ انتر[2] اکلائے اٹھے ہر یشومت مدھرے گاوے

(پھر خود بے چین ہو کر اٹھ بیٹھے ہیں۔ بھگوان یشودھا پھر میٹھی میٹھی لوری گاتی ہیں۔)

---

[1] مون = خاموش۔

[2] اہ انتر = پھر خود گھبرا کر اٹھ بیٹھے

جو سکھ سور امر مُن وُرلبھ   سو نند بھامنی پاوے۔
مشکل   بیوی (یشودھا)

(جو سرور روحانی اے سورداس بڑے بڑے منیوں اور رشیوں کے لئے ناممکن الحصول ہے وہ یشودھا کو ملتا ہے۔)۔ امرؔ۔ زندہ جاوید + مُنی۔ خدا رسیدہ بزرگ

ترجمہ:۔ یشودھا کرشن جی کا پالنا جھُلا رہی ہیں اپنے دلارے کو ہلاتی جاتی ہیں اور جو کچھ منھ میں آرہا ہے وہی گارہی ہیں۔ اے نیند تو کیوں میرے لال کو نہیں آجاتی اور کیوں نہیں سُلاجاتی تو کیوں جلدی سے نہیں آتی تجھے کنہیا بلا رہے ہیں کبھی تو کنہیا پلک بند کر لیتے ہیں اور کبھی آنکھیں مچ مچاتے ہیں کبھی جھوٹ موٹ سوتے ہوئے بن جاتے ہیں اور اشارہ کرتے ہیں کبھی بے چینی سے اُٹھ بیٹھتے ہیں اور یشودھا دھیرے دھیرے گا کر سلاتی ہیں جو بات بڑے رشی کو نصیب نہیں وہ یشودھا کو حاصل ہے۔

موضوعات کے اعتبار سے ان میں رمزیت ظاہر ہے۔ زبان کے اعتبار سے ان گیتوں کی برج بھاشا عام استعمالی برج بھاشا سے مختلف ہوگئی ہے۔ اس میں ادبیت ہے اور سنسکرت الفاظ کی آمیزش ہے یہی وہ چٹان ہے جس پر بھگتی کال کے ہندی شعراء اور زمانہ مابعد کے اردو شعرا کا جہاز خطوں میں پڑ گیا۔ ان گیتوں میں سرنگار (بزمیہ) رس اور شانتی (سکون) رس نمایاں ہیں۔ لیکن سورداس کے زیادہ گیت ایسے ہیں جن میں کرونا (المیہ) رس ہے۔ وہ گیت رادھا کی جُدائی کے درد و کرب پر ایک مستقل کتاب کی حیثیت رکھتے ہیں اور سورداس کا ایک گیت جس کے بول ہیں:۔

نِس دن برست نین ہمارے
سدا رہت ساون رت ہم پر، جب تے شیام سدھارے۔۔۔
نِس دن برست نین ہمارے

جدائی کے غم سے لبریز ہے یہ گیت ایک چاہنے والے قلب کی وہ حرکت ہے جو کانوں کے ذریعے خود ہمارے دل میں اُتر کر چبھن پیدا کر دیتی ہے۔ علاوہ بریں سورداس کے گیتوں میں جو چیز بدرجہ اتم نمایاں ہے وہ ان کا نفسیاتی مطالعہ اور فطرت کی عکاسی ہے۔

بچپن سے لے کر عنفوانِ شباب تک جو نقشے کھینچے ہیں ان سے پتہ چلتا ہے کہ وہ جزئیات سے کتنا بڑا کام لینا جانتے تھے۔ اُن کی وسیع دقت نظری اور جزویات زندگی کے بسیط، عمیق اور صحیح مطالعہ کی مثال شاید ہی کہیں ملے۔ مثنویوں میں ضرور ان خصوصیات کے چیدہ چیدہ جلوے نظر آتے ہیں۔ متذکرہ بالا پالنے کے گیت میں کرشن کی والدہ یشودھا پالنا جھلاتے وقت "جوئی سوئی" (کبھی یہ کبھی وہ جو منھ میں آیا گا رہی ہے) کے الفاظ کا استعمال واقعیت نگاری کا کمال ہے۔ بچہ کو سُلانے کے لئے نیند سے التجا کرتی ہے۔ میرے لال کو سُلا جا وہ تجھے بُلا رہا ہے، کبھی غصہ سے جھلاتی ہیں 'تو کیوں نہیں جلدی سے آتی'۔ سونے سے پہلے بچہ جو نیند سے آنکھ مچولی کھیلتا ہے اس کا جس قدر مکمل اور موثر بیان ان کے گیت میں ہے اس کی نظیر نہیں ملتی۔ اگر ملتی ہے تو عوام پسند گیتوں میں پالنے کے عوام پسند اور مقبول عوام گیتوں کے مطالعہ سے جن کا تذکرہ آگے آئے گا یہ پتہ چلتا ہے کہ گیت اپنے اندر سچائی اور فطرت کے خزانے چھپائے ہوئے ہیں۔

میرا بائی کے گیت

سور داس کے علاوہ ایک اور ہستی ہے جو بھگتی کے اس راستے پر مستانہ وار جھومتی چلی جاتی ہے، وہ میرا بائی ہے۔ ان کی زبان راجستھانی ہے اور برج بھاشا سے مختلف ہونے کے باعث ہندی یا اُردو سے بھی اتنی ہی مختلف معلوم ہوتی ہے لیکن عجیب بات یہ ہے کہ سور داس کے گیت باوجود اپنی ادبیت اور مٹھاس کے سادھوؤں کی صحبتوں اور ادبی ہندی مذاق رکھنے والوں میں محدود ہو کر رہ گئے اور میرا کے گیت ان حدود سے بڑھ کر بازاروں، گلیوں اور سنیماؤں میں گائے جاتے ہیں اور ایک وجدانی کیفیت سے سُنے جاتے ہیں۔ اسلوب بیان میں بہت تھوڑا سا فرق ہے۔ دونوں کرشن جی کو محبوب کی شکل میں دیکھتے ہیں اور ان کے خد و خال کے گرویدہ ہیں۔ دونوں کے یہاں رمزیت اپنی پوری شدت کے ساتھ موجود ہے لیکن عوام میرا پر فدا ہیں۔ ممکن ہے اس میں میرا کی زندگی کے سانحات کو بڑا دخل ہو۔ زندگی کی پے بہ پے مصیبتوں نے ان کے دل کو اتنا پکا پھوڑا بنا دیا ہو کہ ذرا سا مس بھی درد، کرب اور سوز و الم کے تمام تاروں میں جھنکار پیدا کر دیتا ہو۔ گیتوں کی دنیا میں میرا کے پانچ مندرجہ ذیل گیت مثال اور نمونے کے طور پر پیش کئے جا سکتے ہیں۔

میرا کا ایک گیت دیوگندھار راگنی میں ہے یہ ایک سراپا ہے لیکن اس میں سورداس کے سراپے کے مقابلے میں زیادہ مٹھاس اور اختصار ہے۔

بسو مورے نینن میں نند لال
(بسا ہوا ہے میری آنکھوں میں نند کا لڑکا (کرشن جی))
موہنی مورت سانولی صورت بنے نین بسال
(آنکھیں بڑی بڑی ہیں)
ادھر سدھا رس مرلی راجت اُر بے جنتی مال[1]
(ہونٹوں پر امرت کا سا رس رکھنے والی بانسری رکھی ہوئی ہے
سینے پر خوب ہار ہے۔)
چھدر گھنٹکا کٹ تٹ سو بھت نوپر سبد رسال
(خوبصورت گھنٹی گلے میں بھلی لگتی ہے گھونگھرو خوب صورت
معلوم ہوتے ہیں)
میرا پربھو سنتن سکھدائی بھگت بچھل گوپال
(میرا کے بھگوان اپنے نیک بندوں کو سکھ پہنچانے والے ہیں۔
معتقدین کو خوش رکھتے ہیں۔ کرشن جی)

ترجمہ: میری آنکھوں میں کرشن بسے ہوئے ہیں جن کی سانولی صورت اور بڑی بڑی آنکھیں دل کو بھا لیتی ہیں۔ میٹھے بولوں والی بانسری ہونٹوں پر اور خوب صورت ہار گلے میں بہت بھلا معلوم ہوتا ہے۔ گھونگھرو اور گھنٹیوں سے بڑی میٹھی آوازیں نکل رہی ہیں۔ میرا کے پربھو اپنے محبت کرنے والے کو ہمیشہ خوش رکھتے ہیں۔

دوسرا گیت جے جے ونتی راگ میں ہے۔

سووت ہی پلکا میں میں تو پلک لگی پل میں پیو آئے
(سوتی تھی پلنگ پر میں آنکھ جو لگ گئی ایک پل میں پیا (بھگوان) خواب میں آگئے)

---

[1] اُر = سینہ۔ ادھر = ہونٹوں پر۔ سدھا رس = سدھا یعنی امرت کا سا رس رکھنے والی راجت = راج کر رہی ہے، رکھی ہوئی ہے۔ بے جنتی = خوبصورت، مال = ہار یا مالا

میں جو اٹھی آدر دین کو جاگ پڑی پیو ڈھونڈھ نہ پائے
(.... تعظیم دینے کیلئے
.................)
اور سکھی پیو سوت گمائے ین جو سکھی پیو جاگ گمائے
(اور لوگوں نے تو اے سکھی اپنے پیا کو سو کر کھو دیا (اور) میں نے تو
اے سکھی اپنے پیا کو جاگ کر گنوا دیا)
آج کی بات کہا کہوں سجنی سپنا میں ہر لیت بُلائے
(.... کیا کہوں .... خواب میں کرشن جی نے مجھے اپنے پاس بُلایا)
بنت ایک جب پریم کی پکری آجے بھئے سکھ من کے بھائے
(رشی ایک جب محبت کی پکڑی (تو بس پھر) آج سکھ حاصل
ہو گیا جو دل چاہتا تھا۔)
میرا کہے ست کر مانو بھگت مکت پھل پائے
(میرا کہتی ہے اس کو سچ سمجھو، کرشن جی کے پرستاروں نے مکتی (نجات)
کا پھل پا لیا۔

ترجمہ: میں پلنگ پر سو رہی تھی کہ میری آنکھ لگ گئی اور میرے پیا آگئے۔
میں ان کی تعظیم کے لئے جو اٹھی تو جاگ پڑی اور کرشن غائب ہو گئے۔ اے سکھی اور
لوگ تو پیا کو سو کر کھو دیتے ہیں لیکن میں نے اپنے پیا کو جاگ کر کھو دیا۔ اے سکھی میں آج
کی کیا بات کہوں خواب میں کرشن مجھے بلا رہے تھے۔ بات یہ ہے کہ جب ایک ہی کی محبت
من میں بسا لی تو اے سکھی آج میرے دل کی تمنا پوری ہو گئی۔ اے سکھی میری بات سچ مانو
جو پیا کے معتقد ہیں انھیں نجات کا پھل مل جاتا ہے۔

تیسرا گیت جنگلا راگ میں ہے۔
کبھی ہماری گلی آ ڈرے جیا کی تڑپ بجھا ڈرے مھارے موہنا پیارے
ترے سانورے بدن پر کوئی کوٹ کام وارے
(ہزاروں تمنائیں اور خواہشات)
تری خوبی کے درس پیاسے نین ترستے مھارے
(دیدار کے لئے)
ہلوے

گھایل پھروں تڑپتی پیڑ جانے نہیں کوئی
(درد)
جس لاگی پیڑ پریم کی جن لائی جانے سوئی
جیسے جل کے سوکھ مین کیا جوئے بچارے
(مچھلی)
(پانی کے سوکھ جانے سے) مچھلی (....جی سکتی ہے)
کرپا کیجیئے درس دیجیئے میرا نند کے دلارے
(کرم) (دیدار)

ترجمہ: اے میرے پیارے موہن۔ کبھی ہماری گلی میں بھی آؤ اور میرے جی کی تڑپ کو بجھاؤ ترے سانولے بدن پر ہزاروں کام (تمنائیں) نثار ہیں۔تیرے دیدار کے لئے ہماری آنکھیں ترس رہی ہیں اور میں زخمی کی طرح تڑپتی پھر رہی ہوں۔اور کوئی میری تکلیف کو نہیں جانتا مجھے محبت میں جو تکلیف پہنچ رہی ہے اُسے وہی جان سکتا ہے جسے یہ تکلیف لاحق ہوئی ہو۔یوں سمجھ لو کہ جیسے پانی سوکھ جانے کے بعد بیچاری مچھلی کا زندہ رہنا محال ہے (اسی طرح میری حالت ہے) میرا کہتی ہیں کہ اے نند کے دُلارے میرا پر رحم کیجیے اور اپنے دیدار سے اس کی پیاس بجھائیے۔

چوتھا گیت ساون میں ہے۔زبان کی سادگی خاص طور پر قابل توجہ ہے۔میرا کو بادل دیکھ کر بھی کرشن پیا کا خیال ستا رہا ہے۔عوام پسند گیتوں میں یہ مضمون عام ہے

(چوتھا گیت)

متوارو بادل آیو رے ہر کو سندیسہ کچھ ہنیں لایو رے
دادر مور پپیہا بولے کویل سبد سنایو رے
(الفاظ)
کالی اندھیاری بجلی چمکے برہن ات ڈرپایو رے
(جدائی کی ماری) (بہت)
گاجے باجے پون مدھر یا مینہا ات جھڑ لایو رے
پھونکے کالی ناگ برہ کی جاری میرا من ہر بھایو رے
(جدائی کی جلی ہوئی کو) (دل کو چرا لینے والا)

ترجمہ: مست و متوالا بادل چھایا ہوا ہے۔لیکن افسوس کہ وہ میرے محبوب کا

کوئی سندیسہ (پیام) نہیں لایا۔ دادر مور اور پپیہا بول رہے ہیں اور کوئل سبد (گیت) سُنا رہی ہے۔ کالی اور اندھیری رات میں بجلی چمک چمک کے برھن (جدائی کی ماری) کو ڈرا رہی ہے مدھر پون (میٹھی میٹھی ہوا) گا بجا رہی ہے اور مینھ جھڑیوں برس رہا ہے۔ جُدائی کی ستائی ہوئی کو کالی ناگن (رات) پھونکے ڈال رہی ہے اور میرا کے دل میں محبوب بَسا ہوا ہے۔

پانچواں گیت ہولی راگ میں ہے۔ زبان کس قدر سادہ اور عام فہم ہے۔ جذبات کی سچائی اور احساس کی شدت قابل دید ہے۔

پانچواں گیت:

ہولی پیا بن موہے نہ بھاوے
گھر آنگن نہ سہاوے
دیپک جوئے کہا کروں ہولی
(جلاکر)
پیا پردیس رہا وے
سونی سیج جہر جوں لاگے سِسک سِسک جیا جاوے
(زہر) (جیسی)
نیند نین نہیں آوے
کب کی ٹھاری مَیں مگ جوؤں نِس دن برہ ستاوے
(راستہ) (دیکھ رہی ہوں) (دن رات)
کیا کہوں کچھ کہت نہ آوے ہیرو اتا کو لاوے
(دل) (بہت) (گھبراتا ہے)
پیا کب درس دکھاوے
(دیدار)

ترجمہ: بغیر پیا مجھے ہولی میں مزہ نہیں آرہا نہ گھر اچھا لگتا ہے اور نہ صحن۔ میں چراغ جلا کر کیا کروں۔ پیا تو پردیس میں ہیں سونی سیج مجھے زہر کی مانند معلوم ہوتی ہے اور سسک سسک کر مرا دم نکلا جاتا ہے اور نیند حرام ہو گئی ہے۔ میں کب کی کھڑی راستہ

دیکھ رہی ہوں دن اور رات کی جُدائی کے صدمے سہہ رہی ہوں۔ کیا کہوں کوئی بات کہتے نہیں بنتی۔ میرا دل بہت گھبرا رہا ہے۔ نہ معلوم محبوب کا دیدار کب نصیب ہوگا۔

میرا کے گیتوں میں نہ ریت شاستر (قواعد عروض) ہے اور نہ النکار شاستر (تشبیہ و استعارات)۔ اس کے دل کی گہرائیوں سے محبت کے بادل اُمنڈے اور ایک خاص بلندی پر پہنچ کر گیت بن کر برسنے کے لئے مجبور ہوگئے۔ میرا نے گردھر گوپال (کرشن) کو رجھایا ہے اور انھیں اپنا لیا ہے۔ کرشن انھیں اپنے محبوب کی شکل میں نظر آتے ہیں۔ ان کی شاعری انھیں جذبات کا پرتو ہے۔ اس شوہر نما معبود کی جُدائی میں نہ معلوم کتنی راتیں گزری ہیں۔ کرشن کے سامنے نہ معلوم کیا کیا شکوہ شکایات کے دفتر کھول دیئے اور ایک شوہر پرست بیوی کی طرح کرشن پر کیا کیا ناز کرتی ہے۔ اس کے فراق میں کیا کیا روتی اور تڑپتی ہے کہ پڑھنے والے پر خود المی کیفیت طاری ہوجاتی ہے۔ وہ جوگن ہے اور محبت کی جوگن۔ دوسرے بھگتی گروہ کے شعرا معانی و بیان کے میدان میں ہرن کی طرح چوکڑی بھرتے پھرتے ہیں اور تھک کر دہیں سو رہتے ہیں۔ لیکن میرا رات کی تاریکی میں بھی 'پیہو پیہو' کی پکار سے فضا کو نغموں سے معمور رکھتی ہے۔

کبیر کے گیت

تلسی داس، سور داس اور میرا بائی کی طرح کبیر بھی ہندی کے بھگتی والے شعرا میں صفِ اوّل میں نظر آتے ہیں۔ ان میں رمزیت کا رنگ اتنا گہرا نہیں ہے جتنا دوسروں میں گو کہ ہلکا ہلکا رنگ ضرور جھلکتا ہے۔ وہ موحد ہیں اور خدا کی کوئی تشبیہ قائم نہیں کرتے۔ بھگوان وغیرہ ناموں سے یاد کرنے میں کوئی باک بھی محسوس نہیں کرتے۔ ان کا خدا کا تصور کچھ اس طرح کا ہے کہ سمجھوتہ کی شکل نظر آتی ہے۔ کبیر کی پیدائش اور ان کی موت بھی ایک سمجھوتہ تھا اور زندگی اور تعلیم بھی ایک سمجھوتہ۔ ان کی پرورش ایک مسلمان گھر میں ہوئی، اس لئے ان کے دل و دماغ پر توحید و وحدانیت کا اثر تھا لیکن یہ وہ زمانہ تھا کہ ہندو مصلحین بھی اسلام کی توحید و مساوات کے زیر اثر کثرت میں وحدت کا جلوہ دیکھ رہے تھے۔ کبیر کی شاعری زیادہ تر دوہوں پر مشتمل ہے۔ گیت بھی ہیں لیکن بہت کم۔ جو ہیں بھی ان میں بھگتی اور پریم کم اور ترک کی تعلیم زیادہ ہے ان پر صوفیائے کرام اور ہندو مصلحین دونوں کا اثر پڑا۔ کبیر کا مندرجہ ذیل

گیت سارنگ راگ میں ہے۔ خود کو عورت اور معبود کو مرد تصور کر کے اظہار عشق کا وہی ڈھنگ اختیار کیا ہے جو میرا نے کیا ہے اس گیت میں رمزیت موجود ہے اور یہ اسلام کی تعلیم کے منافی ہے۔ صوفیائے کرام کے یہاں بھی رمزیت ملے گی لیکن آگے چل کر یہ ثابت کیا جائے گا کہ ان کی اور کبیر کی رمزیت میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔

یہو ٹھگ ٹھگت جگ ڈولے[1]
گوَن کرے تب مُسہ نہ بولے
(جاتا ہے) (منھ سے)

تو میرو پرشا ہوں تری ناری، تجھ چلیتں پاتھر تھیں بھاری
(تو میرا آدمی) (میں تیری عورت)
بال پنا کے میت ہمارے ہمیں چھوڑ کت چلے کہاں رے
(بچپن) (دوست)
ہم سے پریت نہ کر ری بوَری تم سے کتنے لاگے ڈھورے
(محبت) (پگلی) (جیسے کتنے) (دروازہ پر)
ہم کاہو سنگ گئے نہ آئے تم سے گڑھ ہم بہت بسائے
(کسی کے ساتھ) (قلعے) (آباد کئے)
ماٹی کی دیہی پون سویرا یا ٹھگ سون جن ڈرے کبیرا
(مٹی) (بدن) (سے) (ہنس)

ترجمہ: یہ ٹھگ تمام دنیا کو لوٹتا پھرتا ہے جب چلا جاتا ہے تو منھ سے بھی نہیں بولتا۔ تم میرے آدمی ہو اور میں تمھاری عورت۔ بچپن سے ہمارا تمھارا ساتھ رہا ہے تم مجھے چھوڑ کر کہاں جا رہے ہو (اس پر مادہ جواب دیتا ہے) اے باولی مجھ سے محبت نہ کر تم جیسے نہ معلوم کتنے میرے دروازہ پر کھڑے رہتے ہیں۔ نہ ہم کسی کے ساتھ گئے نہ آئے۔ تم جیسے بہت سے قلعے آباد کئے اور چھوڑ دیئے کبیر کہتے ہیں کہ اس مٹی اور ہوا کے جسم کو وہ ٹھگ سمجھتے ہیں اور اس سے کبھی دھوکا نہیں کھاتے۔

---

[1] درجا، پروفیسر رام کمار، "ہندی گیت کاویہ" "کبیر کے گیت"۔

کبیر کے گیتوں میں ایک لطف ضرور آتا ہے مگر وہ جذبات میں ارتعاش پیدا نہیں کرتے۔ ان کے یہاں وعظ کی کیفیت محسوس ہوتی ہے۔ انسان سوچنے لگتا ہے جذبات میں تلاطم نہیں پاتا۔ کبیر کے گیت فنی اعتبار سے اور اپنی ظاہری شکل وصورت میں گیت ہیں لیکن اصل میں دوہے کی ترقی یافتہ شکل ہیں۔

کبیر کے یہاں کہیں کہیں ایسے گیت بھی ملتے ہیں۔

بالم آؤ ہمارے گھیہہ رے
(گھر)
بالم آؤ ہمارے گھیہہ رے
تم بن دکھیا دیہہ رے
(بدن)
سب کوئی کہے تمہاری ناری ہم کو یہ سندیہہ رے
(اندیشہ)
ایک میک ہو سیج نہ سووے تب لگ کیسے نیہہ رے
(محبت)
ان نہ بھاوے نیند نہ آوے گرہ بن دھرے نہ دھیر رے
(کھانا) (تسلی)
جیون کامی کو کامن پیاری جیون پیاسے کو نیر رے
(عاشق) (پانی)
ہے کوئی ایسا بڑا اُپکاری پی کو کہے سنائے رے
(محسن)
اب تو بے حال کبیر بھئے ہیں بن دیکھے جیو جائے رے

ترجمہ۔ اے بالم ہمارے گھر آؤ۔ تمہارے بغیر میرا وجود دکھی ہے۔ ہر شخص مجھے تمہاری ناری کہہ کر پکارتا ہے لیکن مجھے اس میں شبہ ہی شبہ ہے۔ کیوں کہ جب تک ہم دونوں ایک جان دو قالب ہو کر سیج پر نہ سوئیں تو یہ کیسا عشق اور کیسی رفاقت ہوئی۔ مجھے نہ کھانا اچھا لگتا ہے اور نہ نیند آتی ہے اور نہ مجھے دھیر یعنی صبر آتا ہے۔ جیسے عاشق کو محبوب پیارا ہوتا ہے اور جیسے پیاسے کو پانی کی خواہش ہوتی ہے ایسے میں تجھے چاہتی ہوں۔ میرا کوئی ایسا محسن ہو جو میرے پیا سے جا کر یہ کہے کہ اب تو کبیر حال

سے بے حال ہو گیا ہے اور تیرے بغیر اب لب دم ہے۔

کبیر کا ایک اور گیت ہے۔ آج تک اس کی مقبولیت کا یہ عالم ہے کہ اس گیت کا کیسٹ ریکارڈ اردو داں مسلمان طبقے اور ہندی پرست ہندو طبقے میں یکساں دلچسپی کے ساتھ سنا جاتا ہے۔

گھونگھٹ کا پٹ کھول رے
تو ہے پیا ملیں گے
گھٹ گھٹ میں وہ سائیں رمتا
کٹک بچن مت بول رے ..... گھونگھٹ کا پٹ .....
(سخت بات)
دھن جوبن کا گربھا نہ کیجیے
(دولت) (جوانی) (غرور)
جھوٹا پچرنگ چول رے ..... گھونگھٹ کا پٹ
(پانچ رنگ کا)
جوگ جگت سے رنگ محل میں
پی پائے انمول رے ..... گھونگھٹ کا پٹ.....

ترجمہ: اے سجنی تو اپنے گھونگھٹ کا پٹ کھول تو تجھے تیرا پیا مل جائے گا۔ وہ مالک تو ہماری ہر سانس میں اور ہماری رگ رگ میں سمایا ہوا ہے۔ سخت اور درشت باتیں مت کر انسان کو دولت اور جوانی پر غرور نہ کرنا چاہیے۔ یہ وجود جو پانچ رنگوں یعنی پانچ عناصر سے مل کر بنا ہے غیر حقیقی شے ہے اے کبیر اس عالم رنگ و بو میں جوگ اختیار کرنے سے تجھے تیرا پیا جو بے بہا ہے۔ مل جائے گا۔

کبیر کا ایک اور گیت ملاحظہ ہو:۔

میری چنری میں پر گیو داغ پیا

پانچ تت کی بنی چنریا سودہ سے بند لاگے جیا ؎

(پانچ عناصر)

یہ چنری مورے میکے سے آئی سسرے میں منوا کھوئے دیا
میری چنری میں پر گیو......
مل مل دھوئی داغ نہ چھوٹے گیان کو صابن لائے پیا
کہت کبیر داغ تب چھٹت ہیں جب صاحب اپنائے پیا
میری چنری میں پر گیو داغ.......

گیتوں میں ہندو مذہب کی اصطلاحیں

اس مطالعہ سے یہ ثابت ہوا کہ اور ملکوں اور زبانوں کی طرح ہندی میں بھی رزمیہ اور مذہبی شاعری بزمیہ شاعری سے پہلے وجود میں آئی اور چوں کہ مذہب انسان کی زندگی کے لازمی جزو کی حیثیت سے اس کی فطرت میں رسا بسا ہے۔ ذوق عبودیت کی سیرابی کے لئے مذہبی شاعری کا چشمہ پھوٹ نکلتا ہے۔ دنیا کی تمام زبانوں میں بہترین نظمیں مذہب پر ہیں اور تعداد میں بھی زیادہ ہیں۔ یہاں تک کہ حسن و عشق کے سلسلے میں بھی شاعر اپنے معبود سے خطاب کرتا ہے۔ قدیم ہندی شاعری مذہب کی شاعری ہے۔ رام اور کرشن ہندوؤں کے معبود بھی ہیں اور محبوب بھی۔

ان شاعروں کا دائرہ موضوعات محدود ہے گو کہ ان کا انداز مختلف ہے لیکن رام اور کرشن کے قصے وہی ہیں تفصیلات وہی ہیں جنھیں سنتے سنتے سوائے بھگت (معتقد) کے سب کا دل اُکتا جاتا ہے۔ اس کے بعد کوئی مضمون ہے تو گرو بھگتی، آواگون، مایا، اور دنیا کی بے ثباتی کا ہے۔ علاوہ بریں ان ہندی شعراء کے گیت کسی نہ کسی راگ راگنی میں ضرور ملیں گے۔ اس سے بھی ان کے عوام کے نباض ہونے کا ثبوت ملتا ہے۔ گو کہ شعوری طور پر شاعری اور موسیقی کے نمونے سامنے دیکھ کر تصنیف کرنے کا ڈھنگ آتا ہے اور یہ ناگزیر تھا۔ یہ لوگ گیت نویس ضرور تھے لیکن اس سے پہلے مفکر، شاعر اور تہذیب و تمدن کے علمبردار تھے۔ اس لئے آرٹ کی یہ شعوری شکل ان کی تصانیف میں لابدی تھی۔ برخلاف اس کے

؎ سولہ سنگھار سے میں نے زندگی کو آراستہ پیراستہ کیا۔

عوام کے گیت آرٹ کے شعوری احساس اور موضوع کی یکسانیت کے عیب سے پاک ہیں جیسا کہ آگے چل کر معلوم ہوگا۔ عوام پسند گیتوں میں موضوعات کا تنوع ہے اور ان میں عوام کے اعتقاد کے علاوہ ان کی روزمرہ کی زندگی کی تصویر نظر آتی ہے۔ عوام کے گیتوں کا دریا ان گیتوں سے الگ ہی بہتا ہے۔

یہ گیت پیداوار ہیں عوام کے اس شوق و ذوق کی جو انھیں گیتوں سے ہے۔ ہندی کے شعرا نے اپنے مقاصد کی بنا پر اپنا پیغام پہنچانے کے لئے یہ راستہ نکالا تھا اور وہ اس میں کامیاب ہوئے۔ یہ رمزیت ہندی کے تمام شعرا میں خواہ وہ ہندو ہوں یا مسلمان پائی جاتی ہے۔ قطبن اور ملک محمد جائسی کے یہاں بھی یہی رمزیت موجود ہے اور شدت کے ساتھ۔ اردو کے مسلمان شعرا نے بھی اسے جائز رکھا۔ بزرگان سلف کے مزاروں پر خواص اور عوام اہل اور نااہل اب بھی اس رنگ میں ڈوبے ہوئے ہیں۔

مسلمان صوفی شعرا نے بھی پیا، کنھیا، رادھا، سہاگ، جوگن، برہا، چنری، پھاگ وغیرہ الفاظ استعمال کئے ہیں لیکن مسلمانوں میں یہ صرف اصطلاحات کی حد تک رہے۔ خدا کے تصور کی نمائندگی کرتے رہے اور بس۔ اردو اور فارسی کی تصوفانہ شاعری میں اس قسم کی اصطلاحات عام رہی ہیں۔ لیلی اور مجنوں، شیریں اور فرہاد، کے عشق مجازی کو بھی عشق حقیقی کا ذریعہ قرار دے لیا تھا۔ صوفیائے کرام نے ہندوستان میں اسلام کی روشنی پھیلانے کے لئے ذریعہ بھی وہی نکالا جو احسن تر تھا یعنی عوام کی زبان اور عوام کی اصطلاحات عام فہم ہوں اور عام فہم گیتوں کے ذریعہ ان میں اسلام کے لئے عزت و وقار کا جذبہ پیدا کیا اور خود اپنے عمل سے مرجع خلائق بن کر اسلام کی روشنی پھیلائی۔

صوفیائے کرام اور گیت

مسلمانوں کی ادبی اور مذہبی زبان فارسی اور عربی تھی۔ اسلام کا پیغام ہر فرد و بشر کو پہنچا دینا ان کا فرض منصبی تھا۔ چنانچہ صوفیا نے زبان، موضوعات، طرز ادا اور رمزیت میں وہی راستہ اختیار کیا جن سے عوام کے کان آشنا تھے۔ صوفیائے کرام کی غزل اور مثنوی جن سے اردو ادب کا دامن باغ و بہار بنا ہوا ہے ہماری بحث میں داخل نہیں۔ ہم ان کی شاعری کے صرف اس حصے

سے بحث کریں گے جن کو گیت کے نام سے پکارا جا سکتا ہے۔ غزل اور مثنوی سے وہ خود اپنا دل بہلانا چاہتے تھے اور خاص خاص پڑھے لکھے افراد کی ادب تشنگی کی تسکین مدنظر تھی۔ لیکن گیت، لبسنت، ہوری اور جارہ ماسا وغیرہ لکھنے سے ان کا مقصد صاف طور پر یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ اسلام اور رسول خدا کا پیغام ان تک پہنچا دیں۔ وہ جانتے تھے کہ ہندوستان میں موسیقی کی مقبولیت اپنی انتہا کو پہنچی ہوئی تھی و نیز یہ کہ گائی ہوئی بات ایک خشک وعظ کے مقابلے میں جلدی اور زیادہ موثر طور پر دل میں اتر کر جاتی ہے۔ مولوی عبدالحق کی یہ رائے ناقابل انحراف ہے کہ:

" صوفی اصل میں بہت بڑا ماہر نفسیات ہوتا ہے اور باوجودیکہ دنیا سے ایک طور پر بے تعلق اور مولوی اس کے مقابلے میں بہت زیادہ دنیادار ہوتا ہے پھر بھی علماء کی نسبت کہیں زیادہ زمانہ کی نبض کو پہچانتا ہے وہ دلوں کو ٹٹولتا اور اس پر بس نہیں کرتا بلکہ دلوں کی تہہ تک پہنچتا ہے جہاں انسان کے اصل اسرار چھپے اور دبے رہتے ہیں جن سے ہم خود بھی واقف نہیں ہوتے۔ مولوی کی نظر وہاں تک نہیں پہنچتی، اس میں صوفی کی جیرت ہے "[1]

مولوی عبدالحق مرحوم آگے چل کر لکھتے ہیں:۔

" اس کا سب سے بڑا اور مقدم اصول دلوں کا ہاتھ میں لانا ہے اور اس مقصد کے حصول میں وہ کسی ظاہری رکاوٹ کی خواہ شرعی ہو یا غیر شرعی پرواہ نہیں کرتا اور سب کو توڑ کر رکھ دینا چاہتا ہے "[2]

صوفیائے کرام کے گیت اسی اصول کی عمل پیرائی کا ایک جزو ہیں۔ عوام کو اپنا ہمخیال بنانے کے لئے ان کی زبان سیکھی۔ ان ہی کی زبان میں ان سے گفتگو کی اور تعلیم و تلقین کی۔ یہ اختلاط خواص سے زیادہ عوام کے ساتھ تھا۔ ملک محمد جائسی علیہ الرحمۃ جو ہندی کے مستند شعراء میں ہیں اپنی تصنیف شاہکار اکھروٹی میں تسلیم کرتے ہیں کہ صوفیائے کرام نے اس وقت

---

[1] و [2] عبدالحق، ڈاکٹر مولوی "اردو کی نشوونما میں صوفیائے کرام کا حصہ" ۱۹۵۳ء۔ مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان۔ صفحات ۶ اور ۸۔

کی مروجہ زبان میں اشعار نظم کرنے شروع کر دیے تھے۔ اور غالباً اس کی وجہ یہ تھی کہ اسلام کا پیغام ملک کے باشندوں کی زبان میں پہنچانا مقصود تھا۔ چنانچہ لکھتے ہیں :۔

"اول از جمیع اولیا، اللہ قطب الاقطاب خواجہ بزرگ معین الحق قدس سرہٗ بدین زبان سخن فرمودہ بعد ازاں خواجہ گنج شکر قدس سرہٗ در زبان ہندی و پنجابی بعضے از اشعار نظم فرمودہ"۔[۱]

ڈاکٹر مولوی عبد الحق صاحب نے خواجہ گنج شکر، حمید الدین ناگوری اور حضرت بو علی قلندر کے اقوال اور متفرق اشعار اپنی کتاب "اردو کی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا حصہ" میں درج کیے ہیں۔ حضرت امیر خسرو کے و نیز شیخ سراج الدین عثمانی اور شیخ شرف الدین یحییٰ وغیرہ حضرات کے دوہے نقل کیے ہیں۔ پھر شیخ بہاء الدین باجن کے اشعار لکھے ہیں۔

یوں باجن باجے رے اسرار چھاجے
مندل میں من دھمکے رباب رنگ میں جھمکے
صوفی ان پر ٹھمکے
یوں باجن باجے رے اسرار چھاجے

پروفیسر شیرانی کے حوالے سے مندرجہ ذیل اشعار لکھے ہیں :

یہ فتنی کب کس سے ملتی ہے جب ملتی ہے تب چھلتی ہے
اول آن چھل بہت چھلائے آن چھوہری بہتی گمائے
آن رد کر بہت رلائے
یہ فتنی کب کس سے ملتی ہے جب ملتی ہے تب چھلتی ہے[۲]

صوفیاء کی اس شاعری میں زبان اور تصوفانہ مضمون کے علاوہ غزل اور رباعیات کی مروجہ شکل سے انحراف بھی نمایاں ہے اور موسیقیت اور گیت کا انداز صاف نمایاں ہے۔ مولوی صاحب مرحوم نے ایک گیت شاہ ہاشم حسنی العلوی کا بھی درج کیا ہے۔ اس

۱، ۲ ؎ ۔ عبد الحق، ڈاکٹر مولوی "اردو کی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا حصہ"۔ ۱۹۵۳ء مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان صفحات ۶ اور ۸۔

میں خدا کے لئے پیا کے لفظ کا استعمال اور ایمان کی تلقین کا رنگ صاف جھلکتا ہے۔

جائے کہو یک تل آئے پیا سسکتا جیو دھسکتا ہیا
لاالٰہ نفی الاالله اثبات، محمد برحق، بلا میم احمد ذات
جائے کہو یک تل آئے پیا
نفی کل ہوا مانون تو کل اثبات ہووے جو
ہاشمی رخسار پھر کتے علوی دھڑکتا ہے جیو
اب آنے کی ہے بدھائی ہیو
جائے کہو یک تل آئے پیا [1]

میراں جی شمس العشاق کے صاحبزادے برہان الدین جانم کا ایک گیت ہے:۔[2]

نس دن جاگے برہا ماری نہ نیند دیکھے نین پڑے
پلکھن میں مری آگ جلے کیوں سپنے دیکھوں سوئی کھڑے
جے آپ کو کھوجین پیو کو پائیں پیو کو کھوجین آپ گنوائیں

صوفیائے کرام کے گیتوں نے جو مقبولیت حاصل کی ہے اس کا اندازہ آسانی سے لگایا جا سکتا ہے۔ ان گیتوں میں اللہ اور اس کے رسول کا عشق، بزرگان دین سے عقیدت، دنیا کی بے ثباتی اور آخرت کا توشہ کمانے کے مضامین عام ہیں۔ یہ ایک طرف تو اہل حال کے لئے قلب و نظر کی بصیرت کا باعث ہوتے ہیں۔ دوسری طرف ان لوگوں کے لئے جو حال کے اہل نہیں ہوتے۔ یہ گیت ایسے لمحوں کے لیے سامان بصیرت رکھتے ہیں جب وہ اس دنیا کی آلائشوں سے تھوڑی دیر کے لیے پاک ہو کر روحانی فضا میں سانس لینے کے لیے مجبور ہو جاتے ہیں۔ اور تو اور ان گیتوں میں موسیقیت اور ترنم کوٹ کوٹ کر ایسا بھر دیا ہے کہ غیر مسلم بھی قوالیوں سے اتنا ہی لطف اندوز ہوتے ہیں جتنا کہ مسلمان ہو سکتا ہے۔ ان میں سے کچھ گیت تو غزلوں کی شکل میں ہیں جو مختلف راگ راگنیوں میں گائے جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر ایک گیت کے شروع کے بول درج ذیل ہیں۔ یہ گیت ایک

---

[1] عبدالحق، ڈاکٹر مولوی، "اردو کی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا حصہ" صفحہ ۴۱ - ۴۲

[2] وقار عظیم، سید، "ہماری شاعری پر ہندی شاعری کا اثر" مطبوعہ رسالہ انیس جہاں ۲۴ ء۱۹

مستقل استعارہ ہے اور عوام میں بے حد مقبول ہے۔ مندرجہ ذیل بول اس نقطۂ نظر کو واضح کرتے ہیں:

جلی پی کے نگر سج بن کے دلہن سکھی بیکے میں جی گھبراوت ہے

اب ساجنے نگر کو ہے کوچ بھیو یہ تو جھوٹا نگر کہلاوت ہے ۱؎

رخصتی کے گیتوں میں جتنے لوازمات ہوتے ہیں سب کے سب اس گیت میں موجود ہیں۔ اس گیت میں ردیف، قافیہ اور مقررہ بحر و وزن کی موجودگی ایک حد تک اسے غزل کے زمرہ میں بھی شامل کر سکتی ہے لیکن صوفیائے کرام کے گیت اتفاقیہ طور پر غزل کی شکل بھی اختیار کر لیتے ہیں لیکن عام طور پر انھوں نے عوام کو گیتوں کے ذریعہ مخاطب کیا ہے اور عنوانات بھی وہی رکھے ہیں جس کا عوام کی زندگی اور جذبات سے گہرا تعلق تھا۔ برہا (جدائی) ایک عام مضمون ہے اور اس کے پس پشت جو جذبہ ہے وہ بھی عام ہے۔ مندرجہ ذیل گیت جدائی کے مضمون کا حامل ہے اور اثر میں ڈوبا ہوا ہے۔ اس جانے پہچانے جذبے کے سہارے صوفیاء نے عوام کو روحانی فضا میں سانس لینا سکھایا اور عشق حقیقی کی طرف متوجہ کیا۔

کوئی جائے نبی جی کے دوارا

برہا بروگ یہ کہے ہمارا

کہے کہ اے کرتار کے پیارے

امت کے بخشا دن ہارے ۲؎

ایسے گیتوں کی تعداد بہت ہے اور بعض کا پتہ بھی گم ہو چکا ہے۔ نمونہ کے طور پر ایک ہولی، ایک بسنت اور ٹھمریاں درج کی جاتی ہیں:-

ہولی کھیلوں میں کہہ کر بسم اللہ

ہولی کھیلوں میں کہہ کر بسم اللہ

عاجز ہو کے میں بنتی کروں گی

ہتھ جوڑوں گی پیّاں پڑوں گی

۱؎ حیات انشاء انصاری "ٹھیٹھ اردو" مطبوعہ رسالہ "اردو" اکتوبر ۱۹۲۰ء صفحات ۳۶-۵۲۵

۲؎ " " " " " صفحہ ۵۳۴

بھگوان سر پر چندری رنگوں گی

نور محمد صلی اللّٰہ

ہولی کھیلوں میں ......

لا الٰہ کی بھر پچکاری

عبد الصمد پیا مکھ پہ ماری

ایسے شام کے میں بلہاری

کیا پیارا سبحان اللّٰہ

ہولی کھیلوں میں ....

ہولی کھیلوں میں کہہ کر بسم اللّٰہ

ہولی کھیلوں میں کہہ کر بسم اللّٰہ [1]

شاہ نیاز احمد صاحب بریلوی کے اُردو دیوان میں ایک بسنت کا گیت ہے :

من موہن جب چھب دکھلائی

سرسوں پھولی آنکھوں میں

پریم کی زردی مکھ پہ چھائی

سرسوں پھولی ....

بندے کو اللّٰہ بکھانوں

قیدی کو بے قید

ان کننی منھ سے کہلائی

سرسوں پھولی آنکھوں میں

بیچ اوپچ میں فرق نہ جانوں — دوئی ہوئی پابند

وحدت میں پر ایسی چھائی — سرسوں پھولی آنکھوں میں .....

نیازؔ کہاں سنورے بھائی — ہوش گیا بے ہوشی آئی

خودی گئی جب ملی خدائی — سرسوں پھولی آنکھوں میں .....

---

[1] - نیاز احمد بریلوی، شاہ " دیوان نیازؔ " مطبوعہ نول کشور پریس لکھنؤ، صفحات ۵۹-۵۸

شاہ نیاز احمد صاحب کی ایک ہولی بھی ہے یہ ٹھیٹھ ہولی راگنی میں گائی جا سکتی ہے۔

ہولی ہوئے رہی احمد جو کے دوار
ہولی ہوئے رہی احمد جو کے دوار
بن علی کو رنگ بنو ہے حسن حسین کھلار
ایسو انوکھو چتر کھلاری رنگ بنو سنسار
نیاز پیارا بھر بھر چھڑکے ایک ہی رنگ پچکار
ہولی ہوئے رہی احمد جو کے دوار ...... لہ

حمد اور نعت کے علاوہ عوام نے بزرگان دین کے ساتھ اپنی عقیدت مندی کا اظہار بھی زیادہ تر گیتوں ہی کی شکل میں کیا ہے۔ کسی مزار پر تشریف لے جائیے عرس کے موقع پر آپ کو کثرت سے اس کے نمونے ملیں گے۔ خواجہ غریب نواز کی خدمت میں ٹھمری کی لے اور دھن میں ــــ

تورے دوارے پڑے جگ بیت گئے
موری آس نہ توڑو گریب نواج
یا خواجہ معین میرن کے میر پیرن کے پیر ولین کے تاج
تورے دوارے جگ بیت گئے موری آس.......
تم نبی جی و علی جی کے پیارے
عثمان کی آنکھوں کے تارے
جگ تا پل (پالنے والے) ہو جگ پالن ہو
جگ داتا ہو تمھن کے راج
تورے دوارے پڑے جگ بیت گئے، موری آس.......
میرے اوگن پر نہ نگاہ کرو تم اپنے کئے کو نباہ کرو
میں تمھاری ہوں اب تو بھلی و بُری
مہاراج تمھیں سے لاج

لہ۔ نیاز احمد بریلوی، شاہ "دیوان نیاز" مطبوعہ نول کشور پریس لکھنؤ، ... صفحات ۵۹ ۔ ۵۸

تورے دوارے پڑے جگ بیت گئے، موری آس......

برہا کی ماری اجمیری سیّاں کو یوں مخاطب کرتی ہے

چھوڑ دو نہ میری بہیّاں اجمیری سیّاں

پاس بلاؤ درس دکھاؤ پڑوں تمھارے پیّاں

اجمیری سیاں چھوڑ دو نہ میری بہیّاں

رد ٹھ رہے رے بالم موسے کروں میں کیسی گیّاں

اجمیری سیاں.......

میں دکھیاری اوگن ہاری کون پہ چھاؤں چھیّاں

اجمیری سیاں.......

صوفیائے کرام کے گیتوں کی زبان صوفیائے کرام نے شاعری میں زیادہ تر گیتوں کو اپنے اظہار خیال کا آلہ بنایا ہے۔ شاہ محمد کاظم علی قلندر (کاکوروی) کی کتاب نغمات الاسرار میں اس قسم کے عنوان ملیں گے۔ در بیان عجز و عشق و جلب فعل از خود، در بیان فنا فی اللہ و طلب بقا باللہ، و مثل آں۔ در بیان دل ربائی محبوب مجازی باز رجوع کردن بحق، عنوان سب فارسی میں ہیں لیکن دیسی زبان کے گیتوں میں ادا کیے گئے ہیں:

اپنے بنی پر میں بلہاری واری واری جاؤں تیری چھب پہ واری

شاہ محمد کاظم علی قلندر کاکوری نے جو زبان استعمال کی وہ عوام کی تھی۔ دوسرے صوفیائے کرام نے بھی عوام کی زبان استعمال کی کیوں کہ ان کو اپنا پیغام عوام تک پہنچانا تھا اور شاید اسی لئے رسول اللہ کو کنھیا، شیام، ہری، سیّاں، کربلا کے پیارے، امت کے بخشاون ہارے کے ناموں سے یاد کیا۔ یہ نام عوام میں مشہور و معروف علامات بن گئے تھے اور عوام رحمت العالمین سے اتنا اثر نہ لیتے جتنا برسوں کے معلوم و معروف علامات کا۔ علاوہ بریں صوفیائے کرام ہمیں بتا دینا چاہتے تھے کہ زبان کے معاملے میں عوام سے گریز کرنا زبان اور ادب دونوں کے لئے مضر ہوگا۔ وہ ہمیں عوام سے قریب تر آنے کی تلقین کر گئے۔

یہ اور دوسرے صوفیا گیارہویں صدی ہجری کے قبل کے ہیں جب ہندوستان کی مختلف زبانیں اور فارسی و عربی ایک دوسرے میں سموئی جا رہی تھیں۔ یہ حضرات اس زبان کو جس میں انھوں نے یہ نظمیں تحریر فرمائیں اور وحدانیت کے گیت گائے ہندی ہی کے نام سے پکارتے ہیں۔ یہاں ہندی کا لفظ فارسی کے مقابلے میں استعمال کیا گیا ہے۔ عام طور پر دیسی زبان ہندی کہی جاتی تھی۔ یہ زبان جو بعد میں ریختہ اور اب اردو کے نام سے معروف ہے ایک مدت تک ہندی کے نام سے موسوم رہی۔ چنانچہ میر تقی میر اور میر حسن یہاں تک کہ مصحفی اپنے تذکروں کو "سخن آفرینان ہندی اور سخن گویان ہندی" کے تذکرے کہتے ہیں۔ اس لحاظ سے ہندی کے بھگتی کال کے شعرا اور صوفیائے کرام کی شاعری اور ان کے گیتوں کی زبان کو اردو زبان کے گیت کہنا اس لئے بے جا نہ ہوگا کہ وہ اردو زبان کی اس شکل میں تصنیف ہوئے جو اپنی ارتقائی منزلوں میں شروع کے منازل طے کر رہی تھی۔ علاوہ زبان کے دوسری چیز تخیل کے نئے سانچے ہیں عشق حقیقی کے چوٹ کھائے ہوئے صوفیائے کرام جب اللہ تعالےٰ کے سامنے حاضر ہو کر اپنا دل کھول کر رکھنا چاہتے ہیں تو ہندی شاعری یعنی بھگتی کال کے ہندی شعرا کے رنگ میں خود کو رنگ لیتے ہیں۔ وہ محبوب حقیقی کو بھی مجازی محبوب کے جسمانی حسن اور جسمانی صفات کے ساتھ دیکھتے ہیں۔ فارسی شاعری میں شاعری کی تصوف آمیز رندیاں موجود تھیں۔ شراب تصوف کے خم موجود تھے لیکن جام بلوریں کے بجائے ہندوستان کی مٹی کے کورے برتن میں پی اور پلائی۔ صوفی شعرا کے گیتوں اور ان کے اشعار میں ہندی کے تمام لوازمات ہیں۔ الفاظ کی نرمی اور مٹھاس وہی ہے تشبیہیں اور استعارے بھی وہی ہیں۔

ولی کے بعد سے اردو پر فارسی کا اثر پڑا۔ زبان کے اعتبار سے اردو شاعری میں ہندی کے الفاظ تو خال خال ملتے ہیں مگر گیت ختم ہو گئے۔ متوسطین اردو شعرا نے رفتہ رفتہ ہندی الفاظ کا استعمال بھی چھوڑ دیا۔ شاعری کا سانچہ بدل گیا اور غزل نے آہستہ آہستہ اردو کی مملکت پر قبضہ کر لیا۔ تخیل بھی ہندی کے بجائے فارسی ہو گیا اور زبان بھی بدل گئی۔ صرف انشا نے اسے دوبارہ زندہ کرنے کی کوشش کی۔ زمانہ ناموافق تھا اور طبیعت میں لاپرواہی تھی۔ کوئی نمایاں زندگی کے آثار پیدا نہ ہو سکے۔ یہاں تک کہ غالب، مومن اور ذوق کے زمانے میں یہ رنگ بالکل ختم ہو گیا

باب چہارم

خانقاہ سے حرم سرا تک

اُردو شاعری دوراہے پر

اردو شاعری کا (یعنی اُردو میں گیتوں کا) دامن خسرو کے بعد (۱۳۲۵ء) سے لے کر خلجیوں، تغلقوں، لودیوں، مغلوں حتیٰ کہ اورنگ زیب عالمگیر کی وفات کے کئی سال بعد تک، جبکہ ولی دکنی محمد شاہ رنگیلے کے زمانے میں (۱۷۲۲ء) دوبارہ دہلی آئے، خانقاہ سے وابستہ رہا، اسی زمانے میں صوفیائے کرام اور بھگتی کال کے شعرا گیتوں میں عقیدت کے راگ الاپتے رہے۔ اور ان دونوں گروہوں نے اردو شاعری یعنی اردو گیتوں کی محبت کو عوام کے دلوں میں پرورش کیا۔ انھیں حضرات نے اپنے اپنے حجروں اور اپنی اپنی کٹیوں میں اُردو گیتوں کی تربیت کی۔ اس طرح گیتوں کی اردو شاعری اپنی زبان، اپنے موضوع اور اپنی طرز ادا کی وجہ سے عوام کی پیاری ہوگئی۔ علاوہ ازیں یہی صوفیاء اور مشائخ جب دہلی سے دولت آباد گئے اور اسی چار سو سال کی مدت (۱۳۲۵ء تا ۱۷۲۲ء) تک قدیم اُردو یا دکنی اُردو میں مذہبی گیت تصنیف کرتے رہے تو دکن میں بھی اردو شاعری عوام کے دلوں میں رچ بس گئی۔ فرق یہ تھا کہ دہلی میں تو اردو شاعری کو ولی دکنی کے بعد دربار شاہی میں نیز امراء، رؤسا اور عمائدین میں گھسنے کا موقع ملا لیکن اُردو شاعری کو دکن میں چودھویں صدی عیسوی ہی میں بہمنی دربار کی آغوش میں جگہ مل گئی تھی۔ یعنی "جب سلطنت دہلی میں زوال اور انتشار پیدا ہونے لگے تو حسن بہمنی نے دکن کے صوبے کو ایک خود مختار ریاست کی حیثیت دے کر بہمنی سلطنت کی بنیاد ڈال دی اور اس عہد میں پہلی مرتبہ دیسی زبان یعنی دکنی اُردو کو دربار میں جگہ ملی"[۱]۔ اب اُردو شاعری نے گیتوں کی شکل میں عوام سے

---

[۱] ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر "ادبیات اردو" (اردو شاعری)۔ اردو اکیڈمی سندھ، کراچی صفحہ ۲۶۷۔

اپنا رشتہ مضبوط کرنا شروع کیا اور یہ رشتہ اتنا مضبوط اور توانا ہو گیا کہ اردو شاعری کو نہ خانقاہوں کے حجروں اور سادھوؤں کی کٹیوں کے سہارے کی ضرورت رہی اور نہ دربار کی سرپرستی کی ـــــ لیکن ساتھ ہی ساتھ اردو شاعری کی دو شکلیں ہو گئیں۔ ایک مروجہ اردو شاعری جسے شاہی درباروں اور عمائدین نے آراستہ پیراستہ کر کے غزل، مثنوی، قصیدہ، مرثیہ اور نظم کے قالب میں ڈھالا اور عروض، معانی و بیان کے زیورات سے مزین کیا۔ دوسری شکل گیتوں کے چولے میں نمودار ہوئی۔ ان کا حسن زبان کی سادگی، جذبات کی سچائی، موسیقی اور ترنم کی مٹھاس پر مشتمل تھا۔ اردو کے گیتوں نے صوفیاء کے عشق حقیقی اور بھگتی کال کے شعراء کی بھگوان بھگتی سے گزر کر دنیاوی محبت کے ہر پہلو کو اپنایا اور اس طرح گیت فلسفہ طرازی، روحانی اور مذہبی اشاریت اور کنائیت سے کترا کر دنیاوی موضوعات سے ہم کنار ہو گئے۔ اردو زبان کے یہ گیت زبان کی تدریجی ترقیوں اور تبدیلیوں سے گزرتے ہوئے عوام کی مقبولیت کے اجارہ دار بن گئے اس تبدیلی کے سلسلے میں ان پر کیا گزری اس کا پتہ چلانا تو ناممکن ہے لیکن جس شکل میں وہ آج تک موجود ہیں اس سے معلوم ہوتا ہے کہ بقائے دوام حاصل کر چکے ہیں اور زمانہ انھیں نہ مٹا سکا نہ بھلا سکا۔ غزل میں بلا کی رومانیت ہے لیکن یہ رومانیت وہ ہے جو معاشی اطمینان حاصل ہونے پر پیدا ہوتی ہے۔ غزل کی رومانیت عوام کے کسی کام کی نہیں کیوں کہ اس کی رنگینیوں سے محظوظ ہونے کے لئے ضرورت اس بات کی ہے کہ ہماری روح اور ہمارا تخیل ایک عالم نامعلوم کی پرواز کی اہلیت رکھتا ہو۔ عوام کے یہاں حقیقت زیادہ ہے۔ خیالی اور تخیلی باتیں کم ہیں۔ ان کا رومان بھی حقیقت کی بنیادوں پر قائم ہے۔ اس لئے گیت میں رومان بھی ملتا ہے۔ حقیقت بھی ہے حقیقت کی تلخیاں بھی ہیں۔ اس میں سوسائٹی کے روشن پہلو بھی ملیں گے اور تاریک پہلو بھی۔ اس میں اثر بھی ہے اور گداز بھی۔ زبان کی سادگی بھی ہے اور مٹھاس بھی اگر یہ سب کچھ ہے تو نقد و نظر کا کون سا قانون ہے جس کے تحت ہم گیتوں کو شاعری کے دربار میں ادب کی کرسی پر نہ بیٹھنے دیں۔ یہ گیت ہمارے لئے ادب کا بیش بہا سرمایہ ہیں۔ یہ گیت پیدا ہونے سے لے کر دادی اور پردادی بن جانے تک عورتوں کی جذباتی زندگی کو مالا مال رکھتے ہیں اور سب سے بڑی بات جو ادب کی کسی صنف میں نہیں ملتی وہ ان کی جمہوریت ہے۔ مذہب، علم، دولت، حکومت اور مراتب نے ہمارے معاشرے میں جو تقسیم در تقسیم کر رکھی ہے گیت ان

سب کو تارِ عنکبوت کی طرح توڑتے ہوئے ہم سب کے دلوں میں یکساں طور پر پیوست ہو جاتے ہیں اور سب کو یکساں طور پر محظوظ کرتے ہیں۔ ان گیتوں پر چند چیدہ موضوعات کے تحت ایک طائرانہ نظر ڈالنا ضروری ہے۔ اُردو میں گیتوں کی تعداد ان گنت ہے لیکن یہاں وہی گیت منتخب کئے گئے ہیں جو زیادہ متعارف ہیں اور مسلمانوں کے امیر، متوسط اور غریب سب گھرانوں میں گائے جاتے ہیں۔ ان امیر گھرانوں میں بھی جن کی زبان فارسی آمیز اردو ہے اور ان غریب گھرانوں میں بھی جہاں سادہ اور عام فہم اُردو بولی جاتی ہے۔ لیکن افسوس یہ ہے کہ گیتوں کا لطف کاغذ پر نہیں بلکہ لے میں ہے اور یہ سینہ بہ سینہ اور حلق بہ حلق بنائی جاتی ہے۔ قلم سے نہیں ٹپک سکتی اور نہ ٹپکائی جا سکتی ہے اس لئے گیتوں کو پڑھنے میں وہ لطف نہیں آئے گا جو گیتوں کو سُن کر آتا ہے۔

زچگیریاں

پیدائش سے لے کر دادی اماں اور نانی اماں بن جانے تک گیت عورتوں کی معاشرتی زندگی کا اہم جزو بنے رہتے ہیں۔ اس لئے گیتوں کی ابتدا پیدائش کے واقعہ پر گائے جانے والے گیتوں سے کی جاتی ہے۔ زچہ خانے کے ان گیتوں کو زچہ گیریاں کہتے ہیں اور یہ گیت بچہ ہونے کے دن سے چھٹی نہانے تک گائے جاتے ہیں۔ زیادہ تر تو گھر کی عورتیں ہی گاتی ہیں لیکن کہیں میراثنیں، ڈومنیاں، حلال خوریاں اور دائیاں بھی گاتی ہیں۔ اس میں کوئی ماں کی طرف سے ہے کوئی دادی یا نانی کی طرف سے، کوئی لڑکے کی طرف سے ہے اور کوئی گھر والوں کی طرف سے۔

ان گیتوں کی زبان کا مسئلہ بار بار سامنے آکر کھڑا ہوگا۔ نقد و تبصرہ کے بعض آئین ساز یہ اعتراض لاتے رہے ہیں کہ آیا ان گیتوں کی زبان کو اُردو کہہ سکتے ہیں۔ ان تمام گھریلو گیتوں کو اُردو کے گیت تسلیم کئے جانے کا مسئلہ ابھی ابھی کے گزشتہ صفحات میں طے ہو چکا ہے۔ مولوی عبدالحق اور حیات اللہ انصاری جن کی تحریروں کے اقتباس پیش کئے جا چکے ہیں بھی ان کو اُردو کے گیت تسلیم کرتے ہیں۔

تخاطب کا تنوع گیتوں میں خاص دلچسپی کا باعث ہے۔ گیتوں کو سنیئے تو معلوم ہوتا ہے کہ پورا خاندان جمع ہے اور سب مل کر باتیں کر رہے ہیں۔ بالکل اس طرح جیسے گھر میں کسی مسئلے پر تبادلہ خیال ہو رہا ہو اور گفتگو کرنے والے ایک دوسرے سے مخاطب ہوں۔ زچگیریاں

دوسرے گیتوں کی طرح ماحول کی پیداوار اور ماحول کا عکس ہیں۔ کچھ زچگیریاں شہروں میں گائی جاتی ہیں اور کچھ دیہاتوں میں۔ کچھ معاشرے کے اعلیٰ اور متوسط طبقے کی ہیں کچھ غریب نچلے طبقے کی۔ اس امر کا اندازہ کہ گیت کس طبقے میں مقبول و مستعمل ہیں گیت کی زبان سے اور گیت کے ماحول سے خود ہو جاتا ہے۔ اساسی اور بنیادی جذبات یکساں ملیں گے۔ لیکن ساز و سامان کے تذکرے سے تمول اور غربت کی فضا کا اندازہ ہو جائے گا

کسی امیر گھرانے کا چراغ روشن ہوا۔ ماں کے جذبات دل میں موجزن ہو کر گیت کی دُھن میں سما گئے۔ دل کی دھڑکنیں ڈھولک کی تھاپ میں ڈھل گئیں۔ زچہ کی خواہش ہے کہ اس خوشی کے موقعہ پر اس کے قریب کے سب لوگ موجود ہوں۔ سب سے پہلے باپ کو خبر ہونی چاہیئے۔

میرے بابل کو لکھو سندیس جھنڈولا آج ہوا۔۔۔۔ ؎۱
میرے بابل کو لکھو سندیس۔۔۔۔
بابل ہمارے راج کے چاکر،
کوئی بتائے بابل کو جاکر، آج ہوا
میرے بابل کو لکھو سندیس جھنڈولا آج ہوا
میرے بابل کو۔۔۔۔۔۔
بیرن کی مورے بالی عمریا
کوئی یہ دیوے اس کو خبریا۔۔۔۔۔۔ آج ہوا۔
میرے بابل کو لکھو سندیس جھنڈولا آج ہوا۔۔۔۔۔
میرے بابل کو۔۔۔۔۔۔
ماموں ہمارے دیس برا جیں
ان کو سندیسہ دیس میں بھیجیں، آج ہوا

؎۱۔ ساتویں مہینے میکے سے سدھوڑ آتی ہے اس میں سات طرح کی ترکاریاں امرود۔ نارنگی، کیلے وغیرہ اور کچھ پکوان ہوتا ہے۔ دلہن کی گود بھری جاتی ہے۔ بہنوں نے جھنڈولا توڑا ناریل کی گری سفید نکلی تو سب نے کہا اجلا پھل۔ یعنی بیٹا ہوگا۔ جھنڈولا بمعنی ناریل۔

میرے بابل کو لکھو سندیس جھنڈولا، آج ہوا.....

میرے بابل کو....... [1]

بعض امیر گھرانوں میں یہ خود غرضی کہ زچہ صرف اپنوں کو بلوانے کی خواہش ظاہر کرے مذموم سمجھی جاتی ہے لہٰذا مندرجہ ذیل گیت میں زچہ متانت اور سنجیدگی کے ساتھ سسرال کے سب بزرگوں کو بلوانے کا منشا ظاہر کرتی ہے اور جو رسوم ان کے ذمہ واجب الادا ہیں ان کا تذکرہ کرتی ہے۔ مندرجہ ذیل زچگیری بقول شاہد احمد صاحب دہلوی شاہ اکبر ثانی کے زمانے سے اس وقت تک گائی جا رہی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ گیت دہلی کی پیداوار ہے اور امرائے دہلی اور شرفائے دہلی کے اندرون خانہ معاشرے کی تصویر پیش کرتا ہے:

شاہ اکبر بیٹا جایا.....
پایل باجے چھنن چھنن.......
پایل باجے چھنن چھنن...
بلاؤری میری ساس بڑی کو
وہ آئیں پلنگ بچھائیں،
پایل باجے چھنن چھنن
بلاؤ ری میرے ابا بڑے کو
وہ آئیں بھانڈ نچائیں
پایل باجے چھنن چھنن
بلاؤ ری میرے خسر بڑے کو
وہ آئیں نوبت رکھائیں
پایل باجے چھنن چھنن
بلاؤ ری میری نند بڑی کو،
وہ آئیں چھمتیاں دھلائیں،
پایل باجے چھنن چھنن

---

[1] - شاہد احمد دہلوی، "زچگیریاں" رسالہ نورنگ کراچی، سالنامہ ۱۹۵۳ء صفحہ - ۱۴۔

بلاؤ ری میری بہن بڑی کو
وہ آئیں کرتا ٹوپی لائیں
پایل باجے چھنن چھنن ۱؎

اس گیت میں صاف معلوم ہوجاتا ہے کہ کسی بڑے گھرانے میں چراغ روشن ہوا ہے۔ ساس، امّاں، ابا، خُسر، نند اور بہن سب بڑی ہیں اور سب کے بڑے گھرانے کے قسم کے واجب الادا فرائض اور رسوم کی ادائیگی کی یاد دہانی کی جا رہی ہے۔ اس گیت میں بڑا رکھ رکھاؤ ہے۔ نہ کسی سے شکایت ہے نہ شکوہ۔ باقاعدہ کاموں کی باقاعدہ فہرست ہے اور بس۔ زچہ نے میکے اور سسرال کے رشتے داروں میں کسی قسم کی تمیز نمایاں نہیں ہونے دی۔ لیکن ہر زچہ ایک سی نہیں ہوتی۔ باوجودیکہ گھرانا بڑا ہوتا ہے اور خدا کا دیا سب کچھ موجود ہوتا ہے۔ دینا لینا۔ نیگ اور حق سب آتے ہیں لیکن مندرجہ ذیل گیت کی زچہ ذرا ہوشیار ہیں۔ سسرال میں گھری ہوئی ہیں میکے سے شاید کسی کا شریک ہونا ممکن نہیں صرف سسرال والے جمع ہوں گے اس لئے کچھ اس جلن میں اور کچھ طبیعت کے چھوٹے پن کی وجہ سے یہ چاہتی ہیں کہ بغیر نیگ دیئے سسرال کے سب عزیزوں کو ٹال دیا جائے اور نیگ میں جو کچھ صرف ہوتا ہے وہ اپنے زیوروں میں پڑ جائے۔ تجاہل عارفانہ سے کام لے کر میاں کو سکھا پڑھا رہی ہیں تاکہ کبھی بات آئے تو بچ جائیں اور میاں ہی بُرے بنیں فرماتی ہیں:

میں راجہ بھولی میرا گھر نہ لٹائے دیجیو،
گھر نہ لٹائے دیجیو، سارا سنگوائے دیجیو،
میں راجہ بھولی . . . .
ساس جو مانگے راجہ سونٹ گنوائی
اس کو بھی جواب دیجیو۔
ساس کا نیگ میرے ٹیکے میں ڈلوائے دیجیو
میں راجہ بھولی . . . .
نند جو مانگے راجہ دودھا دھلوائی،

۱؎ شاہد احمد دہلوی، "زچگیریاں"، رسالہ نورنگ کراچی سالنامہ، ۱۹۵۳ء، صفحات ۱۶-۱۵۔

اُس کو بھی جواب دیجیو،
نند کا نیگ میرے جھمکوں میں ڈلوائے دیجیو،
میں راجہ بھولی ......
جٹھانی جو مانگے راجہ چھٹی نہلوائی
اُس کو بھی جواب دیجیو،
جٹھانی کا نیگ میرے چمپا میں ڈلوائے دیجیو.
میں راجہ بھولی.....
دیور جو مانگے راجہ تارے دکھوائی
اُس کو بھی جواب دیجیو،
دیور کا نیگ میرے جوشن میں ڈلوائے دیجیو،
میں راجہ بھولی.....
بھانڈ جو مانگیں راجہ ناچ نچوائی
ان کو بھی جواب دیجیو،
بھانڈوں کا نیگ میری پایل میں ڈلوائے دیجیو.
میں راجہ بھولی...... [1]

رانی کا بھولاپن تو دیکھیے سسرال والوں کا نیگ اور حق سب ختم کرنا چاہتی ہے اور یہ تلخ کام اپنے راجہ جی ہی کے ہاتھوں کروانا چاہتی ہیں۔ گیت میں علاوہ زیورات کی تفصیل کے مراسم اور حفظ مراتب کا بڑا خیال رکھا گیا ہے۔ ساس کا نیگ ٹیکے میں، نند کا جھمکوں میں جو ٹیکے سے نیچے کانوں میں پہنے جاتے ہیں۔ نند کے بعد جٹھانی کا مرتبہ ہے ان کا نیگ گلے کے زیور چمپا میں ڈلوا رہی ہیں۔ دیور جٹھانی سے چھوٹا ہے اُس کا نیگ جوشنوں میں پڑے گا جو بازوؤں میں باندھے جاتے ہیں اور بھانڈ کا درجہ سب سے نیچے آتا ہے، اس لیے ان کا نیگ پائلوں میں پڑا ہے۔ رشتہ داروں کے ساتھ ساتھ زیورات تک میں حفظ مراتب کا خیال رکھا گیا ہے۔

---

[1] شاہد احمد دہلوی، "زچگیریاں" رسالہ نورنگ کراچی، سالنامہ ۱۹۵۳ء، صفحہ ۱۶

حفظ مراتب کا ایک اور نمونہ مندرجہ ذیل گیت میں ملے گا۔ یہ گیت بھی زچہ کی زبانی ادا کیا گیا ہے۔ دردِ زہ کی ناقابل برداشت تکلیف کے ساتھ ساتھ جو جو خوشیاں اور ارمان اور جو جو خواہشات ہونے والی ماں کے دل میں پیدا ہوتے ہیں اور قریبی رشتے داروں اور خاص کر بزرگوں سے جو جو امیدیں وابستہ ہوتی ہیں سب کی سب اس گیت میں جمع ہو گئی ہیں۔ یہ امر بھی غور طلب ہے کہ ہونے والے بچّے کو کن کن پیارے خطابوں سے پکارا جا رہا ہے:

البیلے نے مجھے درد دیا
سانوریا نے مجھے درد دیا
پاتلیا نے مجھے درد دیا
جائے کہو لڑکے کے باوا سے
اونچی نوبت دھراؤ رے
البیلے نے مجھے درد دیا
سانولیا نے مجھے درد دیا
پاتلیا نے مجھے درد دیا
جائے کہو لڑکے کے نانا سے
رنگ بھری کھچڑی لاؤ رے
البیلے نے مجھے درد دیا،
سانوریا نے مجھے درد دیا
پاتلیا نے مجھے درد دیا"
جائے کہو لڑکے کے ماموں سے
ہنسلی کڑے گھڑاؤ رے
البیلے نے مجھے درد دیا
سانوریا نے مجھے درد دیا
پاتلیا نے مجھے درد دیا

جائے کہو لڑکے کی خالہ سے
کرتا ٹوپی لاؤ رے
البیلے نے مجھے درد دیا
سانولیا نے مجھے درد دیا
پاتلیا نے مجھے درد دیا
جائے کہو لڑکے کے دادا سے
بھانڈ۔ بھنڈیلے نچاؤ رے
البیلے نے مجھے درد دیا
سانولیا نے مجھے درد دیا
پاتلیا نے مجھے درد دیا[1]

قدرتاً سب سے پہلے لڑکے کے باپ کا خیال آتا ہے۔ پھر زچہ اپنے باپ (لڑکے کے نانا)، اپنے بھائی (لڑکے کے ماموں)، اپنی بہن (لڑکے کی خالہ)، کو یاد کرتی ہے۔ یہ سب لوگ آجائیں، سب کے بعد اپنے خسر (لڑکے کے دادا) کو یاد کرتی ہے کہ وہ آئیں اور بھانڈ بھنڈیلے کے تماشے کا انتظام کریں۔ دادا کی عمر کے لوگوں کے لئے عموماً مشہور ہے کہ بچے اور بڈھے برابر ہوتے ہیں۔ متانت اور سنجیدگی کے تمام مراحل طے کرنے کے بعد وہ اس منزل میں ہوتے ہیں جہاں بچوں کی سی ہنسی مذاق کی باتیں کرتے ہوئے انھیں کوئی باک نہیں ہوتا اور نہ ان پر کوئی انگشت نمائی کرتا ہے۔ انگشت نمائی کرنے والے تو وہی تھے اور جب وہی بزرگ خود ہنسی دل لگی چاہیں تو انھیں کون روک سکتا ہے اور کیوں نہ چاہیں۔ پوتے کی پیدائش کی خوشی دادا کو ہوتی بھی بہت ہے۔ خاندان کا نام چلتا ہے ان گیت لکھنے والوں یا لکھنے والیوں نے جس حفظ مراتب کا خیال اور رشتہ داریوں کی تفصیل کا لحاظ گیتوں میں رکھا ہے وہ ان کی جزئیات نگاری کا کمال ہے۔ اس مزید فرق کے

---

[1] ۔ سید احمد دہلوی، مولوی "رسوم دہلی" اردو اکیڈمی سندھ کراچی، (طبع اول)، صفحہ ۱۹ و نیز بشیر الدین احمد، مولوی "اقبال دلہن"، چوتھا ایڈیشن ۱۹۴۰ء) دلی پرنٹنگ ورکس، فائن آرٹ لیتھو برانچ، دھلی، ۱۹۰۸ء، صفحہ ۲۴۷۔

ساتھ کہ یہاں جذبات کو بے کم و کاست بیان کر دیا گیا ہے اور اس میں تمدن اور سماجی زندگی کی صاف جھلک نظر آتی ہے۔

1 مندرجہ بالا گیت میں جو رکھ رکھاؤ ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ایک کھاتے پیتے اور اونچے قسم کے متوسط گھرانے کی سماجی زندگی کا نقشہ پیش کرتا ہے لیکن مندرجہ ذیل گیت ایک کم حیثیت گھرانے کی سماجی زندگی کا نقشہ پیش کرتا ہے لیکن مندرجہ ذیل گیت ایک کم حیثیت گھرانے کے میاں بیوی کے طرز تکلم اور کھلے کھلے صاف تقاضوں اور اقرار نما انکاروں کی ایک عجیب انداز سے عکاسی کرتا ہے۔ زچہ کے دلی جذبات ہیں۔ زچہ کہتی ہے کہ اجی او ہولر کے باپ زچہ خانہ کے موقعہ پر میری ماں اور میری بہنوں کو بلوانا۔ اس پر ہونے والے لڑکے کا باپ "ہوں" کہکر چپ ہو جاتا ہے۔ جو اقرار انکار دونوں کے مترادف ہے۔ اس پر ہوشیار زچہ کہتی ہے کہ اپنی ماں بہن کو بلوا لینا۔ اس پر بچے کا باپ ہاں ہاں کہتا ہے۔ اس "ہوں ہاں" کا مزہ جتنا کہ لہجہ اور سوالیہ اور اقراریہ جملوں کی آواز کے اتار چڑھاؤ میں آتا ہے وہ کاغذ پر نہیں آسکتا۔

ہولر کا ہولر کا باپ یوں بولا
میرا بانکا جمعدار یوں بولا
میرا بڑا سردار یوں بولا،
میری اماں کو بلاؤ گے کیا نئیں ؟
اری ہوں ہوں ری

اری یوں بولا، ہولر کا باپ .....
میری بہنوں کو بلاؤ گے کیا نئیں ؟
اری ہوں، ہوں ری

اری یوں بولا، ہولر کا باپ .....
اپنی اماں کو بلاؤ گے کیا نئیں ؟
اری ہاں، ہاں ری،

اری یوں بولا، ہولر کا باپ

اپنی بہنوں کو بلاؤ گے کیا نئیں؟

رری ہاں، ہاں رہی

اری یوں بولا ہولر کا باپ ...... [1]

ہمارے سماج اور معاشرے میں غربت اور افلاس کے پس منظر میں زچہ خانہ اور اس کے اخراجات و لوازمات اور لین دین کے رسوم ایک عجیب نازک شکل پیدا کرتے ہیں۔ غربت اور افلاس میں اپنے پرائے کا لحاظ نہیں رہتا۔ مندرجہ ذیل گیت میں ایک ایسی ہی حالت کی عکاسی ملتی ہے۔ ماحول بھی دیہات کا ہے، لہٰذا طرز گفتگو اور الفاظ کے استعمال میں انوکھاپن اور کرختگی پائی جاتی ہے۔ حفظ مراتب کا بھی کوئی لحاظ نہیں ہے۔ لیکن یہ گیت بھی گایا جاتا ہے۔ غور کرنے پر اس کے دوسرے پہلو بھی نظر آئیں گے۔ اس گیت کے پہلے بول ہیں:

ہم رے پاس نہیں کوڑی نہ گنڈا

ہم رے پاس نہیں کوڑی نہ گنڈا

ہم رے پاس ....

غربت کا یہ عالم ہے اور نیگ مانگنے والے، بنا حق اور نیگ لینے پر مصر ہیں۔ غالباً میاں بیوی نے آپس میں صلاح مشورے کر کے طے کر لیا ہے کہ سب کو ٹال دیا جائے اور ایسا کرنا اس وقت تک ممکن نہیں جب تک کہ سختی اور بے رُخی اختیار نہ کی جائے۔ چنانچہ ساس، نند دیور، دائی کے ساتھ جو سلوک کیا گیا ہے وہ شنیدنی ہے۔ حالانکہ نیگ اور حق مانگنے والے سب بچے کے باپ کے اپنے سگے ہیں۔

ہم رے پاس نہیں کوڑی نہ گنڈا،

ہم رے پاس نہیں کوڑی نہ گنڈا،

ہم رے پاس ....

ساس جو مانگے پلنگ بچھائی،

---

[1] شاہد احمد دہلوی "زچگیریاں" رسالہ "نیرنگ" کراچی سالنامہ ۱۹۵۳ء صفحہ ۱۵

باہر سے میاں للکارے دے دو انھیں دھکا'

ہم رے پاس ......

نند جو مانگے دودھ دھلائی'

باہر سے میاں للکارے کہ دے دو انھیں دھکا

ہم رے پاس ......

دیور جو مانگے تارے گنوائی'

باہر سے میاں للکارے دے دو انھیں دھکا'

ہم رے پاس ......

دائی جو مانگے اپنی بدھائی'

باہر سے میاں للکارے کہ دے دو انھیں دھکا

ہم رے پاس ......

بیوی جو مانگے گوند مکھانے'

باہر سے میاں للکارے کہ دے دو ہمیں بچہ

ہم رے پاس

ہم رے پاس نہیں کوڑی نہ گنڈا'

ہم رے پاس نہیں کوڑی نہ گنڈا

ہم رے پاس ...... [1]

اس گیت میں علاوہ غربت اور افلاس کے شاہد احمد صاحب نے ایک اور رُخ دیکھا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ زچہ رانی ہوشیار ہیں اور کنجوس واقع ہوئی ہیں کسی کو دینا لینا نہیں چاہتیں' اور ساتھ ہی ساتھ چالاکی یہ کی ہے کہ بجائے خود انکار کرنے کے میاں سے انکار کروایا ہے۔ آخر کو سسرال کے لوگ ہیں۔ خود انکار کرتیں تو نام رکھے جاتے۔ بُری بنتیں۔ اب سب کچھ میاں سے کہلوایا ہے۔ انکار کا انکار ہوگیا اور خود بُری نہ بنیں لیکن راقمہ اس سے متفق نہیں کیوں کہ گیت کی آخری کڑی حقیقت میں غربت اور افلاس کی غمازی

---

[1] شاہد احمد دہلوی' "زچگیریاں" رسالہ نورنگ' کراچی' سالنامہ' ۱۹۵۳ء' صفحہ ۱۶

کرتی ہے۔ جب زچہ کھانے کے لئے گوند مکھانے طلب کرتی ہے تو میاں بچے کو چھین لینے کی دھمکی دینے لگتا ہے اور یہ مسئلہ میاں بیوی کی ملی بھگت کا نتیجہ نہیں ہو سکتی۔ سب کو دھتکار دینا تو سازش اور صلاح مشورے سے ہو سکتا ہے لیکن بیوی کو گوند مکھانے نہ دینا صرف غربت اور افلاس کا نتیجہ ہے۔ غربت اور افلاس اس ملک میں عام ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ اس گیت میں میاں کے کردار میں سختی اور گفتار میں کرختگی ضرورت سے زیادہ دکھائی گئی ہے۔ ورنہ غریب اور مفلس گھرانے کی عکاسی مندرجہ ذیل گیت میں بھی ملتی ہے اور بیوی میاں سے روٹھی ہوئی ہے اور میاں کیسے کیسے لطائف الحیل سے کام لیتے ہیں اور کس نرمی اور مہربانی سے زچہ کو منانے کی کوشش کرتے ہیں اور دلجوئی کرتے نظر آتے ہیں:

جچہ رانی کاہے کو روٹھی،
میں تیرا عطر کھلونا جی
جچہ رانی کاہے کو روٹھی
کہو تو جچہ رانی دائی کو بلا دوں،
کہو تو جچہ رانی کونے پلنگ بچھا دوں
جچہ رانی کاہے کو روٹھی،
میں تیرا عطر کھلونا جی
جچہ رانی کاہے کو روٹھی [1]

اس پر زچہ رانی نے کہا ہوگا کہ پلنگ ونگ تو گئے بھاڑ میں تم سونٹھ تک تو لائے نہیں کہ گھوٹ کر اور گڑ میں ملا کر کھائی جائے۔ غریب اور مفلس گھرانوں میں سونٹھ اور گڑ سستی سے سستی اور مقوی دوائیں مانی جاتی ہیں جو اب بھی زچہ کی کمزوری دور کرنے اور جسم میں حرارت برقرار رکھنے کے لئے استعمال کی جاتی ہیں۔ زچہ کے اس طعنے کو سن کر غریب میاں گھبرا کر اپنی غلطی کا اعتراف کرتا ہے:-

جچہ رانی کاہے کو روٹھی

---

[1] بشیرالدین احمد، مولوی "اقبال دلہن"، صفحہ ۲۴۷

میں تیرا عطر کھلونا جی
جچہ رانی کاہے کو روٹھی
سونٹھ تو لانا بھول ہی گیا تھا، اب لادوں گا جی
ہاتھ میں کونڈی بغل میں سونٹا، لایا جی،
جچہ رانی کاہے کو روٹھی،
میں تیرا عطر کھلونا جی
جچہ رانی کاہے کو روٹھی [1]

زچگیریوں میں اس موقعہ کی رسومات، لین دین، چاؤ چونچلے غرض کوئی تفصیل نہیں جو نہ ملتی ہو اور اصل بات یہ ہے کہ زندگی کے اس اہم موقعہ کی جزئیات اور تفصیل اردو ادب کی کسی صنف میں سوائے گیتوں کے کہیں نہیں ملتی۔ حتیٰ کہ نثر میں بھی کہیں ان چیزوں کا تذکرہ نہیں ملتا۔ زچگیریاں اردو ادب سے خارج کر دی جائیں تو اردو پر یہ بڑا اعتراض ہو جائے گا کہ اردو میں معاشرے کے اس اہم موقعہ کی جو عورتوں اور مردوں سب کے لئے خوشی کا موقعہ ہوتا ہے کوئی عکاسی نہیں ملتی۔ گیتوں میں زچگیریاں اس لئے بھی اہم ہیں کہ ان میں زچہ کے کھانے، پینے اور مقوی غذاؤں کے اہتمام، ان کے نام اور ان مقوی غذاؤں کو کھانے کی خواہش جو افراد خاندان میں ہر شخص کے دل میں پیدا ہوتی ہے سب کا بے کم و کاست تذکرہ ملتا ہے۔ اچھوانی اور ہریرہ ایسی چیزیں ہیں جو پہلے مالدار اور متوسط گھرانے کی زچاؤں کو بہ طور مقوی غذا اور دوا کے استعمال کروائی جاتی تھیں۔ اب انگریزی دواؤں اور حیاتین کے استعمال نے ان مقویات کو آہستہ آہستہ خانہ بدر کر دیا ہے لیکن غریب گھرانوں میں حسب حیثیت اب بھی زچہ بے چاری کو یہی غذا اور یہی دوا ملتی ہے۔ لیکن یہ غذائیں کتنی لذیذ ہوتی تھیں اس کا اندازہ یوں ہو سکتا ہے کہ گھر کی عورتیں، ہم جولیاں، رشتے دار لڑکیاں حتیٰ کہ بڑی بوڑھیاں بھی اچھوانی، گوند مکھانے، سونٹھ اور ہریرہ چکھنے کے لئے بے چین رہتی تھیں اور اگر ان کا حصّہ نہ ملا تو چوری چھپے کھانے سے بھی دریغ نہ کرتی تھیں اور چوں کہ یہ

---

[1] بشیر الدین احمد، مولوی، "اقبال دلہن"، صفحہ ۲۴۷

غذائیں صرف زچہ کے لئے تیار ہوتی تھیں اور نہایت تکلف کے ساتھ بنائی جاتی تھیں اس لئے زچہ سختی کے ساتھ سب کو روکتی تھی۔ اس بظاہر انکار میں صرف چھیڑ چھاڑ کا ایک بہانہ مضمر ہوتا تھا۔ ورنہ گھر کا کوئی فرد ایسا نہ تھا جو چکھے بغیر رہ جائے۔ چھینا جھپٹی بھی خوب ہوتی تھی، لڑکیاں، بالیاں، تاک میں رہتی تھیں کہ ادھر بڑوں کی نظر چوکے تو جھٹ ایک گھونٹ بھر لیں۔ جاریہ ہے کہ بڑی بوڑھیاں بھی ذرا سی اچھوانی یا ہریرہ مانگے بغیر نہ رہتی تھیں۔ مندرجہ ذیل گیت میں ہریرہ پر رال ٹپک رہی ہے اور زچہ رانی ہیں کہ لوگوں کو مارنے دوڑی پڑتی ہیں مگر ہریرہ میں کسی کو حصہ دار بنانا نہیں چاہتیں:

بڑی ہشیار آج میری جچہ بڑی ہشیار،
آج بہو بیگم بڑی ہشیار،
ذرا سا ہریرہ نندیں مانگیں،
لے کے دوڑیں چمچہ،
کہ چمچہ مارا بس کر،
کڑھیا ماری بس کر،
کہ پھکنی ماری بس کر
کہ چمٹا مارا بس کر
کہ لکڑی ماری بس کر

بڑی ہشیار، آج میری جچہ بڑی ہشیار
آج بہو بیگم بڑی ہشیار
ذرا سا ہریرہ خالائیں مانگیں،
لے کے دوڑیں چمچہ
کہ چمچہ مارا بس کر،
کڑھیا ماری بس کر،
کہ بانس مارا بس کر

کہ تبی ماری بس کر،

بڑی ہشیار، آج میری جچّہ بڑی ہشیار،

آج بہو بیگم بڑی ہشیار

ذرا سا ہریرہ بھاوجیں مانگیں

لے کے دوڑیں چمچہ،

کہ چمچہ مارا بس کر،

کڑھتیا ماری بس کر،

کہ چکلہ مارا بس کر،

کہ بیلن مارا بس کر"

بڑی ہشیار، آج میری جچّہ بڑی ہشیار،

آج بہو بیگم بڑی ہشیار ؎۱

اس گیت میں چند باتیں غور طلب ہیں۔ پہلی یہ کہ زچہ یا زچّہ کی بھاوجیں نندیں، اور خالائیں کسی غریب، مفلس اور کم حیثیت خاندان کی فرد نہیں ہیں کہ انہیں کبھی مقوّی یا لذیذ غذائیں کھانی ہی نصیب نہ ہوئی ہوں۔ زچّہ کو گیت میں بہو بیگم بھی کہہ کر پکارا گیا ہے جس کے صاف معنی یہ ہیں کہ متوسط یا اونچے گھرانے کا گیت ہے۔ اور اسی گھرانے کی معاشرت کی عکاسی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ گیت میں یہ بتایا گیا ہے کہ زچہ بڑی ہشیار ہے لیکن وہ آج ہی ایسی ہوشیار ہوگئی ہے شاید ہریرہ نہ دینے کے معاملے میں پہلے کبھی کھلانے پلانے کے معاملے میں اس قسم کے بخل سے کام نہیں لیا۔ تیسری خصوصیت یہ ہے کہ ہریرہ شاید باورچی خانے میں رکھا ہے اور نند بھاوج وغیرہ چمچہ لے کر چکھنے چکھانے کے لئے باورچی خانے کی طرف دوڑتی ہیں اور زچّہ باورچی خانے میں جو چیز سامنے آئی وہی اٹھا کر پھینک مارتی ہے، چمچہ، کڑھائی، پھکنی، چمٹا، چکلا، بیلن، بانس، بلّی، غرض جو ہاتھ پڑا وہی پھینک مارا، لیکن یہ کب باز آتی ہیں

ایک دوسرا گیت اچھوانی کے تذکرے میں ہے۔ یہاں زچّہ کے پلنگ کے پاس یا اس

؎۱۔ حیات اللہ انصاری "ٹھیٹھ اردو" مطبوعہ رسالہ "اردو" ۱۹۴۰ء

کے نیچے ایک پتیلی میں اچھوانی رکھی ہوئی ہے کہ زچہ جب چاہے استعمال کرے اور کسی سے مانگنے یا خود اٹھنے کی زحمت سے بچ جائے۔ اس گیت میں سب آکر زچہ سے اچھوانی مانگتے ہیں۔ زچہ بجائے اچھوانی کے چمچہ اور پتیلی پھینک دینے کی دھمکی دیتی ہے اور اس طرح سب کو ڈرا کر پیچھا چھڑانا چاہتی ہے۔ یہ گیت شاہد احمد صاحب دہلوی کے ایک مضمون "زچگیریاں" میں سے نقل کیا گیا ہے۔ شاہد صاحب کے الفاظ بھی غور طلب ہیں:۔

> "لڑکیاں، بالیاں تاک میں لگی رہتی ہیں کہ ذرا دلہن بھابی کی نظر چوکے تو جھٹ ایک چسکی لگالیں۔ بچے تو بچے، بڑے بھی اچھوانی پر رال ٹپکاتے ہیں۔ حد یہ ہے کہ بوڑھے چونڈے والی ساس بھی ذرا سی اچھوانی مانگے بغیر نہیں رہ سکتیں۔ زچہ خود بڑی چوکنی رہتی ہے۔ مگر جب ہوشیاری سے کام چلتا نہیں دیکھتی تو بد مزاجی پر اتر آتی ہے اس کا تیہا دیکھنے کے لائق ہے۔"[1]

اس گیت میں علاوہ زچہ خانہ کے لوازمات اور اس کے ماحول کی عکاسی کے زچہ رانی کی سسرال دشمنی اور اماں دوستی کس اچھوتے اور بلاواسطہ طور پر عیاں کی گئی ہے۔ اور الفاظ کے استعمال اور طرز ادا کے سہارے جو محاکاتی رنگ پیدا کیا گیا ہے وہ مثنوی کے اشعار کے علاوہ شاید ہی اردو شاعری میں کہیں اور ملتا ہو۔ پھر گیت میں ایک سلیقہ ملتا ہے۔ یکے بعد دیگرے سسرال کے ایک ایک فرد کو گنوایا ہے اور بچہ کی دادی یعنی ساس پھر جٹھانی، اس کے بعد نند، پھر دیورانی سب کی طرف سے طوطا چشمی برتی گئی ہے لیکن ماں کا ذکر بہ انداز دگر ہے۔ سسرال والیوں اور اپنے میکے والیوں کے ساتھ جو فرق اور تمیز برتی جاتی ہے وہ صاف صاف گیت میں ٹپکی پڑتی ہے گیت یوں شروع ہوتا ہے:

تو رہیو میری جچہ پلنگ سے ہوشیار
ذرا سی اچھوانی دادی مانگے،

---

[1] ۔ شاہد احمد دہلوی، "زچگیریاں" رسالہ نورنگ، کراچی۔ سالنامہ ۱۹۵۳ء صفحہ ۱۶-۱۷

میں چمچہ پرے پھینکوں،
پتیلی پرے پھینکوں
بڑی ہی ہوشیار، تو رہیو......
ذرا سی اچھوانی جٹھانی مانگے
میں چمچہ پرے پھینکوں
پتیلی پرے پھینکوں
بڑی ہی ہوشیار، تو رہیو......
ذرا سی اچھوانی نندیا مانگے،
میں چمچہ پرے پھینکوں
پتیلی پرے پھینکوں
بڑی ہی ہوشیار، تو رہیو......
ذرا سی اچھوانی دیورانی مانگے،
میں چمچہ پرے پھینکوں،
پتیلی پرے پھینکوں
بڑی ہوشیار، تو رہیو...... [۱]

زچہ رانی سب سسرال والوں کو ڈرا دھمکا کر اپنا پیچھا چھڑا لیتی ہے لیکن جب ماں کا نمبر آتا ہے تو زچہ رانی کی ہشیاری ایک اور ہی رنگ اختیار کرتی ہے:

ذرا سی اچھوانی اماں مانگے
تو پی لے میری اماں،
قربان جاؤں اماں،
میں واری جاؤں اماں،
بڑی ہشیار، تو رہیو......

مندرجہ بالا زچگیریوں میں جن خیالات اور جذبات کی عکاسی کی گئی ہے ان کا

---

[۱] - شاہد احمد دہلوی "زچگیریاں" رسالہ نوزنگ کراچی، سالنامہ، ۱۹۵۳ء، صفحہ ۱۷

تعلق زیادہ تر خود زچہ کی ذات اور صفات سے ہے یا ان میں زچہ کے اس زاویہ نگاہ کی ترجمانی ملتی ہے جو اس کے اپنے سسرال یا میکے والوں کے تعلقات کے خطوط سے بنتا ہے۔ ایسی زچگیریوں کی کمی نہیں جن میں زچہ کے سسرال والے اپنی مخصوص خوشیوں کا اظہار کرتے ہیں اور اپنے نیگ یا حقوق مانگتے یا اپنی طرف سے مستحق لوگوں کو حقوق دینے کا اشارہ کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر دو گیت ہیں ایک میں بچے کی پھوپی کے اور دوسرے میں بچے کی دادی کے جذبات کا عکس ہے۔ ان میں معاشرے کے رسم و رواج نہایت تفصیل سے بیان کیے گئے ہیں۔ مثلاً زچہ کی نند جب بھائی کے گھر بچہ ہونے کی خبر سنتی ہے تو چرطوا لے کر آتی ہے اور پیار و محبت سے بھری ہوئی ضد سے اپنا نیگ مانگ رہی ہے۔ چاندی کی کٹوری، روپیہ، گھوڑا، غلام سب مانگ رہی ہے:

بیرن[1] بھیا میں تیری ماں جائی[2] ہولر[3] سن کر بدھاوا[4] لے کر آئی

بیرن بھیا میں تیری ماں جائی ......

بیرن بھیا

چھاتی دُھلائی[5] کٹوری لونگی، تو لٹ[6] دھلائی روپیا

بیرن بھیا میں تیری ماں جائی ہولر سن کر بدھاوا لے کر آئی

بیرن بھیا میں تیری ماں جائی ......

بیرن بھیا

پاؤں دُھلن[7] کو چیری[8] لونگی، تو پیا چڑھن کو گھوڑا،

بیرن بھیا میں تیری ماں جائی ہولر سن کر بدھاوا لے کر آئی

بیرن بھیا میں تیری ماں جائی .....

بیرن بھیا .... [9]

۱۔ بھائی ۲۔ ایک ہی ماں کے بطن سے زائیدہ

۳۔ بچہ (کی پیدائش) کی (خبر) ۴۔ مبارکبادی ۵۔ دودھ دھلائی

۶۔ بال ۷۔ پیر دھلوائی ۸۔ چیلی، کنیز، لونڈی

۹۔ بشیر الدین احمد، مولوی "اقبال دلہن" صفحہ ۲۴۵

مندرجہ ذیل گیت، ماسبق گیت سے ملتا جلتا اور مزید بندوں کے ساتھ شاہد صاحب نے بھی اپنی تصنیف میں نقل کیا ہے جو اس گیت کی ہر دلعزیزی پر اور نیز موضوع کی ہر دل عزیزی پر دال ہے۔

میں تو ہولر سُن کر آئی ۔ بیرن بھیا میں تیری ماں جائی
باغوں میں جیسے آم پھلے رے ۔ ایسے پھلے میرا بھائی
بیرن بھیا میں تیری ماں جائی

ہولر سُن کر بدھاوا لائی ۔ جیئے میری بھاوج جیئے بیرا لالہ
نند بیٹی نہیں آئی ۔ بیرن بھیا میں تیری ماں جائی
تیرے للا کو ہنسلی رے کردے ۔ تجھ کو میوہ لائی
ہولر سُن کر بدھاوا لائی ۔ بیرن بھیا میں تیری ماں جائی
چھاتی دھلائی کٹوری لوں گی ۔ تو لٹ دھلائی روپیا
بیرن بھیا میں تیری ماں جائی ۔ ہولر سُن کر بدھاوا لائی
پاؤں دھلن کو چنری لوں گی ۔ تو بیا چڑھن کو گھوڑا
بیرن بھیا میں تیری ماں جائی ۔ ہولر سُن کر بدھاوا لائی[1]

زچگیریوں میں چھٹی کے گیت اپنا ایک الگ مقام رکھتے ہیں کیونکہ چھٹی کے غسل کی رسم بڑی اہم تھی۔ چھٹی کی رات کو بنی سنوری، زچہ بچّہ کو گود میں لے کر صحن میں آتی تھیں۔ زچہ کے سر پر ایک بیوی قرآن تھامے اور دو بیویاں ننگی تلواریں جوڑے رہتی تھیں۔ زچہ کو آسمان پر سات تارے گنوائے جاتے تھے۔ کھیل تماشوں کی نچھاور ہوتی تھی۔ ڈومنیاں گاتی تھیں:

زچہ تیری گود جھنڈولا سنچا ۔ زچہ تیری گود جھنڈولا سنچا
تارے دیکھن چلیں البیلی زچہ ۔ زچہ تیری گود جھنڈولا سنچا[2]

---

[1] و [2]۔ شاہد احمد دہلوی، "اُجڑا دیار"، مکتبہ دانیال، کراچی طبع اوّل ۱۹۶۷ء۔ صفحہ ۲۳۵۔

"بیرن" میں جو مٹھاس ہے وہ بھائی کے ہم معنی کسی لفظ میں نہیں پائی جاتی۔ اخلاص کے بعد" بھیّا" کے لفظ میں سادگی، خلوص اور بے ساختگی ہے۔ اس کے بعد "ماں جائی" کہہ کر اس رشتہ کے یکتا اور بے مثل ہونے پر زور دیا ہے اور بتایا ہے کہ بہن سے زیادہ کوئی بھائی کی محبت کا حقدار نہیں ہوتا۔ اپنے حق کو اس طرح قائم کرنے کے بعد بہن کہتی ہے کہ میں تو زچہ ہونے کی خبر سُن کر فوراً بچے کے لئے تحفے و تحائف لے کر آئی ہوں اور اب اپنا نیگ لے کر جاؤں گی۔ اپنے لئے جہاں چاندی کی کٹوری روپے اور کنیز طلب کرتی ہے وہاں اپنے شوہر کے لئے گھوڑا مانگنا نہیں بھولتی ہے کہ کہیں سسرال والے یہ طعنہ نہ دیں کہ تیرے بھائی نے اگر اپنی بہن کو جو کچھ دے دیا ہو تھوڑا ہے۔ لیکن آخر اس کے خاوند کو بھی دینا چاہیئے تھا۔ رسم و رواج کی ان تفصیلات کو دیکھتے ہوئے گیتوں کے اس دعوےٰ میں کوئی تعلّی نہیں معلوم ہوتی کہ معاشرے کی سچی اور ہو بہو عکاسی جو گیتوں میں ملتی ہے، اردو شاعری کی کسی اور صنف میں نہیں ملتی۔ معاشرے کی اسی تصویر کا ایک دوسرا رُخ بھی دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے جس پیار و محبت سے بہن اپنے بھائی سے اپنا نیگ مانگنے اور لینے پر مصر ہے اس سے زیادہ محبت اور پیار سے بچے کی دادی زچہ کی نندا ور نندوئی کو نیگ دینے کے لئے فراخدلی سے تیار ہے۔ اسی گیت میں نوزائیدہ بچے کی دادی کہتی ہے:۔

موری دلروا[1] کے آج بھئے للنا[2]

مورے دلروا کے آج بھئے للنا

سبھ[3] گھڑی سلمتی[4] سے آئے — بھر گئے گھر اور انگنا[5]

مورے دلروا کے آج بھئے للنا — مورے دلروا کے آج بھئے للنا

مورے دلروا کے ......

مورے دلروا کے آج بھئے للنا — مورے دلروا کے آج بھئے للنا

باہر کھڑے ان کے سجنا — بھیتر نندیں جھگڑا مچا دیں

---

[1] - دلارا، لاڈلا - اودھ کی پوربی زبان میں "وا" کا اضافہ پیار اور بے تکلفی کی علامت ہے جیسے "ڈاکٹر" کو "ڈاکٹروا" وغیرہ [2] - لال۔ [3] - مبارک [4] - سلامتی

[5] - آنگن، صحن

موری دلروا کے آج بھئے للنا   موری دلروا کے آج بھئے للنا

موری دلروا کے ....

موری دلروا کے آج بھئے للنا   موری دلروا کے آج بھئے للنا

نندی کو جوڑا ننددیا کو گھوڑا   نیگ[۱] دے دوں جیا بھر نا

موری دلروا کے آج بھئے للنا   موری دلروا کے آج بھئے للنا

موری دلروا کے ..... [۲]

اس زچگیری میں دادی خوش تو اس لئے ہیں کہ ان کے بیٹے کے گھر بچہ پیدا ہوا ہے لیکن اپنے لڑکے کے روپے پیسے سے اپنی فراخدلی کا ثبوت دینا چاہتی ہیں اور فراخدلی کس لیے۔ بہورانی کی نند اور ان کے نندوئی کے لئے جو خود ان کی بیٹی اور داماد ہیں۔ ہمارے معاشرے کی یہ ایک خصوصیت ہے کہ مائیں اکثر اپنے بیٹوں کے مقابلے میں اپنی بیٹیوں سے اور اپنی بہوؤں کے مقابلے میں اپنے دامادوں سے زیادہ محبت کرتی ہیں۔ اکثر ان کے پاس زیادہ وقت گزارنا چاہتی ہیں اپنے داماد کے آرام کا بہت لحاظ رکھتی ہیں اور اپنے بیٹے کے مال و اثاثے میں زیادہ سے زیادہ حصہ اپنی بیٹی اور داماد کا لگانا چاہتی ہیں مندرجہ بالا گیت ہمارے معاشرے کے اس عجیب وغریب رُخ کو پیش کرتا ہے۔ نیگ کے لئے جھگڑا کرنا بظاہر بہت چھوٹی بات معلوم ہوتی ہے لیکن یہ چھوٹی باتیں پہلے زمانے میں اور اب بھی محبت کے وہ کچے دھاگے تھے جن سے خاندانی تعلقات کا جال مضبوطی سے افراد خاندان کو جکڑے رہتا تھا۔

مندرجہ بالا زچگیریاں جن میں چھٹی کے گیت بھی شامل ہیں تمام خصوصیات کی حامل ہیں جن سے گیتوں کا خمیر اور ان کا گوشت و پوست بنے ہیں۔ لیکن ان گیتوں میں زچہ اور بچہ کے علاوہ جو نیگ کے موضوعات تھے وہ سوائے زچہ کے باقی تمام متعلقین خانہ کے داخلی تاثرات تھے۔ دادی، نانی، پھوپھی، خالہ، باپ، ماں، بھائی اور بہن کے جذبات تھے جو ان ہی متعلقین کی زبان سے ادا کردئے گئے ہیں۔ حالانکہ اس امر

---

[۱] - حق -

[۲] - بشیرالدین احمد، مولوی " اقبال دلہن" صفحہ ۲۴۶

سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ان میں سچائی اور صداقت کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے لیکن پھر بھی بچے کی ہونے والی ماں کے داخلی تاثرات جو بچے کے لئے بچے کے ساتھ ساتھ پرورش پاتے ہیں اور ماں کے دل کی وہ دھڑکنیں جو اُمید و بیم کے بیچ میں ہونے والی ماں کے وجود کو ہر لحظہ گرماتی رہتی ہیں وہ ان گیتوں میں پردہ سے باہر نہیں آئیں۔ یہ کام لوری کے ذریعہ انجام پاتا ہے۔

لوریاں

لوری ماں کے جذبات سے بھرے دل کی دھیمی دھیمی تانیں ہیں۔ لوریاں مستقل مکالمے ہیں جو ماں اور ننھی سی جان کے درمیان ایک ڈرامائی انداز سے تشکیل پاتے رہتے ہیں مادری محبت کی رازداریاں، مادری محبت کا والہانہ اظہار اور مادری محبت کی زبان لوری میں وہ خصوصیت پیدا کر دیتی ہے جو اور کسی قسم کے گیت کو حاصل نہیں ہو سکتی۔ دنیا کا سب سے میٹھا گیت وہ لوری ہے جسے ہم صبح زندگی میں ماں کے منھ سے سنتے ہیں۔ گیت تو ویسے سب ہی میٹھے ہوتے ہیں لیکن لوری کی مٹھاس کا مزہ ہی کچھ اور ہے۔ ماں کی ممتا کے دریا کی بے پناہ موجیں دل کی گہرائیوں سے امنڈ امنڈ کر زبان کے ساحل تک پہنچتی ہیں اور لوری کی نرم و نازک لہروں میں تبدیل ہو کر زندگی کی کھیتی کو سیراب کر جاتی ہیں۔ کون کہہ سکتا ہے کہ لوری ماں کو زیادہ خوش کرتی ہے یا سننے والی اس ننھی سی جان کو جس کے کانوں میں آواز کے دھیمے دھیمے سروں کا رس تو گھلتا ہے لیکن جس کی دنیا میں الفاظ ابھی شرمندہ معنی نہیں ہوئے۔

اگر گیت دنیا میں شاعری کی سب سے پہلی صنف ہے تو لوری گیتوں میں پہلا گیت ہے۔ ہر ملک کے ادب اور شاعری میں لوریوں کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ انگریزی ادب میں یہ لوریاں نرسری رھائمس[1] اور للے بائی[2] کے نام سے بچوں کی کتابوں اور کتب درسی میں محفوظ ہیں۔ لیکن اردو ادب اور شاعری نے انھیں اپنانے سے گریز کیا۔ پھر بھی ہمارے ملک کی ماؤں نے اپنے بچوں کی خاطر انھیں سینت سینت کر رکھا ہے اور سینہ بہ سینہ ایک

---

[1] NURSERY RHYMES [2] LULLABY

نسل سے دوسری نسل تک منتقل کرتی چلی آئی ہیں۔ لوری پہلا سبق ہے جو ماں اپنے بچے کو سکھاتی ہے۔ لوری کے ذریعہ ہی بچہ الفاظ کی موزونیت اور آواز کی موسیقیت سے روشناس ہوتا ہے۔ لوری کے ذریعہ بچہ اپنے اردگرد کے ماحول کو پہچانتا ہے۔ لوری ہی اس کے ننھے سے دل میں جذبات اور احساسات کو بیدار کرتی ہے۔

لوری ماں کی طرف سے بچے کے لئے آرام وسکون کا پیغام ہے۔ ابتدائے آفرینش سے اس وقت تک مائیں لوریاں گا گا کر بچوں کو سُلاتی چلی آرہی ہیں۔ آج بھی ماں بچے کو سُلا رہی ہے بچہ سونے سے پہلے بے چین ہے۔ جیسے کسی نے آنکھ میں ریت سی بھر دی ہو اس بے چینی کو کم کرنے کے لئے ماں بچے کو بہلاتی ہے کہ میں نیند کو بلاتی ہوں۔ وہ آ جائے گی تو تم آرام سے سو جاؤ گے۔

آجاری نندیا تو آ کیوں نہ جا — میرے بچے کی آنکھوں میں گھل مل جا
آجاری نندیا تو آ کیوں نہ جا — میرے بچے کی آنکھوں میں گھل مل جا
آتی ہوں بی بی میں آتی ہوں — دو چار بچے سُلاتی ہوں
آجاری نندیا تو آ کیوں نہ جا — میرے بچے کی آنکھوں میں گھل مل جا
آجاری نندیا تو آ کیوں نہ جا — میرے بچے کی آنکھوں میں گھل مل جا
آتی ہوں بی بی میں آتی ہوں — دو چار بچے سُلاتی ہوں
آجاری نندیا تو آ کیوں نہ جا — میرے بچے کی آنکھوں میں گھل مل جا
دو چار بچے تو پیچھے سُلا — میرے بچے کی آنکھوں میں پہلے آ
آجاری نندیا تو آ کیوں نہ جا — میرے بچے کی آنکھوں میں گھل مل جا
آجاری نندیا تو آ کیوں نہ جا — میرے بچے کی آنکھوں میں گھل مل جا[1]

"آ کیوں نہ جا" میں جو اپنا پن، تاکید اور اصرار پنہاں ہے اور "گھل مل جا" میں جو نیند کی مادی تحلیل کی گئی ہے اس کا اظہار اور کسی طرح ممکن ہی نہ تھا۔ بچے کے سامنے جب اشیاء اور تصورات کو کسی انسانی یا حیوانی شکل میں پیش کیا جاتا ہے تو بچے کا ذہن اُسے آسانی سے قبول کر لیتا ہے۔ نیند بھی ایک پیکر انسانی ہے جو گھر کے افراد یا گھر میں آنے جانے

---

[1] بشیر الدین احمد، مولوی "اقبال دلہن" (چوتھا ایڈیشن)، صفحات ۲۵۴-۵۵

والے لوگوں میں سے ایک شخصیت ہے ۔ جانی پہچانی اور روز آنے والی ۔ کبھی اسے بُلانا بھی پڑتا ہے لیکن خاص اپنائیت کے ساتھ ۔ بچہ ابھی سویا نہیں ۔ نیند کا بُلانا ایک شیریں فریب ہے لیکن اس دھوکے کو قائم رکھنے کے لئے ضروری ہوگیا ہے کہ کوئی اور بہانا تلاش کیا جائے چنانچہ ماں ذرا آواز کو دھیما کردیتی ہے جیسے کہ دور سے کوئی بول رہا ہے اور کھیل کو فریب در فریب بنا کر خود نیند کی طرف سے جواب دیتی ہے ۔ بی بی میں آتی ہوں ذرا دو چار بچوں کو سلا لوں ۔ بچہ اب بھی نہیں سویا ۔ ماں کو دوسرا رُخ اختیار کرنا پڑتا ہے ۔ اس کی تاکید میں سختی اور اس کے تقاضے میں خودغرضی پیدا ہوجاتی ہے ۔ ہر ماں جانتی ہے کہ وہ اپنے بچے کے معاملے میں خودغرض واقع ہوئی ہے اسے دوسرے بچوں سے کیا غرض ۔ وہ تو پہلے اپنے بچے کے آرام کا انتظام کرنا چاہتی ہے ۔ اور بچے بعد میں سوتے رہیں گے ۔ لوری تصنیف کرنے والی ماں نے اس لوری میں ماں اور بچے کا نفسیاتی مطالعہ کوٹ کوٹ کر بھر دیا ہے ۔

لوریوں میں جو مٹھاس اور ترنّم پایا جاتا ہے وہ ماں اور بچے کی محبت کا ایک معمولی سا عکس ہے ۔ ماں بچے کو پیار کرکے جو خوشی محسوس کرتی ہے اس کا اندازہ صرف ماں ہی کو ہوسکتا ہے ۔ ممتا کے جذبات کی تسکین اور قلب کی طمانیت کا الفاظ میں اظہار ناممکن ہے لیکن جس حد تک الفاظ اس جذبے کے اظہار پر قدرت رکھتے ہیں وہ مندرجہ ذیل لوری میں نمایاں ہے ۔ ماں پیار کرتی جاتی ہے اور لوری بھی گاتی جاتی ہے ۔ بچے کے جسم کا کوئی حصّہ ایسا نہیں ہے جسے ماں پیار نہیں کرتی :-

چوموں تیرے نین میرے دل کو آئے چین
چوموں تیرا مکھڑا بھولوں سارا دکھڑا

لوری میں بچے کے چومے جانے والے اعضاء جسمانی کے ذکر کی ترتیب قابل غور ہے

چوموں تیرے گال تو دل ہو مالا مال
چوموں تیرا سینہ تو دل کا ہے نگینہ [1]

" ٹھیٹھ اردو " کی زبان کے مقابلے میں اس لوری کی زبان میں قدرے تکلّف سا محسوس ہوگا ۔ یہ اور چند آگے آنے والی لوریاں مولوی بشیرالدین احمد کی مشہور کتاب

---

[1] بشیرالدین احمد ، مولوی ، " اقبال دلہن " (چوتھا ایڈیشن) صفحہ ۲۵۴ ۔

"اقبال دلہن" سے لی گئی ہیں۔ یہ لوریاں دہلی کے علاقے کی ہیں۔ یوں تو یہ لوریاں خواص و عوام سب کے گھروں میں عام ہیں لیکن جہاں جہاں فارسی کے الفاظ آ جاتے ہیں وہ لوریاں ذرا اونچے طبقے کی لوریاں ہیں اور ان میں ایسے الفاظ کا آ جانا ناگزیر ہے۔

ماں بچّے کا منھ چومتی جاتی ہے اور محبت کا اظہار زبان سے بھی کرتی جاتی ہے کیوں کہ معصوم محبّت کی بارگاہ میں صرف دل میں چھپی ہوئی محبّت سے کام نہیں چلتا، زبان سے بھی اظہار ضروری ہے۔ اتنی تمہید کے بعد شاید بچّہ لوری سننے کے لئے تیار ہوتا ہے:۔

تو سوتا سوتا جاگ، تیرے ماتھے لاگیں بھاگ
تو سو جا میرے لال۔ تیری اماں ہو نہال
تو سو جا میرے چندا، تجھے کیا کرنا ہے دھندا
تو سو جا میرے پھول اور سُکھ سے پالنا جھول
تو سو جا میرے جانی تیری بھاگ بھری پیشانی [1]

جانی، لال، چندا اور پھول کیسے کیسے پیارے ناموں سے بچّے کو پکارا جاتا ہے۔ بچّہ پڑا سو رہا ہے اور ماں دیکھ دیکھ کر نہال ہو رہی ہے۔ ان جذبات کے اظہار کے لئے اس سے زیادہ سادہ لیکن پر کار، اس سے زیادہ جامع لیکن مختصر اور مؤثر الفاظ لانے دشوار تھے۔ جذبات اور بیان کی سادگی جو اس گیت میں ہے وہ مشکل سے کہیں نظر آئے گی۔ لال، پھول اور چندا کا استعارہ کس قدر دلکش، سادہ اور عام ہے کہ استعارہ کا شبہ بھی نہیں ہوتا۔

ماں کی گود کے بعد بچّے کو اگر کہیں سکون ملتا ہے تو وہ پالنے میں ملتا ہے۔ پالنے میں جھولا جھلانا ایک قدیم طریقہ ہے۔ غالباً انسان نے درخت کی لچکتی ہوئی شاخوں پر بیٹھ کر جو راحت اور مزہ محسوس کیا تھا سمندر کی لہروں پر ہچکولے لیتی ہوئی کشتی میں جو لطف آیا تھا اس کو اُس نے اپنے بچّوں کے لئے جھولنے اور گہوارے میں حاصل کر لیا۔ کوئی گھر ایسا نہیں جہاں بچّوں کے لئے کسی نہ کسی قسم کا پالنا موجود نہ ہو۔ اگر گھر میں بچّہ ہے

---

[1] بشیر الدین احمد، مولوی، "اقبال دلہن" (چوتھا ایڈیشن) صفحات ۵۵-۵۶

تو پالنا بھی ہے اور اگر پالنا ہے تو پالنے کے گیتوں سے وہ گھر گونجتا بھی ضرور ہے۔ مائیں پالنے ہلاتی جاتی ہیں اور لوری گاتی جاتی ہیں:۔

میں پالنا جھلاؤں رے لال کا　　میں پالنا جھلاؤں رے لال کا
میں پالنا جھلاؤں رے لال کا
جب میرا لال گھٹنوں سرکے　　صندل سے آنگن لیپاؤں رے لال کا
میں پالنا جھلاؤں رے......
جب مورا لال ہتیا مانگے　　زردے کی دیگیں چڑھاؤں رے لال کا
میں پالنا جھلاؤں رے......
جب مورا لال ممّا مانگے　　کنوؤں میں مصری گھلاؤں رے لال کا
میں پالنا جھلاؤں رے...... [۱]

جھکّوں جھکولے جھولے مورا للنا　　جھکّوں جھکولے جھولے مورا للنا
جھکّوں جھکولے جھولے مورا للنا　　جھکّوں جھکولے جھولے مورا للنا
کاہے کی ڈوری کاہے کا جھلنا　　کاہے جھکولے جھولے مورا للنا
جھکّوں جھکولے جھولے مورا للنا　　کاہے جھکولے جھولے مورا للنا
سونے کا جھلنا ریشم کی ڈوری　　سونے کا جھلنا ریشم کی ڈوری
سکھ کے جھکولے جھولے مورا للنا　　سُکھ کے جھکولے جھولے مورا للنا
جھکّوں جھکولے جھولے مورا للنا
جھکّوں جھکولے جھولے مورا للنا [۲]

آرام کا ہے پالنا اور سُکھ کی ہے ڈور
اللہ نبی جی مدد کریں تو طالع تیرے زور [۳]

ان لوریوں میں ماں کی تمناؤں اور آرزوؤں کا عکس بے پناہ طور پر جھلک رہا ہے کہیں وہ پالنے اور ریشم کی ڈوری کے خواب دیکھتی ہے کہیں صندل سے اپنا صحن لیپتی

۱، ۲، ۳ حیات اللہ انصاری، "لطیفہ اُردو" مطبوعہ "اردو" اکتوبر ۱۹۴۰ء صفحہ ۵۳۵

ہے کنوؤں میں کھانڈ گھلواتی ہے اور غریبوں کو کھانا کھلاتی ہے۔ امراء میں یہ تمنائیں واقعہ کی شکل اختیار کر لیتی تھیں اور غرباء میں یہ سنہرے خواب ـ ”محلوں کے خواب“ کا الزام ان پر عائد نہیں ہو سکتا کیونکہ یہ خواب اپنے لئے ہوتا ہے تو دیوانہ پن ہوتا ہے لیکن یہ تو سب کچھ وہ بچے کے لئے سوچ رہی ہے کون سی ماں ہے جو اپنے بچوں کے لئے بڑی سے بڑی نعمت کی تمنا نہ کرتی ہو۔ زندگی میں انسان خود جس چیز کو حاصل نہیں کر سکتا دی چیزیں بچوں کے حق میں تمنا اور آرزو بن کر اس کی تہی دامانی کے رنج والم کی شدت کو کم کر دیتی ہیں۔ میں نے اگر یہ آرام حاصل نہ کیا تو کیا پرواہ میرے بچے کو تو انشاء اللہ یہ سکھ چین ضرور نصیب ہوگا۔

سکھ کے جھکولے، سونے کا جھولا اور ریشم کی ڈوری، یہ تو ماں کی محبت اور تمناؤں کی ایک علامت ہیں ورنہ لوریوں میں مائیں اپنے بچوں کو جن جن ناموں سے پکارتی ہیں اور جو جو استعارے استعمال کرتی ہیں وہ سب کے سب وہی ہیں جو وہ جاگتے وقت ،پیار کرتے وقت، سوتے اور جاگتے ہر وقت استعمال کرتی رہتی ہیں۔ مثلاً مندرجہ ذیل لوری میں دل کی ٹھنڈک، آنکھ کا تارا، جی کا سہارا، گھر کا اجالا، محبت کی روشنی اور حرارت کا کون سا پہلو ہے جو ماں کے احساس میں داخل نہیں ہے اور اس کی زبان پر جاری وساری نہیں۔

سو جا میرے بالے سو جا   سو جا میرے بچے سو جا
ماں کے دل کی ٹھنڈک سو جا   سو جا میرے بچے سو جا

سو جا میرے بچے سو جا......

سو جا میرے جی کے سہارے   سو جا میری آنکھ کے تارے سو جا

سو جا میرے بچے سو جا......

پیاری باتیں غم کا بھلاوا   ہنسی ہے تیری گھر کا اُجالا

سو جا میرے بچے سو جا......

جاگیں تجھ سے اپنے بھاگ   باتیں تیری میٹھے راگ

سو جا میرے بچے سو جا......

بیٹا ماں کی تمناؤں کا مرکز ہے۔ اس کی زندگی میں ماں اپنی بر آنے والی تمناؤں کا عکس دیکھ رہی ہے اور پوری نہ ہونے والی امیدوں کی جھلکیاں بھی دیکھنے کے لئے بے چین

رہتی ہے۔ لوری میں تمام عمر کی دعائیں سمٹ کر بھر جاتی ہیں۔

لڑکی کے لئے ماں کی دعاؤں اور تمناؤں کا انداز کچھ اور ہی ہے لڑکی گھر میں پیدا ہوتی ہے تو ماں باپ اور عزیز و اقارب کے دل میں ایک خاص گداز پیدا ہو جاتا ہے ماں کو تو لڑکا ہو یا لڑکی دونوں ہی کی محبت ہوتی ہے لیکن لڑکی کی محبت میں ایک خاص گداز پایا جاتا ہے۔ بیٹے سے تو امیدیں وابستہ ہوتی ہیں لیکن بچی کے لئے دوسری قسم کے جذبات ہوتے ہیں۔ لڑکے سے لے کر خوشی ہوتی ہے اور لڑکی کو دے کر۔ لڑکے کا مستقبل ہمیشہ خوش آئند ہوتا ہے۔ لڑکی کا مستقبل نسبتاً غیر یقینی سا۔ اور پھر ماں باپ کے گھر اس کی زندگی صرف اس کے بیاہ جانے تک ہوتی ہے۔

اپنی لاڈو کو جھولا جھلاؤں گی رے   اپنی لاڈو کو جھولا جھلاؤں گی رے

جب میری لاڈو پیتوں چلے گی   پیروں میں پایل پہناؤں گی رے

اپنی لاڈو کو جھولا جھلاؤں گی رے

جب میری لاڈو بتیاں کرے گی   ہاتھوں میں مہندی رچاؤں گی رے

اپنی لاڈو کو جھولا جھلاؤں گی رے

جب میری لاڈو دلہن بنے گی   دھوم سے بیاہ رچاؤں گی رے

اپنی لاڈو کو جھولا جھلاؤں گی رے

لڑکیوں کی پیدائش کے دن ہی سے ان کو دینا دلانا شروع ہو جاتا ہے اور شادی کے دن تک یہ "دان دہیز" کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ بلکہ یوں کہیے کہ ساری عمر محبت کا یہ لین دین ختم نہیں ہوتا۔ ماں اپنا کلیجہ نکال کر دے دیتی ہے۔ باپ ساری عمر کی کمائی بھی خرچ کر دینے سے دریغ نہیں کرتا۔ بھائی ہر وقت جان چھڑکنے کے لئے تیار رہتا ہے۔ ہمارے معاشرے کے ماحول کا یہ رخ لوریوں میں کیوں عکس ریز نہ ہوتا۔ مندرجہ ذیل لوری میں لڑکی کو سلاتی جاتی ہے اور گنگناتی جاتی ہے۔

ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں

ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں

بی بی کا ہے اچھا ناؤں   ہوں ہوں.......

بیٹی کا ہے پیارا ناؤں — ہوں ہوں......
مہر میں آیا آدھا گاؤں — ہوں ہوں.....
ابا دیں گے پورا گاؤں — ہوں ہوں......

ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں
ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں

بھیا دے گا گھوڑا ڈولا — ہوں ہوں.......
خالہ دیں گی بری کا جوڑا — ہوں ہوں......
ماموں دیں گے جھومر ٹیکا — ہوں ہوں......
چاچا دیں گے کورا ٹھاٹھ — ہوں ہوں......

ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں
ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں [1]

اس لوری میں معاشرے کے ماحول کی بے مثال عکاسی ہے۔ بچی کا نام بڑا پیارا ہے۔ کیوں نہ ہو اولاد کی ہر چیز پیاری ہوتی ہے۔ اس کی شادی کا خیال ماں کے ذہن میں سرعت کے ساتھ دوڑ کر آتا ہے۔ بڑے گھرانے میں شادی ہوگی۔ آدھا گاؤں مہر میں ملے گا۔ پھر اپنے وقار کو ٹھیس کیسے لگنے دی جائے۔ سسرال سے آدھا گاؤں ملا ہے تو باپ بھی تو جہیز میں پورا گاؤں دے رہا ہے۔ باپ کے بعد بھائی کا نمبر آتا ہے پھر خالہ کا پھر ماموں کا۔ سب اپنے ہیں۔ چاہنے والے ہیں۔ ماں اپنی وارفتگی میں ننھی سی جان کا تمام مستقبل بکھان جاتی ہے لیکن اس وارفتگی میں بھی اپنے اور پرایوں کی تمیز باقی ہے خالہ کو اور ماموں کو تو دینے والوں کی فہرست میں شمار کیا گیا ہے اور چچا کو بہلانے اور ٹال مٹول کرنے والوں کی فہرست میں رکھا گیا ہے اپنا معاملہ ہوتا تو چپ بھی رہتی بیٹی کا معاملہ ہے بغیر کہے کیسے چوکتی۔

ماں کی مستقل کوشش ہوتی ہے کہ بچے کے دل میں ننھیال والوں کی محبت کے نقش جمائے جائیں۔ چنانچہ اوائل عمری ہی سے ماں کی یہ خواہش لوری بن کر بچے کے کان

---

[1] یہ لوری اور اس سے قبل والی لوری روہیلکھنڈ کے علاقے کی ہیں اور خواص و عوام سبھی میں رائج تھیں۔

میں پڑنی شروع ہوجاتی ہے۔ بھائی کے ساتھ بہن کی محبت ضرب المثل ہے۔ اس کا مظاہرہ جگہ جگہ ملتا ہے مثلاً ایک لوری ہے جس کا نام چندا ماموں ہے، یہ گیت زبان زد عام ہے۔

چندا ماموں دور کے بڑے[1] پکائے بور کے

چندا ماموں دور کے	پوڑے پکائے بور کے
آپ کھاویں تھالی میں	ہمیں کھلاویں پیالی میں
پیالی گئی ٹوٹ	چندا ماموں گئے روٹھ
جگ جگ جگ جگ جیا کرو	دودھ بتاشے پیا کرو
چندا ماموں دور کے	پوڑے پکائے بور کے
چندا ماموں دور کے	پوڑے پکائے بور کے

چاند ایک حسین اور دل کش شے ہے اس لئے اسے ماموں کا لقب دے کر ماں اپنے بھائی کی محبت کی غمازی کرتی ہے اور اپنے بچے کے دل میں تمام رشتے داروں کے مقابلے میں ماموں کو فوقیت اور ترجیح دلانے کے سامان کر رہی ہے۔ ہر شعر میں چندا ماموں کا لفظ دہرایا جاتا ہے۔ اس لوری میں بہ ظاہر کوئی تسلسل نہیں ملتا جو خیال جیسے جیسے وارد ہوتا ہے ایک لڑی میں پرو لیا گیا ہے۔ اس آمد اور بے ساختگی نے لوری کی اہمیت کو اور بھی بڑھا دیا ہے۔ چندا ماموں ان ماموں جانوں سے نہیں ہیں جو روز بچے کو پیار کرنے آتے ہیں۔ یہ چندا ماموں دور کے ہیں۔ چاند کے فاصلے سے دور کا لفظ آیا۔ اس کے بعد رشتہ دار کتنا ہی قریبی کیوں نہ ہو بچے کے لیے کھانے کی چیز نہ لائے تو اس کی قربت اور محبت کی اہمیت میں بچے کو شبہ ہوجاتا ہے۔ اس لئے دور کے وزن کی مناسبت سے چندا ماموں بور کے پوڑے یا بڑے پکاتے ہیں۔ لیکن چاند کو تھالی سے تشبیہ دینا لوری بنانے والی ماں کی شاعرانہ طبیعت کا ثبوت ہے۔ تھالی سے پیالی پر۔ اور پیالی سے پیالی کے ٹوٹنے پر اور ٹوٹنے سے روٹھنے کے قافیے پر خیال کا دوڑ آنا ایسے معلوم ہوتا ہے کہ جیسے کوئی شخص بے تکان ایک چٹان سے دوسری چٹان پر کودتا ہوا چلا جا رہا ہے نہ قافیوں کی

---

[1] بعض مقامات میں "پوڑے" کے بجائے "بڑے" کا استعمال سننے میں آیا ہے۔

تلاش ہے' نہ آورد ہے۔ قافیے خود بخود سامنے آتے چلے جاتے ہیں۔ پیالی میں چاند کا عکس پڑتا ہے۔ پیالی ٹوٹتی ہے تو عکس بھی غائب ہو جاتا ہے۔ گویا کہ چندا ماموں روٹھ گئے، بچوں کے چندا ماموں خود بھی بچے ہیں۔ دوسری پیالی آئی اور وہ دوڑتے ہوئے چلے آئے۔ چندا ماموں کا روٹھ جانا اور پھر دوڑتے ہوئے چلے آنا چاند کی حرکات کا مکمل لیکن سادہ نقشہ ہے۔

رومانی گیت:

شادی سے پہلے زمانے کا رومان یا ناکتخدائی کے دوران عشق و محبت کا اعتراف اور اظہار برصغیر ہند و پاکستان کی تہذیب و تمدن میں شجر ممنوعہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ شادی سے پہلے لڑکوں یا لڑکیوں کو محبت ہی نہ ہوتی ہو۔ محبت ایک فطری شے ہے اور اس کی چوٹ اور کسک بھی مسلّم ہے۔ لیکن ہمارا معاشرہ اسے معیوب سمجھتا ہے۔ اس لئے محبت کا چور جہاں کہیں بھی ہو دل میں چھپا بیٹھا رہتا ہے۔ شریف گھرانوں کی روایات اور خاص کر لڑکیوں کی فطری شرم اسے منظر عام پر لانے میں مانع رہتی ہے۔ اس لئے گھریلو گیتوں میں رومانوی گیت شاذ و نادر ہی سننے میں آتے ہیں بلکہ اکثر دیکھنے میں آیا ہے کہ تقریبوں کے موقع پر اگر کسی منچلی اور شوخ طبع نے ان گیتوں میں سے کسی ایک آدھ گیت کے بول اٹھائے بھی تو بڑی بوڑھیوں کی ناپسندیدگی کے ڈر سے اور ناکتخدا بچیوں کی موجودگی کے باعث دو ایک بند گا کر بند کر دیئے جاتے ہیں۔ البتہ دیہات کی فضا اور دیہات کے معاشرے میں یہ پابندیاں زیادہ سخت نہیں ہوتیں تکلف اور رکھ رکھاؤ کو ان کی سادہ زندگی میں کچھ زیادہ دخل نہیں ہوتا۔

دیہات کے لوگ اپنے سیدھے پن اور تصنع سے مبرا ہونے کے باعث اپنے جذبات چھپانے پر قادر نہیں ہوتے۔ خوشی ہو یا رنج، تلطف ہو یا غصہ، نفرت ہو یا عقیدت ان کے چہرے بشرے سے ان کی حرکات و سکنات سے اور ان کے قول و فعل سے اضطراراً نہ طور پر ظاہر ہو جاتا ہے تو پھر "لگائے نہ لگے اور بجھائے نہ بنے" والی آگ کیسے چھپ سکتی ہے۔ پھر وہ بھی افشا صرف گھر والوں تک محدود نہیں رہتا بلکہ گاؤں کے گھر گھر میں چرچا ہو جاتا ہے اور خیر یہ قصہ تو جیسے تیسے دب جاتا ہے لیکن یہ پہلی محبت

ہمیشہ کے لئے ایک کسک چھوڑ جاتی ہے۔ اس موضوع سے متعلق گیتوں کو "رومانی گیت" کے نام سے معنون کیا گیا ہے۔ لوریوں کے بعد ان کی زندگی کے اس دور کے گیت جو بچپن یا لڑکپن کہلاتا ہے۔ گیت کی شکل میں دستیاب نہیں ہو سکے۔ البتہ اسمٰعیل میرٹھی، افسر، اقبال، حفیظ، نیتر اور بھٹی نے بچوں کے لئے نظمیں لکھی ہیں اور یہ سلسلہ اسمٰعیل میرٹھی نے اسکول کی درسی کتابیں تصنیف کرتے وقت شروع کیا تھا۔ ان میں سے چند نظموں کا تذکرہ اور حفیظ اور بھٹی کے بچوں کے گیتوں کا تذکرہ تاریخی تسلسل کی خاطر باب ششم اور باب ہشتم میں کیا گیا ہے۔ ان رومانی گیتوں میں سے چند درج ذیل ہیں:۔

سانورے تورے کارن ہوئی بدنام سانورے تورے کارن ہوئی بدنام
کبھی بہری لگی ماں آؤ سانورے سانورے تورے کارن ہوئی بدنام
جیسے کڑھیا ماں تلوا جلت ہے ویسے جلوں میں تورے سنگ
سانورے تورے کارن ہوئی بدنام
سانورے تورے کارن ہوئی بدنام
جیسے سڑکیا پہ گاڑی چلت ہے ویسے چلوں میں تورے سنگ
سانورے تورے کارن ہوئی بدنام
سانورے تورے کارن ہوئی بدنام
جیسے دودھ میں پانی ملت ہے ویسے ملوں میں تورے سنگ
سانورے تورے کارن ہوئی بدنام
سانورے تورے کارن ہوئی بدنام
کولھو میں جیسے بیل چلت ہے ویسے رہوں میں تورے سنگ
سانورے تورے کارن ہوئی بدنام
سانورے تورے کارن ہوئی بدنام
جیسے آکاش میں چڑیاں اڑت ہیں ویسے اڑوں میں تورے سنگ
سانورے تورے کارن ہوئی بدنام
سانورے تورے کارن ہوئی بدنام

جس کے کارن بدنام ہوئی ہے اُسے پھر ایک دفعہ دیکھنے کی تمنّا ہے اور یہ تمنّا اُسے گھلائے ڈالتی ہے۔ تشبیہات بھی اپنے ماحول سے لی گئی ہیں۔ کڑھیا میں تیل جلتا ہے اس سے کسے انکار ہو سکتا ہے لیکن یہ شمع کا سا پگھلنا نہیں اس میں کونت، بے کلی، تڑپ، بے تابی، بے چینی کی ملی جلی تصویر سامنے آجاتی ہے۔ ستم زدگی کی تمام کیفیات ایک تیل کے جلنے میں ادا ہو گئی ہیں لیکن اس تشبیہ میں ایک کمی تھی اور وہ یہ کہ جلنے والے میں کڑھائی کا واسطہ تھا۔ محبت کی غیرت کو دوسرے کی شرکت بھی گوارا نہ ہوئی۔ اس تشبیہ سے پورا پورا مفہوم ادا نہ ہو سکا تو دوسری تشبیہیں دے ڈالیں۔ گاڑی کا پہیّہ سڑک سے پیوستہ رہتا ہے اور وہ بھی ایک مدت کے بعد چلتے چلتے گھس جاتا ہے۔ لیکن اس تشبیہ کی فوقیت اس نکتے میں ہے کہ آگ تو کبھی کڑھائی کے نیچے جلائی جاتی ہے لیکن پہیّہ ہر وقت خواہ ساکت ہو یا چلتا ہوا سڑک یا زمین سے پیوست رہتا ہے۔ محبوب کے خیال کو اس قدر عزیز رکھنا محبت کی انتہا ہے۔

کولھو کا بیل اس معنی میں استعمال ہوتا ہے کہ جب یہ کہنا مقصود ہو کہ بے انتہا مشقت و محنت کا کام کیا جائے اور بظاہر اس کا کوئی فائدہ محنت کرنے والے کے لیے نہ معلوم ہو یا اس معنی میں کہ جب محنت کرنے والے کو چوں چرا کرنے کی مجال نہ ہو اور وہ آنکھوں پر پٹی بندھوا کر مستقل ایک محور کے گرد چکر لگانے کے لئے اپنی زندگی وقف کر دے۔ گیت تصنیف کرنے والی نے محبت کرنے والی کو کولھو کے بیل سے تشبیہ دے کر انتہائی بلاغت کا ثبوت دیا ہے۔ محبت کرنے والی جانتی ہے کہ زندگی بھر اسے چاہنے والے کے ساتھ اسی طرح رہنا ہوگا جیسے کولھو میں بیل جتا رہتا ہے۔ اسے اس کا بھی اندازہ ہے کہ جیسے بیل کی آنکھوں پر پٹی باندھی جاتی ہے ایسے ہی اسے ناگوار حقائق کو دیکھ کر برداشت کرنے کے لئے اپنی آنکھوں پر پٹی باندھنی پڑے گی اور زندگی بھر گھر کی چار دیواری کے مختصر سے دائرہ میں ایک محور کے گرد چکر لگانے پڑیں گے۔ یہی اس ملک کی اکثر مستورات کی زندگی کا نقشہ ہے۔ لیکن محبت کی انتہا یہ ہے کہ اُسے یہ زندگی گوارا ہے بشرطیکہ وہ اپنے پیا کے ساتھ اس سے اتنی قریب ہے جتنا کہ کولھو اور بیل ساتھ رہتے ہیں۔

ہمارے معاشرے میں اکثر شادی کی بینس جاتی کروائی جاتی ہے۔ اس حقیقت کو آپ خواہ تلخ کہیں یا شیریں لیکن ہے یہ حقیقت۔ دوسروں کے منتخب کئے ہوئے رفیق حیات کے ساتھ

زندگی تباہ دینا اور ہر قسم کے ماحول سے سازگاری کی شکل پیدا کرنا ودیعی چیز ہو یا اکتسابی لیکن ہے یہ بھی حقیقت۔ اس حقیقت کے پیچھے بھی ایک حقیقت چھپی ہوئی ہے اور وہ محبت ہے۔ جو بعض اوقات کامیاب ہوتی ہے اور بعض اوقات ناکامیاب۔ اوّل تو پردے، چہاردیواری کی اجتناب جنسی اور سماجی لے دے کے باعث اس حقیقت کو عدم سے وجود میں آنے کی نوبت ہی نہیں آتی۔ لیکن جب اس کا وجود عمل میں آیا تو یہ نتیجہ زیادہ تر ناکامی ہوتا ہے۔ اس ناکامیابی سے جو سوز و گداز جذبات میں پیدا ہوتا ہے وہ شاعری کی جان ہے۔ "دیوگ رس" (جدائی) کی شاعری میں مرد اور عورت کی تخصیص نہیں۔ ان واردات کا موقع دونوں پر ہو سکتا ہے لیکن چونکہ گیتوں میں اظہار محبت عورت کی طرف سے ہے اس لئے اس کی طرز ادا سے یہ شبہ ہوتا ہے کہ محض عورت ہی اس کی گنہ گار ہے۔

یہ ناکامیاں کہیں حقیقی ہوتی ہیں کہیں خیالی۔ مغربی معاشرے میں خیالی خطرات زیادہ ہوتے ہیں اور حقیقی تلخیاں اور ناکامیاں کم۔ لیکن مشرقی معاشرے میں چونکہ عورت کا مقام اس حیثیت سے کم تر درجے کا ہے کہ اس کا مستقبل اور اس کی آئندہ زندگی کے اتار چڑھاؤ مرد کے رحم و کرم کے محتاج ہیں اس لیے خطرات بھی اس کی زندگی میں حقیقت بن بن کر ڈراتے رہتے ہیں۔ یہ خطرات اور شکوک و شبہات محبت کا مزید ثبوت ہیں اور محبت پر اعتراض یا بدنما داغ نہیں ہیں۔ چنانچہ وہ گیت جو محبت کے اس خطراتی پہلو یا محبت کے شکی پہلو یا جدائی و مفارقت کی ذہنی و روحانی کلفتوں کی غمازی کرتے ہیں، اردو کے بہترین گیت ہیں اور ان میں ابدی عناصر موجود ہیں۔ ان میں وہ کلیت اور جامعیت ہے جس نے ان گیتوں کو زمانہ کی قید سے آزاد کر دیا۔ سینکڑوں سال سے وہ گیت ہمارے کانوں میں گونجتے چلے آ رہے ہیں اور اس قدر مقبول عام اور جانے پہچانے ہیں کہ تھیٹروں اور سینماؤں کے کھیلوں میں زیادہ تر من و عن یا معمولی تبدیلی کے ساتھ شامل کر لئے گئے ہیں۔ طوالت کے خوف سے ان گیتوں اور گیتوں کے تبصرے کو نظر انداز کیا جا رہا ہے۔ ان گیتوں کے بول صاف صاف گیتوں کے مفصل متن کی غمازی کریں گے۔ مثلاً ایک گیت میں جس کے بول ہیں "پیت کا وعدہ کر کے پیا پیت نبھانا چھوڑ دیا" ایک ملامت آمیز شکوہ کی داستان ہے جو اس دردمند عورت کی زبان پر رک رک کر آ جاتا ہے جس کے چاہنے والے نے ابتدائی

دور کی محبت کو بے اعتنائی سے بدل ڈالا ہے یا اس کی چاہت میں وہ گرمی نہیں رہی جو پہلے تھی۔ اس گیت کا ٹھہراؤ، اس کی گہرائی اور شکایت کا انداز بے حد دلکش ہے۔ ایک دوسرا گیت جس کے بول ہیں "سدھ ہو نہ لینی جب سے گیو نینوا لگائے کے" ایک فراق زدہ دل کی مایوس اور دبی ہوئی چیخ ہے۔ یہ محبت کرنے والا مرد غالباً روزگار کی تلاش میں کہیں چلا گیا ہے اور عرصے سے اس نے نہ کوئی نامہ و پیغام قائم رکھا ہے اور نہ غم زدہ عورت کی کوئی خبر لی ہے کہ وہ کس حال میں ہے۔ اس عدم توجہی کا باعث کچھ اور بھی ہو سکتا ہے۔ مثلاً اسے کسی اور سے محبت نہ ہو گئی ہو۔ اس نے پھر واپس آنے کا خیال ہی ترک کر دیا ہو۔ ممکن ہے بے وفا بھول گیا ہو۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اس کی عادت ہی ہو یا یہ کہ اس کا عشق ہرجائی ہو۔ ہر قسم کے خطرات لاحق ہو جاتے ہیں اور زندگی ایک مستقل المیہ بن جاتی ہے۔ ایک تیسرا عشقیہ گیت محبت کی ناکامی اور قطعی مایوسی کے بعد جو کیفیات قلب پر وارد ہوتی ہیں ان کی ترجمانی کرتا ہے، بول ہیں: "رام کرے کہیں نینا نہ الجھے" مایوس اور نامراد دل کی صدا ہے کہ خدا نہ کرے کسی کو کسی سے محبت ہو۔ میں نے محبت کی اور اس کا انجام مایوسی اور نامرادی ہے۔ خدا نہ کرے کسی اور کو ان منحوس نتائج سے دوچار ہونا پڑے۔ محبت میں فریب خوردگی، ناکامی و نامرادی اور مایوسی ایسی تلخ حقیقتیں ہیں جن کا اندازہ تجربہ کا محتاج ہے لیکن گیتوں میں یہ مجرد تجربہ مجرد اور مختصر الفاظ میں جگہ جگہ مل جاتا ہے۔ مثلاً ایک گیت "ترپت بیتے دن رین" سینما کے ایک مشہور "کھیل" میں ایک مشہور آرٹسٹ اور اداکار نے گایا ہے۔ ناکام محبت کی داستان پر الم کے پس منظر کے ساتھ یہ گیت ایک عمیق تاثر اور گداز کا حامل بن جاتا ہے۔ گیت کے بعد محسوس ہوتا ہے کہ گویا ہماری زندگی تڑپتے ہوئے گزر گئی ہے۔ امید کی کہیں جھلک نہیں۔ اندھیرا ہی اندھیرا ہے۔ اسی سینما کے "کھیل" میں اسی آرٹسٹ کا گایا ہوا ایک اور گیت ہے جس کے بول ہیں "دکھ کے دن اب بیتت ناہیں" رنج و الم ناقابلِ برداشت ہے۔ مایوسی اور ناکامی انتہائے عروج تک پہنچ گئی ہے۔ اس کیفیت کو گیت کے علاوہ کوئی دوسری صنف شاعری شاید احاطہ بیان میں نہیں لا سکتی۔ "کوئی پریت کی ریت بتا دے سکھی" تجاہل عارفانہ یا اپنی محبت کے اعتراف شکست کی آواز ہے۔ فلمی فضاؤں میں محبت

اور گیت گونجتا رہتا ہے" بالم آئے بسو مورے من میں" یہ چند فلمی گیت جو فلم کی موسیقی کی رعایت سے فلمی گانے کہے جاتے ہیں ان لاانتہا گیتوں میں سے نمونے کے طور پر بیان کر دیئے گئے ہیں۔

یہ گیت یا اور دوسرے گیت بہت مشہور ہیں اور کافی عرصے سے طبقہ عوام میں ہردلعزیز ہیں۔ حیات اللہ انصاری کی رائے میں ٹھیٹھ اُردو (یعنی گیتوں کی زبان) کے بعض بعض گانے ضرب الامثال کی طرح مشہور ہیں اور ان کو گویے اور طوائفیں برسوں سے گاتے چلے آئے ہیں۔ ایسے گانے ریکارڈوں میں بھی بھرے گئے ہیں۔ فلموں میں بھی اور ریڈیو میں برابر گائے جاتے ہیں۔ ان میں سے جو بہت مشہور ہیں ان کی تعداد بھی بہت بڑی ہے۔ یہاں صرف چند مشہور گیت پیش کیے جاتے ہیں جن کے پہلے بول یہ ہیں: " رام کرے کہیں نیناں نہ الجھے" یہ گیت زہرہ بائی کا گایا ہوا ہے۔ " پیت کا وعدہ کر کے پیا پیت نبھانا چھوڑ دیا" یہ گیت محمد حسین نگینہ والے کا گایا ہوا ہے۔ " سدھ بونہ لینی جب سے گئے سینوا لگائے کے" یہ گیت پیارے صاحب کا گایا ہوا ہے۔ " کوئی پریت کی ریت بتا دو سکھی" یہ گیت آغا فیض کا گایا ہوا ہے " سنوریا تورے کارن ہوئی میں بدنام" یہ گیت ببن جان کا گایا ہوا ہے۔

اب سے کوئی چالیس سال قبل کے چند ہردلعزیز فلمی گانے یہ ہیں جن کے پہلے بول پیش کیے جاتے ہیں: " پریم نگر میں بناؤں گی گھر میں تج کے سب سنسار" یہ گیت اوما اور سہگل کا گایا ہوا ہے: " تڑپت بیتے اب دن رین" یہ گیت سہگل کا گایا ہوا ہے۔ بالم آئے بسو مورے من میں" یہ گیت بھی سہگل کا گایا ہوا ہے۔ " دکھ کے دن اب بیتت ناہیں" یہ گیت بھی سہگل کا گایا ہوا ہے۔

بعض ایسے گانے ہیں جو ضرب الامثال یا کہاوتوں کی طرح زبانوں پر چڑھے ہوئے ہیں مثلاً " گوری دھیرے چلو، کمر لچک نا جائے، گگری چھلک نا جائے۔ گوری دھیرے چلو"۔ " بُوریاں کھولو راجہ رس کی بوندیں پڑیں" وغیرہ۔[۱]

ان کا تجزیہ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اصل میں یہ فلمی گانے وہی پرانے گیت ہیں

[۱] حیات اللہ انصاری " ٹھیٹھ اردو" مطبوعہ رسالہ " اردو" اکتوبر ۱۹۴۰ء صفحات ۳۵-۴۵

جن کو ماہرانِ موسیقی نئی نئی لے اور نئی نئی دھنوں کے سانچوں میں ڈھال کر اپنی تجارتی اور کاروباری ضرورت کو پورا کرتے رہتے ہیں۔ ان فلمی گانوں کی مقبولیت اصل میں گیتوں کی مقبولیت پر دلالت کرتی ہے۔ موضوعات ہوں یا طرز ادا، عشق و محبت کی اصطلاحات ہوں یا اشارے وکنائے، غور کرنے پر فلمی گانوں اور گیتوں میں کوئی فرق نہیں معلوم ہوتا۔ اس امر کا ثبوت کہ فلمی گانوں کا ماخذ وہی گیت ہیں جو اس موضوع کے زیر بحث ہیں یوں اور بھی صاف واضح ہوجاتا ہے کہ فلمی کہانیوں میں خاص کر ان کہانیوں میں جو ہمارے ملک کے معاشرے پر تبصرہ کرتی ہیں یا معاشرے کے ان واقعات سے اپنا تار وپود تیار کرتی ہیں، جیسے منگنی، شادی، بیاہ، رخصتی یا وداع من وعن وہی گیت فلمی گانے بنا کر پیش کر دیئے جاتے ہیں جو عورتیں گھروں میں ایسے موقعوں پر گاتی ہیں۔

اگر ادب کو سماج کا آئینہ دار ہونا چاہیے تو ادب میں معاشرے کے اچھے اور برے دونوں پہلوؤں اور سماج کے حسن و قبح نیز معاشرے کے افراد کے اعمال اور اقوال سب چیزوں کا عکس نظر آنا چاہیے۔ بہت کم زبانیں شاید ایسی ہوں گی جن کی شاعری میں ادب کی یہ تعریف شرمندہ معنی ہوئی ہو۔ گیت اس تعریف کے پورے طور پر حامل ہیں۔ عشق و محبت کے باب ہی کو لیجئے، گیتوں میں جہاں سیدھا سادہ جذبۂ عشق و محبت کا ملتا ہے جہاں محبت کی قربانیوں کا تذکرہ ہے جہاں طربیہ والمیہ اپنی پوری شدت سے ایک دوسرے سے پہلو مارتے ہیں وہاں چوری چھپے محبت و عشق کرنے کی مزیداریاں بھی ملتی ہیں۔ جہاں وفا شعاریاں ہیں وہاں مرد کی بے وفائیوں اور عورت کے بدنام ہوجانے کے بعد پیدا شدہ حالات کے اشارے بھی ملتے ہیں۔ بیوی کی موجودگی میں دوسری عورتوں سے محبت، شوہر کی موجودگی میں یاری کرنا اور مزے داری کرنا، کنوئیں میں ڈوب مرنا۔ زہر کھا لینا، رقیبوں سے جھگڑا کرلینا، کسی کو جان سے مار ڈالنا، پولیس کے ہاتھوں گرفتار ہوجانا مانا کہ یہ معاشرے کے تاریک کونے ہیں اور ان میں جھانکنا کیا ضرور؟ لیکن موجودہ عریانیت اور تحت الشعور کی گندی نالیوں کے کیچڑ کو اچھالنے کے مقابلے میں گیتوں میں ان تکلیف دہ واقعات کے اشارے لطیف ہیں اور کوئی بدمزگی یا نفرت پیدا کرنے کے بجائے ایک سرسری سا تبصرہ معلوم ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر ایک شخص نے شادی کرلی ہے اور

اب وہ اپنی بیوی کو اپنے گھر میں بیوی کی حیثیت سے نہیں رکھنا چاہتا۔ معاشرے میں ایسی بیوی کے لئے بدقسمتی سے کوئی عزت کا مقام باقی نہیں رہتا۔ اس بے بسی اور بے چارگی کے عالم کو مندرجہ ذیل گیت کے دو بولوں میں دیکھئے:۔

پتی[1] راکھو نہ راکھو تمھار مرجی
بدنامی تو ہو ہی گئی عمر بھر کی
پتی راکھو نہ راکھو تمھار مرجی

جہاں گیت یہ تصویر پیش کرتے ہیں وہاں صنف نازک کی ایک فرد ایسی بھی ہیں جو بغاوت پر تلی ہوئی ہیں۔ مندرجہ بالا گیت میں مرد بہک گیا ہے اور بیوی مظلوم ہے لیکن مندرجہ ذیل گیت میں مقابلہ برعکس ہے۔ بیوی سیدھے راستے سے ہٹ گئی ہے اور بے خطر ہو کر اعلان کر رہی ہے کہ چاہے کچھ ہو جائے

چاہے مار ڈالو سیاں چاہے کاٹ ڈالو راجہ
ہم تو یاری کریں گے
مزے داری کریں گے
یاری کریں گے، مزے داری کریں گے

گیت کے شروع کے بول گیت کی کیفیت کی نمائندگی کرتے ہیں اور بلا تفصیل بلا تبصرہ کے پیش کر دئے گئے ہیں۔ عشق و محبت میں ایک مقام ایسا بھی آتا ہے جب رقابت بڑھ کر تکرار تک پہنچ جاتی ہے اور تکرار ناگوار صورت اختیار کر لیتی ہے۔ قانون شکنی، مار دھاڑ اور قتل تک کی نوبت پہنچ جاتی ہے۔ ایسے واقعات عشق و محبت کی داستانوں میں غیر متعلق معلوم ہوتے ہیں لیکن معاشرے کی تصویر کا ایک رنگ یہ بھی ہے۔ سپاہی، داروغہ اور کوتوال کا تذکرہ اور وہ بھی اس ضمن میں سوائے گیتوں کے شاید ہی کہیں اور ملتا ہو۔ ایک گیت میں چاہنے والا اپنی محبوبہ سے مخاطب ہے۔

جنیا[2] تیرے حسن کے کارن اک دن ہوئے ہے تکرار
جنیا تیرے حسن کے کارن اک دن ہوئے ہے تکرار

---

[1] پتی بمعنی خاوند [2] جانی کی بگڑی ہوئی شکل۔

جنیا تیرے حسن کے کارن ......

ہاتھ گدایا پیر گدائے اور گدوائے دو بار

جنیا تیرے حُسن کے کارن

آٹھ سپاہی چار دروغہ اور بڑے کوتوال

جنیا تیرے حسن کے کارن ......

مرد اور عورت کی محبت کی داستان نے دنیا کو رنگین بنایا ہے اور اس محبت و عشق کے دوسرے شاخسانوں مثلاً رشک وحسد، رقابت وعداوت نے دنیا میں شر اور فساد بھی کھڑے کئے ہیں۔ لڑائی، جھگڑے اور پیکار نے داستانِ انسانی کو خون سے بھی رنگا ہے۔ مندرجہ بالا گیت ایک دیہات کے پس منظر کے ساتھ زیادہ اچھی طرح سمجھ میں آتا ہے۔ محبت کرنے والا نوجوان تین جملوں میں اپنے غم و غصّے، نفرت و رقابت، آمادگیٔ پیکار سب کا تذکرہ کر جاتا ہے۔ اُس کی محبوبہ حسین ہے اور اُس کے چاہنے والے بھی بہت ہیں، لیکن وہ سب سے لڑنے کے لئے تیار ہے۔ وہ یہ سمجھتا ہے کہ اس کی محبوبہ کے چاہنے والوں میں سب سے زیادہ چاہنے کا حق اُسے پہنچتا ہے۔ کیونکہ اس کے اپنے ہاتھ پیر اور جسم پر محبوبہ کا نام گُھدوایا ہے۔ (یہ علامت محبت کے ثبوت میں پیش کی جارہی ہے) نوجوان یہ بھی سمجھتا ہے کہ جھگڑے کا کیا نتیجہ ہوگا لیکن اس گیت میں واقعات سے زیادہ اہم گیت کا وہ لہجہ ہے جس سے بے باکی اور انجام کار سے قطعی لاپرواہی کا اظہار ہو رہا ہے اور محبت کے لئے یہ لوازمات قابلِ قدر ہیں۔

گیتوں کے آئینہ میں سماج کے چند اور صحیح چہرے بھی نظر آتے ہیں۔ جو اردو شاعری کی کسی اور صنف میں نہیں ملیں گے۔ مثلاً گیتوں کی ایک قسم "رسیا" ہے۔ رسیا کے لغوی معنی رس والا یعنی محبت والے کے ہیں۔ رسیا عشق کے گیت کے معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے ان رسیوں میں عشق و محبت کا اظہار نسبتاً زیادہ بے باکانہ طور پر ہوتا ہے۔ فارسی یا اُردو کی غزل میں ہم صرف یہ کہہ کر چپ ہو جاتے ہیں۔

نگاہ ناز معشوقانہ داری

عجب انداز بے باکانہ داری

اور اس میں بھی متانت، سنجیدگی اور ٹھہراؤ پن کے قدم ڈگمگانے لگتے ہیں۔ ابرو پر شکن پڑ جاتی ہے لیکن رسیوں میں انداز بے باکانہ کچھ اور قسم کا ہے۔ ان رسیوں میں مرد عورت سے اور عورت مرد سے بے باکانہ طور پر اظہار تعشق کرتے ہیں۔ اس سے بھی آگے بڑھ کر بھاوج اور جیٹھ، بھاوج اور دیور کے تعلقات پر روشنی ڈالی جاتی ہے۔ مندرجہ ذیل گیت میں دیور سے اپنے حسن کی داد طلبی قابل غور ہے:۔

سنوریا سے ہمری ناہیں بنی رے
ناہیں بنی رے ناہیں بنی رے
سنوریا سے ہمری ناہیں بنی رے
بلاؤ درزی کو سلاؤ میری انگیا
دیوروا[1] سے پوچھوں کیسی سجی رے
سنوریا سے ہمری ناہیں بنی رے
ناہیں بنی رے ناہیں بنی رے
سنوریا سے ہمری ......
بلاؤ سنروا[2]، گڑھاؤ مورا گہنا
دیوروا سے پوچھوں کیسی سجی رے
سنوریا سے ہمری ناہیں بنی رے
ناہیں بنی رے ناہیں بنی رے
سنوریا سے ہمری ناہیں بنی رے
بلاؤ ملنیا کو بچھاؤ میری سیجا
دیوروا سے پوچھوں کیسی لگی رے
سنوریا سے ہم ری ناہیں بنی رے
سنوریا سے ہم ری ناہیں بنی رے

ایک اور گیت دیور بھاوج کے تعلقات سے متعلق ہے۔ یہ گیت نسبتاً

---

[1] دیوروا بمعنی دیور [2] سنروا بمعنی سنار

زیادہ کھُلا کھُلا ہے اور بعض اوقات پڑھے لکھے اور سنجیدہ طبقے میں رکاکت کے لئے مورد الزام ہو سکتا ہے لیکن حقیقت طرازی کے رنگ میں انوکھا گیت ہے اور سماج کی دُکھتی رگوں کو چھیڑتا ہے۔

مورا من دیوروا سے لاگو رے،
مورا من ....
دیوروا مورا چھیل چھبیلا،
دیوروا مورا بڑا البیلا،
مورا من دیوروا سے لاگو رے،
مورا من ....
دھیرے دھیرے آیو مورا دیوروا
اک اک سیڑھی اترو مورے دیوروا
مورا من دیوروا سے لاگو رے
مورا من ....
دھیرے دھیرے کھولو پٹ مورا دیوروا،
کنڈی نہ کھڑکن پائے دیوروا
مورا من دیوروا سے لاگو رے
مورا من ....
سُن لے موری نندیا نہ بیرن،
ہوئے نہ جگ ہنسائی رے دیوروا
مورا من دیوروا سے لاگو رے،

مورا من دیوروا سے لاگو رے

ممکن ہے کہ اس قسم کے گیت کسی حقیقت پر مبنی نہ ہوں بلکہ محض تفریحِ طبع اور چھیڑ چھاڑ کے طریقے ہوں۔ کیوں کہ شادیوں کے موقعوں پر جو گالیاں دی جاتی ہیں وہ اسی قبیل کی ہیں اور وہ ظاہر ہے کہ محض تفریح کے لئے ہوتی ہیں۔ یا ممکن ہے کہ حقیقت

ہی ہوں کیوں کہ غیر منقسم ہندوستان میں جہاں غیر مسلم اقوام میں صغیر سنی کی شادیوں کے بُرے نتائج دیکھے اور سُنے ہیں ان حالات کے پیشِ نظر یہ عجوبہ امکانات کی حد میں داخل ہو جاتا ہے۔ پچاس ساٹھ برس کے بڈھے اور پندرہ سالہ لڑکی کی شادی یا پانچ برس کے لڑکے اور بیس برس کی لڑکی کی شادی سے کن نتائج کی اُمید کی جاسکتی ہے۔ اوّل الذکر شکل ہو یا آخرالذکر، دونوں شکلوں میں سماج کے عجوبہ کا شکار عورت کو بننا پڑتا ہے۔ اس کے دل میں جو تضحیک کے جذبات موجزن ہوتے ہیں اس کا اندازہ مندرجہ ذیل گیت سے بخوبی ہو سکتا ہے۔ پہلا گیت اس بے جوڑ شادی کی طرف اشارہ کرتا ہے جہاں بیوی بالغ اور شوہر نابالغ ہوتا ہے:۔

چھوٹا سا بلما مورا آنگنا میں گلّی کھیلے،
آنگنا میں گلّی کھیلے، آنگنا میں گلّی کھیلے،
پنیا بھرن میں چلی یوں کہے گودی میں لے لے،
ماروں گی رسیّوں کی چوٹ
چھوٹا سا بلما مورا آنگنا میں گلّی کھیلے
چھوٹا سا بلما مورا آنگنا میں گلّی کھیلے
آنگنا میں گلّی کھیلے، آنگنا میں گلّی کھیلے
جھاڑو دینے میں چلی یوں کہے گودی میں لے لے
ماروں گی سینکوں کی مار
چھوٹا سا بلما مورا آنگنا میں گلی کھیلے
چھوٹا سا بلما مورا آنگنا میں گلّی کھیلے
آنگنا میں گلّی کھیلے، آنگنا میں گلی کھیلے
وہ تو ہنستا ہی ڈولے
وہ تو ہنستا ہی ڈولے
چھوٹا سا بلما مورا آنگنا میں گلّی کھیلے،

مندرجہ ذیل گیت مندرجہ بالا گیت کے برعکس ایسی بے جوڑ شادی کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ جہاں بیوی کم عمر ہے اور شوہر ضعیف العمر۔ اس کے صرف بول سننے میں آئے ہیں:۔

کوٹھے اوپر کوٹھری بڈھا بلاوے ری

میں شرم کے مارے مرگئی وہ باوا سا لاگے ری

تفصیل میں جائے بغیر بولوں سے اندازہ ہوجاتا ہے کہ ایسی حالت میں بیوی کے جذبات کس قدر مجروح ہوتے ہیں اور اسے اپنے اور پرایوں میں شادی بجائے فخر اور خوشی کے باعث شرم اور رنج ہوجاتی ہے۔

اس گیت کے بول موجودہ زمانے کے لوگوں کے کانوں میں پڑیں تو شاید ایک قسم کی اجنبیت اور غیریت سی محسوس ہو لیکن ابھی چند سال سے ایک فلمی گیت عام طور سے سننے میں آتا ہے۔ جس کے بول ہیں :۔

میں کیا کروں رام، مجھے بڈھا مل گیا ری

میں ہوگئی رے بدنام مجھے بڈھا مل گیا ری

اس فلمی گیت کے ریکارڈ کو عوام الناس کے طبقے کی شادیوں کے موقعہ پر سُنا جاتا ہے اور اکثر نوجوان لڑکے اور لڑکیاں اس گانے کو سُن کر بہت محظوظ ہوتے ہیں ظاہر ہے کہ اس زمانے میں ایک بڈھے اور ایک کم سن لڑکی کی انمل بے جوڑ شادی قانوناً اور رواجاً کالعدم ہوچکی ہے اور اس گانے کی مقبولیت برسبیل چھیڑ چھاڑ ہی تصوّر کی جاسکتی ہے۔ لیکن اس موضوع کے قدیم گیت اور موجودہ گیت کے مواد میں جو مماثلت ملتی ہے اس میں ایک اعتراض ممکنہ کا جواب مضمر ہے وہ یہ کہ رومانوی گیتوں کے ضمن میں، جو گیت اس باب میں پیش کئے گئے ہیں وہ اس فلمی دور کے گیت ہیں۔ یہ اعتراض ایک حد تک صحیح بھی ہوسکتا ہے اور غلط بھی۔ صحیح اس لئے کہ موجودہ فلمکاروں نے پرانے گیتوں کو اپنا کر ایک نئی موسیقی کے دھن میں ترتیب دے لیا ہے اور اسی لئے یہ اعتراض غلط بھی ہے۔ کیونکہ اصل حقیقت یہ ہے کہ اس قسم کے موجودہ فلمی گیت اصل میں عورتوں کے پرانے گیتوں کے نئے موسیقی چربے ہیں یعنی پرانی شراب نئے جاموں میں پیش کی گئی ہے اس حصّے میں جو رومانوی گیت زیر تبصرہ آئے ہیں وہ اصل میں قدیم رومانوی گیت ہی ہیں جیسا کہ ان کے موضوعات، لہجہ اور زبان سے ظاہر ہے۔

گھریلو گیت:

انسان فطرتاً تلخیوں کو بھول جاتا ہے اور عورتیں خصوصاً تلخیاں جلد بھلا ڈالتی ہیں۔ ازدواجی زندگی اپنی مصروفیتوں، دلچسپیوں اور گوناگوں رنگینیوں سے اس قدر لبریز ہو جاتی ہے کہ خوش رہنا اور خوش رکھنا اس کی زندگی کا مقصد بن کر رہ جاتا ہے۔ میلے ٹھیلے، شادی بیاہ یا تقریب میں جاکر گیت سُنیے تو معلوم ہوتا ہے کہ معصوم خوشی کا اظہار اس شدت اور گہما گہمی کے ساتھ شاید ہی کہیں ہو۔ لیکن عورتوں کی کیفیات قلبی کو صرف پرندوں اور چرندوں کی خوشی اور معصومانہ زندگی سے ممیز کرنے کے لئے رجائیت بھی ان کی زندگی کے ساتھ لگی ہوئی ہے۔ عشق کی ناکامی کی چوٹ شعور سے غیر شعور اور غیر شعور سے تحت الشعور تک پہنچ جاتی ہے اور دوسرے تو دوسرے خود عورت کو بھی قلب کی ان گہرائیوں تک پہنچنا دشوار ہو جاتا ہے لیکن یہ رجائیت جو انسان اور شاعری دونوں کی جان ہے گھریلو زندگی میں دوسرا چولا بدل کر ظاہر ہوتی ہے۔ ساون کے گیتوں میں اس کا مزہ ملتا ہے۔ بادل اُمنڈ اُمنڈ کر آتے ہیں، بجلی کوند رہی ہے رم جھم بارش ہو رہی ہے۔ چاہنے والا پردیس میں ہے۔ نہ خط آیا نہ سندیسہ آیا۔ نہ یہ خبر کہ کب واپس آئے گا اور آئے گا بھی یا نہیں۔ وسوسے سینکڑوں خطرات بن بن کر سامنے آ رہے ہیں۔ دل میں اُمنگ ہے، مایوسی نے میٹھا درد پیدا کر دیا ہے۔ کوئل اور پپیہے زخموں پر نمک چھڑک رہے ہیں۔ پردیس میں کسی سے دل نہ لگ گیا ہو۔ کہیں آنکھ نہ لڑ گئی ہو۔ جذبات کا تلاطم اور خیالات کی کشمکش محبت کے اس نقطۂ عروج پر پہنچ جاتی ہے جس پر ہزاروں ڈراماؤں کا آرٹ قربان کیا جا سکتا ہے۔ برسات ہی پر موقوف نہیں۔ بسنت، پھاگن گرمی، جاڑا غرض ہر موسم اپنی رعنائیوں کے ساتھ پردیس میں رُکے ہوئے پیا کی یاد دلاتا ہے اور تڑپاتا ہوا چھوڑ جاتا ہے۔ بارہ ماسوں میں موسم کی خصوصیات کے پس منظر کے ساتھ جذبات کا کھیل پردے پر پردے اٹھاتا چلا جاتا ہے۔ اور زندگی کے اس تماشے کو دیکھ کر ہم حیران رہ جاتے ہیں۔ ان گیتوں میں ہماری معاشرت کا ایک اور پہلو بھی نظر آئے گا۔ ساس نند کی سختیاں اور مظالم اور شوہر اور بیوی کے ازدواجی تعلقات پر ان کے

شرم ولحاظ کے باعث جو خود عاید کردہ پابندیاں ہیں ان کے ہاتھوں جو جو رکاوٹیں میاں بیوی کو گھل مل کر رہنے میں پیدا ہوتی ہیں عورتوں نے گیتوں میں اس کا بھی اظہار کر دیا ہے۔ یہ گھریلو گیت، اس قدر زیادہ اور اتنے متنوع ہیں کہ سب کو بیان کرنا ناممکن ہے۔ صرف چند عنوانات کے ماتحت چند گیتوں پر اکتفا کرنا پڑتا ہے۔ ان میں سب سے پہلے شادی بیاہ کے گیت ہیں۔

شادی بیاہ کے گیت، شادیانے۔ سُہاگ کے گیت

شادی بیاہ کی رسوم میں مایوں بٹھانا بھی ایک اہم رسم ہے۔ اس رسم کو آپ کتنا ہی حفظان صحت کے اصول کے خلاف سمجھیں لیکن مایوں بیٹھنے کے بعد لڑکی میں جو رعنائیاں پیدا ہو جاتی ہیں وہ حسن کاریاں اور ان کی اہمیت ایک عورت ہی سمجھ سکتی ہے۔ اس موقع پر اپنی خوشی کے اظہار اور لڑکی کے دل بہلاؤ کے لئے خوب گیت گائے جاتے ہیں ان میں سے چند یہ ہیں۔ سب سے پہلے منگنی کی رسم ہوتی ہے۔ شادی بیاہ کے گیت دہلی کی زبان میں مبارکبادیاں، اور سہاگ گھوڑیاں کہلاتے ہیں۔ منگنی کے وقت کی مبارک بادی کے چند بول یہ ہیں:۔

جُگ جُگ جم دوری مبارکبادیاں　　ہمیشہ دوری مبارکبادیاں

سب ہی مل دوری مبارکبادیاں　　اللہ میاں کے گھر شادی　　نت نویلیاں

ہمیشہ دوری مبارکبادیاں [1]

منگنی کے وقت لڑکی کو سجایا جاتا ہے۔ آرائش کی تفصیلات دیکھئے:

لاڈلی بنو کو میں کیسے بناؤں گی

ہاتھوں مہندی پیروں میں رچاؤں گی۔

---

[1] یہ اور اس قسم کے گھریلو گیت راقمہ نے رسومات شادی کے موقع پر ڈومنیوں اور اکثر بڑی بوڑھیوں کی زبانی بذات خود سنے ہیں۔ اس قسم کے گیت عام طور پر کتابی حوالوں کے محتاج نہیں اور نہ کتابوں میں کہیں ملتے ہیں۔

موہا[۱] سالو[۲] سب ہی رنگ لائیو

بنّو کو پہناؤں گی لاڈو کو پہناؤں گی

ذیل کے گیت میں لڑکی کی نازک بدنی اس کا الڑھ پن، اسباب آرائش اور ان کے ڈھنگ سے ناواقفیت کا اظہار کس خوب صورتی سے کیا گیا ہے۔ دلہن تو ایسی چھوٹی ہے کہ تجھے بازوبند بھی باندھنے نہیں آتے۔ دیکھ تیرے بازوں بندوں کا ڈورا ڈھیلا پڑا ہے۔ باندھنے بھی کیسے آئیں شادی سے قبل بچیوں کو اچھا لباس اور زیورات کا استعمال ممنوع تھا کیوں کہ اس کا موقع اب آیا ہے۔ رعنائی کا احساس اس موقعہ پر دلایا جانا مقصود تھا جب اسے اس کی زیادہ سے زیادہ ضرورت ہوتی ہے۔ اس گیت میں زیورات کی تفصیل ملے گی جو اردو شاعری میں سوائے مثنویوں اور داستانوں کے اور کہیں نہیں ملتی۔ لیکن مثنوی خارجی شاعری ہے اور گیت داخلی اور یہ فرق ایک بڑا فرق ہے۔

ہیں تیرے رسیلے بنّو بازو بند ڈھیلے
ناک ترے بیسر سوہے اور موتیوں کی جوڑی چنی تری زیب بنّو.....
بازو بند ڈھیلے
ماتھے ترے جھومر سوہے اور ٹیکے کی جوڑی لڑیاں تری زیب بنّو...
بازو بند ڈھیلے
کانوں تری بالیاں سوہیں اور موتیوں کی جوڑی کھٹکے ترے زیب بنّو...
بازو بند ڈھیلے
گلے ترے چمپا سوہے اور جگنی کی جوڑی مالا تری زیب بنّو.....
بازو بند ڈھیلے
باہوں ترے نونگے سوہیں اور اِکوں کی جوڑی جوشن ترے زیب بنّو...
بازو بند ڈھیلے
پاؤں ترے چوڑیاں سوہیں اور کڑوں کی جوڑی پائل تری زیب بنّو....
بازو بند ڈھیلے۔

۱؎ "سوھا" بمعنی "سرخ" ۲؎ "سالو" بمعنی لال کپڑا۔

بیجوں تری شال دوشالے اور تکیوں کی جوڑی بنڑا تیرا زیب بنو...

باز و بند ڈھیلے

اے میری نادان بنو بازو بند ڈھیلے۔

سر سے لے کر پیر تک کے تمام زیورات کی تفصیل جزئیات نگاری کا کمال ہے اور سب سے بڑا کمال اس گیت میں یہ ہے کہ بنڑا (دولھا) بھی اس آرائش میں شامل ہے۔ وہ تمام آرائشوں کا مقصود ہے۔ اس نقطۂ عروج پر پہنچ کر زدِ عروج بھی اسی شان کا ہے یعنی یہ کہ ماں کو اپنی بچی کی کمسنی کا خیال بار بار پریشان کر رہا ہے۔ تجربہ کے فقدان کے ساتھ بچی زندگی کی سب سے اہم منزل میں داخل ہو رہی ہے۔ ماں جتنی بھی پریشان ہو کم ہے۔ اس گیت سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ہماری معاشرت میں شادی نسبتاً کم عمری میں ہو جاتی ہے۔ معاشرت کے اس کمزور پہلو کو ذیل کے گیت میں اور بھی زیادہ واضح طور پر منظرِ عام پر لایا گیا ہے۔

منگنی کے بعد مایوں بٹھانے کی رسم بڑے شوق اور چونچلوں سے منائی جاتی ہے۔ اور اس موقع پر سہاگ گھوڑیاں گائی جاتی ہیں۔ ڈومنیوں کی گائی ہوئی ایک سہاگ گھوڑی کے شروع کے بول یہ ہیں:۔

"ناجوری" ناجو گھونگھٹ کھول،

گھونگھٹ میں ترے چندر بست ہے، لال لگے انمول

"ناجوری" ناجو گھونگھٹ کھول" [۱]

منگنی اور مایوں کے بعد ساچق کی رسم ادا ہوتی ہے۔ ساچق کا جلوس دولہا کے گھر سے دلہن کے گھر آتا ہے۔ ہاتھی، گھوڑے، ترک بھڑک اور دھوم دھام کے ساتھ بری آتی ہے۔ سمدھنیں گھر میں داخل ہوتی ہیں۔ دلہن والیاں سمدھنوں کی مانگ پر صندل بھرتی ہیں۔ پھولوں کے ہار پہنائے جاتے ہیں۔ نقل، مصری اور میوے کے خوان آتے ہیں دلہن کی بہن اور بھاوج دلہن کا گھونگھٹ اٹھاتی ہیں۔ پھولوں کا گہنا پہنا کر مصری کی

---

[۱]۔ یوسف بخاری، "یہ دلی ہے"، ایجوکیشنل پریس، ادب منزل پاکستان چوک، کراچی، ۱۹۶۳ء صفحہ ۱۵۶

ڈلیاں دلہن کو کھلاتی جاتی ہیں۔ دولھا کی اماں دلہن کو نشان میں حسب حیثیت روپے اور اشرفیاں دیتی ہیں۔ چڑھاوے کا زیور پہناتی ہیں اور دوسری رشتے کی عورتیں بھی حسب رشتہ اور حسب حیثیت زیور چڑھاتی ہیں۔ محفل کی اس گہما گہمی کی رونق کو دوبالا کرنے کے لئے ڈومنیاں شادیانے گانے میں مصروف رہتی ہیں مثلاً

ہریالی بنّو ہووے مبارک شادی
بنّے کی بنّو ہووے مبارک شادی
جم جم نت نئے ہووے آبادی
بنے بنّو ہووے مبارک شادی [۱]

ساچق کے موقع پر چڑھاوا چڑھانا امیر غریب، خواص اور عوام سب میں مروّج تھا۔

حیثیت کے اعتبار سے کمی اور بیشی ہونا لازمی تھا لیکن یہ فخر ہمارے گیتوں ہی کو حاصل ہے کہ وہ جھونپڑیوں سے لے کر شاہی محلوں تک یکساں مسرت، یکساں خوشی اور یکساں ہماہمی کے ساتھ جانے پہچانے بولوں میں گائے جاتے تھے۔ ذیل کا شادیانہ شاہی قلعہ کا شادیانہ ہے لیکن اس کی زبان اور بول وہی ہیں جو عام گھروں میں بھی سُنے جاتے تھے۔

نوشہ پیارے بنے کی راج دلاری بنڑی
موتیوں مانگ بھری کنگھی پیاری بنڑی
سمدھنیں آئی ہیں ساچق کا چڑھاوا لے کے
دیے جاتی ہیں انگوٹھی وہ نگھاری بنڑی
بنا آیا ہے بنی سارے براتی لے کے
اپنے گھونگھٹ میں ذرا سر تو نواری بنڑی
دیکھ آرسی مصحف کو جو نوبات چنی
بنا پاؤں پہ گرا کہہ کے ہماری بنڑی [۲]

نکاح پڑھایا جاتا ہے اور حاضرین مجلس کی دعا کے بعد مبارک باد

---

[۱] یوسف بخاری "یہ دلی ہے" صفحہ ۱۶۱ [۲] یوسف بخاری "یہ دلی ہے" صفحہ ۱۶۱

کے غلغلے شروع ہوتے ہیں۔ باہر مردانے میں مراثی اور ڈوم جو شادیانہ گاتے ہیں اس کی مندرجہ ذیل مثال سے معلوم ہوگا کہ مردوں اور عورتوں کی زبان میں کیا فرق ہے مردوں کی زبان میں بھاشا یا ہندی کے الفاظ نہیں نظر آتے لیکن پھر بھی عام فہم اور سادہ زبان ہے جو گانے والوں اور سننے والوں دونوں کے زیر استعمال ہے۔

شادیانہ:

دھوم شادی کی دھواں دھار مبارک ہووے
پیاری دلہن کو یہ دلدار مبارک ہو وے
طوطیاں گاویں چہک کر تیری محفل میں بنے
سہرا پھولوں کا زری دار مبارک ہووے [۱]

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ زبان میں آہستہ آہستہ تبدیلی کی تحریک حرم سرا کے باہر اپنا پورا اثر کر رہی ہے۔ لیکن زنانخانے کی چہار دیواری میں ادب اپنی قدامت پرستی کی چال چل رہا ہے یعنی بھاشا کے خوب صورت سڈول اور زبان پر چڑھے ہوئے الفاظ جاری وساری ہیں۔ دولہا میاں سہرا لٹکائے گردن جھکائے منھ پر رومال ڈالے آہستہ آہستہ قدم اٹھاتے ہوئے اندر زنانخانے میں جارہے ہیں یہاں ایک رسم ادا ہوئی دولہا کی بہنیں بھائی کے سر پر آنچل ڈالے ہوئے دلہن کے پاس لے جارہی ہیں اور ڈومنیاں گانے میں مصروف ہیں [۲] مندرجہ ذیل شادیانہ گویا بہنوں کے جذبات کی ترجمانی کر رہا ہے۔

بنا بنڑی کے لئے شبھ گھڑی آیاری بنا
نت گھڑی آیاری بنا
سیجیں مخمل کی بچھیں تکیے مشجر کے لگے
نور کے تنبو تلے لا کے بٹھایاری بنا
چل کے دیکھو ری سکھی سب میں سوایاری بنا [۳]

منگنی کے موقع پر دولہا صاحب بھی تشریف لائے ہیں، سمدھی، سمدھنیں اور رشتے دار دولہا دلہن کی آئندہ زندگی کا اسٹیج تیار کر رہے ہیں لیکن اس ڈرامے کے

---

[۱] [۲] [۳] یوسف بخاری "یہ دلّی ہے" ، صفحہ ۱۶۲

ہیرو، ہیروئن اس تمام ہڑبونگ سے بے خبر اپنا کھیل الگ کھیل رہے ہیں

کیا ذرا سا بنڑا ڈیوڑھی سے لاگا .....

آپ تو کھیلے گیند چکّیاں

امّاں میرے کھیلن کی گوڑیاں ...... بانڑا لے بھاگا

آپ تو کھیلے گیندری بلّا

امّاں میرے کھیلن کی گوڑیاں .... بانڑا لے بھاگا

امّاں پوچھیں بیٹی سے تیرا کیا لے بھاگا

امّاں میرے کھیلن کا جھنجھنا..... بانڑا لے بھاگا[1]

دلہن کی کم عمری کہیں تو حقیقی ہوتی ہے اور کہیں نفسیاتی۔ ماں کو اپنی بچی ہمیشہ نادان ہی معلوم ہوتی ہے اور اسے اپنی جان سے پیاری بچی کو دوسروں کے سپرد کر دینے میں جو تامل ہوتا ہے وہ اسے ہمیشہ لڑکی کے باپ سے برسرِپیکار رکھتا ہے۔ جو شادی کر کے دینی اور دنیوی فرض سے سبکدوشی حاصل کرنا چاہتا ہے

بنّو ہے نادان سیانی ہونے دو

کھانے نہ جانے پینڈیاں لاڈو میری باندھے نہ جانے بند.....

سیانی ہونے دو

باوا نے کس دیا ڈولا امّاں بیری جانے نہ دے ....

سیانی ہونے دو

چچا نے کس دیا ڈولا چچی بیری جانے نہ دے .....

سیانی ہونے دو

بھائی نے کس دیا ڈولا بھابو بیری جانے نہ دے ....

سیانی ہونے دو

بنّو ہے نادان سیانی ہونے دو[2]

ماں کے دل میں جب یہ اندیشے ہیں تو پھر بچی کو اس نئی زندگی میں کتنے کچھ

۱؎ یوسف بخاری "یہ دلی ہے"۔ صفحہ ۱۵۷

۲؎

خطرات نظر نہ آتے ہوں گے۔ دولھا ماں بیٹیوں کے ان اندیشوں سے بے خبر نہیں۔ وہ جانتا ہے کہ یہ وسوسے سب بے بنیاد ہیں۔ وہ خود امنگوں اور تمناؤں کی ایک دنیا اپنے دل میں بسائے ہوئے ہے۔ وہ خود زندگی کے کتنے خوش آیند خواب دیکھ رہا ہے اس کا فرض ہو جاتا ہے کہ وہ لڑکی کے اندیشوں کو مٹائے۔ بڑی نازک بات ہے۔ دل کے راز کیسے افشا کرے اور پھر غریب ان جذبات کے اظہار پر بھی تیار نہیں ہے۔ اور پھر دقت یہ ہے کہ اسے نہ صرف اپنی طرف سے اطمینان دلانا ہے بلکہ اس کی بھی ضمانت دینا ہے کہ اس کی ماں یعنی لڑکی کی ساس کا برتاؤ بھی اس کے ساتھ محبت آمیز ہوگا اور اسے اس کا یقین بھی ہے۔ ماں نے نہ معلوم کتنی دفعہ کہا ہے کہ وہ کون سی سبھ گھڑی ہوگی کہ میں اپنی بہو کو آنگن میں چھن چھن پھرتے ہوئے دیکھوں گی۔ اپنی محبت کا یقین بلند آہنگ الفاظ میں نہیں دلاتا بلکہ ان انتہائی انکسارانہ الفاظ میں جو آناً فاناً عورت کے دل میں شکوک کا ازالہ کر کے محبت کے نقوش ثبت کر دیتے ہیں۔

میں تیرا جنرا ہوں گا اے میری نادان بنو
اے میری بٹوا سی بنو
پھرے گی ساس کے آنگن بجیں گے پاؤں کے جھانجن
اے میری بٹوا سی بنو
ڈولی کے ساتھ چلوں گا پاپوشیں جھاڑوں گا، صراحی ہاتھ میں لوں گا۔
اے میری بٹوا سی بنو

عورت کے محتاط دماغ نے اس گیت میں پروپیگنڈا ابھی شروع کر دیا اور شادی کے دن سے ہی وہ ایسا ماحول پیدا کر رہی ہے جو دو اجنبیوں میں یگانگت پیدا کرنے میں مدد معاون ہو۔ اس گیت میں اپنے آئندہ رویہ کے متعلق کوئی لمبے چوڑے عہد و پیمان نہیں کئے گئے۔ صرف اشارات ہیں تفصیل سننے اور سمجھنے والوں کے لئے چھوڑ دی گئی ہے اور یہی فنون لطیفہ اور ادب العالیہ کی وہ ممتاز خصوصیت ہے جو ہمیں چوٹی کے شاعروں میں نظر آتی ہے یا جس کے ہم متلاشی رہتے ہیں

دلہن کو ذہنی طور پر تیار کرنے میں یہ گیت بڑی مدد دیتے ہیں۔ ماں باپ کے

گھر لڑکی کے بڑے چاؤ چونچلے کئے جاتے ہیں خاص طور پر جیسے جیسے اس کی شادی کے سال اور دن قریب آتے جاتے ہیں ویسے ویسے اس کی خاطرداریاں بڑھتی جاتی ہیں۔ شادی کرتے وقت یہ ضروری سا ہو جاتا ہے کہ اسے اس کا یقین دلایا جائے کہ اس کی نئی زندگی میں جو محبت اسے ملنے والی ہے وہ ماں باپ کی محبت سے نوعیت میں مختلف ہوگی۔ لیکن شدت میں کسی طرح کم نہیں ہوگی۔ اس کا شوہر اس سے بے حد محبت کرے گا، اس کا ہر ہر بات میں مان رکھے گا۔ لاڈ و پیار سے پیش آئے گا اس بات کو ذہن نشین کرانے کے لئے جو کام مندرجہ ذیل گیت کرتا ہے وہ کوئی اور شخص یا شے نہیں کر سکتی۔ دلہن چپ چاپ ہے اُسے یوں مخاطب کیا جا رہا ہے:

اری بنّو بولو کیوں نہیں مانوں سے
اری بنّو بولو کیوں نہیں لعلوں سے
اری بنّو بولو کیوں نہیں مانوں سے ....
وہ ہریالا وہ جوبن والا بلاوے گا چاہوں سے
بڑے ارمانوں سے
اری بنّو بولو کیوں نہیں مانوں سے
اری بنّو بولو کیوں نہیں لعلوں سے
اری بنّو بیسر جوا لگی ارمانوں سے
(ناک کا زیور)
اری بنّو بیسر جوا لگی ارمانوں سے
وہ ہریالا وہ جوبن والا چھڑاوے گا چاہوں سے
بڑے ارمانوں سے
اری بنّو بولو کیوں نہیں مانوں سے
اری بنّو بولو کیوں نہیں لعلوں سے
وہ ہریالا، وہ جوبن والا، چھڑاوے گا لاڈوں سے
بڑے ارمانوں سے

اری بنّو بولو کیوں ہنیں مانوں سے
اری بنّو بولو کیوں ہنیں لعلوں سے
اری بنّو ....

عورت صرف یہی نہیں چاہتی کہ اس کا شوہر صرف اس سے محبت کرے۔ وہ چاہتی ہے کہ آپ اسے چاہیں اور اس کے چاہنے والوں کو بھی چاہیں۔ اس میں پیچیدگیاں پڑ جاتی ہیں لیکن عورت اپنا مقصد حاصل کرنے پر مُصر رہتی ہے۔

دولھا کی محبت کو خود اپنے عزیزوں سے دلہن کے عزیزوں کی طرف منتقل کرنے اور اس کی ماں بہنوں کے امکانی طعن و تشنیع کی پیش بندی کی خاطر نہایت خوبصورتی سے اپنے مقصود کو واقعہ تصوّر کر کے دولھا کو اس تبدیلی کے لئے پہلے سے تیار کر دیتی ہے

جا بیٹھا سسرال گوری کا بنڑا
بنڑا میرا ری پڑوسن ، بنڑا جھک کرے گا سلام گوری کا بنڑا
ٹکا بھوں گی بنے تمھیں ، ٹکا بھوں باندھ آوے گا لال گوری کا بنڑا
ہاتھوں زری کا رومال ، گوری کا بنڑا جا بیٹھا سسرال گوری کا بنڑا
جا بیٹھا سسرال ......

اس ٹوٹے اور جادو کے عامل اور معمول کی سادہ لوحیاں دیکھئے کہ جہیز کی رشوت کے بعد بھی ٹکے اور زری کے رومال کی رشوت کے لاسے لگائے جا رہے ہیں اور غریب دولھا سسرال کی محبت کے جال میں پھنستا چلا جا رہا ہے۔

سہاگ کے گیت

بارات آتی ہے دولھا اس میں سب سے زیادہ نمایاں ہے۔ بارات آگئی بارات آگئی کا شور اٹھا۔ دلہن کا دل دھک سے ہوگیا۔ نہ معلوم اس نئے شخص کے دل میں میرے لیے کوئی تمنا بھی ہے یا نہیں۔ اس ذہنی کشمکش میں ہے کہ اس کے کانوں میں بہت سے سریلے بول پڑتے ہیں:

میرا چھنک منک بر آیا ری   بڑی دوروں سے بنڑا آیا ری

اپنے دادا ابّا کا گھوڑا لایا ری بڑی دُور دوں سے بنڑا آیا ری

اپنی امّاں کا ڈولا لایا ری بڑی دوردوں سے بنڑا آیا ری

دلہن اطمینان سے سانس لیتی ہے کہ اگر تمنّا نہ ہوتی تو دور دراز سے سفر کی مصیبتیں کیوں اُٹھاتا۔ کیا اپنے گاؤں میں یا قریب میں لڑکیوں کی کمی تھی۔ اگر تمنّا نہ ہوتی تو دادا ابّا کا گھوڑا اور اپنی امّاں کا ڈولا کیوں لاتا یا اگر گھوڑے اور ڈولے سے صرف دادا ابّا اور اپنی ماں کی شرکت مراد لی جائے تو گھر والوں کی تمنّا کا اظہار موجود ہے۔ غرض اس طرف سے اسے اطمینان ہو جاتا ہے۔ اتنے میں بارات شامیانے کے نیچے قرینے سے بیٹھ جاتی ہے اور کمرے پر چڑھی ہوئی کھڑکی اور کواڑ سے جھانکتی ہوئی سہیلیاں برابر یوں میں سے ایک ایک کو پہچانتی جاتی ہیں۔ سب کی سب دولھا کو نہ معلوم کن کن زاویوں سے دیکھ رہی ہیں۔ دولھا کے ابّا بھی ہیں اس کے بھائی بھی ہیں۔ اب گیت کی کرامات دیکھیے ایک ہی تیر میں دو چھوڑ تین تین شکار کیے جاتے ہیں اور دوسری طرف دولھا کے تالیف قلب کا انتظام کیا جا رہا ہے۔

بنّا بنڑی کے لئے سبھ گھڑی آیا ری بنا،

یہ مرا ہریالا بنا

یہ مرادوں پایا بنا

بنا بنڑی کے لئے ......

ایک تو بنّا بنا اور بنّے کے باوا بنے چل کے دیکھو ری سکھی

سکھی سب میں سہانا بنا

بنڑا بنّی کے لئے ......

ایک تو بنّا بنا اور بنّے کے بھائی بنے،

سیجیں مخمل کی بچھیں تکیے مشجّر کے لگے،

بنڑا بنّی کے لئے .....

دور سے آیا ری بنا راج دلارا ری بنا،

بنڑا بنڑی کے لئے نت گھڑی آیا ری بنا،

بنڑا بنی کے لئے

سہرے :

اگر صرف دولھا کی تعریف ہوتی پھر بھی کچھ مضائقہ نہ تھا۔ بارات میں دولھا ہی سب کا جاذب نظر ہوتا ہے۔ لیکن دولھا کے باپ اور بھائیوں کو کیسے نظر انداز کیا جاسکتا تھا چلتے چلاتے ان کی بھی تعریف کر دی جاتی ہے لیکن دولھا سب میں سہانا ہے۔ اس میں کوئی تعلّی نہیں۔ حقیقت میں ایسا ہی معلوم بھی ہوتا ہے۔ دولھا کے سہرا عموماً نکاح سے پہلے باندھا جاتا ہے۔ نکاح کے بعد مردوں میں سہرے پڑھے جاتے ہیں۔ ہماری مروجہ شاعری مبارک باد اور سہرے سے آگے نہ بڑھ سکی۔ کہنے کو آسمان سے تارے بھی لاکر سہرے میں ٹانک دیئے جاتے ہیں۔ فرشتے اور حوریں ان سہروں کو گوندھتے ہیں۔ مالن بھی گوندھتی ہے لیکن وہ مالن بھی آسمانی فضاؤں کی ہوتی ہے۔ اس کا ہماری زمین سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا۔ مردوں کے سہرے کیا ہوتے ہیں اچھے خاصے اکھاڑے ہوتے ہیں جہاں تعلّی ہے۔ "دیکھیں کہہ دے کوئی اس سہرے سے بڑھ کر سہرا" جواب الجواب ہے۔ غرض دماغ سوزیاں ہیں کاوشیں ہیں، بلند خیالی ہے، سب کچھ ہے لیکن اگر نہیں ہے تو جذبات نہیں ہیں۔ نہیں ہے تو حقیقت نگاری نہیں ہے۔ رہی رسم و رواج کی عکاسی تو وہ ہو بھی نہیں سکتی۔ گھر کی چہار دیواری میں آیئے تو آنکھیں کھل جاتی ہیں۔

ہریالے ہمارے بنّے کے لئے سہرا گندھ لاری مالنیان
سہرا گندھ لاری مالنیاں سہرا گندھ لاری مالنیاں
ہمارے بنّے کے لئے
ہریالے بنّے کے لئے سہرا گندھ لاری مالنیاں، سہرا گندھ....
بیلے کی البیلی کلیاں
جیلے چنبیلی کی کلیاں سہرا گندھ لاری مالنیاں
ہمارے بنّے کے لئے
ہریالے بنّے کے لئے سہرا گندھ لاری مالنیاں

مالن آسمان سے نہیں آئی۔ جانی پہچانی مالن ہے۔ وہی دیسی پھولوں کی کلیاں ہیں۔ وہی مست کر دینے والی خوشبو جس کو اتفاق سے سونگھ کر ہم کبھی کبھی راستہ میں ٹھٹھک کر کھڑے ہو جاتے ہیں۔ دیکھنا کہیں بیلا پھول رہا ہے، دیکھیں کہیں چنبیلی کھل رہی ہے۔ ان ہی پھولوں کا بنا ہوا سہرا مالن دولھا کے لئے لاتی ہے۔ اس دن کا ماں کو کب سے انتظار تھا۔ اس نے کیسی کیسی منتیں مانگی ہیں۔ آج وہ خوشی سے پھولے نہیں سماتی۔ اپنے بچّہ کی خاطر سب کے نخرے اُٹھانے کو تیار ہے۔ مالن کو بھی بے حد چاؤ چوچلوں سے بلایا ہے۔ بی مالن بڑے نخروں کے ساتھ آئی ہیں۔ اس کے تیور میں تمکنت اور چال میں ٹھسکا ہے۔ بڑی اپنائیت اور بے تکلفی کے ساتھ مالن کا خیر مقدم ہو رہا ہے۔

سہرا گندھ لاری مالنیاں ..... سہرا گندھ لاری .....
آؤ موری مالن
بیٹھو مورے آنگن
کرو سہرے کا مول ..... سہرا گندھ لاری مالنیاں
ہمارے بنّے کے لئے
ہریالے بنّے کے لئے ..... سہرا گندھ لاری مالنیاں، سہرا

دولہا کا باپ باہر کمینوں کو انعام تقسیم کر رہا ہوگا لیکن دولھا کی ماں مالن کو موری مالنیاں کے پیارے نام سے بلا رہی ہے۔ اس پیار و محبت سے آنگن میں بٹھاتی ہے اور سہرے کا مول تول شروع ہو جاتا ہے۔ مالن اپنے خاص انداز میں سہرے کی قیمت بتا رہی ہے۔

سہرا گندھ لاری مالنیاں .... سہرا گندھ لاری مالنیاں
سات لکھ سہرے کا مول
اس کی عطر بسی لڑیاں ملنیاں سہرا گندھ لاری مالنیاں
سہرا گندھ ......
ہمارے بنّے کے لئے سہرا گندھ لاری مالنیاں
سہرا گندھ لاری ......

یہاں مول تول سکوں میں نہیں ہو رہا ہے۔ سہرے کی کوئی قیمت ہی نہیں ہو سکتی۔ وہ تو ایک جنس بے بہا ہے مالن اس حقیقت کو یوں واضح کرتی ہے۔ سات لکھ سے مراد سہرے کی قیمت نہیں یہ تو صرف سہرے کی تعریف کے تیور ہیں۔

شادی بیاہ کے گیتوں میں سہروں کا عنصر غالب ہے۔ سہرے سے متعلق جو گیت ہیں وہ اصطلاحاً بھی سہرے ہی کہلاتے ہیں۔ پھولوں سے ترتیب پاتے ہیں اس لئے سہروں میں پھولوں کا تذکرہ آنا ضروری ہے لیکن گیتوں میں پھولوں کا تذکرہ اردو شاعری میں پھولوں کے تذکرے سے مختلف ہے۔ شاعری میں پھول کو انفرادی حیثیت سے دیکھا جاتا ہے۔ اس کا بیان مقصود بالذات ہوتا ہے لیکن گیتوں میں پھول کی تعریف بالتفصیل نہیں ملتی۔ پھول ایک علامت ہیں، محبت، حسن، پاکیزگی اور خلوص کی۔ پھول ایک علامت ہے دولھا اور دلہن کو ایک رشتہ میں منسلک کرنے کی یہی وجہ ہے کہ عورتوں میں شادی بیاہ کے گیتوں میں سہرا تمام گیتوں پر فضیلت رکھتا ہے۔ فطرت کی تمام رنگینیاں اور فطرت کی تمام رعنائیاں سمٹ کر پھول میں سماگئی ہیں۔ خوشبو، نزاکت حسن اور رنگینی کے لوازمات عورت اور پھول میں مشترک ہیں۔ اسی باعث عورت کو پھول سے گہرا تعلق ہے اور ایک حسین عورت کو ایک پھول ہی سے تشبیہ دی جاتی ہے عورت کا حسن دلہن میں اپنے نقطۂ عروج پر ہوتا ہے۔ دلہن کی دل فریبی میں دلہن کا سہرا، دلہن کے زیور، دلہن کی سیج سب برابر کے شریک ہیں اور سب کے سب پھولوں کے رہین منت۔ پھول گجروں اور ہاروں کی فراہمی مالن کی رہین منت ہے۔ چنانچہ مالن جو معاشرہ میں ایک ملازم سے زیادہ وقعت نہیں رکھتی۔ شادی بیاہ کے موقع پر اس کی حیثیت ایک دم بدل جاتی ہے اور اس کی بڑی خاطریں ہوتی ہیں۔ بڑے چاؤ چونچلے کئے جاتے ہیں۔ مالن مشرقی عورتوں کے معاشرے میں ایک مستقل ادارے کی حیثیت رکھتی ہے۔ مالن حسن، محبت اور رومان کی فضا کا ایک جزو لاینفک ہے۔ مالن کی شخصیت حسن اور خوشبو کی رومانی فضا میں تربیت پاتی ہے۔ اس کی طبیعت خود بہت رنگین ہوتی ہے۔ اس کے مزاج میں ایک البیلا پن ہوتا ہے وہ آتی ہے تو اس احساس کے ساتھ کہ اسے تمنا اور طلب کے ساتھ بلایا گیا ہے۔ مندرجہ ذیل گیت درگا راگ میں ہے۔

مالن گجرے لاؤ .... مالن گجرے لاؤ

پھول سنگھاؤ ہار بناؤ

مالن گجرے لاؤ

گلے کو کنٹھی ہاتھ کو پہونچی

بالوں کو جوڑا لاؤ مالن

مالن گجرے لاؤ..... مالن...... (۱)

پھولوں کے زیور میں جو چھب ہے وہ ہیروں کے زیور میں کہاں۔ ترشے ہوئے ہیروں سے رنگین شعاعیں ضرور پیدا ہوتی ہیں لیکن ان میں نرم اور نازک رنگینی کہاں جو دل کو نرم اور نازک بنادیتی ہے۔ سونے کی چمک نگاہ کو خیرہ ضرور کردیتی ہے لیکن پھولوں کی خوشبو سے دماغ میں تازگی اور روح میں بالیدگی پیدا ہوتی ہے۔ اس کا جواب کہاں ہے۔ لیکن عورت اپنے سنگھار کے لئے باغباں اور گل فروش کی رہین منت نہیں ہوتی۔ اندرون خانہ وہ خود مختار ہے اس کا اپنا انتظام ہے۔ اس کی اپنی ایک مالن ہے جس سے پھول جیسے سامان حسن کا لین دین ہوتا ہے۔ گھر کی بی بی اور مالن کا رشتہ حاکم ومحکوم کا رشتہ نہیں۔ سوداگر اور خریدار کا سا تعلق بھی نہیں۔ محبت کا رشتہ ہے۔ لڑنے جھگڑنے کا تعلق ہے۔ ضد اور بگڑ بیٹھنے کا ناتا ہے۔ چاؤ چونچلوں کا لطف ہے۔ عورت کی طبیعت میں ویسے بھی مساوات کا جذبہ زیادہ کارفرما ہوتا ہے۔ ہر عورت دوسری عورت سے خاص ہمدردی رکھتی ہے۔ عورتیں خواہ کسی طبقہ سے تعلق رکھتی ہوں ایک دوسرے کے ساتھ زیادہ اپنائیت محسوس کرتی ہیں۔ آپس میں راز و نیاز کی باتیں ہوتی ہیں۔ اپنے دل کے چور تک نہیں چھپائے جاتے۔ مثلاً آج ایک مہمان آیا ہوا ہے۔ خاص مہمان۔ آج پھولوں کے سنگھار کی خاص ضرورت ہے۔ مہمان کی خاطرداری جو منظور ہے۔ یہ راز اور کسی سے نہیں کہا جاتا۔ اے مالن آج میرے گھر میرے ساجن مہمان ہوئے ہیں۔ میں سولہ سنگھار کروں گی۔ جا پھولوں کے ہار گوندھ لا۔ مالن کو فرط محبت سے مالنیاں

لہ یہ گانا کسی مطبوعہ کتاب سے نہیں لیا گیا بلکہ لکھنؤ کے ایک قدیم خاندان کی خاتون سے حاصل کیا گیا ہے جو خود یہ سہرا اس راگ میں گاتی ہیں۔

کا خطاب دے دیا ہے۔ مندرجہ ذیل گیت راگ دیس اور تین تال میں ہے:۔

مالنیاں گندھ گندھ لاؤ

پھولن کے ہار را مالنیاں گندھ گندھ لاؤ

آج میرے گھر ساجن آئے رچھوں میں پھولن وا دے سنگروا[1]

مالنیاں گندھ گندھ لاؤ

مالن پر جس اعتقاد اور اپنا یَت کا اظہار کیا گیا ہے اس کا خاطر خواہ اثر ہوتا ہے۔ مالن آتی ہے۔ گجرے گوندھ کر لاتی ہے۔ ہار پہونچی، کنٹھے، مالائیں، جوڑا، کرن پھول، غرض سولہ سنگھار کا سامان لے کر مالن آتی ہے۔ کس انداز سے آتی ہے۔ اپنے حُسن کا احساس ہے۔ ایک تمکنت ہے، رکھ رکھاؤ ہے، اس مالن کے تیور دیکھئے۔ مندرجہ ذیل گیت پہاڑی راگ اور دو تال میں ہے:۔

موری پتلی گوری بہیاں رے گجرے لے لو مول

گجرے لے لو ہار

موری ساس کے بول کڑوے کسیلے سیّاں ہمارے بانکے رسیلے

میرے جیون میں ساجن کا پیار بسنی، گجرے لے لو مول

گجرے لے لو ہار

نازک نازک ہاتھوں سے گوندھے ہوئے گجرے بھی نازک ہوں گے۔ ایک اچھوتے انداز سے گجرے کی تعریفیں ہو رہی ہیں پھر بتانا یہ ہے کہ میں خود اپنے ساجن کو چاہتی ہوں۔ میرے ساجن بھی مجھے بہت چاہتے ہیں۔ میں ایک خوش قسمت عورت ہوں۔ میرے ہاتھ کی بنی ہوئی چیز کا لینا بھی ایک مبارک اور نیک شگون ہے۔ اپنے ساجن کی تعریف میں زیادہ گہرا رنگ بھرنے کے لئے ساس کی بدمزاجی اور بدگوئی پر بھی چھینٹے ڈالے جا رہے ہیں۔ ساس کے کڑوے کسیلے بولوں کے باوجود ساجن کے بانکے پن اور رسیلے پن میں ایک خاص لطف پیدا کیا جا رہا ہے۔ اس کے بعد مالن پھولوں کی اور گجروں کی تعریف کرتی ہے۔ نہ مبالغہ ہے نہ تعلّی۔ واقعہ کے بیان کا انداز بالکل نرالا ہے۔

---

[1] پھولوں کے سنگھار سے میں اپنے پیا کو رجھاؤں گی۔

اور نہایت نازک اور لطیف تشبیہ سے کام لیا گیا ہے۔

میری پتلی گوری بہیّاں ری۔ گجرے لے لو مول
گجرے لے لو ہار

میرے پھولوں میں سارے چمن کی مہک
میرے گجروں میں کومل جوبن کی لچک
کرے پھولوں سے سولہ سنگھار سجنی۔ گجرے لے لو مول
گجرے لے لو ہار

کہنے کے لئے عورتیں گھر کی چہار دیواری میں محصور ہیں۔ لیکن انھوں نے اپنی چہار دیواری کو اپنے لیے باغ و بہار بنالیا ہے۔ ہماری چہار دیواری محفل رنگ و بو ہے گھر کا ہر واقعہ جشن سامانی کا سبب بن جاتا ہے۔ تمام عزیز واقربا، سہیلیاں اور محلہ والیاں جمع ہو کر خوشیاں مناتی ہیں۔ دعوتیں ہوتی ہیں۔ ناچ اور گانا بھی ہوتا ہے۔ گیت گائے جاتے ہیں۔ بچوں کی سالگرہ کا موقع ہو لڑکوں کی ختنے ہوں لڑکیوں کا کن چھیدن ہو بسم اللہ ہو۔ ہر موقعہ ایک جلسہ کا اذن عام ہے اور ہر موقعہ کے لئے سہرے گندھنا اور سہرا لگایا جانا ضروری ہے۔ پھولوں کا سہرا محبت اور پیار کا سہرا ہوتا ہے۔ اس کی لڑیاں ارمانوں اور مرادوں کی لڑیاں ہوتی ہیں۔ امائیں، بہنیں، خالائیں، پھوپیاں اپنے پیارے اور لاڈلے پر واری جاتی ہیں۔ ایسے موقعہ پہ مالن کو کیسے فراموش کیا جا سکتا ہے۔ مالن سہرا لاتی ہے دولھا بنانے کے بعد سہرا باندھا گیا ہے۔ سب بے چین ہو کر نکل آئی ہیں اور سہرے پر رائے زنی ہو رہی ہے۔

ملنیاں سہرا گندھ لائی ہے وضع دار۔۔۔۔ ملنیا سہرا
ہاں چلو دیکھ آئیں سہرے کی بہار۔۔۔۔۔

ملنیاں سہرا گندھ لائی ہے وضع دار
پھول نئے البیلے ہیں اور کلیاں خوشبودار
ہاں چلو دیکھ آئیں سہرے کی بہار
ملنیاں سہرا گندھ لائی ہے وضع دار

پھول مُرادوں والے ہیں ان میں بھرا ہے پیار
ہاں چلو دیکھ آئیں سہرے کی بہار
ملنیاں سہرا گندھ لائی ہے وضع دار
سہرے کی وضع پیاری پیاری لڑیوں پہ عجب بہار
ہاں چلو دیکھ آئیں سہرے کی بہار
ملنیاں سہرا گندھ لائی ہے وضع دار
اماں واری، خالہ واری واری بچہ پر ہر اک نار
ہاں چلو دیکھ آئیں سہرے کی بہار
ملنیاں سہرا گندھ لائی ہے وضع دار

سہرے، پھولوں کے ہار اور مالن کے گیت، شادی بیاہ کے موقعوں پر تو عورتوں میں مقبول ہیں ہی لیکن ان کی مقبولیت کا اندازہ اس امر سے بھی ہوسکتا ہے کہ سینما کے گانوں میں مالن کے گیت داخل کیے جا رہے ہیں۔ ظاہر ہے کہ عورتوں کے تصنیف کیے ہوئے مالن کے گیت آرائش و زیبائش اور کاوش شعری اور کاوش موسیقی سے معرّا ہوتے ہیں۔ سینما کے گیت تصنیف کرنے والے ان گیتوں پر وقت صرف کرتے ہیں اور دماغ سوزی سے کام لیتے ہیں۔ مندرجہ ذیل مالن کا گیت ایک مشہور سینما کے کھیل "بنا" سے ماخوذ ہے۔ گیت صاف بتادے گا کہ اس میں صناعی سے کام لیا گیا ہے۔ لیکن لوازمات وہی ہیں، اشارے وہی ہیں، جذبات وہی ابھرتے ہیں جو گیتوں کا مقصود ہیں۔ اس گیت سے ایک بات واضح ہو جاتی ہے وہ یہ کہ مالن کے گیت اپنی ادبیت، اپنی جاذبیت اور مقبولیت میں کسی قسم کی موسیقی اور گیت سے کم مرتبہ نہیں ہیں۔

یہاں مالن غالباً دلہن کی ماں کے گھر سے آئی ہے اور پھولوں کا تحفہ لائی ہے۔

لے لو لے لو مالنیاں سے ہار لے لو لے لو مالنیاں سے ہار
گونگھٹ کاڑھے ٹھمک ٹھمک مالن البیلی آئی
جوہی چمیلی اور چمپا ہاروں میں گوندھ کے لائی۔

میں تو لائی ہوں ہاروں میں اپنوں کا پیار
لے لو لے لو مالنیاں سے ہار لے لو لے لو ....
چندا کی کرنوں میں تارے پرو کر
برکھا کی رم جھم میں کلیوں کو دھو کر
میں تو ہاروں میں گوندھ لائی سولہ سنگھار
لے لو لے لو مالنیاں سے ہار لے لو لے لو مالنیاں سے ہار....

مالن دلہن کی سسرال آئی ہے اس لئے گونگھٹ کاڑھنا ضروری ہے. کہتی ہے کہ ان ہاروں میں سب کا پیار گوندھ کر لائی ہوں۔ پھر پھولوں کو ستاروں سے اور ڈورے کو چاند کی کرن سے تشبیہہ دی جا رہی ہے۔ چاند اور ستاروں کو محبت اور رومان کی راتوں میں جو اہمیت حاصل ہے اُس کا اندازہ لگائیے۔ اور تشبیہوں کو دیکھئے اور یہ دیکھئے کہ ان پھولوں کے ہاروں میں سولہ سنگھاروں کی زیب و زینت سمو کر رکھدی ہے۔

لے لو لے لو مالنیاں سے ہار لے لو لے لو مالنیاں سے ہار
میرے پھولوں میں راگ میری کلیوں میں گیت
میرے گجروں میں پیار میرے ہاروں میں جیت
انھیں پہنے تو مان جائے روٹھی ہوئی نار
لے لو لے لو مالنیاں سے ہار..... لے لو لے لو مالنیاں

سچ ہے پھولوں میں راگ اور گیت ہیں۔ راگوں اور گیتوں میں پھولوں کا حسن ہے۔ پیار میں ہار اور جیت یکساں ہیں۔ اور کون سی عورت ہوگی کہ وہ ہنستے ہوئے پھولوں اور مسکراتی ہوئی کلیوں کو دیکھ کر روٹھتے من نہ جائے۔ مالن سے کون ہار نہیں لیتا۔

لے لو لے لو مالنیاں سے ہار
میرے پھولوں میں راگ میری کلیوں میں گیت
میرے گجروں میں پیار میرے ہاروں میں جیت

انھیں پہنے تو مان جائے روٹھی ہوئی نار

لے لو لے لو مالنیاں سے ہار ...... لے لو لے لو

یوں تو اکثر خوشی کے موقعوں پر سہرے گائے جاتے ہیں۔ لیکن سب سے بڑا موقعہ سب سے اہم اور قابلِ یادگار موقع تو شادی بیاہ کا ہوتا ہے۔ نکاح ہوتے ہی سہرے کی سُریلی تانوں سے گھر گونج اٹھتا ہے۔ نکاح کے بعد دولہا گھر میں آتا ہے اس وقت دولہا کا پردہ کسی سے نہیں ہوتا۔ تمام لڑکیاں اور عورتیں دولہا کو گھیر لیتی ہیں خاص کر دلہن کی سہیلیاں۔ دلہن تک پہنچنے میں نہ معلوم کتنی سہیلیوں کے ہجوم سے دولہا کو گزرنا پڑتا ہے ان میں سے ہر ایک دولہا کے قریب ترین ہونا چاہتی ہے۔ اس افسانہ کی تفصیل شاید ہی کسی افسانہ نویس نے لکھی ہو لیکن ایک گیت میں اس موقع کی تفصیلات پر وہ تبصرہ ملتا ہے جو صرف سہیلیاں ہی جان سکتی ہیں۔

کھیلیں نولیاں ارے بنّے آج کی رتیاں، کھیلیں نولیاں ارے بنّے

سہرا تمھارا خوب گندھا ارے بنّے آج کی رتیاں

لڑیاں سنبھالیں سو سکھیاں ارے بنّے آج کی رتیاں

کھیلیں نولیاں ارے بنّے آج کی رتیاں .... کھیلیں نولیاں ارے بنّے

کنگنا تمھارا خوب سجا ارے بنّے آج کی رتیاں

مہندی سنبھالیں سو سکھیاں ارے بنّے آج کی رتیاں

کھیلیں نولیاں ارے بنّے آج کی رتیاں .... کھیلیں نولیاں ارے بنّے

جوڑا تمھارا خوب سجا ارے بنّے آج کی رتیاں

دامن سنبھالیں سو سکھیاں ارے بنّے آج کی رتیاں

کھیلیں نولیاں ارے بنّے آج کی رتیاں .... کھیلیں نولیاں ارے بنّے (۱)

مندرجہ بالا گیت سب سکھیاں مل کر گا رہی ہیں اور بے ساختہ ان کی زبان سے یہ جملہ ادا ہوتا ہے کہ اے دولہا آج رات ہم سب مل جل کر کھیلیں گے ہنسیں گے۔ کیوں کہ آج کی رات وہ ہے جس کے لئے ہم سب مع دلہن کے بے حد منتظر تھے اور چونکہ

۱۔ یہ سہرا دہلی کی ڈومنیاں اب بھی گاتی ہیں۔ انھیں سے حاصل کیا گیا ہے۔

دولھا کو بھی اپنے ساتھ ایک مزید دوست کا اضافہ خیال کرتی ہیں اس لئے دولہا کے ساتھ رات بھر ہنسنے، بولنے، کھیلنے میں گزارنا چاہتی ہیں۔ تھوڑی دیر کے لئے وہ بھول جاتی ہیں کہ دولھا اور نئی نویلیاں دو مختلف جنس کے فرد ہیں۔ اس امر کا نہ علم ہے اور نہ احساس۔ چنانچہ کھیلنے کے الفاظ سے شروع کرتی ہیں اور جب تفصیل پر آتی ہیں تو وہی باتیں ان کے منہ سے نکلتی ہیں جو وہ اپنی کسی نئی دوست سے ملاقات کے وقت کہتی چلی آئی ہیں یعنی اس کے لباس اور آرائش کی تعریف۔ دولھا بھی اسی قسم کے تلطف اور التفات کا مرکز بن جاتا ہے۔ سہرا بہت اچھا ہے۔ اس کی لڑیاں اٹھا اٹھا کر دیکھتی ہیں اور تعریف کرتی ہیں۔ کنگنا خوب کھل رہا ہے۔ اس کی بھی تعریف ہو رہی ہے۔ جوڑا بہت خوب صورت ہے اس کی سجاوٹ پر تبصرہ کیا جارہا ہے۔

آرسی مصحف

لیکن یہ منظر اور کیفیت دیرپا نہیں ہوتی اس لئے کہ دولہا اور دلہن کی پہلی ملاقات ہونے والی ہے اور اس میں جو شخص اور جو رواج بھی حارج ہوا اسے جلد از جلد درمیان سے ہٹ جانا چاہیے۔ دولہا دلہن آمنے سامنے بٹھائے جاتے ہیں یہ خوشی کا مقام انتہا ہے۔ صوفیوں نے تو اس مقام سے روح اور خدا کے وصال کا کام لیا ہے اور گھونگھٹ کے پٹ کھولنے پر پیا کے درشن کا مژدہ سنایا ہے لیکن گوشت و پوست سے بنے ہوئے انسانوں کے لئے بھی طربیہ ایکٹ کا آخری سین ہے۔ جہاں پردہ گرتا ہے تو سکھ ہی سکھ ہے اس کے بعد جب المیہ ایکٹ کے لئے پردہ اٹھتا ہے تو صرف دکھ ہی دکھ نظر آتا ہے اور رخصت کے وقت یہ ڈرامہ ختم ہوجاتا ہے۔ منہ دکھائی کی یہ رسم آرسی مصحف کہلاتی ہے۔ دولہا دلہن کے اوپر ایک سرخ دوپٹہ ڈال دیا جاتا ہے قرآن شریف اور ایک آئینہ بیچ میں رکھا جاتا ہے دولھا سورۂ اخلاص پڑھکر دلہن کے منھ پر دم کر دیتا ہے اور کہتا ہے کہ آنکھیں کھولو" دلہن کو سہیلیاں پہلے سے سکھا پڑھا دیتی ہیں وہ کیوں آنکھیں کھولنے لگیں جب تک یہ نہ کہلوائیں "بیوی غلام حاضر ہے آنکھیں کھولو۔"

میری ہریالی گھونگھٹ کھول   راج دلاری گھونگھٹ کھول
گھونگھٹ کھولو مُکھ سے بولو   میری ہریالی گھونگھٹ کھول
باوا کی پیاری گھونگھٹ کھول   اماں کی دُلاری گھونگھٹ کھول

میری ہریالی گھونگھٹ کھول

سونے کی ڈنڈی روپے کے پلڑے   بیٹھی ہے جوبن تول
گھونگھٹ اُٹھا مُکھ دیکھ بنّے کا   بنا پایا انمول نوشہ پایا انمول

میری ہریالی گھونگھٹ کھول

اک لکھ دوں گا دو لکھ دوں گا   دولت سے ترا گھر بھر دوں گا
بچّوں سے بھروں تیری گود   میری ہریالی گھونگھٹ کھول

اس گیت میں گھونگھٹ کھلوانے اور منھ دیکھنے کی بے تابی ظاہر ہے۔ ماں اور باپ کے پیار کے واسطے دینے سے کام نہیں چلا تو ایک لاکھ دینے پر اُتر آئے اور دوسری سانس میں دو لاکھ۔ لیکن گھونگھٹ کھولنے کے لئے ایک لاکھ دینے کے لئے تیار ہیں تو منھ دیکھنے کے لئے جو غالباً گھونگھٹ کھُل جانے پر دونوں ہاتھوں سے چھپا لیا گیا ہے، دو لاکھ روپے کی قیمت ادا کر رہے ہیں۔ خدا خدا کر کے منھ دیکھا۔

حُسن کی تعریف ایک طرف اپنی عریانی کے لئے اور دوسری طرف بے ساختگی کے لئے قابلِ داد ہے۔ منھ دکھائی ہو چکی اور بزرگوں کی دُعا" دودھوں نہاؤ پوتوں پھلو" دولہا کے وعدے کی شکل میں نمودار ہو گئی۔ علاوہ تخیل کی موزونیت اور تسلسل کے دو چیزیں غور طلب ہیں۔ ایک تو دیکھتے ہی شوق کی طغیانی اور جذبات کی فراوانی کے ساتھ ساتھ الفاظ کی ادائیگی سریع تر ہوتی جا رہی ہے اور سانس کی تیزی ایک لکھ، دو لکھ میں اپنی انتہا کو پہنچ جاتی ہے۔ دوسری قابلِ توجہ چیز اس گیت کی بحر ہے۔ طبیعت کی عجلت چھوٹی بحر کی متقاضی تھی۔ بابل کے گیتوں میں بحریں لمبی ملیں گی کیونکہ جذبات الم آہستہ آہستہ ادا ہوتے ہیں۔ مندرجہ بالا گیت میں راج دلاری اک لکھ، دو لکھ، سونے، روپے اور دولت کا تذکرہ ہے۔ آرسی مصحف کا ایک ایسا گیت بھی ہے جس میں دولہا دولت کے بل بوتے پر نہیں بلکہ صرف اپنی

محبت کے زور دلہن کے گھر میں درانہ چلا آتا ہے اور گھونگھٹ کھلواتا ہے۔

ہریالے بنے مورے نیہر مت آؤ — نیہر بسے بابل تہار اج
ہریالی بنو نیہر آؤں سو بار — بابل مورا سسرا بنے آج
ہریالے بنے مورے آنگن مت آؤ — آنگن بیٹھیں سکھیاں کریں لاج
ہریالی بنو آنگن آؤں سو بار — سکھیاں موری سالیاں بنیں آج
ہریالے بنے مورا گھونگھٹ مت کھول — گھونگھٹ لگے موتیا پکھراج
ہریالی بنو کھولوں گھونگھٹ سو بار — گھونگھٹ مورا جھنجھنا بنے آج

پہلا گیت امیر گھرانوں کا ہے اور ماحول کی مطابقت سے اس میں حقیقت کی اتنی ہی جھلک ہے جتنی اس گیت میں۔ زبان میں بھی اور زبان سے زیادہ طرز ادا میں فرق ہے۔ وہاں دلہن میں تمکنت ہے۔ اور یہاں کی دلہن سوال وجواب سے نہیں کتراتی۔ کبھی اپنے باپ کا خوف دلاتی ہے۔ کبھی سکھیوں کی موجودگی کی وجہ سے شرم کرنے کو کہتی ہے۔ مگر وہ اس کے سسر اور سالیاں ہیں شرم کس کی اور خوف کس کا۔ سب سے دلچسپ بہانہ گھونگھٹ میں موتیوں اور پکھراج کا ٹکا ہونا ہے۔ وہ سمجھی شاید جواہرات کے نام سے وہ ڈر جائے اور گھونگھٹ کو ہاتھ نہ لگائے لیکن شوق کی فراوانی کو وہ بھی نہ روک سکے۔ نام سُنا تھا قیمت اور اہمیت سے کیا واقف۔ اس کے نزدیک جواہرات جھنجھنے سے زیادہ وقعت نہیں رکھتے۔ گھونگھٹ کھولنے کی حرکت اور جھنجھنے سے کھیلنے کی تشبیہ نہایت انوکھی اور دل کش ہے۔

آرسی مصحف کے بعد دولھا اور دلہن ایک دوسرے کے محرم بن جاتے ہیں۔ دلہن کو بے چینی ہے کہ خدا معلوم دولھا کے دل میں میرے متعلق کس قسم کے تاثرات مرتب ہوئے۔ میں کس حد تک اسے پسند آئی۔ میری جاذبیت اور کشش نے کس حد تک اس کا دل موہ لینے میں کامیابی حاصل کی۔ ہزاروں خیالات اور ہزاروں وسوسوں کا ہجوم غریب دلہن کے دل پر نرغہ کئے ہوتا ہے۔ دلہن اس وقت اگر چاہے بھی تو کنکھیوں تک سے دولھا کو نہیں دیکھ سکتی کہ اس کے چہرے سے اُس کے جذبات کی غمازی کا پتہ چلائے اور اگر حیلہ بہانہ سے دیکھ بھی لے تو اس مجمع میں گھرے ہونے کی وجہ سے

دولھا کی متانت اور سنجیدگی، کب اس کی اجازت دیتی ہے کہ وہ اپنی خوشی کا اظہار کرے۔ لیکن تجربہ کار عورتیں فوراً اس کا اندازہ لگا لیتی ہیں اور ایک گیت کے میٹھے اور دل خوش کن بول اس کے کان میں پڑتے ہیں۔

بنا، بنڑی کا طلب گار بنا — بنا بنڑی کا طلب گار بنا
ہرے ہرے منڈھے تلے — سہرا تم باندھو بنے
سہرا مکھنے سے وضعدار بنا — بنا طلب گار بنا ....
بنا بنڑی کا طلب گار بنا

بنا بنڑی کا طلب گار بنا ... — بنا بنڑی کا طلب گار بنا
ہرے ہرے منڈھے تلے — کنگنا تم باندھو بنے
کنگنا سہرے سے وضعدار بنا — بنا طلب گار بنا ......
بنا بنڑی کا طلب گار بنا

لیجئے اطمینان کا سانس لیا۔ دولھا کے دل میں طلب کا جذبہ پیدا ہو گیا باقی کام بنو کا ہے کہ وہ کس طرح اس کی طلب کو محبت میں اور محبت کو عشق میں تبدیل کرنے میں کامیاب ہوتی ہے۔ گیت تصنیف کرنے والیوں نے کس نزاکت کے ساتھ کس احتیاط کے ساتھ دلھن کو اطلاع دی ہے کہ جہاں تک انسان کے چہرے بشرے سے اندازہ ہو سکتا ہے وہ یہی ہے کہ دولھا کو دلھن بہت پسند آئی ہے"۔ طلب گار" کے لفظ کا استعمال موزونیت کے لحاظ سے اپنا جواب نہیں رکھتا۔ پھر دولھا کے جذبات کو اپنی طرف سے بیان کرنے میں احتیاط ضروری تھی کہ کہیں دولھا یہ نہ سمجھے کہ بھئی خوب۔ دلھن کے گھر کے لوگ اپنے منھ میاں مٹھو بننا چاہتے ہیں۔ دوسری لطیف چیز اس گیت میں یہ ہے کہ دولھا کے لباس کی۔ لباس کی وضع کی یعنی لباس کی موزونیت کی اور دوسرے معنی میں دولھا کے زیب تن ہونے کی تعریف کی جا رہی ہے۔ لیکن گیت کے بولوں میں برابر دلھن کی جمعیت خاطر کے لئے بار بار دوہرایا جا رہا ہے کہ دولھا کو دلھن پسند آئی اور ہر تکرار کے بعد دولھا کے چہرہ کے تاثرات کا جائزہ لیا جا رہا ہے۔ اور تاثرات کو گہرا کیا جا رہا ہے۔ اس اطلاع کے بعد اب دلھن کی ماں اور دوسری بڑی

بوڑھیوں کا نمبر آتا ہے وہ منڈھے میں آتی ہیں اور دولہا کو دیکھ کر اطمینان کرتی ہیں اور دولہا نہ طور پر اپنی بچی ہی کو دعائیں دینا شروع کر دیتی ہیں کہ خدا کرے میری بچی ایسے چاہنے والے دولہا کے ساتھ عرصہ دراز تک اپنی زندگی خوشی خوشی بسر کرے۔ مندرجہ ذیل گیت میں ان بزرگوں کی دلی کیفیت کا عکس ملتا ہے جب وہ دلہن کی محبت میں دولہا کو بھی برابر کا شریک کر لیتی ہیں اور اس طرح بھی دولھا دولہن کو ایک ساتھ اور ایک سانس میں دعائیں دینا شروع کر دیتے ہیں۔ اس گیت میں ماں اپنی بیٹی کو دعائیں دے رہی ہے اور اپنے داماد کے واری اور قربان جا رہی ہے۔

جیئے موری لاڈو عمر ہزاریاں ... جیئے موری لاڈو عمر ہزاریاں
جیئے موری لاڈو عمر ہزاریاں ... جیئے موری لاڈو

جیئے میری لاڈو عمر ہزاریاں ... جیئے مری لاڈو.....
ترے سہرے کے میں واریاں
ترے مکھڑے کے بلہاریاں
جیئے مری لاڈو عمر ہزاریاں .... جیئے مری لاڈو.....

جیئے مری لاڈو عمر ہزاریاں..... جیئے مری لاڈو
ترے جامہ کے میں واریاں
ترے نیمہ کے بلہاریاں
جیئے مری لاڈو عمر ہزاریاں .... جیئے مری لاڈو

جیئے مری لاڈو عمر ہزاریاں .... جیئے میری لاڈو
ترے گھوڑے کے میں داریاں
ترے چھاتر کے بلہاریاں
جیئے مری لاڈو عمر ہزاریاں ... جیئے مری لاڈو

بابل کے گیت :

شادی خوشی کے مترادف ہے اور رُخصت کے وقت تک واقعی وہ چہل پہل اور گہما گہمی رہتی ہے کہ کسی کو بھولے سے بھی خیال نہیں آتا کہ رُخصت کے وقت یہ جذبات ایسے بدل جائیں گے۔ شادی کے گیتوں میں رخصتی اور بابل کے گیت نہایت اہم ہوتے ہیں کیوں کہ ان کی اہمیت تاثر اور گداز کی ان گہرائیوں تک لے جاتی ہے جہاں صرف جذبات کا راج ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ وقت بہت کٹھن ہوتا ہے۔ اور ایک طرف ماں باپ اپنے جگر گوشہ سے قریب قریب بالکل جدا ہوتے ہیں۔ دوسری طرف لڑکی اپنے ماں باپ بھائی بہن، سہیلیوں اور ملنے والیوں سے ہمیشہ کے لئے جدا ہوتی ہے۔ اس موقعہ پر شاید ہی کوئی آنکھ ہو جو نم نہ ہو جاتی ہو۔ خاص کر عورتوں میں سے۔ غم کی عکاسی ہر زبان میں اور ہر بڑے اور کامیاب شاعر کے یہاں ملتی ہے۔ کالیداس نے شکنتلا کے چوتھے ایکٹ میں بیٹی کی جدائی کے نظارے کو اسٹیج پر بڑے فطری جوش سے نمایاں کیا ہے۔ اُردو میں مرثیہ شاعری کی ایک زریں مثال ہے۔ المیہ شاعری نے یا تو مرثیہ کی شکل اختیار کی یا ڈرامہ کی لیکن ان دونوں اصناف شاعری میں بیانیہ عنصر غالب ہونے کی وجہ سے داخلی عنصر غائب ہو جاتا ہے۔ داخلی جذبات کے جلوے کہیں کہیں ضرور نظر آ جاتے ہیں لیکن شاعرانہ تخیل کی بلند پروازیاں اسے عوام کی سمجھ، ادراک اور احساس سے ماورا لے جاتی ہیں۔ ان دونوں اصناف سخن میں ٹریجڈی کا انحصار ہیرو یا ہیروئن کے قتل یا خودکشی یا حادثہ سے واقع ہو جانے والی موت پر کیا گیا ہے۔ اس موت نے عموماً فلسفہ طرازی کے لئے بھی راستے کھول دیئے ہیں۔ لیکن المناکی پیدا کرنے کے لئے کسی کا مر جانا یا مار ڈالنا ہی ضروری نہیں۔ ایک شخص کی زندگی میں بھی صرف چند لمحات اس قسم کے پیش آ سکتے ہیں جو موت سے زیادہ دردناک تاثرات اپنے اندر رکھتے ہوں یا ایک شخص زندہ رہ کر بھی اپنی زندگی ایسے حالات کے تحت بسر کر سکتا ہے جس میں موت کے رنج سے بھی زیادہ دردانگیزی اور مایوسی گھلی ہوئی ہو۔ بابل کے گیت اور برہا (جدائی) کے گیت مندرجہ بالا کیفیات کے حامل ہیں

یہ گیت اس قدر عام ہیں کہ ان پر تفصیل سے بحث کرنا تحصیل حاصل ہوگا۔ صرف مشہور گیتوں پر اکتفا کیا جاتا ہے۔

کاہے کو بیاہی بدیس رے سن بابل مورے

ہم تورے بابل بھاندے کی چڑیاں رین بسے اڑ جائیں رے۔۔۔ سن بابل مورے

ہم تورے بابل بیلے کی کلیاں گھر گھر مانگی جائیں رے۔۔۔۔ سن بابل مورے

ہم تورے بابل جنگل کی گیّاں جدھر ہانکو ہنک جائیں رے۔۔۔ سن بابل مورے

طاق بھری گڑیاں جو چھوڑیں تو چھوڑا سہیلی کا ساتھ رے۔۔۔۔ سن بابل مورے

ننگے ننگے پیروں بابل جو دوڑا ڈولا تھام رے۔۔۔۔ سن بابل مورے

تیری بیٹی میرے محلوں کی رانی یہ سب باندی غلام رے۔۔۔۔ سن بابل مورے

بھائی کو دینی اونچی اٹریا ہم کو دیا بدیس رے۔۔۔۔ سن بابل مورے

کوٹھے تلے سے پلکیا جو نکلی وان جہیز۔۔۔ سن بابل مورے

نیم تلے سے ڈولا جو نکلا بیرن نے کھائی پچھاڑ رے۔۔۔۔ سن بابل مورے

ڈولے کا پردہ اٹھا کے جو دیکھا چھوٹا بابل ترا دیس۔۔۔۔ سن بابل مورے [۱]

---

[۱] بابل کے اس گیت کے متعلق عام خیال یہ ہے کہ خسرو کی تصنیف ہے۔ خسرو کے ہندی کلام کے متعلق یہ سوال پیدا ہونے لگا ہے کہ آیا وہ خسرو ہی کی تصنیف ہیں یا غلطی سے ان کی طرف منسوب کر دی گئی ہیں "غرۃ الکمال" کے دیباچہ میں خسرو نے صاف طور پر یہ لکھا ہے کہ انھوں نے ہندی نظم کہی تھی لیکن چونکہ ان کی نظر میں اس کی کوئی خاص اہمیت نہ تھی اس لئے انھوں نے اپنے ہندی کلام کو کبھی جمع نہیں کیا بلکہ دوستوں میں تقسیم کر دیا" گیت اسی زمرہ میں آتے ہیں۔ محمد حسین آزاد کی کتاب 'آب حیات' ہو یا کلیات خسرو کے سلسلے میں مولانا محمد امین چریا کوٹی کی زیر ادارت تصنیف 'جواہر خسروی' ہو یا بنارس کی ایک ہندی کتاب 'خسرو کی ہندی کویتا'۔ یا خسرو کے متعلق بعد کی تصنیف ہوں سب میں وہ تمام ہندی شاعری شامل ہے جو خسرو کے ہندی کلام کا جزو سمجھی جاتی ہے۔ چنانچہ جو چیزیں ہمیشہ سے اُن کی طرف منسوب چلی آئی ہیں ان کی روایت میں شک و شبہ کرنے سے تمام تاریخی واقعات معرض شک میں آجاتے ہیں۔ (باقی اگلے صفحہ پر)

یہ منڈھا امیر غریب ہر گھرانے میں گایا جاتا ہے لیکن زبان کے علاوہ گیت کا ماحول صاف بتا رہا ہے کہ اس کی تصنیف دیہات میں ہوئی۔ سوائے ایک مصرع کے پورا گیت بین کی شکل ہے۔ لڑکی نے رخصت ہوتے وقت باپ کی بے رُخی اور اسے اپنے سے جُدا کر دینے پر شکوے شکایات کے دفتر کھول دیئے۔ بیساختہ طور پر جو جو باتیں جس طرح ذہن میں آتی جا رہی ہیں بے کم و کاست بیان کرتی چلی جا رہی ہے۔ جال کی چڑیوں، بیلے کی کلیوں اور جنگل کی گایوں سے تشبیہ میں سادگی اور پُرکاری کا لطف ہے۔ چڑیوں کی سادہ لوحی، کلیوں کی نزاکت و دل ربائی، گائے کی بے بسی دلہن کا مرقع پُرکار نہیں تو اور کیا ہوسکتا ہے۔ اس کو ابھی خانہ داری کی ذمّہ داریوں کا احساس نہیں، گڑیوں اور سہیلیوں کے چھٹنے کا غم ہے۔ کس قدر سچائی میں ڈوبا ہوا مصرعہ ہے۔ ڈولے کی روانگی کے

<u>پچھلے صفحہ کا بقیہ</u>: ان تمام باتوں کا لحاظ رکھتے ہوئے ہر معقول شخص اس نتیجے پر پہنچے گا کہ خسرؔو نے ہندی شاعری میں طبع آزمائی ضرور کی اور اس لحاظ سے کہ انھوں نے عام زبان یا کھڑی بولی کو اپنے خیالات کے اظہار کا ذریعہ بنایا ان کا شمار ہندی اور ایک حد تک اردو شاعروں کے سب سے پہلے دور میں کیا جا سکتا ہے۔ جو کلام اس وقت خسرؔو کی طرف منسوب کیا جاتا ہے اس کا کچھ حصّہ ضرور مستند ہے اور کچھ حصّہ ایسا بھی ہے جو فرضی ہے کسی مسلسل روایت کو جو صدیوں سے چلی آتی ہو اور جس کی صحت کے متعلق پرانے لوگوں کو یقین رہا ہو بغیر کسی خاص مخالف شہادت کے غیر معتبر نہیں سمجھنا چاہیئے۔ خسرؔو تمام عمر دہلی میں رہے اور دہلی میں ان کا جو کلام زبان زدِ خاص و عام رہا ہے (محولہ گیت اسی میں سے ایک ہے) اس میں تصرف اور تحریف کا ہونا ممکن ہے لیکن اس کا یکسر باطل اور بے بنیاد ہونا ممکن نہیں۔ اس لئے ہم اس نتیجے پر پہنچ سکتے ہیں کہ یہ صدیوں تک گائے جانے کی وجہ سے اس کے کچھ الفاظ میں رد و بدل ہو گیا ہو لیکن لیکن اس گیت کو خسرؔو سے منسوب کرنے میں کسی تحقیقی غلطی کا امکان نہیں۔

نوٹ: راقمہ نے اس بحث کے مواد کے لئے محمد وحید مرزا صدر شعبۂ عربی و تہذیب و تمدن اسلامی جامعہ لکھنؤ کی تصنیف امیر خسرؔو شائع کردہ ہندستانی اکادمی الہ آباد، ۱۹۴۹ء سے استفادہ کیا ہے۔ صفحات ۶۰ - ۳۳۰

باوجود باپ کا تنگے پر دوڑا ہوا آنا اور بیرن کا پچھاڑ کھانا محاکات کی بے مثال نظیر ہے۔ یہ معلوم ہوتا ہے کہ واقعات آنکھ کے سامنے ہو رہے ہیں۔ گھر سے رخصت ہوتے وقت پہلے مکان کا بالاخانہ نگاہوں سے جدا ہوتا ہے تو بیٹے کو اپنے پاس رکھنے اور بیٹی کو نکالا دینے کی بے انصافی ذہن میں آتی ہے۔ پھر احاطہ کا نیم کا درخت گزرتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ بے تابی سے پالکی کا پردہ اٹھا دیتی ہے تاکہ آخری بار اپنے بابل کے دیس پر نظر ڈال لے کہ بابل کا دیس بالکل چھوٹ چکا ہوتا ہے۔ گھر اور گاؤں کے علامات کا تسلسل قابل غور ہے۔ انگریزی کے ایک شاعر کولرج کی نظم "بڈھا ملاح"[1] میں وطن کی واپسی پر اسے سب سے پہلے مینارۂ روشنی نظر آتا ہے اس کے بعد گرجا کا کلس پھر سمندر کا ساحل اور وطن کی پیاری زمین۔ نقادان سخن کو اس میں شاعر کی جزئیات بینی کا کمال نظر آتا ہے لیکن اپنے ادب کے ایک گوہر شہوار کی سنگریزے سے زیادہ وقعت نہیں۔ تشبیہات اور پُرکاری کا دوسرا نمونہ دیکھئے۔ اس گیت میں تشبیہات کے لئے آسمان سے تارے اور سمندر سے موتی نکال کر لانے کی کوشش نہیں کی گئی۔ روزمرہ زندگی کی چیزوں سے استفادہ کیا گیا ہے اور ارد گرد کے ماحول سے کلام کو مالا مال کر لیا ہے۔

کہاں چلی بنری کہاں چلی

مورے بابل ہارے ہیں بول نباہن ہم چلی
میّا راکھو ایسے چھپائے جیسے گڑ کی بھیلی رے
راجہ بابل رہیں نکال جیسے جل مچھلی رے

کہاں چلی بنڑی کہاں چلی

باپ قول ہار چکا تھا بیٹی کیسے نہ اپنے باپ کے قول کو نباہے اس لئے جا رہی ہے لیکن باپ کا فعل ماں کی محبت کے مقابلہ میں ظلم کی حد تک پہنچا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ ماں نے ایسی حفاظت سے رکھا جیسے گڑ کی بھیلی۔ چھپا کر رکھنے کے علاوہ گڑ کی بھیلی سے بیٹی کی محبت کا پہلو نکالنا قابل غور ہے۔ بیٹی کو وداع کرنا ایسا

---

[1] ANCIENT MARINER

ہے جیسے مچھلی کو پانی سے نکال کر پھینک دینا۔ ماں باپ کا گھر بیٹی کے لئے ایسا ہے جیسے مچھلی کے لئے پانی۔ اس کے باہر سانس لینا بھی دشوار ہے۔ اس گیت میں دیہات یا غریب گھر کا ماحول آنکھوں میں پھر جاتا ہے۔ اگلے گیت کی فضا میں خوش حالی اور تموّل نظر آتا ہے اور اس کے انداز اور ڈھنگ بھی متوسط طبقے کے سے ہیں۔

ہرے ہرے بانس کٹا مورے بابل نیکا منڈھا چھواؤ رے

پربت بانس منگا مورے بابل پانوں منڈھا چھواؤ رے

گنگی دانجومی جوتشی سب ہی بیچ بلاؤ رے

جیسی لاڈل بیٹی ویسا ہی کاج رچاؤ رے ہرے ہرے۔

منڈھے اوپر کلس براجے دیکھے راجا راؤ رے

متنک ہاتھی سوبھا دینا بابل دل دریاؤ رے ہرے ہرے....

سونا بھی دینا روپے بھی دینا دینا جڑت جڑاؤ رے

ایک نہ دینی سر کو رے کنگھی ساس نند بول رے۔ ہرے ہرے....

نو مہینے گرب میں رکھا آج نہ راکھا جائے رے

اور رے کوئے گڑیاں چھوڑیں چھوڑاری سکھیوں کا ساتھ۔ ہرے ہرے...

بیٹوں کو دینے محل دو محلے ہم کو دیا پردیس رے

لے بابل گھر آپنا ہم چلے پیا کے دیس رے ہرے ہرے....

اس گیت کی فضا امیرانہ ہے۔ منڈھے کے لئے پہاڑوں سے ہرے ہرے بانس منگائے گئے ہیں۔ اور بجائے آم کی پتیوں سے پانوں سے منڈھے کو ڈھکا جا رہا ہے۔ منڈھے کے اوپر سونے کا کلس ہے۔ ہاتھی سونا چاندی جڑاؤ زیورات سب ہی کچھ ہے لیکن باوجود اس دان جہیز کے کنگھی دینا بھول گیا اور لڑکی کو اس غم میں بھی ساس نند کے طعن وتشنیع کا خیال آرہا ہے۔ ہماری معاشرت کا کتنا صحیح نقشہ ہے۔ بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ گیتوں میں کئی چیزوں کا ذکر انھیں گنجلک بنا رہا ہے اور داخلی شاعری کی شرط کہ گیت میں ایک ہی خیال ہوتا ہے پوری ہوتی ہوئی نظر نہیں آتی۔ لیکن تھوڑا سا غور کرنے سے یہ غلط فہمی دور ہو جاتی ہے۔ اوّل تو یہ وقت ایسا ہے

کہ خیالات و احساسات، کا ہجوم ہے۔ ہجوم میں تسلسل قائم نہ بھی رہے تو قابل گرفت نہیں۔ لیکن فطرت کا اتنا تقاضا ضرور ہے کہ ایک خیال دوسرے سے پیوست ہو۔ مجذوبانہ بڑ کی کیفیت پیدا نہ ہو جائے، بیٹی لاڈلی ہے اس لئے باپ نے کاج بھی دھوم دھڑکے سے رچایا ہے۔ راجہ راؤ مہمان ہیں۔ باپ نے جہیز میں دریا دلی دکھائی ہے۔ سونا چاندی اور زیورات کے جہیز کے ساتھ کنگھی نہیں دی گئی (یاد رہے کہ لڑکی کو جہیز میں دی ہوئی ایک ایک چیز کا علم ہوتا ہے) ساس نند کے طعنے کا خیال آنا لازمی ہے۔ سسرال کی سخت زندگی کا ایک دھندلا سا نقش آیا تھا کہ ماں کے چھٹنے کا غم تازہ ہو جاتا ہے۔ ماں کو طعنے دیئے بغیر نہیں رہتی کہ شاید اب مجھے رکھ نہیں سکتیں جس کی شکوہ شکایت سے ماں نہ بچے باپ کیسے بچ سکتا تھا اور خصوصاً جب بیٹوں کے ساتھ طرف دارانہ سلوک کا الزام اس آسانی سے ہاتھ آ جائے۔ تمام غصہ باپ پر اُتار دیتی ہے اور یہ غم و غصہ اپنی پوری نسوانی اداؤں کے ساتھ "رے بابل۔ گھر آپنا" میں نظر آتا ہے اس کے فوراً ہی بعد "ہم چلے پیا کے دیس" والے پورے مصرع نے متضاد جذبات کو ایک حسین ترین مرقع میں سمو کر پیش کر دیا ہے۔ ماں باپ سے لڑکی جب بچھڑتی ہے تو جدائی کے غم کے ساتھ ساتھ اس کے دل کی گہرائیوں میں غیر محسوس طور پر مسرت کی لہریں بھی پیدا ہوتی رہتی ہیں۔ غم اور غصہ کا نقطہ عروج جب اُسے 'رے بابل گھر آپنا' تک پہنچا دیتا ہے تو قدرت جو خلا سے نفرت کرتی ہے دل کی عمیق تہوں سے شوہر کے پاس جانے کی مسرت کے جذبہ کو شدت کے ساتھ اُبھارتی ہے اور "ہم چلے پیا کے دیس رے" منہ سے نکل جاتا ہے، "ہم" کی انانیت اور "پیا کے دیس" کی تسخیر اور ایک نئے اعتماد اور گرفت کی قوت کا احساس پیدا کرتی ہے۔

تاہلانہ زندگی کے گیت:

رُخصت کے بعد چوتھی چالے کی رسم ہوتی ہے اور خاوند اپنی بیوی کو لینے کے لئے سسرال آتا ہے۔ یہ دو دن کی بیاہی اپنے شوہر کے دل کی مملکت پر ایسی قابض

ہو جاتی ہے کہ ساس نند جو برسوں کے دخیل کار ہیں یک قلم بے دخل ہو جاتے ہیں اور گھر کی مالکن کی حیثیت سے وہ شوہر سے دریافت کرتی ہے کہ تم گھر کس پر چھوڑ کر آئے ہو۔

بنو کنجی تالا مائی کا دے آون
وہی کاٹ کباڑ سینت کے رکھ دیہیں... بنڑے بولت ہیں
توری مائی کا سجھیارا ہم کا نہ سہائے
سب کاٹ کوٹ بٹیا کا دے دیہیں.... بنڑی بکرت ہیں
تم ساس کا بنڑے کاہے کا دے آیو
تالا ڈال کے کنجی کاہے نہ لے آیو بنڑی جھگڑت ہیں

شوہر بھی بیوی کی ملکیت کے حقوق تسلیم کرتا ہے اور جانتا ہے کہ اس نے ماں کو تالا کنجی دے کر شاید غلطی کی۔ اس کی اہمیت کو کم کرنے کے لئے کہتا ہے کہ تھا کیا۔ کاٹ کباڑ تھا۔ ماں کی سپردگی میں دینے سے اندیشہ ہی کیا ہے۔ لیکن عورت اپنے حقوق کی حفاظت کی خاطر اس معمولی سی بات کا بتنگڑ بنا کر اعلان جنگ کر دیتی ہے سامان کی ملکیت صرف بہانہ ہے۔ اصل جھگڑا محبت کی ملکیت کا ہے۔ عورت کی موقع شناس طبیعت اس وقت وار کرتی ہے جب وار خالی جا ہی نہیں سکتا۔ ساس نند کی عدم موجودگی سے فائدہ اٹھایا جاتا ہے۔ سامان کی ملکیت تو بہانہ تھا لیکن وہ شوہر کی محبت کو اپنے اور صرف اپنے لئے مخصوص کرنا چاہتی ہے۔

اس رومانیت کے بعد تاہل کی زندگی نسبتاً کاروباری زندگی ہوتی ہے۔ اس میں زندگی کے مشاغل عوامل کی رومانیت کو جتنا بھی کم کر دیں تھوڑا ہے۔ لیکن ساس نند کی نگاہیں بچا کر یہ غریب بہت سے موقع ایسے بھی نکال لیتی ہے۔ جہاں ہنسی، دل لگی، چھیڑ چھاڑ تھوڑی دیر کے لئے زندگی کی سختیوں کو بھلا دیتی ہے۔ ہماری شاعری میں اس زندگی کی جھلک اول تو ایک سرے سے دکھائی ہی نہیں دیتی اور اگر ہے بھی تو اتنی عریاں اور حیا سوز ہے کہ اس پر پردہ ڈالنا ہی مناسب تھا۔ لیکن مثنویوں کو دیکھ ڈالئے، شاہکاری کے دعوے کے ساتھ منظر عام پر ایک نہیں کئی کئی مثالیں نظر آتی ہیں، معلوم ہوتا ہے کہ مردوں نے شاعرانہ موشگافیاں

کرتے وقت یہ بات قطعاً نظر انداز کردی کہ ان کے سننے اور پڑھنے والوں میں عورتیں بھی ہو سکتی ہیں۔ دیہاتوں کے گیتوں میں یا عورتوں کے گیتوں میں آپ کو یہ عریانی وحیا سوزی نہیں ملے گی۔ متمدن اور مہذب ادب زیادہ سے زیادہ اشارات کنایات اور معاملہ بندی کے باریک پردہ کے پیچھے پناہ لے سکتا ہے لیکن یہ پردہ بھی اتنا باریک ہوتا ہے کہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ گیتوں کے ادب میں جو چیز منظر عام پہ نہ لائی جا سکے وہ اوّل تو لائی نہیں جاتی اور اگر لائی بھی جائے تو اس انداز سے کہ بجائے حیوانیت کے روحانی لذت حاصل ہوتی ہے، تاہلانہ زندگی کا ایک نقشہ مندرجہ ذیل گیت میں ملے گا جو مرد، عورت، بچے، بوڑھے، بیاہتا اور کنواری سب کے سامنے گایا جاتا ہے۔

کہیو بلم سے جائے۔ بندیا موری ہرائی (کھوگئی)
کوٹھا میں ڈھونڈیوں بروٹھا میں ڈھونڈیوں
ڈھونڈیوں دیا نا بار.... بندیا موری ہرائی.... بندیا موری ہرائی
ساس سن لے نا نند سن لے نا او بھنا بیٹھ مورے انگنا۔
بٹھیو بجا رو سٹھیا بنائے بندیا موری ہرائی.... بندیا موری ہرائی
سٹھیا نباوت سیّاں مسکائے
کیسی چتر ہے نار ہم کا چوری لگاوے...... بندیا موری ہرائی
کہیو بلم سے جائے بندیا....

ماتھے کی بندیا کھوگئی کیوں؟ کنایہ۔ اس کا اختصار اور طرز ادا ایک ایک چیز نرالی ہے۔ خبر بھی سب سے پہلے محرم کو دی جا رہی ہے۔ غریب کوٹھے بروٹھے میں ڈھونڈ آئی۔ چراغ جلا کر بھی دیکھا۔ ساس اور نند کا حجاب مارے ڈالتا ہے۔ کنایہ زیادہ صاف ہوا جا رہا تھا کہ گریز کا پہلو اختیار کیا۔ برہمن بلائے گئے گویا کہ کوئی بڑی چیز کھوگئی اور اس کے لئے نقش بنائے جا رہے ہیں کہ اتنے میں بالم مسکرا دیئے اور بولے بڑی ہوشیار ہو جو ہمیں چوری لگاتی ہو، مصرع بلاغت کی جان ہے، علاوہ کنایہ کے تاہلانہ زندگی کی اوائل کی چھیڑ چھاڑ اور مسرت آمیز زندگی کا عکس بھی ہے۔ اس گیت کے کردار نسبتاً خوش مذاق اور ہنسوڑ واقع ہوئے ہیں۔ کچھ ایسے بھی ہوتے ہیں جو نسبتاً خاموش طبع ہوتے ہیں۔

جن کے دل کی بات دل ہی میں رہ جاتی ہے اور خیالات ذہن میں ہزاروں شکلیں بگاڑتے بناتے رہتے ہیں۔

یہ کہتے تھے یوں کہتے یوں کہتے جو وہ آتا
سب کہنے کی باتیں ہیں کچھ بھی نہ کہا جاتا

شعر میں سادگی اور بے ساختگی بلا کی ہے لیکن سادگی بھی ہے اور حقیقت طرازی بھی۔ لیکن الفاظ کے گھماؤ پھراؤ سے معلوم ہوتا ہے کہ کہنے کی خاطر سب کچھ کہا گیا ہے۔ اور دوسرے نیصلہ کر دیا گیا ہے کہ کچھ بھی نہ کہا جاتا۔ اگر کہا جاتا کے بجائے "کہا گیا" ہوتا تو واردات کا بیان ہو جاتا۔ واردات کا بیان مندرجہ ذیل گیت سے معلوم ہوتا ہے۔

آئے میرے من کے چور آئے میرے من کے چور
نین خوشی سے برسن لاگے ناچے میں بن مور۔۔۔۔ آئے میرے من کے چور
سوچا تھا میں من کی باتیں ساری انھیں سناؤں گی۔
لاکھ منائیں گے وہ مجھ کو میں نہ انھیں مناؤں گی
اس دھن میں سب رات گزاری کچھ کہہ نہ سکی ہوئی بھور۔۔۔۔
آئے میرے من کے چور۔

شوہر کو من کا چور بتانا بلاغت اور تشبیہ کی نادر مثال ہے۔ خوشی کی انتہا یہ ہے کہ آنکھوں سے آنسو نکل آئے۔ منانے اور منائے جانے کی ادھیڑ بن میں صبح ہو گئی اور دل کی باتیں نہ کہہ سکی۔ نہ معلوم کیا کیا باتیں ہونگی۔ شکوہ شکایات کے دفتر ہوں گے۔ ساس، نند کی برائیاں بھی شامل ہوں گی۔

۹۔ بنگھٹ کے گیت

ساس نندوں کے مظالم اور سختیاں ہماری معاشرت کا ایک بڑا بدنما داغ ہیں وہ اقتصادی ہوں یا نفسیاتی لیکن حقیقت ناقابل انکار ہے۔ لیکن یہ سختیاں ہمیشہ ناجائز یا بے جا نہیں ہوتیں کہیں کہیں ناموس خاندان کی محافظ کی حیثیت سے ساس اپنی بہو کو بہت

فروری باتوں پر روکتی ٹوکتی رہتی ہیں۔ اس سے ان کی غرض الزام واتہام نہیں ہوتا بلکہ حفظ ما تقدم ہوتا ہے۔ سختیوں اور مظالم کے گیت تو بہت ہیں لیکن اس پہلو کو واضح کرنے والا گیت کہیں کہیں سننے میں آجاتا ہے۔

گھونگھٹا والی نار نین کرو نیچے

لاؤ ساس میری کھالی گگریا ..... پنیا بھرن ہم جائیں

جو بہوا تم پنیا کو جیہو ہزاروں چھیل کٹ جائیں .....

نین کرو نیچے ....

نہ میں باندھوں چھُری کٹاری نہ میں باندھوں تلوار

لاؤ ساس موری کھالی گگریا ..... پنیا بھرن ہم جائیں۔

بلکیں تیری چھُری کٹاری بھویاں ہیں تلوار .....

نین کرو نیچے

گھونگھٹا والی نار ...... نین کرو نیچے

ساس کے تیور ملاحظہ ہوں، بجائے کسی پیارے لقب کے بڑی بہو چھوٹی بہو یا فلانے کی بہو کے گھونگھٹ والی نار سے مخاطب کیا جارہا ہے۔ تیور بتارہے ہیں کہ کوئی ڈانٹ پڑنے والی ہے۔ ایک مختصر لیکن پرمعنی حکم صادر فرمایا "نین کرو نیچے"۔ بہ ظاہر نہایت معصومانہ سے لفظی حکم ہے لیکن بہو حکم کے اس پہلو سے انجان بن کر ساس سے خالی گھڑا منگواتی ہے تاکہ پانی بھر لائے۔ ساس اپنا مافی الضمیر ادا کرنے پر تلی ہوئی ہے اور آخر کو صاف صاف کہہ دیتی ہے کہ اس کا پانی بھرنے کے لئے جانا اس طرح مناسب نہیں۔ بہو کمال تجاہل عارفانہ سے کہتی ہے کہ میرے پاس تو کٹاری اور تلوار کچھ نہیں اور آخر صاف صاف کہلواتی ہے کہ وہ حسین ہے، چلبلی ہے اور لوگوں کے لئے جاذب نظر۔ اس لئے اس کے لئے نگاہوں کو نیچا رکھنا ہی زیادہ مناسب ہے۔ بے پردگی کے باوجود پردے کی اصلی غایت پورا کروا کر چھوڑتی ہے۔

اصل میں تاکید اس لئے اور بھی ہے کہ پانی بھرنے کی جگہ پنگھٹ خواہ وہ دریا ہو یا نہر یا کنواں ان عورتوں کا کلب ہے۔ بہو ہو یا بیٹی جوان ہو یا لڑکی سب پانی بھرنے

جاتی ہیں۔ پانی بھرنے کے اوقات بھی قریب قریب یکساں ہوتے ہیں اور سب قریب قریب ایک وقت میں جمع ہو جاتی ہیں پنگھٹ کے کئی کئی پھیرے ہوتے ہیں۔ یہاں اپنی ساس نندوں کے دکھڑے سنائے جاتے ہیں۔ یہاں اپنے اپنے شوہروں کی تعریفیں کی جاتی ہیں۔ ان کی جدائی میں آہیں بھری جاتی ہیں۔ یہیں بہناپے جوڑے جاتے ہیں اور سہیلیوں سے دوستی اور رازداری کے عہد و پیمان بندھتے ہیں۔ یہیں ایک دوسرے پر دل کے چور کھولے جاتے ہیں اور یہیں رازوں کا بھانڈا بھی پھوٹتا ہے۔ لباس اور زیور سے آراستہ ہو کر خالی گھڑے نئے نئے زاویوں کے ساتھ سر پر رکھے ہوئے عورتیں گھر سے نکلتی ہیں اور اکثر و بیشتر گاتی ہوئی۔

چلو نیر بھرن پنگھٹ سجنی   چلو نیر بھرن پنگھٹ سجنی
چلو نیر بھرن پنگھٹ سجنی   چلو نیر بھرن پنگھٹ سجنی
سب سکھیاں ہو گئیں پنگھٹ پر   اک بھیڑ لگی ہے پنگھٹ پر
ہم سیس گگریا دھر کے سکھی   چلو گیت خوشی کے گاتے چلیں
چلو نیر بھرن پنگھٹ سجنی   چلو نیر بھرن پنگھٹ سجنی
جھک جھک کر ہم گھونگھٹ کاڑھیں   گونگھٹ پٹ میں سین چلاویں
چھیل چھبیلی ناری ہیں ہم   چھیلا کو دیکھیں اور دکھائیں
چلو نیر بھرن پنگھٹ سجنی   چلو نیر بھرن پنگھٹ سجنی
پلکیں بنا کر بھالے برچھی   بھوئیں بنا کر چھری کٹاری
ترچھی نجریا ایسی ماریں   چھیلا سب کے سب کٹ جائیں
چلو نیر بھرن پنگھٹ سجنی   چلو نیر بھرن پنگھٹ سجنی

دیہات کے کلچر میں قانون کو کم دخل ہے مگر اُن کی بے قانونی میں بھی ایک سماجی قانون رائج ہے۔ جہاں عورتوں کا مجمع ہوتا ہے وہاں مرد عموماً نہیں جاتے، بلکہ گریز کرتے ہیں اور اکثر کترا کے نکل جاتے ہیں۔ لیکن کوئی قوت مردوں کو تاکا جھانکی سے روک نہیں سکتی[1]۔ غالباً اسی امر نے پچھلے گیت میں بہو کو گھونگھٹ

---

[1] میر کا شعر ملاحظہ ہو۔ دل سے شوق رُخ نکو نہ گیا۔ جھانکنا تاکنا کبھو نہ گیا۔

کے باوجود آنکھ نیچے رکھنے کی تاکید کی ہے۔ الغرض پنگھٹ دیہات کا رومان گاہ ہوتا ہے۔ پنگھٹ کے گیت دونوں قسم کے ہیں، مردوں کے بھی اور عورتوں کے بھی مردوں کے گیتوں میں بے باکی، شوخی، اور رندانہ پن ہے۔ عورت کے گیتوں میں لوچ ہے، نزاکت ہے۔ جذبات کے اظہار میں ڈھکا چھپا پن ہے۔ مثال کے طور پر تین گیت دیکھے جاتے ہیں۔ ایک مردوں کے گانے کا دوسرا عورتوں کے گانے کا اور تیسرا ایسا ہے جس میں ایک مرد اور عورت کی چھیڑ چھاڑ کا تذکرہ ہے۔

پنگھٹ پر ہو رہی بھیڑ

سیس پر گھڑا دھرے پنہاری ..... پنگھٹ پر

گھوم گھوم لہنگا بھڑکا وے

گھونگھٹ میں سین چلا وے

سیس پر گھڑا دھرے پنہاری .... پنگھٹ پر

کبھوں لجا وے کبھوں مسکا وے

کبھوں دیت ہے گاری

سیس پر گھڑا دھرے پنہاری .... پنگھٹ پر

اس گیت میں تاکنے، جھانکنے والوں کا مکمل زاویہ نگاہ ملتا ہے انسان بعض اوقات حرکات وسکنات سے بالکل متضاد نتیجہ نکالتا ہے۔ خواہش تخیل پیدا کرتی ہے۔ انھیں پنہاری کے گھونگھٹ میں وہ سب کچھ نظر آرہا ہے جو وہ دیکھنا چاہتے ہیں۔ کہیں کہیں یہ حقیقت بھی ہوتی ہے لیکن عورتوں کے بنائے ہوئے گیت زیادہ لطیف اور پاکیزہ ہیں۔ مثلاً ذیل کا گیت:۔

پنیا بھرن کیسے جاؤں سکھی ری — میں تو پنیا بھرن کیسے جاؤں

گھونگھٹ مورا اڈر اڈر جائے — پتلی کمر سو سو بل کھائے

جھانجھن بولیں جھنن جھنن — ساسل موری جل جل جائے

پنیا بھرن کیسے جاؤں سکھی ری — پنیا بھرن کیسے جاؤں سکھی ری

ڈیوڑھی پر سسرے بیٹھے ہیں — رستے میں مور بے جیٹھ کھڑے ہیں۔

دیورا کھیل رہے ہیں باہر — بلما پنگھٹ راہ تکت ہیں
پنیا بھرن کیسے جاؤں سکھی ری — پنیا بھرن کیسے جاؤں سکھی ری
کھالی گگریاں کون بھرن دے — بانکے بلما سے کون ملن دے
من کی کری کون کرن دے — نین پیاس کو کون بجھن دے
پنیا بھرن کیسے جاؤں سکھی ری — پنیا بھرن کیسے جاؤں

دیہات میں بیٹیاں گاؤں والوں کی آبرو ہوتی ہیں لیکن بہوؤں پر پابندیاں ہوتی ہیں۔ انھیں شوخیوں اور بے باکی کی اجازت نہیں دی جاتی۔ ان کو گھر کے اندر اور باہر گھونگھٹ کاڑھنا پڑتا ہے ان پر ساس کی سخت نظر رہتی ہے کہیں کہیں یہ پابندی ناجائز سختی اور ظلم کی شکل اختیار کر لیتی ہے لیکن خاندان کی ناموس کی خاطر ساس کی روک تھام ایک فطری چیز ہے وہاں بیٹی اور بہو کے ساتھ برتاؤ کا اختلاف بہو کی شکایت میں جائز ہے۔

پنگھٹ ہی وہ مقام ہے جہاں شادی شدہ عورتیں ساس کی نظریں بچا کر اپنی سہیلیوں سے چھیڑ چھاڑ کر کے اور کاروباری زندگی کی سختیوں سے اپنے دل کے بوجھ کو ہلکا کر لیتی ہیں۔

کہیں کہیں پنگھٹ[1] کے گیت یہ شکل اختیار کرتے ہیں:

موہے بھیلا گگریا[2] بھر لینے دے

---

[1] ۔ پنگھٹ کا یہ گیت اور ماقبل گیت رومانوی گیت ہیں لیکن بھگتی کال کے شعرا نے پنگھٹ اور گگریا کو دنیا اور دنیا داری تنظیم اور ضبط، عفت اور عصمت کی علامات کے طور پر استعمال کیا ہے۔ مثلاً میرا بائی کا وہ گیت جس کا پہلا بول ہے "موہے پنگھٹ پر نندلال گھیر لیو ری" انھیں علامت کا حامل ہے۔

[2] گگریا بمعنی گھڑا۔ بھگتی کال کے شعرا نے گگریا سے عصمت و عفت مراد لی ہے اور قاعدہ اور قوانین کی علامت قرار دیا ہے۔

• بھر لینے دے رے سنوریا ، بھر لینے دے ، موہے چھیلا.....
نیم[1] دھرم کی موری گگریا
سیس پہ بھر کے دھر لینے دے موہے چھیلا.....
بانکی گوالن کا بانکا چھیلا
اس کی بتیاں کر لینے دے . موہے چھیلا.....

معمولی خوشامد سے کام بنتے نظر نہ آیا تو اپنے نیم دھرم (عصمت و عفت دین اور ضابطہ) کا واسطہ دیا کہ یہ گگری میری عصمت و عفت کی ضامن ہے۔ اگر تو نے روک لیا اور گھر نہ جانے دیا تو غضب ہو جائے گا۔

میلے ٹھیلے کے گیت :

شادی بیاہ اور پنگھٹ کے علاوہ ایک تیسرا مقام اور ہے جب ہمجولیوں کو پھر بہم ہونے کا موقع ملتا ہے۔ یہ میلہ ہے۔ میلے عموماً گاؤں سے کم یا زیادہ فاصلہ پر ہوتے ہیں اور راستہ کاٹنے کا گانے سے بہتر اور کیا ذریعہ ہو سکتا ہے۔ میلے کے گیت محض تفریحی ہوتے ہیں لیکن ان میں بھی زندگی کے واقعات دہرائے جاتے ہیں۔

جھمکا گرا ری بریلی کے بازار میں
ساس میری ڈھونڈے نند ڈھونڈوائے
سیاں ڈھونڈیں رے گلے میں بیاں ڈال کے .... جھمکا گرا ری

بعض گیت محض بے معنی ہوتے ہیں ان کا مقصد سوائے تان سے تان ملا کر زور زور سے گانے کے اور کچھ نہیں ہوتا جیسے "پیارے نندو یا سروتا کہاں بھول آئے ؟... وغیرہ

جلاپے کے گیت :

ساس نندوں کی دشمنی اور حسد کے علاوہ عورتوں کی زندگی میں رقیب پیدا ہو

---

[1] "نیم دھرم" نیم بمعنی قاعدہ زندگی کے اصول یا دین" اور "دھرم" بمعنی مذہب ہے۔

جانے کا ڈر اور سوکن کا جلاپا بھی بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ یوں تو یہ مضمون موسموں اور خاص کر ساون کے گیتوں اور برہا (جدائی) کے گیتوں میں بھی ملتا ہے۔ لیکن ذیل کے گیت میں عورت کی بے بسی اور کسمپرسی اور خاوند کا ظلم اپنی انتہا کو پہنچ گیا ہے یہ واقعات عام ہیں اس لیے گیتوں میں بکثرت ملتے ہیں۔

سوتن گھر نا جا رے مورے سیّاں
ہمار جیا ترسے ہمار لرکیاں ...... سوتن گھر نا جا
کب سے توری ارج کرت ہوں
اور پڑوں توری پیّاں .... سوتن گھر نا جا

کہیں سوکن تلخ حقیقت ہے اور کہیں "عشق است و ہزار بدگمانی" کے مصداق۔ غریب بیوی کا پردیسی بالم عرصے سے نہیں آیا۔ تلاش معاش کی خاطر باہر گیا ہوا ہے لیکن بدگمانیاں اور اندیشے اس کی طول طویل غیر حاضری میں سوکن کی کارستانیاں بن بن کر سامنے آرہی ہیں اور لطف یہ ہے کہ الزام اپنے شوہر کو نہیں دیا جاتا۔ سوکن تمام مورد الزام ہے۔ سوکن کو بیرن بتایا جا رہا ہے۔

نین لگائے دکھ دے گیو سکھ لے گیو پردیسی بالما ..... نین لگائے
سوتن برمائے راکھو، بیرن للچائے راکھو۔ دکھ دے گیو سکھ لے گیو ....
پردیسی بالما ....

ساون کے گیت :

گھریلو گیتوں کا جائزہ لینے سے معلوم ہوتا ہے کہ زیادہ تعداد ان گیتوں کی ہے جو موسموں سے تعلق رکھتے ہیں۔ موسم اور اس کی نیرنگیوں کا اثر انسان کی طبیعت پر انفرادی اور اجتماعی دونوں حیثیتوں سے بہت زیادہ ہوتا ہے۔ دنیا کی تخلیق میں موسموں کی تبدیلی کا ہاتھ ہے۔ خود انسان آتش و خاک و آب و باد کا مرکب ہے۔ موسم جذبات کو برانگیختہ کرتے ہیں اور اس طرح بہترین شاعری کے محرک ہوئے۔ ہماری مروجہ شاعری میں سوائے مثنوی کے کہیں موسموں کا اتنا تفصیل سے حال نہیں ملتا جتنا عوام کے گیتوں میں اور موسموں میں بھی ایران کے خیالی بہار کے گل و بلبل

برسات کے بادل، اندھیری راتیں، بجلی کی کوند، بھینی بھینی پھواریں، موز پپیہے اور دادر کا شور، مثنوی میں یہ بیانات خارجی ہیں۔ گیتوں میں خارجی مناظر قدرت جذبات کا پس منظر ہیں۔ چاہنے والا پردیس میں ہے بیوی ہمہ انتظار ہے اور وہ بھی چند لمحہ کا نہیں۔ صرف ایک رات کا انتظار نہیں، مہینوں گزر جاتے ہیں۔ ہر مہینہ ساون بھادوں ہو یا کنوار کاتک، بسنت کے دن ہوں یا پھاگن کے اپنی رعنائیوں کے ساتھ آتا ہے اور برہ کی ماری بیوی کو تڑپتا ہوا چھوڑ جاتا ہے۔

موسموں سے متعلق گیتوں کا ادب سدا بہار ہے۔ فن موسیقی میں بھی موسموں کی رعایت سے راگ اور راگنیاں وجود میں آئیں جن میں سے ہولی، ساون، کجری، دیس، ملہار اور بہار خاص طور پر قابلِ توجہ ہیں۔ عورتوں میں بھی موسموں سے متعلق ساون، کجری، دیس اور ملہار کا رواج عام ہے۔ ان گیتوں کے مضامین موسموں کی خصوصیت کے ساتھ عورتوں کے جذبات میں سموئے ہوئے ہوتے ہیں۔ ایسی ہی ایک چیز "بارہ ماسہ" بھی ہے۔ اس میں یہ دکھایا جاتا ہے کہ پیا پردیس میں ہے اور بیوی اس کی یاد میں تڑپ رہی ہے وہ ایک ایک مہینہ کو گناتی ہے، اس کی رُت بتاتی ہے اور کہتی ہے کہ اس وقت میں کس چیز نے پیا کو یاد دلایا۔ اور دن کیسے کٹے۔ عام طور سے چھ بارہ ماسہ چھپے ہوئے بکتے ہیں۔ بارہ ماسہ مقصود، بارہ ماسہ وہاب، بارہ ماسا خیرا شاہ۔ بارہ ماسہ جینی مادھو، بارہ ماسہ سنور کلی، بارہ ماسہ اللہ بخش۔ ان کے علاوہ بھی بہت سے بارہ ماسہ رائج ہیں۔ مثال کے طور پر دو مہینوں کا ذکر ملاحظہ ہو:۔

ان مدن موہن بن کل نہ پڑے
ساون ماس سکھی گر گئے ہنڈول
جھولت جھلوا گاوت گیت
بن پیا ہمیں لگے ان ریت [1]

پھاگن کے مہینے سے متعلق بارہ ماسہ اس مہینے کی کیفیت اور فرقت کی کیفیت کا آئینہ دار ہے

---

[1] حیات اللہ انصاری "ٹھیٹھ اردو" مطبوعہ رسالہ اردو، اکتوبر ۱۹۴۰ء صفحات ۵۲۹-۳۰۔

"بھاگن ماس چلنے لگی بیار
برول پتوا سبھی جھڑ جائیں
جھڑ گئے پتوا رہ گئے روکھ
بھلا کبھو کنتھ سہائے یہ دوکھ" [1]

بعض اوقات یہ فرقت کا زمانہ سالوں تک پہنچ جاتا ہے۔ ازدواجی محبت اور وفا شعاری کی حیران کن مثالیں ہیں۔ یہاں لیلیٰ مجنوں کے خیالی قصوں کی عجوبیت نہیں۔ روزانہ کے واقعات ہیں۔ بُتِ ہرجائی کا وقار شکن تصوّر نہیں۔ گیتوں کے کردار، اعتقاد اور استقلال اور طلب صادق کی اٹل چٹانیں ہیں جن پر شکوک و توہمات کی زبردست سے زبردست موجیں ٹکرا کر ننھی ننھی بوندوں کی پھوار بن جاتی ہیں۔ گیتوں میں فرقت کی ستائی ہوئی برہن جنگل کی راہ نہیں لیتی بلکہ وہ اپنی ہمجنسوں اور ہمجولیوں میں زندگی بسر کرتی ہے جو اسے تسلی دیتی رہتی ہیں اور ڈھارس بندھاتی ہیں۔

گیتوں کی فضا حقیقی ہے۔ ساون شروع ہوتے ہی عوام کی مصروفیت کا زمانہ آجاتا ہے اور ان کا زیادہ وقت کھیت بونے، جوتنے اور کھیتی کی دیکھ بھال میں صرف ہوتا ہے۔ اور خاوندوں کی دن رات کی مصروفیت بیویوں کی مکمل فرصت کا زمانہ ہوتا ہے۔ اس فرصت کے موقعہ سے بہترین فائدہ اٹھایا جاتا ہے۔ عورتیں اپنے میکے جاتی ہیں۔ شادی کے بعد بھی باپ کا ابدی تعلق چھٹ نہیں جاتا۔ ان کے حقوق ختم نہیں ہوجاتے وہ اپنے ماں باپ اور بھائیوں سے اس کی متمنی رہتی ہیں کہ انہیں چاؤ چونچلوں سے بلایا جائے اور اگر کوئی امر یا مجبوری اس میں حائل ہوجائے یا بلانے میں دیر ہوجائے تو ان کی بے تابی، غصہ اور رنج انتہا کو پہنچ جاتا ہے۔ جذبات کی اس کشمکش کو شاعری میں تبدیل کرنا آسان کام نہیں لیکن گیتوں میں اس کے لاتعداد نمونے ہیں۔ پہلی قسم کے گیت جس میں پیا پردیس سدھارے کی درد انگیز لیکن دبی ہوئی چیخیں گھلی ہوئی ہیں۔ برہا یا جدائی کے گیت کہلاتے ہیں۔ ان

[1] حیات اللہ انصاری "لطیفۂ اردو" مطبوعہ رسالہ اردو، اکتوبر ۱۹۴۰ء صفحات ۴۰-۳۹

میں بلا کا ترنم اور موسیقیت ہوتی ہے۔ قدرت نے بھی اس موسم میں بلا کی رنگینی اور ترنم بھر دیا ہے۔ اس مہینے میں جھولے پڑ جاتے ہیں۔ گھر گھر پکوان ہوتے ہیں۔ ہاتھوں میں مہندی رچائی جاتی ہے۔ اس موقعہ پر مندرجہ ذیل گیت میں جذبات کی گہرائی اور احساس جدائی کی شدت قابل غور ہے:-

ایسے دن برکھا* آئی گھر ناہیں ہمرے شیام — * بارش

پاپی پپیہا× جیرا کا بیری پیت پیا کا نام — × پپیہا

گھر ناہیں ہمرے شیام

سب سکھیاں ہل مل مہندی رچائیں لال ہیں انگلی کے پور

مورا جیا ہر دے کے رکت* مان کھادت سو سو بور* — * خون، ٹکیاں

مضطر پیا پردیس براجیں سونا ہے گوکل گام

دکھیا جان کے مجھ برہن کو جلدی ملیو رام

گھر ناہیں ہمرے شیام[1]

ایک اور گیت ہے جو نسبتاً عوام میں زیادہ مقبول ہے اور سینما میں بھی ریکارڈ پر موجود ہے۔

جھکی آئی رے بدریا ساون کی

ساون کی من بھاون کی جھکی آئی رے بدریا......

بادل گرجے۔ بجلی چمکے

رُت ہے جیا ترساون کی جھکی آئی رے بدریا......

جب سے پیا پردیس سدھارے

سدھ ہنیں لینی گھر آون کی جھکی آئی رے بدریا......[2]

---

[1] ۔ حیات اللہ انصاری: "ہفتہ وار "اردو" مطبوعہ، سہ ماہی اردو، اکتوبر ۱۹۴۰ء، صفحہ ۵۳۸

[2] ۔ یہ گیت تقسیم ہند سے پہلے "بمبئی ٹاکیز" کی ایک فلم "نیا سنسار" میں استعمال کیا گیا تھا۔ اصل میں گیت قدیم ہے اور موجودہ دور سے بہت پہلے کا ہے۔ عورتوں میں ہمیشہ سے ہر دلعزیز رہا ہے۔ یہ امر راقمہ کی ذاتی معلومات میں شامل ہے کہ خورشید عبداللہ (مسز خورشید اکبر مرزا)

(باقی اگلے صفحہ پر)

عوام کے گیتوں میں اظہار عشق شانِ عاشقی کے منافی نہیں۔ جو کیفیت دل میں ہے اس کے اظہار میں کوئی باک محسوس نہیں کرتا۔ بیوی اپنے خاوند کو دیکھنے کو بھی ترس گئی ہے۔ اپنا پیغام بھیجنا چاہتی ہے کہ میں درشن کو ترس گئی ہوں۔ وہ "بادِ صبا" "پروانہ"، "کبوتر" یا "قاصد" کو اپنا پیامبر نہیں بناتی۔ انھیں سکھا پڑھا کر نہیں بھیجتی کہ میرا پیغام یوں کہنا، اس وقت کہنا، یہ کہیں تو جواب دینا۔ وہ قاصد میں رقابت کے جذبات نہیں دیکھتی۔ 'کوئی جائے کہو' اسے تو غرض اپنا حال ظاہر کرنے سے ہے۔ سادگی اور تاثر میں ڈوبا ہوا گیت ہے الفاظ کی صوتی مناسبت اور قافیہ کا سُریلا پن بلا کا ہے۔

میہا لاگے جھر جھر برسن

جائے کہو اس پیارے ہرسن[1] میہا لاگے جھر جھر برسن

تم تو رہے پردیس میں برسن[2]

ہم برہن درشن کا ترسن[3] میہا لاگے جھر جھر برسن

لیکن برہا کی ماری اچھی طرح جانتی ہے کہ اس کا سندیس کوئی نہیں لے جا سکتا اور لے بھی کہاں جائے۔ بہار (برسات کے ایام) بلا پیارے کے کٹتے نظر نہیں آتے۔ اپنی سکھیوں میں سے ایک سے مخاطب ہو کر اپنی لاینحل مشکل کا حل دریافت کرتی ہے۔ یہ گیت ملہار کہلاتا ہے۔

جیا ترسے بدریا برسے، سکھی ری دن کیسے کٹیں گے بہار کے

جیا جائے گھبرائے کیسے جوبن دکھاؤں سنوار کے......

جیا ترسے بدریا برسے......

ڈالی ڈالی بھونرا گونجے، کالی کالی کوئل کوکے

سیج ہے خالی پیا نہیں آئے ، ہائے کیسے رہوں جیا مار کے....

جیا ترسے بدریا برسے

(گزشتہ صفحہ سے) نے جن کا فلمی نام رینو کا دیوی تھا، فلم کاروں کو فلم میں یہ گیت شامل کر لینے کی ترغیب دی تھی۔

[1] ہرسن، ہر سے بمعنی مالک سے۔ خاوند سے [2] برسن۔ برسوں [3] ترسن، ترس رہی ہوں۔

کبھی یہ فرقت زدہ اپنا غصہ بادل پر اتارتی ہے، کچھ تو اس لئے کہ وہ جدائی کے درد انگیز جذبات کا باعث ہے اور کچھ اس لئے کہ پردیس میں اس کا خاوند بھیگتا پھر رہا ہوگا۔ اپنے رنج میں بھی اسے اپنے شوہر کی جسمانی تکالیف کا خیال رہتا ہے ننھی ننھی پھوار میں بھیگنے سے اتنا اندیشہ نہیں ہوتا جتنا بڑی بڑی بوندوں اور دھنواں دھار بارش میں بھیگنے سے۔ اس ملہار کی موسیقیت کچھ گا کر یا گا یا ہوا سن کر ہی محسوس ہو سکتی ہے۔

گھر گھر آئے پیا کاری بدریا   دیوا برسے ہو بڑے بڑے بوند۔۔۔۔

بدریا بیرن ہو۔

سب لوگ بھیگیں گھر اپنے   میرا پیا ہو بھیگیں پردیس۔۔۔۔

بدریا بیرن ہو

دلہن ہو رانی چٹھیا لکھ بھیجیں   گھر آؤ نندجی کے بیر۔۔۔۔

بدریا بیرن ہو

یہ دلہن رانی، پڑھی لکھی ہیں اور ان کا پردیس معروف مقام ہے۔ نندجی کے بیر میں عام طور سے مخاطب کئے جانے کا انداز ہے اور یہ اشارہ بھی کہ اگر ہمارے لئے نہیں آتے تو اپنی بہن کی محبت ہی کی وجہ سے آجاؤ۔

اگلے گیت میں ذرا نیا سا زاویہ نگاہ ملے گا۔ دلہن کو اپنے گھر ہر طرح کا آرام ہے لیکن اسے کچھ بھی بھلا نہیں لگتا کیوں کہ اس کا خاوند پردیس میں ہے میکے میں رہنے کی خوشی اور محبت کے تمام لوازمات کے درمیان بھی شوہر کی یاد اسے برابر آرہی ہے۔ کھانا کھاتے وقت، پانی پیتے وقت، پان کھاتے وقت، شام کو آرام سے بستر پر سوتے وقت اسے شریک زندگی کا خیال ستاتا ہے کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ انھیں یہ آرام نہ مل سکے ہوں اور یہ خیال اس کی خوشی اور عیش کو منغض کر دیتا ہے۔

میری دھانی چنریا اتر (عطر) گم کے (بسی ہوئی ہے)

میری بالی عمریا نیہر (میکے) ترسے۔۔۔   میری دھانی چنریا

سونے کی تھالی میں بھوجن پروسوں

مورا کھانے والا بدیس ترسے   میری دھانی چنریا

سونے کا گڑوا گنگا جل پانی

مورا بینن والا بدیس ترسے   میری دھانی چنریا

چُن چُن کلیاں سیج بچھاؤں

میرا سوتن والا بدیس ترسے   میری دھانی چنریا

تھالی گڑوی، پانی پھولوں کی سیج ..... روزمرہ استعمال کی چیزوں کی یہ جزوی تفصیل مروجہ شاعری میں ذرا مشکل سے ملے گی۔

کروں کون جتن اری اے ری سکھی   مورے نینوں سے برسے بادریا

آئی کالی گھٹا بادل گرجے   چلے ٹھنڈی پون مورا جیا ترسے

سب سکھیاں ہنڈولے جھول رہے   کھڑی جھیجھن پیا تورے آنگن میں

بھردے رے رنگیلے من موہن   میری خالی پڑی ہے گاگریا

کروں کون   جتن اری ......

پہلے دو مصرعے محاکات کی جیتی جاگتی تصویر ہیں۔ برسات کی ٹھنڈی ہوا سے پھریری سی محسوس ہونے لگتی ہے اور آخری دو مصرعوں میں رومانیت کا لطف آتا ہے۔ یوں تو خسروؔ علیہ الرحمۃ اردو شاعری، ہندی شاعری اور گیتوں سب ہی کے پیش رو اور موجد ہیں لیکن میکے اور جھولے کے گیتوں میں جو راہ نکالی اس سے زیادہ بہتر ابھی تک اضافہ نہیں ہو سکا۔ خسروؔ کے ایک گیت میں لڑکی کی ماں اسے میکے میں نہ بلا لے جانے کی مجبوریاں ظاہر کرتی ہے۔ مندرجہ ذیل گیت میں بھائی کی بہانہ بازیاں دیکھئے۔ بھائی کے عذر لنگ کے پردے میں بھاوج کی آواز سنائی دیتی ہے۔

دیس ھنڈولے گڑ گئے   بھیا اپنی بہن لے جاؤ ... دیس ھنڈولے

بہنا میں کیسے آؤں میری ماں کی ری جائی

مرے رستہ میں دریا بڑا ری ...... دیس ھنڈولے

دریا میں کشتی ترا دوں گی اور اس پہ بنا دوں گی پل ..... دیس ہنڈولے

بہنا میں کیسے آؤں میری ماں کی ری جائی

مرے سنگ میں لشکر بڑا ری   دیس ہنڈولے

لشکر کو پوری کرا دوں گی اور تجھ کو مرغ پلاؤ ..... دلیس بنڈولے۔

جھولے کے ایک دوسرے گیت میں نند بھاوج کے تعلقات پر بہت اچھی روشنی پڑتی ہے۔ بہن برسات شروع ہونے پر بھائی کا انتظار کرتی ہے اور آخر تھک کر خود ہی روانہ ہو جاتی ہے۔ گھر پہنچی تو سوئے اتفاق سے بھائی باہر گیا ہوا تھا بھاوج نے دروازہ بند کر لیا۔

بھابی ری بھابی ذرا کنڈی تو کھولو ذرا ہلکا بھاؤ

نندی تو آئی بڑی دور سے جی ....

ہاتھ کشیدہ مری گود بھتیجا، مری گود بھتیجا

کیسے کھولوں نندی کنڈا جی .....

نند کو غصہ آ گیا

دکھو کشیدہ بٹھالو بھتیجا بٹھالو بھتیجا

ایسے کھولو بھابی کنڈا جی

بھاوج مجبور ہو کر دروازہ کھولتی ہے۔ گھر آتے ہی فرمائشیں شروع ہو جاتی ہیں:

بھابی ری کڑھیا چڑھاؤ اور رسّا منگاؤ

نندل آئیں بڑی دور سے جی

کیا ترے بھیّانے کولھو چلائے یا رسّے بٹوائے

جنگ چھڑ جاتی ہے

میرے بھیّانے کولھو چلائے اور رسّے بٹوائے

تونے نہ دیکھا اپنے باپ کے جی

پھر اور فرمائشیں ہوتی ہیں تو تو میں میں بڑھ جاتی ہے اور نند روٹھ کر اپنی سسرال چلی جاتی ہے۔ راستہ میں بھائی مل جاتا ہے بہن کی لگائی بجھائی سے مغلوب الغضب ہو جاتا ہے۔ بہن کی تحقیر کیسے گوارا کی جا سکتی تھی۔

جو کہے بہنا مار لگاؤں یا میکے بھجواؤں

لوٹ چلو بہنا گھر کو ری

بہن کا جواب بہن کی محبت کی بے نظیر نقاشی ہے

میری ماں کا رے جایا میری گود کھلایا میری گود کھلایا
نہ میرے بھیا تو مار لگائے نہ میکے پہنچائے
رہنے دو اس کو گھر ہی میں رے ..... میری ماں کا رے جایا....
لال جنے گی نند لال جنے گی
نام چلے گا مرے باپ کا جی ..... میری ماں کا رے جایا....
لال جنے گی نند لال جنے گی
نام چلے گا مرے باپ کا جی ..... سری ماں کا رے جایا....

ماں کا جایا ، گود کھلایا میں جو محبت کی مٹھاس گھلی ہوئی ہے اس کے برابر یا اس سے کم میٹھے بھی الفاظ شاید ہی کسی زبان میں ہوں ۔ علاوہ اس کے گیت معاشرت کا ایک سچا اور مکمل نقشہ ہمارے سامنے لا کھڑا کرتا ہے۔

مناظر قدرت کے گیت :

موسموں کے لحاظ سے اپنے وطن کا کوئی مہینہ ایسا نہیں جس کے متعلق گیت موجود نہ ہو۔ بارہ ماسے ان کیفیات سے بھرے پڑے ہیں۔ اس سے ملتے جلتے تہواروں کے وہ گیت ہیں جو ہولی ، بسنت اور دیوالی کے موقعوں پر گائے جاتے ہیں۔ ہندوستان کے تہواروں میں موسموں کی تبدیلی کا بڑا دخل ہے۔ تہوار اور میلے کا رومان زندگی کی وہ منازل ہیں جہاں عوام کی سخت کوشی آرام کا تھوڑا سا سانس لیتی ہے۔ اس تھوڑے سے موقع پر زندگی کی تمام مسرتیں سمٹ کر ان سے ہم آغوش ہو جاتی ہیں کہنے کے لئے تو گیت چکی چولھے اور چرخے پر بھی گائے جاتے ہیں لیکن وہ خوشی حاصل کرنے کے لئے نہیں بلکہ رنج بھلانے اور تھکن کم کرنے کے لئے۔ لمبی لمبی راتوں اور لمبے لمبے دنوں کی لگاتار محنت کو ہلکا کرنے کے لئے پیشہ وروں مثلاً دھوبی، گاڑی بان، سڑک کوٹنے والے، مزدور سب کے گیت اس نوعیت کے حامل ہوتے ہیں۔ یہ لوگ اپنی

انتہائی غربت کے باعث تمدن اور تہذیب کی شاہ راہ سے کوسوں دور ہیں اور ان پر زبان کی تبدیلی کے اثرات کم سے کم پڑے۔ اسی لئے ان کی زبان آتی غیر معروف اور پیچدار ہے کہ اُردو داں اسے باوجود کوشش کے نہیں سمجھتے۔ اعظم کریوی کی کتاب دیہاتی گیت میں ان گیتوں کے مختلف نمونے ملتے ہیں لیکن ایک چیز قابل غور ہے۔ ہر مصرع کے آخر میں ان کے ہاں ٹیپ کا بند گانے کا پہلا مصرعہ نہیں ہوتا۔ بلکہ صرف ایک دو لفظ ہوتے ہیں جو بار بار دہرائے جاتے ہیں۔ مثلاً "ہیس سا" "ہے راما" "ہو رام" "چھبو راما" ان کا تلفظ کچھ اس طرح ادا ہوتا ہے کہ جیسے کوئی پھیپھڑوں میں پوری سانس بھر کر اسے یک دم نکال رہا ہو۔ اس سے اُوپر بیان کئے ہوئے نکتے پر خاص روشنی پڑتی ہے۔ یعنی یہ کہ ان گیتوں کا مقصد خوشی کا تلذذ یا غم کا مداوا نہیں بلکہ محنت کرتے کرتے بھول جانے والے سانس کو گریز کا راستہ بہم پہنچانا ہوتا ہے۔ لیکن اکثر گیت ایسے مل جاتے ہیں جن میں ان سخت کام کرنے والوں کی چیخ پکار شعوری شکل اختیار کر لیتی ہے۔ دیوندر ستیارتھی نے "میں ہوں خانہ بدوش" میں بہار کے ایک اہیر کا گیت نقل کیا ہے: (اہیر ہندوؤں کی ایک نیچی ذات کا نام ہے جو کاشتکاری یا گلّہ بانی کا کام کرتے ہیں۔)

"یہ ہمارا برہ گیت ہے۔ بھیا یہ کھیتوں میں نہیں اُگتا درخت پر نہیں لگتا۔ یہ تو ہر ایک کے کلیجہ میں ہے۔ جب کام کرتے کرتے کلیجہ دھڑکنے لگتا ہے۔ ہم اپنے برہ کا یہ گیت گاتے ہیں" (ترجمہ)[1]

بیشہ وروں میں ملاحوں کے گیت ذرا مختلف ہیں۔ ان کے کام میں محنت کافی ہے لیکن دریا میں ناؤ پر بیٹھ کر جذبات میں لطافت پیدا نہ ہونا عجب ہوتا۔ اول تو ہندوستان میں دریاؤں کا مرتبہ دیوتاؤں کے برابر ہے۔ ان کی تقدس مآبی، رومان، فضائی اور شعر سامانی گیت بن کر عوام کے دلوں میں رس بس جاتی ہے

کشمیر بہشت نژاد اور مینو سواد کی رومانی داستانیں تاریخ میں دیکھئے لیکن عوام کا رومان صرف گیتوں میں ہے۔

---

[1] ستیارتھی، دیوندر، "میں ہوں خانہ بدوش" مطبوعہ ۱۹۴۶ء، کتب بمبئی

"پیارے گوالے تو میری جہیلم ندی کے کنارے آنا اور اپنی گایوں کو پانی پلانے کے لئے لانا۔ تجھے خوش کرنے کو میں نے ناؤ پر چراغ جلائے ہیں۔

میرے پیارے جہیلم کے کنارے اپنی گائیں لانا
تیرے لئے میں نے ہری ہری اچھی اچھی گھاس رکھی ہے۔
اپنی بھیڑ بکریوں کو چرانے جہیلم کے کنارے لانا۔ (ترجمہ[1])

دریا کے کنارے ہمیشہ رومان ہوتے رہے ہیں۔ جمنا کے کنارے کرشن جی کے روحانی رومان ملیں گے۔ گنگا کے کنارے سے تقدس اور شکر گزاری کے احساسات پٹے ہوئے ہیں لیکن جہیلم کشمیر کی ندی ہے اور کشمیریوں کے پاس گائے بکری بھیڑ کے سوا ہے کیا۔ خاطر داری کے لیے برگ سبز است تحفہ درویش، اور دریا میں چراغاں کرنا صرف کشمیریوں کا حق ہو سکتا ہے۔ میری جہیلم میں جو پیار ہے وہ گنگا میں نہیں۔ گنگا ہندوؤں کے لئے مقدس ہے۔

ہندوستان والوں کے لئے دھرتی بھی ماتا ہے۔ تقدس اور افادیت دونوں مل گئے ہیں۔ پنجابی کسان کا گیت اس تخیل کو پوری طرح پر واضح کرتا ہے۔

"زمین میری ماتا ہے اور زمین میرا باپ ہے۔ یہ زمین ہی مجھے دودھ پلاتی ہے اور زمین ہی مجھے چاول کھلاتی ہے۔ اس پیاری ماں کو میں سلام کرتا ہوں اور پیار کرتا ہوں"۔ ذیل کے گیت سے تقدس ٹپکتا ہے۔ گیت کا پہلا بول ہے "گنگا میا ری تیرا جل امرت کی دھارا"۔ مغربی ادب میں دریاؤں کو باپ کے لقب سے پکارتے ہیں۔ غالباً اسی لئے وہ ان کی طغیانیوں اور اس کے تباہ کن اثرات سے ڈرتے ہیں۔ برصغیر ہند و پاکستان کو زرخیز بنانے میں دریاؤں کا جو ہاتھ ہے ظاہر ہے ان کی طغیانیاں بھی زمین کو زرخیز بناتی ہیں۔ اس لئے برصغیر ہند و پاکستان کے ہندو اُسے ماں کے لقب سے پکاریں تو کیا بے جا ہے۔ دریا زندگی بخشتے ہیں اس لئے گنگا کو امرت کی دھارا سے تشبیہ دینا نہایت مناسب ہے۔

---

[1] ستیارتھی، دیویندر ناتھ "میں ہوں خانہ بدوش"۔

دریا اور کشتی ایسے موضوعات ہیں جنھوں نے بھگتی کال کے شعرا اور صوفیائے کرام کے لئے شعر وشاعری کا خام مواد مہیا کیا ہے۔ دریا کے ساتھ ڈوبنے کا خیال اتنا قریب ہے کہ موت اپنے تمام فلسفیانہ لوازمات کے ساتھ سامنے آن کھڑی ہوتی ہے۔ روح دریا پار کر رہی ہے دنیا کی مشکلات دریا ہیں جس سے پار ہونا دشوار ہے دھرم کی ناؤ ہے اور ست (حق) کے پتوار ہیں۔ دنیا کا لالچ بھنور ہیں۔ اس سلسلے کے صرف ایک مشہور گیت پر اکتفا کیا جاتا ہے۔ یہ گیت ساون میں بھی گایا جاتا ہے لیکن عموماً عورتیں گاتی ہیں جن میں دُنیا کی تلخیاں ایک متانت پیدا کر دیتی ہیں۔ گیت میں آواز کا اتار چڑھاؤ سُننے سے تعلق رکھتا ہے۔

دھیرے بہو ندیا دھیرے بہو۔ ہم اتریں پار
کا ہے کی توری نیاری کا ہے کی پتوار
کون ترا نیا کھویا رے کس بدھ (طریقہ) اتریں پار —
دھیرے بہو ندیا......
دھرم کی بنی موری نیا رے ست کے لگے پتوار
سیاں مورا نیا کھویا رے اس بدھ اُتریں پار....
دھیرے بہو ندیا......[1]

ہندوستان میں دریاؤں کا جال بچھا ہے اور نہ معلوم ہر صوبے میں پہاڑوں اور ندیوں سے القا حاصل کر کے کتنے گیت لکھے گئے ہوں گے۔ دیوندر ستیارتھی صاحب کی کتاب کا برہما کا ایک گیت ہے ایراوتی ندی پر سورج کی شعاعیں کشتی پر جب اپنا عکس ڈالتی ہوں گی تو نیا واقعی ہیروں سے منڈھی ہوئی معلوم ہوتی ہوگی

ہیرے سے منڈھی ہوئی میری نیا

اراوتی ندی کے کنارے تو ایک رقاصہ کی طرح سرکتی چلی جا رہی ہے۔

---

[1] ستیارتھی، دیوندر "میں ہوں خانہ بدوش" یہ گیت فلم کاروں نے اپنی فلموں میں استعمال کر لیا ہے اور اس طرح دیوندر ستیارتھی کے چند گیت اس دور کے فلمی گیت معلوم ہوتے ہیں۔

اراوتی کی لہریں تیرے پیچھے پیچھے گھوم رہی ہیں [1]

تشبیہات کی ندرت اور محاکات کی تفصیل کسی بھی ادب کے درخشندہ ستاروں کو ماند کر دینے کے لئے کافی ہے۔ دیوندر ستیارتھی کی کتاب سے نقل کیا ہوا ایک اور اراوتی کا گیت ہے۔ ذرا لمبا زیادہ ہے لیکن اس قدر جذبات میں ڈوبا ہوا ہے کہ باوجود طوالت کے اکراہ کے راقمہ یہاں نقل کرنے کے لئے مجبور ہے۔ (ترجمہ)

ایراوتی اری او ایراوتی !
او موری محبوب ایراوتی !
اور سب ندیاں پیاری ہیں
سب سے پیاری ہے ایراوتی !!
دن بھر ناؤ کھیتا ہوں
تیرے پانیوں پر او ایراوتی
ملاح کی زندگی ہے، بجائے خود ایک گیت
تیرے پانیوں پر او ایراوتی
سُندر کنواریاں ناچ رہی ہیں، جھوم رہی ہیں
تیزی سے، کبھی دھیرے دھیرے
تم نے یہ ناچ کہاں سیکھا ؟
بتاؤ بتاؤ ایراوتی کی بیٹیو !
ہم ہیں مور اور تم ہو مورنیاں
مور مار ڈالے جائیں گے اور تم رو دیا کرو گی
دریا کے اس موڑ پر یہ ناچ سیکھا تھا یا
اس پہاڑ پر
....
....
جہاں سے ایراوتی نکلتی ہے

---

[1] ستیارتھی 'دیوندر' "میں ہوں خانہ بدوش"

تم نے یہ ناچ کہاں سے سیکھا؟
بتاؤ بتاؤ ایراوتی کی بیٹیو

÷ ÷ ÷

ایراوتی میں ہمارے آنسو سماتے رہے ہیں، بھائیو!
ایراوتی کتنی میلی ہو رہی ہے۔
اور جب غریبی ہمارے گلے گھونٹ دے گی
ایراوتی اسی طرح بہتی رہے گی۔

÷ ÷ ÷

"بہتی جا ماں ایراوتی بہتی جا
تیزی سے کبھی دھیرے دھیرے
ایراوتی تو چپ کیوں ہے اداس کیوں ہے؟
ہمارے آنسو شوق سے پیے جا
ہمیشہ ہمیشہ کے لئے ہم ہیں تیرے بیٹے
ہمیشہ ہمیشہ کے لئے تو ہے ہماری ماں
بہتی جا ماں ایراوتی، بہتی جا
تیزی سے کبھی دھیرے دھیرے" [1]

شعر کا مطلب بیان کرنا یا اسے وضاحت سے بیان کرنا بالکل ایسا ہے کہ جیسے گلاب کے پھول کے حسن کو معلوم کرنے کے لئے اس کی نسوں کو چیرنا۔ یہ مثال یہاں پورے طور پر صادق آتی ہے یہ نظم کسی تنقید کی محتاج نہیں۔

چونکہ اس تصنیف کا مقصد سب گیتوں کو ایک جگہ جمع کرنا نہیں ہے۔ اس لئے چیدہ چیدہ اور نمائندہ گیت شامل تبصرہ کئے گئے ہیں تاکہ گیتوں کے ارتقاء میں ان کا مقام متعین ہو سکے۔ عوامی گیت اور بھی ہیں مثلاً کسانوں کے گیت، ملاحوں کے گیت، مزدوروں کے گیت اور سپاہیوں کے گیت۔ لیکن اولاً چونکہ یہ گیت پنجاب اور بنگال میں زیادہ مروج ہیں اور اس علاقے میں کم جہاں کی مادری زبان اردو یا اردو کی ابتدائی

شکل بھاشا (ہندی) ہے اس لئے ان کو نظرانداز کر دیا گیا یا یوں کہیے کہ عورتوں کے من نہیں بھائے۔ اسی لیے عورتیں انھیں نہ اپنا سکیں۔ لہٰذا ان کو مقبولیت اور ہر دلعزیزی حاصل نہ ہو سکی۔ جس طرح ہر اچھے اچھے ادب اور شاعری میں رطب و یابس ہوتا ہے۔ گیتوں میں بھی یہ کلیہ کارفرما ہے۔ اس لئے ان گیتوں کو عوامی گیتوں کے ادب کا خشک حصہ قرار دیا جا سکتا ہے۔

لیکن عوام کے ادب کے اس خزانہ پر جب نظر پڑتی ہے تو آنکھیں چکاچوند ہو جاتی ہیں اور تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ اُردو نے وؔلی سے لے کر نظیؔر اکبر آبادی کے زمانہ تک اور محمد و چند خوشہ چینوں کو چھوڑ کر موجودہ زمانہ تک ایران اور توران کے لعلوں اور موتیوں سے اپنا دامن بھرا لیکن ہند و پاک کے ان گوہروں کو جو خاک میں پڑے ہوئے تھے نہ پہچانا اور پہچانا بھی تو قابل التفات نہ سمجھا۔ اس بے التفاتی کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ گیتوں کو شاعری کی صنف میں کوئی جگہ ہی نہیں دی۔ سب کے سب مروجہ شاعری کی تراش خراش میں لگے رہے۔ نظیؔر اکبر آبادی بھی اسی طبقہ سے تعلق رکھتے تھے۔ لیکن انھوں نے جب اس دریا میں غوطہ لگایا تو محسوس کیا۔

تیرے محیط میں کہیں گوہر زندگی نہیں
ڈھونڈ چکا میں موج موج دیکھ چکا صدف صدف (اقبالؔ)

یہ گوہر زندگی انھیں عوام کی شاعری میں ملا۔ صرف یہ اپنی قدرتی شکل میں تھا۔ نظیؔر نے اس گوہر کو صاف کر کے وہ چمک پیدا کی کہ جس کے بغیر لوگ اس موتی کو موتی سمجھنے سے انکار کر رہے تھے۔

نظیؔر اکبر آبادی کا اجتہاد

حالانکہ نظیؔر اکبر آبادی نے اس قسم کا کوئی گیت تصنیف نہیں کیا جو تصنیف زیر نظر کا موضوع ہے اور گزشتہ صفحات میں زیر تبصرہ تھا۔ لیکن نظیؔر اکبر آبادی نے شدت سے یہ محسوس کیا کہ اُردو کی رسمی شاعری یعنی غزل، مثنوی، قصیدہ، مرثیہ، مسدس، رباعی، وغیرہ اپنی رواجی آرائش کے ساتھ (یعنی زبان، صنائع، بدائع، موضوعات، طرزادا،

اجتماعی مزاج) عوام کے فہم وادراک سے بالاتر، عوام کی دلچسپی اور دلبستگی سے معرّا اور عوام کے ذوق وشوق کے تقاضوں کو پورا کرنے سے قاصر ہے۔ چنانچہ نظیر نے اردو کی رسمی شاعری کے خلاف بغاوت کی یا یوں کہا جائے کہ انحراف کیا اور مجتہدانہ جرأت سے کام لے کر عوامی شاعری کی بنیادیں استوار کیں اور رسمی شاعری کو عوامی معیار سے قریب تر لانے کی کوشش کی۔ نظیر کی اس جرأت رندانہ کے پیچھے محرکات کیا تھے۔ کیا وہ اپنے ماحول کی پیداوار تھے یا اپنے زمانہ اور ماحول سے انحراف کرنے میں ان کے شعور، تحت الشعور یا لاشعور کو کوئی دخل تھا۔ کیا اُس زمانہ میں کوئی لسانی یا شعری یا ادبی تحریک تھی جس نے ان کی رہنمائی کی ہو۔ ان سب قدرتی سوالوں کے جواب کے لئے نظیر اور ان کے عہد شاعری پر ایک طائرانہ نظر ڈالنا ضروری ہے۔

نظیر کی وفات کی تاریخ ۱۶ راگست، ۱۸۳۰ء بتائی جاتی ہے۔ اس لئے نظیر کے زمانے کے تعین کے لئے ان کی وفات سے کم وبیش سو سال پہلے کا زمانہ اور شامل کرنا چاہیے۔" ولادت[۱] کی صحیح تاریخ کا اب تک تعین نہیں ہوا۔ لیکن بعض روایات کے مطابق محمد شاہ ثانی کے عہد میں نادری حملے کے قریب کسی سال میں قرار پائی ہے۔ نظیر اکبرآبادی کا زمانہ انشا (متوفی ۱۸۱۷ء) جرأت (متوفی ۱۸۰۹ء)، مصحفی (متوفی ۱۸۲۴ء)، ناسخ (متوفی ۱۸۳۸ء) اور آتش (متوفی ۱۸۴۷ء)[۲] کا زمانہ قرار پاتا ہے۔ اس زمانہ میں اردو کی رسمی شاعری (جس میں غزل شریک غالب تھی) کے عنفوان شباب کا زمانہ تھا۔ دوسری طرف اسی زمانے میں (اور اس زمانے کے بہت پہلے سے) اردو کی غیر رسمی عوامی شاعری یعنی گیت شمالی ہندوستان کے گوشہ گوشہ میں گونج رہے تھے۔ رسمی شاعری اور غزل شعراء عظام کی تراش خراش، آراستگی اور شائستگی کی آماجگاہ بنی ہوئی تھی اور گیت اپنے فطری حسن اور کشش سے مرجع خلائق بنے ہوئے

---

[۱]۔ ابو اللیث صدیقی، ڈاکٹر "نظیر اکبرآبادی۔ ان کا عہد اور شاعری" مطبوعہ اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، ۱۹۵۷ء، ص ۲

[۲]۔ بابو رام سکسینہ، تاریخ اردو ادب، ماخذ تواریخ وفات انشاء، جرأت، مصحفی ناسخ، اور آتش۔

تھے۔ یہ دونوں اردو شاعری کے دو دھارے تھے جو الگ الگ بہہ رہے تھے۔ یہ دونوں دھارے جدا جدا اب بھی بہہ رہے ہیں لیکن اردو شاعری کی تاریخ میں ایک موقعہ ایسا بھی آچکا ہے کہ جب ان دونوں دھاروں کو ملانے کی نہ سہی لیکن ایک دوسرے سے قریب ترلانے کی ایک مجتہدانہ کوشش کی گئی اور یہ کوشش تن تنہا آگرہ کے ایک فقیر منش شاعر نظیر اکبرآبادی کے حصّہ میں آئی۔ نظیر نے اُردو کی مروجہ شاعری میں غزل کی صنف کو بھی برتا لیکن غزل سے زیادہ انھوں نے دوسری اصناف شاعری خاص کر مخمس کو زیادہ نوازا۔ غزل کے بندھے ٹکے بحور اور اوزان کی تعداد میں اضافہ کیا۔ ردیف اور قافیہ کے التزام کو قائم رکھا اور ردیف اور قافیہ کو گیتوں کی موسیقیت اور موزونیت کا بدل بنایا۔ اصل اجتہاد شاعری کے موضوعات کی تبدیلی تھی۔ ان کی شاعری میں وہی موضوعات ملتے ہیں جو گیتوں کے موضوعات تھے۔ عوام کی زندگی سے قریب تر تھے اور عوام کے اجتماعی مزاج اور ماحول کی عکاسی کرتے تھے۔ غزل اور رسمی شاعری کی زبان کو چھوڑ کر عوام کی زبان، عوام کے روزمرہ اور عوام کے محاورے پر اُتر آئے۔ طرز بیان میں بھی غزل کی رمزیت، کنائیت، غزل کے تشبیہات و استعارات اور رسمی شاعری کے طمطراق کو چھوڑ کر سیدھا اور سادہ راستہ اختیار کیا۔ اس طرح گویا نظیر اکبرآبادی کے اجتہاد نے ایک طرف تو اُردو کی مروجہ شاعری کو عوام کے دلوں کے قریب لاکر اسے عوام میں مقبول بنانے کی کوشش کی اور دوسری طرف گو کہ گیت تو تصنیف نہیں کیے لیکن ان کا کلام ایک تو گائے جا سکنے اور گائے جانے کی وجہ سے اور دوسرے عوام کی زندگی اور ان کے عام تجربات و احساسات و خیالات کی ترجمانی کے باعث گیتوں سے قریب آ گیا۔

ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی کی رائے خاص وزن رکھتی ہے کہ "نظیر نے ان استعاروں اور کنایوں کو چھوڑ کر جو غزل گو شعرا استعمال کرتے تھے صاف گوئی کا ایک طرز اختیار کیا اور غالباً اسی وجہ سے انھوں نے ان خیالات کے اظہار کے لیے مسدس یا مخمس کو اختیار کیا۔ مخمس کو خاص طور پر اس وجہ سے کہ اس میں پانچواں مصرعہ اس خاص جذ یا حالت کے شدید تاثر میں تسلسل قائم رکھتا ہے۔"[۱]

۱۔ ابو اللیث صدیقی، ڈاکٹر: نظیر اکبرآبادی۔ ان کا عہد اور شاعری، صفحات ۱۲ - ۱۳

نظیر کے مسدس، مخمس اور قطعات کے آخری مصرعے گیتوں کے ٹیپ کے بند کی حیثیت رکھتے ہیں اور اس سے قطعاً انکار نہیں کیا جا سکتا۔ کہ ان میں گائے جانے کی صلاحیت بدرجہ اتم موجود ہے۔ ان کے کلام کے ٹیپ کے مصرعے یا شعر کی تکرار ایک ترنم پیدا کر دیتی ہے۔ ان کے کلام کا ہر بند ایک جداگانہ گیت کی حیثیت رکھتا ہے اور اس طرح تنہا یا دو دو اور تین تین بند ملا کر گیت کی اکائی بن سکتا ہے۔

نظیر کے کلام میں اور گیت میں جو شے خاص طور پر مابہ الامتیاز ہے وہ یہ کہ ان کے کلام میں گیت کی طرح کسی ایک منفرد خیال یا منفرد جذبے کی عکاسی نہیں ملتی۔ اس فرق کو آسانی سے یوں سمجھا جا سکتا ہے کہ نظیر نے شعوری طور پر گیت نہیں لکھے بلکہ اردو زبان کی روایتی شاعری میں صرف اجتہاد کیا۔ یہ سوال کہ نظیر کا آرٹ شعوری تھا یا غیر شعوری تصنیف زیر نظر کے احاطہ سے باہر ہے۔ ان کی یہ خواہش ضرور ہوگی کہ خواص کو یہ احساس ہو جائے کہ عوام کی شاعری کا اور عوام کا ذوق شعری بھی قابل توجہ ہیں اور اردو شاعری میں ان کا بھی ایک مقام ہے۔ شاید ان کا یہ بھی مقصد ہو کہ اس طرح عوام کا ثقافتی، ادبی اور شعری معیار بلند ہونا شروع ہو جائے اور اردو کی مروجہ شاعری بجائے عوام کے نزدیک اونچی دکان اور پھیکا پکوان سمجھے جانے کے متاعِ ہر دکان بن جائے۔ نظیر نے شاید خواص کے ادب اور شاعری کو عوام کے سانچے میں ڈھالا اور خواص کو عوام کے معیار تک لانے کی کوشش کی اور عوام میں شاعری کے ساتھ دلبستگی پیدا کر کے انھیں بلندی کی طرف مائل کرنا چاہا۔ خواص کو اپنے مخصوص لطیف مذاق کی بلندیوں سے نیچے اترنے کی ترغیب دی اور بتانا چاہا کہ عوام کی زندگی سے بیگانگی برتنا شاعری اور زبان کے لئے مضر ثابت ہوگا۔

یہ سوال محتاج جواب نہیں رہتا کہ نظیر اکبرآبادی کی شاعری کو اردو شاعری کی الماری کے کس خانے میں رکھا جائے۔ اس موقع پر ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی کی رائے سے بڑی تقویت ملتی ہے۔ موصوف کی رائے ہے کہ: "یہ[1] (نظیر اکبرآبادی کی چند نظمیں) نظمیں دراصل بے ساختگی کا ایسا نمونہ پیش کرتی ہیں جو شاعروں اور فنکاروں سے ایک الگ

---

[1] ابو اللیث صدیقی، ڈاکٹر "نظیر اکبرآبادی" ان کا عہد اور شاعری صفحات ۶۵ - ۶۴

دنیا کی ترجمانی کرتی ہیں۔ ان میں دو باتوں پر زور دیا جاتا ہے ایک تو مضمون کی اثر آفرینی اور دوسرے آہنگ کی وہ لے جو رسمی موسیقی کے بجائے اس کا سلسلہ لوک گیت یا عوامی شاعری سے ملا دے اس میں نادر اور اچھوتے خیالات دور از کار تشبیہات اور بعید از فہم استعارات کی قطعاً گنجائش نہیں ہوتی اور اُسے شاعری کے کسی مروجہ یا مسلمہ معیار پر نہیں پرکھا جا سکتا۔ ایسے کلام لکھنے والے شاعر کو عوام کے ساتھ رہنا بلکہ ان کے دلوں میں اُترنا پڑتا ہے۔ اسی لئے اس میں تاثیر بھی زیادہ ہوتی ہے۔“

علاوہ ازیں چند چیزیں نظیر اکبرآبادی کی نظموں میں اور نظر آتی ہیں جو ان کا سلسلہ لوک گیت یا عوامی شاعری یا گیت سے ملاتی ہیں۔ مثلاً عام زندگی یا زندگی کے عام مسائل کا جائزہ موضوعات اور زبان دونوں کے اعتبار سے مقامی رنگ، مقامی اثرات اور مقامی روایات، مقامی رنگ کے ضمن میں میلوں، تماشوں، تہواروں اور تقریبوں کا ذکر۔ عورت کا مرد سے اظہار عشق خاص طور پر موضوع اور زبان دونوں کے اعتبار سے نظیر کی نظموں اور عوامی شاعری یا گیتوں میں ایک مماثلت ملتی ہے یعنی یہ کہ نظیر کی نظموں اور اُردو میں مروجہ گیتوں پر اُردو اور ہندی دونوں کا اطلاق ہو سکتا ہے۔ ہندی اس اعتبار سے کہ اس میں پراکرتی عناصر بالخصوص برج بھاشا کے الفاظ اور صرفی اصول موجود ہیں اور اُردو اس اعتبار سے کہ اس میں اردو صرف و نحو کی پابندی کے ساتھ زبان ایسی استعمال کی ہے جس کا بڑا حصہ اب تک اُردو داں آسانی سے سمجھ سکتے ہیں۔۔۔۔ [لہ] تیسری مماثلت نظیر کی نظموں اور مروجہ گیتوں میں یہ ہے کہ دونوں میں ہمہ گیر اثر آفرینی ہے اور دونوں کو عوام میں مقبولیت حاصل ہے۔

ان تمام مماثلتوں کے باوجود نظیر کی نظموں کو گیت نہیں کہا جا سکتا۔ کیونکہ اگر محض موضوعات اور زبان کو عوام پسند بنانے کا نام گیت نویسی ہوتا تو ہمارے ایسے دوسرے شعراء کے کلام میں جن میں سودا، رنگین، انشا، محسن کاکوروی شامل ہیں آج گیتوں کی کم سے کم جھلکیاں ہی نظر آ جاتیں لیکن گیت گیت کی حیثیت سے تصنیف

لہ۔ ابو اللیث صدیقی، ڈاکٹر، نظیر اکبرآبادی۔ ان کا عہد اور شاعری صفحہ ۳۵

کرنے کی طرف ان شعرائے اُردو میں سے کوئی بھی رجوع نہیں ہوا۔ انشا جیسا قادر الکلام اُردو شاعر رانی کیتکی لکھ سکتا ہے لیکن شاعری میں کیا موضوعات اور کیا زبان دونوں میں سے کسی اعتبار سے بھی گیتوں کے کوچہ میں داخل نہیں ہوا۔

اس کی وجہ صرف ایک ہو سکتی ہے اور وہ اُردو شاعری کی انا تھی جو گیتوں کو ایک ہلکی سی بات خیال کرتی تھی۔ اس زمانے کے شعرا میں صرف ایک شاعر امانت لکھنوی ایسا نظر آتا ہے جس نے گیتوں کو غزل کے برابر لا کھڑا کیا۔ امانت کی "اندر سبھا" کے گیت اور لکھنؤ کے تہذیبی دور کے گیت (جو واجد علی شاہ کے زمانہ مابعد تک متعین کیا جا سکتا ہے۔) اس دعویٰ کی دلیل ہیں۔

اگلے باب میں جو گیت زیر تبصرہ لائے گئے ہیں ان کی تعداد تقریباً ۴۵ ہے۔ ان میں سے تیس گیت دہلی کے تہذیبی دور کے گیت ہیں اور تقریباً ۱۵ لکھنؤ کے تہذیبی دور کے، ان کو لکھنؤ کے تہذیبی دور کے گیت اس لئے کہا ہے کہ ان گیتوں کی زبان پوربی ہے ورنہ اس کا مطلب یہ نہیں کہ دہلی کے گیت صرف دہلی میں یا لکھنؤ کے گیت صرف لکھنؤ میں گائے جاتے ہوں بلکہ صرف لسانی امتیاز کے باعث ان کو دو دوروں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ اگر ان میں امانت کی "اندر سبھا" کے گیت (جو آگے زیر بحث آئیں گے) ملا دیئے جائیں تو دہلی اور لکھنؤ کے تہذیبی دور کے گیتوں کی تعداد تقریباً برابر ہو جاتی ہے۔ لکھنؤ کے تہذیبی دور کے جن گیتوں کا تذکرہ کیا جائے گا وہ اصل میں "اندر سبھا" اور "رہسوں" میں گائے جانے والے گیت ہیں اور ان کا موضوع حسن و عشق کے واردات ہیں اور اس اعتبار سے موضوعات کا دائرہ محدود ہے۔ علاوہ ازیں ان گیتوں کے پیچھے جو مقصد کارفرما نظر آتا ہے وہ یہ کہ ان کو اسٹیج پر موسیقی اور رقص کے لوازمات کے ساتھ پیش کیا جا سکے اور اس طرح اسٹیج پر دیکھنے والوں کے لئے دلچسپی اور تفریح کا سامان تیار کیا جا سکے۔ ایک اور فرق گھریلو گیتوں اور سبھا یا رہس کے گیتوں میں یہ ملتا ہے کہ گھریلو گیت کسی خاص راگ راگنی کو پیش نظر رکھ کر تصنیف نہیں کیے گئے۔ یہ دوسری بات ہے کہ فطری موزونیت کے باعث ان میں مروجہ موسیقی کے سانچوں میں ڈھل جانے کی صلاحیت موجود ہو۔

باب۔ پنجم

لکھنؤ کا تہذیبی دَور اور گیت

لکھنؤ کے تہذیبی دور کا اجتماعی مزاج : اٹھارہویں اور انیسویں صدی ہندوستان کی تاریخ میں ایک ایسا زمانہ گزرا ہے کہ جب مغلوں کے سیاسی انحطاط اور اس سے پیدا شدہ معاشی ابتری اور ان دونوں کے نتیجہ کے طور پر معاشرے کے مزاج میں ایک بے چینی اور بے اطمینانی کی کیفیت نے بظاہر متضاد رجحانات کا سلسلہ شروع کردیا تھا۔ایک طرف ملک کے تاریک مستقبل کی پریشانیاں لاحق تھیں اور دوسری طرف اس رنج وغم کو بھلا دینے کی کوشش نے شاعری میں غزل کی اشاریت و رمزیت د کنایت کے پیچھے پناہ لی اور مثنوی اور حکایات میں فوق الفطرت واقعات اور کہانیوں کا سہارا ڈھونڈا۔ فرار کا یہ بنیادی تخیل طبقہ خواص میں شعوری طور پر تھا لیکن طبقہ عوام نے شاید غیر شعوری طور پر ایک گھٹے گھٹے ماحول کو دفتر بے معنی قرار دے کر اسے غرق مے ناب کرنے میں عافیت سمجھی۔ عوام کے لئے اس "مے ناب" نے مختلف طبقوں میں مختلف شکلیں اختیار کیں۔ اس دار المحن کی تلخیوں کو گوارا بنانے کے لئے نشاط خاطر، تفریح اور دلچسپیوں کو زندگی کا ملجا و ماویٰ قرار دیا۔ اس نشاط خاطر کا سرمایہ رہس اور نوٹنکی اور قوالیوں اور رقص و سرود کی محفلوں اور گیتوں نے فراہم کیا۔ تفریح اور دلچسپی کا یہ سرمایہ ہندوؤں کے معاشرے میں مذہب کے ایک لازمی جزو کی حیثیت سے ہمیشہ موجود تھا لیکن مسلمانوں کے معاشرے میں لہو و لعب کی تعریف کی زد میں آکر یہ سب مذموم تھے۔ پھر بھی صدیوں تک ہندوؤں کے ساتھ رہنے سہنے کی وجہ سے اور کچھ اپنے انحطاط اور زوال کے غم و غصہ کو بھلانے کی خاطر مسلمانوں نے بھی اس رنگ کو اپنا لیا تھا۔ چنانچہ لکھنؤ کا تہذیبی دور انھیں رجحانات

کی نمائندگی کر رہا تھا۔ دہلی اور ہندوستان کے دوسرے علاقوں سے شاعر، قصیدہ گو، مطرب، فن کار، اہل علم غرض قدرخواہوں کا ایک جم غفیر اودھ کے نوابوں اور عمائدین کے دامن قدرشناسی میں پناہ لینے کے لئے لکھنؤ، فیض آباد اور دوسرے شہروں میں جمع ہوگیا تھا اور دربار اودھ نے بھی اس شمع کی طرح جو خاموش ہونے سے پہلے آخری مرتبہ بھڑک اٹھتی ہے دل کھول کر داد عیش و نشاط دی۔

یہ بات بلاخوف تردید کہی جاسکتی ہے کہ لکھنؤ کے اس تہذیبی دور کا اجتماعی مزاج کھاؤ، پیو اور عیش کرو یا "بابر بعیش کوش کہ عالم دوبارہ نیست" کا مصداق بنا ہوا تھا۔ بادشاہ ہوں یا وزراء، امیر ہوں یا اہل ہنر، خواص ہوں یا عوام سب کے مزاج میں انفرادی اور اجتماعی طور پر عیش کوشی در آئی تھی "ناٹک ساگر" کے مصنفوں[1] نے اس امر کی شہادت دی ہے کہ "واجد علی شاہ والیٔ اودھ کے حالات کون نہیں جانتا.... اس دور کا دربار عیش و عشرت کا گہوارہ تھا۔ سب اس دھن میں لگے رہتے تھے کہ رنگیلے پیا کے لئے کوئی نیا سامان تفریح پیدا کریں"[1]

عوامی تہذیب کے نئے تقاضے

سید مسعود حسن رضوی نے اپنے مقالے محولہ حاشیہ ذیل میں اس امر پر تحقیقی روشنی ڈالتے ہوئے کہ آیا امانت کی "اندرسبھا" کی تصنیف کے محرک واجد علی شاہ تھے یا کوئی اور (یہ مسئلہ اس کتاب کی حدود میں نہیں آتا) ایک جرمن مستشرق فریڈرک روزن[3] کے حوالہ سے لکھا ہے کہ،

" اندرسبھا کا ڈرامہ اصل میں لکھنؤ کے ایک نواب کے لئے اس غرض سے لکھا گیا تھا کہ ان کے محل میں کھیلا جائے اور معزز شوقین لوگ اس میں

---

[1] نورالٰہی، محمد عمر "ناٹک ساگر" مرکنٹائل پریس۔ لاہور۔ ۱۹۲۴ء

[2] رضوی مسعود حسن سید۔ "لکھنؤ کا عوامی اسٹیج۔ امانت اور اندرسبھا" مطبوعہ ۱۹۵۷ء، کتاب نگر۔ دین دیال روڈ۔ لکھنؤ ۱۹۵۷ء، صفحہ ۳۹۔

[3] FREDRICH ROZEN

پلاٹ کریں۔[1]" اس اقتباس سے یہ امر واضح ہوجاتا ہے کہ امرار اور عمائدین اودھ کے مزاج میں عیش کوشی معمول ہوگئی تھی۔ امرار و عمائدین کے علاوہ خواص و عوام میں بھی " اندر سبھا " جیسی محفل رقص وسرود سے لطف اندوز ہونے کا شوق عام تھا بلکہ یہ استنباط کرنا جائز ہوگا کہ عوام کے اس ذوق نے ہی لکھنؤ کے بعض شعرار کو اس طرف راغب کیا ہوگا کہ وہ پڑھے لکھے اور باذوق لوگوں کے لئے رہس تصنیف کرکے اس کے اسٹیج پر پیش کرنے کا مواد فراہم کریں۔ چنانچہ مسعود حسین رضوی "اندر سبھا" کی تالیف کے سبب پر کافی بحث کے بعد اور یہ ثابت کرنے کے بعد کہ " اندر سبھا " کی تصنیف میں واجد علی شاہ کی فرمائش یا ایما یا خواہش کو کوئی دخل نہیں۔ امانت کے فرزند اکبر سید حسن لطافت کے حوالہ سے (جس کا ذکر دیوانِ امانت کے دیباچہ میں موجود ہے) یہ ثابت کیا ہے کہ "اندر سبھا" کی تالیف کا سبب احباب کی فرمائش تھی چنانچہ لکھا ہے کہ :

> " احباب کی فرمائش تھی کہ قصہ راجہ اندر اس طرح نظم کیجئے کہ جس میں غزلیں اور مثنوی اور نثر اور ٹھمری اور ہولیاں اور بسنت اور ساون اور دادرے اور چھند ہوں تاکہ اس زبان میں بھی طبیعت کی جودت اور ذہن کی رسائی دیکھیں۔ بہ سبب اصرار ہر دوست و یار چار ناچار یہ قصہ تصنیف کیا اور " اندر سبھا " اس کا نام رکھا۔[2]"

سبب تالیف کے مسئلہ کو حتمی طور پر ثابت کرنے کے لئے سید مسعود حسن نے آخر میں خود صاحب تصنیف کی شہادت کا سہارا لیتے ہوئے اندر سبھا کی شرح کا حوالہ دیا ہے۔

> " وضع کے خیال سے کہیں جانا تھا نہ آنا تھا زبان کی وابستگی سے گھر میں بیٹھے بیٹھے جی گھبراتا تھا۔ ایک روز کا ذکر ہے کہ حاجی مرزا عابد علی بیگانہ ازلی، رفیق شفیق، مونس وغمگسار قدیمی جاں نثار

---

[1] رضوی مسعود حسن ادیب " لکھنؤ کا عوامی اسٹیج ۔ امانت اور اندر سبھا " صفحہ ۴۳

[2] " " " " " صفحہ ۴۴

شاگرد اوّل موزوں طبیعت تخلص عبادت۔ عاشق کلام امانت

انھوں نے ازراہ محبت کہا کہ بیکار بیٹھے بیٹھے گھبرانا عبث ہے ایسا کوئی جلسہ رہس کے طور پر طبع زاد کیا جائے کہ دو چار گھڑی دل لگی کی صورت ہووے اور خلق میں شہرت ہووے [1]

رہس۔ راس۔ اندر سبھائیں

دو چار گھڑی دل لگی کی صورت پیدا کرنا ہی اصل میں "اندر سبھا" کی تالیف کا باعث تھا۔ "اندر سبھا" میں وہ کیا چیز تھی جو خواص و عوام سب کی دلچسپی کا باعث تھی۔ اصل میں رقص و سرود کی محفلیں ناچ اور گانے کے جلسے اس عہد میں مرجع خلایق بنے ہوئے تھے۔ ورنہ اندر سبھا کا قصّہ اور اس کے اجزا اور کردار وغیرہ کوئی نئی چیز نہ تھے۔ اندر کی سبھا یا اکھاڑا اور اس کی پریاں یا اپسرائیں امانت سے بہت پہلے اردو ادب میں جگہ پا چکے تھے۔ ولی دکنی (متوفی ۱۱۱۹ھ، ۸-۱۷۰۷ء) کی غزلوں میں اور گلزار نسیم مصنّفہ دیا شنکر نسیم (مطبوعہ ۱۲۵۳ھ، ۳۹-۱۸۳۸ء) میں اور نثر نگاروں میں نہال چند لاہوری کی کتاب "مذہب عشق" (مطبوعہ ۱۲۱۷ھ، ۳-۱۸۰۲ء)، "آرائش محفل" (مطبوعہ ۱۲۲۰ھ، ۱۵-۱۸۱۴ء) مصنّفہ شیر علی افسوس اور "فسانۂ عجائب" (مطبوعہ ۱۲۴۰ھ، ۲۵-۱۸۲۴ء) میں اندر کی سبھا کا حوالہ ملتا ہے۔[2] "اندر سبھا" کے وجود میں آنے سے کم از کم ڈیڑھ سو سال پہلے اردو کے شاعر اور نثر نگار اندر کی سبھا کا ذکر کرتے چلے آئے تھے اور پری اور پرستان کو اندر سے متعلق جانتے تھے۔ تو پھر عوام کی دلچسپی کا باعث کیا تھا۔ کیا قصّہ کا پلاٹ یا قصّہ کے فوق الفطرت کردار لوگوں کو اپنی طرف کھینچتے تھے۔ اس کا بھی جواب نفی میں ملتا ہے۔ کیونکہ فوق الفطرت جن، دیو پریوں کی کہانیاں تفصیل کے ساتھ نثر کی کتابوں اور قصّہ گو حضرات کی زبانی عوام تک

---

[1] رضوی، مسعود حسن۔ سید۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج۔ امانت اور اندر سبھا، صفحہ ۴۴

[2] " " " " صفحہ ۶۷-۶۱

پہنچتی رہی تھیں۔ تو کیا "اندر سبھا" کے مکالمے ایسے تھے کہ ایک خلق انھیں سننے کے لئے مشتاق تھی؟ بظاہر مکالموں میں کوئی نیا پن بھی نظر نہیں آتا۔ ایک اور سوال ذہن میں یہ ابھر سکتا ہے کہ کیا امانت کی غزلوں میں وہ کشش تھی جس کے باعث "اندر سبھا" اس درجہ مقبول ہوئی؟ تو امانت کی جو غزلیں پریوں نے گائی ہیں وہ نہ زبان کے اعتبار سے اور نہ معنی کے اعتبار سے ایسی اعلیٰ ہیں کہ یہ جواب ہمیں مطمئن کر دے۔ اصل میں "اندر سبھا" کے گیت اور گائی ہوئی غزلیں اور اسٹیج کا اہتمام وہ چیزیں تھیں جن کی وجہ سے "اندر سبھا" گھر گھر گائی جانے لگی تھی۔ گیتوں اور گائی ہوئی غزلوں کا اس طرح ایک جگہ جمع ہو جانا لوگوں کو جوق در جوق اپنی طرف کھینچتا تھا۔ گویا "اندر سبھا" کی مقبولیت اصل میں گیتوں اور رقص و موسیقی کی مقبولیت ثابت کرتی ہے۔ چنانچہ اس امر کا مزید ثبوت وہ تخت رواں ہیں جو اس زمانہ کے لکھنؤ میں عام طور پر شادی کے موقعوں پر رواج پا گئے تھے۔ بیسویں صدی کے اوائل تک رؤسا اور امرا کی شادی میں تخت رواں کا رواج تھا مگر اس ترقی کے ساتھ کہ لکھنؤ میں اسٹیج بنا کر "اندر سبھا" کے کردار رقص و موسیقی کا مظاہرہ کر کے شرکائے برات اور عام تماشائیوں کو محظوظ کرتے تھے اور یہ تخت رواں دولہا کے سرپرستوں کی شان امارت کا مظہر بن جاتے تھے۔[1]

بات یہ ہے کہ راجہ اندر کی سبھا کی روایت امانت سے صدیوں قبل سے چلی آ رہی تھی اور اس کا ماخذ آریوں کے زمانے اور وید میں متذکرہ گندھروا اور اپسراؤں میں ملتا ہے جس کا ذکر اس تصنیف کے اول صفحات میں کیا گیا ہے۔ گندھروں اور اپسراؤں کا ذکر تریتا یگ یعنی رام چندر جی کے زمانے میں بھی ملتا ہے لیکن گندھروں کے بجائے راکشش اور دیو آ گئے اور اپسرائیں جیوں کی تیوں رہیں اور اس کے بعد

---

[1] یہاں شادی کے جلوسوں میں ایسے تخت نکالے جانے لگے جن پر چاروں طرف اندر سبھا کے کردار کرسیوں پر بٹھائے جاتے تھے یعنی کسی تخت پر راجا اندر کسی پر سبز پری اور کسی پر گلفام بیٹھتا تھا۔ کہار ان تختوں میں بانس کے مضبوط ڈنڈے لگا کر اپنے مضبوط کندھوں پر اٹھا کر جلوس کے ساتھ ساتھ چلتے تھے۔ یہ تخت تخت رواں کہلاتے تھے۔

دواپر یگ یعنی سری کرشن چندر جی کے زمانے میں گندھروں اور اپسراؤں کے بجائے رہس یا راس کے جلسے آ گئے ۔ رہس یا راس وہ حلقے کا ناچ ہے جو کنھیا اپنی گوپیوں کے ساتھ وجد کے عالم میں ناچتے تھے (ہندو اساطیری قصوں میں دیویوں اور دیوتاؤں یا مہاراجاؤں اور رشیوں منیوں کے کرداروں پر مشتمل ناٹک کھیلے جاتے تھے) پھر وہ ناٹک رہس کہلانے لگے جن میں کنھیا اور گوپیوں کی محبت کے قصے دکھائے جاتے تھے ۔ جب راس دھاری یعنی رہس کھیلنے والے پیشہ ور جماعتیں بعض دوسرے کھیل بھی کھیلنے لگیں تو رہس کا لفظ ان کے لئے بھی بولا جانے لگا ۔ مگر ان سب کھیلوں کے موضوع اب بھی مذہبی اور اساطیری قصوں میں محدود تھے ۔ جب واجد علی شاہ نے رادھا کنھیا کا رہس تیار کرنے کے بعد دوسرے قصوں کے رہس تیار کئے اور وہ سب بھی رہس کہلائے تو لفظ رہس کے مفہوم میں بہت وسعت آ گئی ۔ اب ہر کھیل خواہ اس کا موضوع کچھ بھی ہو رہس کہا جانے لگا ۔ اسی بنا پر "اندر سبھا" بھی ابتدا میں رہس ہی سمجھی گئی"۔[1]

" اندر سبھا " کو رہس صرف سمجھا ہی نہیں گیا بلکہ " اندر سبھا " کی تیسری ترتیب پر سرورق پر یہ الفاظ لکھے گئے ، " جلسہ رہس پری کا معروف بہ اندر سبھا " مطبع سلطانی کانپور ، ۱۲۷۶ھ ، سنہ ۶۰-۱۸۵۹ء کے چھپے ہوئے نسخہ کے سرورق پر یہ الفاظ ہیں " جلسہ رہس معدن حسن و صفا مسمیٰ بہ اندر سبھا " ۔ خود امانت نے دوسری اور تیسری ترتیب کے لئے جو قطعات تاریخ لکھے وہ یہ تھے :

ع چھپی کتاب رہس کی جو دوسری باری

⁂

ع سہ بارہ چھپی جب رہس کی کتاب

" اندر سبھا " کے پہلے مطبوعہ نسخہ کے تقریباً ۳۶ سال بعد " اندر سبھا " کا ایک نسخہ مطبع جوالا پرشاد میرٹھ سے شائع ہوا تو اس کے سرورق پر یہ الفاظ تھے " رہس

---

[1] رضوی ، مسعود حسن ، ادیب ، " لکھنؤ کا عوامی اسٹیج " امانت اور اندر سبھا ، صفحات ۴۶-۴۵
(قوسین کے درمیان عبارت راقمہ کی ہے ۔ تفصیل کے لئے بھی محولہ بالا کتاب کا صفحہ ۴۶ ملاحظہ ہو ۔)

بطرز جدید یعنی نسخۂ اندر سبھا امانت۔"

اس طرح لکھنؤ کے تہذیبی دور میں رہس کی ایک ترقی یافتہ شکل نمودار ہوئی۔ اس کے معنی یہ نہیں کہ ہندوؤں کے وہ رہس جن کے موضوعات مذہبی اور دیومالا کے قصوں میں محدود تھے یکسر معدوم ہو گئے۔ بلکہ ہوا یہ کہ ہندوؤں کے راسخ العقیدہ طبقہ کے لئے مذہبی اور اساطیری قصوں والے رہس یکساں طور پر ہر دلعزیز رہے اور رہس کھیلنے والے پیشہ ور رہس دھاری رہس منڈل بنا کر یوپی اور شمالی ہندستان میں شہر شہر قصبہ قصبہ اور قریہ قریہ ایک قسم کے گشتی تھیٹر کی شکل میں رہس کھیل کر ہندو عوام و خواص کی سرپرستی حاصل کرتے رہے اور دوسری طرف لکھنؤ کے تہذیبی دور کے زیر اثر رہس میں تین تبدیلیاں پیدا ہو گئیں۔

(اوّل) مذہبی اور اساطیری قصوں اور ان کے کرداروں کی بجائے اُردو میں مروجہ مثنویوں کے اور اُردو میں رائج فوق الفطرت کہانیوں کے موضوعات اور ان کے کرداروں کو داخل کیا گیا۔

(دوئم) مذہبی رہسوں یا ناٹکوں میں اپسرا، گندھرب اور اندر اسن (اندر دیوتا کا مقام) کی بجائے پری، دیو اور پرستان اور فوق الفطرت ماحول پیدا کئے گئے۔ اندر، پرستان، پریوں اور دیووں سے متعلق ہونے کے باعث اندر ہی رہا اس فرق کے ساتھ اندر دیوتا کی بجائے اندر راجہ ہو گیا۔ اور اس کی خصوصیات بدل گئیں۔ اور متعلقہ تبدیلیاں در آئیں۔ اس تبدیلی کی وجہ سے 'ناٹک ساگر' کے مصنفین نے یہ رائے قائم کی کہ "امانت نے اپسرا کا ترجمہ 'پری' گندھرب کا 'دیو' اور اندر اسن کا 'پرستان' کیا ہے۔ انھوں نے کوشش کی ہے کہ ہندو مسلم تخیل کا ایک ایسا سنگم بنائیں کہ دونوں (ہندوؤں اور مسلمانوں) کو اس ڈرامے میں یکساں لطف حاصل ہو"[۲] چنانچہ پری، دیو، پرستان کی تبدیلی کی وجہ سے اندر سبھا، ہندو مسلم تخیل یا ہندوستانی و ایرانی تخیل کا سنگم بن گئی۔

---

[۱] ۔ رضوی، مسعود حسن ادیب: "لکھنؤ کا عوامی اسٹیج ۔ امانت اور اندر سبھا" صفحہ ۶۷

[۲] بحوالہ ناٹک ساگر۔ صفحہ ۳۷۳۔

(سوئم) اس ہندو مسلم تخیل یا ہندوستانی اور ایرانی تخیل کا اتصال ایک صدیوں پرانی تحریک تھی جواپنے مختلف پہلوؤں سے ہندوستان میں کارفرما تھی اس تحریک کا سب سے بڑا اور سب سے اہم مظہر خود اردو زبان ہے اور قدیم ہندو رہس یا راس، ناٹک اور نوٹنکی کی زبان میں تبدیلی بھی جہاں تک رہس کا تعلق ہے لکھنؤ کے تہذیبی دور کے اثرات میں شامل ہے اندر سبھا کے گیتوں کی زبان کے مسئلہ پر اسی باب میں آگے چل کر ذرا تفصیل سے بحث کی گئی ہے۔

اندر سبھا امانت

رہس یا راس میں یہ تین تبدیلیاں نہایت اہم اور دور رس نتائج کی حامل ہیں۔ اولاً یہ کہ قدیم ہندوانہ مذہبی اور اساطیری قصوں پر مشتمل رہس یا راس یا نوٹنکیاں صرف ہندوؤں کے اور وہ بھی دیہاتی اور قصباتی علاقہ میں بدستور ہر دلعزیز رہیں لیکن لکھنؤ کے تہذیبی دور کی پیداوار 'اندر سبھا' اور 'اندر سبھا' کے تتبع میں مشتے نمونہ از خروارے کوئی "۱۸"[ے] سبھاؤں کی تصنیف اور ان کھیلوں کا کھیلا جانا اس نئے تفریحی رہس یا سبھا کی اس ہر دلعزیزی کی علامت ہے جس کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا چلا گیا۔ اس ہر دلعزیزی کا سراغ خود امانت نے "شرح اندر سبھا" میں بھول دیا ہے:

"چودھویں تاریخ شوال کی ۱۲۹۸ھ، (۸۱-۱۸۸۰ء) میں اندر سبھا

[لہ] رضوی، مسعود حسن ادیب "لکھنؤ کا عوامی اسٹیج - امانت اور اندر سبھا" صفحات ۳۱-۱۲۱

اندر سبھا کے تتبع میں جو رہس یا سبھائیں تصنیف کی گئیں ان کے نام یہ ہیں:

(۱) مداری لال کی اندر سبھا (۲) فرخ سبھا (۳) راحت سبھا (۴) جشن پرستان (۵) ہوائی مجلس جدید (۶) ناٹک جہانگیر (۷) بندر سبھا (۸) لیلیٰ مجنوں (۹) علاء الدین اور طلسمی چراغ (۱۰) نور الدین اور حسن افروز (۱۱) تحفۂ دلکشا (۱۲) بزم سلیمانی (۱۳) ناگر سبھا (۱۴) عاشق سبھا (۱۵) نیچر سبھا (۱۶) نشاط عشق، (۱۷) مثنوی اندر سبھا (۱۸) کرزن سبھا - اکبر الہ آبادی۔

اس جلسے کا نام رکھ کر بجائے چھ باب چار پریاں قرار دے کر شروع کیا۔ شہرت گھر گھر ہوئی اہل محلہ کو خبر ہوئی دو شخص اس جلسے کی تیاری پر آمادہ ہوئے ہجوم حد سے زیادہ ہجوم رفتہ رفتہ بعد ہزاراں ہزار شور و فساد اور محبت و تکرار کے ڈیڑھ برس میں جلسہ تیار ہوا[1]

طرز جدید کے اس رہس کی ہر دل عزیزی کی دوسری شہادت امانت کے ہم عصر اور ہم وطن ناصر لکھنوی نے اپنی تصنیف "خوش معرکہ زیبا" میں اس طرح دی ہے:

"یہاں امانت نے ایک رہس کی طرح مثنوی 'اندر سبھا' تصنیف کی تھی اس میں بجائے امانت تخلص استاد اپنا قرار دیا تھا اور اس مثنوی میں غزلیں، ہولی، ٹھمری اور چھند۔ زبان بھاکا میں کہے تھے۔ چنانچہ جس کو سن کے پنڈت کشمیری اور بہاری کہار اور میر جان قط نے چند طفلان حسین اور امردان ماہ جبیں، خوب صورت جمع کر کے اور ان لڑکوں کو مثنوی یاد کرا کے اور تعلیم راگ اور ناچ دلوا کر ایک رہس کھڑا کیا تھا اور وہ پندرہ روپے روزینہ پر مجرے پر بھی جاتے تھے۔ چنانچہ خلایق نے یہ جلسہ جدید دیکھ کر بہت پسند کیا اور ہزارہا لوگ بازاری جمع ہونے لگے[2]"

اس اقتباس سے دو باتیں واضح ہوئیں وہ یہ کہ تہذیب یافتہ مسلمانوں کا طبقہ اس قسم کے رہس کو پسندیدگی کی نظر سے نہیں دیکھتا تھا۔ خود امانت کا تخلص بدل کر استاد تخلص کرنا اس امر کی غمازی کرتا ہے۔ پھر زبان کے مسئلہ پر بھی روشنی پڑتی ہے وہ یہ کہ مہذب اور تعلیم یافتہ اور متمول طبقہ کے لوگ اندر سبھا کی زبان کو اردو تسلیم کرنے سے کتراتے تھے اور اسے بھاشا کہنا زیادہ بہتر سمجھتے تھے۔ پھر یہ کہ رہس کو کھڑا کرنے یعنی اسٹیج کرانے کے لئے جو اشخاص تیار ہوئے ان میں سے دو ہندو اور ایک مسلمان تھا اور نیز یہ کہ وہ طبقہ عوام سے تعلق رکھتے تھے۔ اسٹیج کے ان منتظمین نے رہس کو اسٹیج کرنے کا ایک پیشہ اختیار کر لیا تھا اور وہ اجرت لے کر اس تماشہ کا انتظام کرتے تھے۔ بقول

---

[1] رضوی، مسعود حسن سید۔ "لکھنؤ کا عوامی اسٹیج۔ امانت اور اندر سبھا"۔ صفحہ ۹۴

[2] " " " " " صفحہ ۱۴۳

سید مسعود حسن رضوی:

"اس کے بعد لکھنؤ میں اور لکھنؤ سے باہر (یعنی تمام شمالی ہندوستان میں) جو بیسیوں منڈلیاں بن گئیں تھیں انھوں نے طرح طرح کی جدتیں ضرور کی ہوں گی لیکن ان کے پتہ لگانے کا کوئی ذریعہ اب نظر نہیں آتا۔"[۱]

رہس کی منڈلیاں اور نوٹنکیاں بنتی اور ٹوٹتی رہیں اور ان پیشہ وروں کی اُجرتیں زمانہ کے ساتھ بڑھتی رہیں۔ پہلے صاحب جلسہ یہ اُجرت ادا کرتے تھے۔ پھر آہستہ آہستہ ان کھیل تماشوں کے ٹکٹ فروخت ہونے کا رواج شروع ہوا کیونکہ عوام جوق در جوق ان تماشوں سے محظوظ ہونے کے لئے جمع ہوتے تھے اور اس تجارت کو فروغ ہوتا رہا۔ یہاں تک کہ اس صدی کے ربع اول تک یا پہلی جنگ عظیم تک ان کا فروغ جاری رہا تا آنکہ بمبئی کی تھیٹریکل کمپنیوں نے اس بڑھتی تجارت سے فائدہ حاصل کرنے کے لئے بڑے بڑے سرمایوں سے کاروبار شروع کر دیا لیکن قصبوں اور دیہاتوں میں رہس کی منڈلیاں اور نوٹنکیاں برابر مقبول عوام بنی رہیں۔

اندر سبھا کی مقبولیت کا اندازہ علاوہ اس کے کہ وہ عوام کی منظور نظر تھی اس امر سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ "اندر، اندر کی سبھا، اندر کا اکھاڑہ، پریاں، پریوں کے تخت، پریوں کا ناچ اور دیو وغیرہ اردو ادب اور اردو شاعری کی تلمیحوں میں داخل ہو گئے"[۲] میر انیس، امیر مینائی، اکبر الہ آبادی اور علامہ اقبال جیسے شعرا نے اس کی ادبی روایت کو تسلیم کیا ہے۔

یوں تخت حسینان معانی اتر آئے
ہر چشم کو پریوں کا اکھاڑا نظر آئے (انیس)

گرم اندر کا اکھاڑا ہے تو میخانہ سے
رقص پریوں کا کوئی سیکھ لے پیمانے سے (امیر)

کہتی تھی سبز پری مورے سبھا سے خارج
راجہ اندر نہ سہی جلوۂ گلفام تو ہے (اکبر)

دیو استبداد جمہوری قبا میں پائے کوب
تو سمجھتا ہے یہ آزادی کی ہے نیلم پری (اقبال)

۱۔ رضوی، مسعود حسن، سید "لکھنؤ کا عوامی اسٹیج ۔ امانت اور اندر سبھا" صفحہ ۱۰۴
۲۔ " " " " " " صفحہ ۱۲۰

"اندرسبھا" ایک خاص اسم تھا اور امانت کی تصنیف کا نام تھا لیکن اس کے تتبع میں اتنی سبھائیں تصنیف ہوئیں کہ "اندرسبھا" اسم عام ہوگیا اور ایک خاص طرح کے ناٹک یا کھیل کا وسیع مفہوم اختیار کر لیا۔ عبدالحلیم شرر لکھتے ہیں: ۔

" شہر (یعنی لکھنؤ) میں غدر سے پہلے ہی ان ڈراموں کا جو اندرسبھائیں کہلاتی تھیں ہر طرح کے ناچ رنگ سے زیادہ رواج ہوگیا تھا۔" اندرسبھا" کی مقبولیت کا یہ عالم تھا کہ مرد وزن میں خواص وعوام اس کے شیدائی تھے اور ان جلسوں کو جو شائقین کے گھروں پر ہوتے تھے پردہ نشین خواتین کو بھی اس جلسلہ سے لطف اندوز ہونے اور سامان تفریح و تفنن طبع مہیا کرنے کی غرض سے ان جلسوں کو دیکھنے اور سننے کا انتظام کروایا جاتا تھا۔"[۱]

یہ بتاتے ہوئے کہ "اندرسبھا" کی نقل میں بہت سے نسخے ترمیم کے ساتھ شائع ہوتے رہے۔ سید مسعود حسن نے لکھا ہے کہ :۔

" اندرسبھا کو ترمیم شدہ صورت میں پیش کرنے کا سلسلہ بہت دنوں تک جاری رہا اس سلسلہ کی آخری کڑی جس کا مجھے علم ہے وہ ہے جس کو تاج محل فرخ لکھنوی زوجہ نواب صفدر علی خاں رام پوری نے نگارستان فرخ معروف بہ 'اندرسبھا' کے نام سے (۱۳۲۹ھ، ۱۹۱۱ء) میں شائع کیا۔"[۲] اس کے مقدمے سے معلوم ہوتا ہے کہ مؤلفہ نے 'اندرسبھا' کا جلسہ خود تیار کیا تھا جس میں صرف عورتیں کام کرتی تھیں وہ خود ہارمونیم اور ان کی مغلانی طبلہ بجاتی تھیں۔ گھر کی ملازم عورتیں دیو بنتی تھیں اور باقی کل پارٹ نو دس برس کے سن کی لڑکیاں ادا کرتی تھیں۔ یہ جلسہ ان کے گھر میں عورتوں کے مجمع میں ہفتہ وار ہوا کرتا تھا اور کبھی کبھی کسی کی فرمائش پر تیسرے چوتھے دن بھی ہو جاتا تھا۔" لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ خواص میں اندرسبھاؤں کی مقبولیت عرصہ تک قائم نہ رہ سکی اس کی وجہ یہ تھی کہ تھیئٹر کی کمپنیوں نے اندرسبھا کو نفیس پردوں اور قیمتی ساز وسامان کے ساتھ مشاق ایکٹروں کے ذریعہ پیش کرنا شروع کیا تو اس

---

[۱] ۔ رضوی مسعود حسن سید "لکھنؤ کا عوامی اسٹیج۔ امانت اور اندرسبھا"۔ صفحہ ۱۲۳

[۲] ۔ " " " " " " " صفحات ۴۶-۱۴۵

کے پرانے طرز کے جلسے نامقبول ہوکر رفتہ رفتہ متروک ہو گئے۔ پھر جب ان کمپنیوں نے نئے نئے ڈرامے پیش کیے جن کے قصے انسانی زندگی سے متعلق تھے اور اندر سبھا سے کہیں زیادہ دلچسپ تھے ..... تو یہ پرستانی جلسہ نئے اسٹیج سے بھی رخصت ہو گیا[1] چنانچہ خواص میں تھیئیٹر مقبول ہوگیا اور اندر سبھا کا نیاپن اور اس کی دلچسپیاں تھیئیٹر کے سامنے ماند پڑگئیں۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ جب اندر سبھاؤں کا رواج متروک ہوگیا تو عوام نے تھیئیٹر کے نئے ڈراموں کو اپنے مذاق سے بالا قرار دے کر ایک دوسری چیز نوٹنکی سے دلچسپی قائم کرلی۔ جگہ جگہ نوٹنکی کی منڈلیاں قائم ہوگئیں اور انھوں نے نئے نئے عوام پسند کھیل دکھانے شروع کیے اور اس طرح خواص وعوام کے مذاق میں ایک خلیج پیدا ہوگئی۔ شاید یہی وجہ تھی کہ اندر سبھا اور اسی قسم کی دوسری سبھائیں خواص کے نزدیک قابلِ ملامت ٹھہریں۔ اسی رائے کی نمائندگی مولوی نذیر احمد نے توبۃ النصوح میں اس طرح کی ہے کہ اندر سبھا کو مخرب اخلاق قرار دے کر سوختنی اور دریدنی کتابوں میں شامل کردیا۔ لیکن مولوی نذیر احمد اور حالی وغیرہ کا گروہ مصلحین کا گروہ تھا اور اس کلیہ پر کہ

ہر بنائے کہنہ کہ آبادان کنند — تو نہ دانی اولش ویراں کنند

عمل کرنے کے لئے مجبور تھے لیکن جب ادب اور زبان اور شاعری میں اصلاحی تحریکوں کا زور ذرا تھما تو تنقید نگاروں اور تبصرہ نگاروں نے اندر سبھا پر ایک نگاہ واپسیں ڈالی اور پرانی تہذیب کے پابند، سنجیدہ اور ذی علم بزرگوں میں مولانا علی حیدر طباطبائی[2] شارح دیوان غالب پہلے شخص ہیں جنھوں نے "اندر سبھا" کو اعلیٰ درجہ کا شعری کارنامہ قرار دے کر اس کو غزل گویوں کے کلام پر ترجیح دی ہے[3]۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ چوں کہ طباطبائی کو صنف غزل سے کوئی زیادہ دلچسپی نہیں تھی اور چونکہ ان کا اصلی میدان ہی نظم تھا جس کی وجہ سے وہ جدید اردو شعراء کی صف اول میں آجاتے ہیں[4] اور

---

[1] رضوی۔ مسعود حسن ادیب۔ "لکھنؤ کا عوامی اسٹیج۔ امانت اور اندر سبھا" صفحہ ۱۴۶

[2] علی حیدر نظم طباطبائی، ۱۳۷۱ ہجری مطابق، ۱۹۳۳ء

[3] رضوی۔ مسعود حسن ادیب۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج۔ امانت اور اندر سبھا" صفحہ ۱۵۰

[4] ..... (بقیہ حاشیہ ص ۲۹۱ پر)

نیز یہ کہ انھوں نے انگریزی نظموں کے خیالات اور پیمانے اُردو میں رائج کئے"[۱] اور" وہ ان شعراء کے ہم نوا ہیں جن کے یہاں مضامین موضوعات کی جدت اور تازگی اسالیب اور پیمانوں میں نئے تجربوں کا احساس پوری طرح موجود ہے"[۲] اس لئے طبا طبائی نے اندر سبھا کو غزل گویوں کے کلام پر ترجیح دے کر جرأت رندانہ سے کام لیا ہے۔ لیکن اگر شہنشاہ متغزلین مولانا فضل الحسن حسرت موہانی بھی اندر سبھا کی تعریف میں رطب اللسان نظر آئیں تو یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ" اندر سبھا" غالباً گردن زدنی قرار دیئے جانے کے قابل نہیں ہے چنانچہ حسرت موہانی نے اپنے علی گڑھ کے مشہور ادبی رسالہ" اردوئے معلیٰ" (مطبوعہ اگست ۱۹۰۳ء) کے ایک مضمون میں" اندر سبھا" کی خوبیاں تفصیل سے بیان کی ہیں۔

" اندر سبھا کی خصوصیات میں سے اول تو یہ ہے کہ اُردو میں اپنے رنگ کی پہلی تصنیف ہے۔ اس سے پہلے نہ کسی نے ایسی کتاب لکھی نہ لکھنے کا خیال کیا۔ امانت کی ہمت پر آفریں ہے کہ بلا موجودگی نمونہ وشمال ڈرامے کے انداز کا ایک ایسا افسانہ تصنیف کر دیا جو آج تک اپنا آپ ہی نظیر ہے ...... زبان وبیان کی خوبیوں کے علاوہ موسیقی کے لحاظ سے بھی امانت نے' اندر سبھا' کو دلچسپ بنانے میں کوئی دقیقہ اٹھا نہیں رکھا ہے۔ ہولی، ٹھمری، بسنت، ملہار، ساون، غزل، چوبولہ ہر قسم کی چیزیں لکھیں اور ایسی لکھی ہیں جو مختلف دُھنوں میں گائی جاسکتی ہیں۔ میں نے ایک استاد سے سنا ہے کہ' اندر سبھا' کے گانوں میں ایک بڑا حصّہ تمام راگ اور راگنیوں کا آجاتا ہے"[۳] غور طلب امر یہ ہے کہ ابتدا میں جو اندر سبھا اخلاقی نقطۂ نظر سے مذموم قرار پائی جس کا پڑھنا ایک اخلاقی جرم اور پست مذاق کا ثبوت سمجھا گیا اس' اندر سبھا' کو" اردو کے اعلیٰ امتحانوں کے نصاب میں جگہ دی جارہی ہے"[۴] اس کی وجہ صاف ہے کہ اخلاق کا معیار معاشرے کے مزاج کے ساتھ ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ اندر سبھا کے گرت

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ[۵]) [۱] [۲] ۔ ابو اللیث صدیقی، ڈاکٹر" لکھنؤ کا دبستان شاعری" اُردو مرکز۔ لاہور۔ صفحات ۶۷ - ۷۶۶ -

[۳] ۔ رضوی مسعود حسن سید۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج۔ امانت اور اندر سبھا" صفحہ ۱۵۲ - ۱۵۱ -
[۴] " " " " " " " " صفحہ ۱۵۸

پہلے خواص و عوام میں مقبول ہوئے پھر خواص میں مطعون ہوئے اور اب اس زمانہ میں کہ جب ہمارا نقطۂ نظر اخلاقی سے زیادہ ادبی ہو گیا ہے اندر سبھا کو اس کے گیتوں کی وجہ سے اس کا صحیح مقام دینے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ اس سلسلے میں مسعود حسن رضوی کی رائے غور طلب ہے :-

اندر سبھا میں ناچ بھی ہے اور گانا بھی۔ فکری تہذیب بھی ہے اور ادبی شان بھی۔ اس کا قصہ دلچسپ اور گیت برمحل ہیں۔ اس میں لفظوں کی اہمیت نغموں سے کم نہیں۔ اس کے گیت بھی امانت نے بنائے ہیں اور اس کی دھنیں بھی انھیں نے رکھی ہیں"[1]

اس اقتباس کا آخری جزو غور طلب ہے یعنی یہ کہ امانت نے خود گیت تصنیف کیے اور ان کی دھنیں بھی خود ترتیب دیں۔ ان صوفیائے کرام یا بھگتی کال کے ان ہندو شعرا کو چھوڑ کر جن کے گیت تصنیف ہذا میں زیر بحث آئے ہیں یا ان گیتوں کو چھوڑ کر جو موجودہ صدی کے نصف اوّل میں تصنیف کیے گئے، ۱۸۵۰ء تک گیتوں کے مصنفوں کے نام معلوم نہیں لیکن پہلی مرتبہ مسعود حسن رضوی نے اس امر کی شہادت دی کہ "اندر سبھا" کے گیت اور غزلیں خود امانت نے لکھیں اور اس کی دھنیں بھی خود تیار کیں۔ اس طرح گیتوں کے مصنف کی دریافت گیتوں کے وقار میں اضافہ کا باعث ہو جاتی ہے۔

لیکن یہ عجیب بات ہے کہ امانت نے خود "اندر سبھا" اور اس کے گیتوں اور غزلوں کی تصنیف کو صیغۂ راز میں رکھنا چاہا۔ اصل میں وہ ایک تذبذب کا شکار رہے۔ ان کا خیال تھا کہ خواص کے طبقہ میں سے با وضع اور بامذاق لوگ شاید "اندر سبھا" کو اخلاق اور شرافت کے معیار سے گرا ہوا قرار دیں گے۔ اس لئے "شرح اندر سبھا" میں انھوں نے "اندر سبھا" کے اشعار میں اُستاد تخلص اختیار کرنے کی توجیہہ اس طرح کی —

" چوں کہ یہ جلسہ کہنا سب کو مرغوب تھا مگر اپنے نزدیک معیوب تھا

---

[1] - رضوی مسعود حسن سید "لکھنؤ کا عوامی اسٹیج - امانت اور اندر سبھا" صفحہ ۱۰۸

[2] - " " " " " صفحہ ۱۴۷

اس لحاظ سے اپنا تخلص بدل کر اس میں اُستاد تخلص کیا لیکن لوگوں نے غزلوں کے سبب سے بندے کا کلام دریافت کر لیا۔[1]

امانت نے تخلص تو بدل دیا لیکن نئی طرز کی مقبول عوام تصنیف میں اولیت کا فخر اور اس راز کو ظاہر کر دینے کا جذبہ عود کر آیا چنانچہ دو غزلوں کے مقطعوں میں یہ راز خود فاش کر دیا۔

امانت کوہ پر پہنچا تو یوں فرہاد چلّایا
لبوں پر جان شیریں ہے اب اے استاد کیا کیجے
چھینے شہزادہ کو اب راجہ نہ ہم سے استاد
یہ امانت سحر و شام مبارک ہووے

امانت کے صاحب تصنیف ہونے سے گریز کرنے اور پھر اس خواہش کو پورا کر لینے میں اس زمانے کے معاشرے کی تصویر کے دو رُخ صاف نظر آتے ہیں۔ اس زمانے کے لکھنؤ کا معاشرہ ایک طرف تو مذہبی نقطۂ نظر سے موسیقی، رقص، نقالی اور اداکاری کو ممنوع اور مرثیہ گوئی کو ممدوح خیال کرتا تھا چنانچہ اپنی تصنیف کے انحراف سے گریز اسی کا نتیجہ تھا۔ چنانچہ "اندر سبھا" کے تیسرے اڈیشن کے لئے جو قطعۂ تاریخ کہا اس میں اپنے ادبی مشاغل کی تفصیل بتانے کے بعد دعا کی ہے کہ مرثیہ گوئی کے سوائے اور سب چیزوں سے ان کا دل ہٹ جائے۔ قطعۂ تاریخ کے چند اشعار یہ ہیں:

مسدس و غزل و نثر و خمسہ و واسوخت
مخمسوں میں بھی ہے انتظام امانت کا
سلام، فرد رباعی پہیلی اور تاریخ
یہ شغل ہے پے تحسین مدام امانت کا
قصیدہ مثنوی چو بولا ہولی اور ساون
یہی محاورہ ہے صبح و شام امانت کا

---

[1] رضوی مسعود حسن، سیّد "لکھنؤ کا عوامی اسٹیج - امانت اور اندر سبھا" صفحہ ۱۴۷

بسنت چھند گرہ بند دادرا ٹھمری

ہر اک زبان میں کہنا ہے کام امانت کا
سوائے مرثیہ گوئی الٰہی دُنیا میں
ہو ایسی چیزوں کو دل سے سلام امانت کا"

اس قطعہ میں امانت کا مذہبی نقطۂ نظر اور شوق کا تقاضا دونوں پہلو بہ پہلو نظر آتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ امانت نے اُردو کی مروجہ شاعری اور گیتوں کی زبان کو ممیز کر دیا ہے۔

اندر سبھا کے گیتوں کی زبان کی بحث آگے آئے گی لیکن اس موقع پر یہ کہنا مقصود ہے کہ معاشرے کا مزاج کیا تھا لوگ مذہبی نقطۂ نظر کا پاس و لحاظ ضرور کرتے تھے لیکن مذاق کی تسکین اور دلچسپیاں انھیں موسیقی، رقص اور تماشوں کا دلدادہ بنائے ہوئے تھیں۔

ما قبل صفحات میں "اندر سبھا" کے متعلق ناقدین اور مبصرین نے جن میں سید مسعود حسن رضوی، طبا طبائی اور حسرت جیسی ہستیاں شامل ہیں اندر سبھا سے متعلق جو رائے قائم کی ہے اس سے بیّن طور پر مندرجہ ذیل امور سامنے آجاتے ہیں :۔

(اوّل) یہ کہ اندر سبھا میں معاشرے کے اجتماعی مزاج کی نمائندگی ملتی ہے۔
(دوم) گیتوں کی زبان اُردو ہے
(سوم) "اندر سبھا" کے گیتوں میں زبان و بیان کی خوبیاں ہیں۔
(چہارم) موسیقی کا با سلیقہ التزام ہے اور یہ کہ موسیقی میں راگ اور راگنیوں کا تنوع ہے۔
(پنجم) گیت برمحل ہیں۔
(ششم) ان میں ایک فکری تہذیب اور ادبی شان پائی جاتی ہے۔

یہ بات اوپر بیان ہو چکی ہے کہ اندر سبھا کے گیتوں کی تصنیف کو علانیہ طور پر ایک بلند پایہ شاعر نے پہلی مرتبہ اپنے نام سے منسوب کیا اس کے پس پردہ ایک محرک یہ بھی تھا کہ امانت معاشرے کے اجتماعی مزاج کی نمائندگی کر رہے تھے سوال یہ

پیدا ہوتا ہے کہ معاشرے کا اجتماعی مزاج کیا تھا۔

اودھ کا پہلا دارالخلافہ فیض آباد تھا۔ اس شہر کی رونق کی ایک ہم عصر شہادت فیض بخش کی کتاب "فرح بخش" سے ملتی ہے:۔

"..... آخر کار میں شہر میں پہنچا۔ ہر جگہ ناچنے اور گانے والے طائفے دیکھے جنہیں دیکھ کر میں دنگ رہ گیا ..... لباس فاخرہ پہنے شرفائے دہلی کے اعزا اور رشتہ دار، اطبا، ہر شہر کے گانے بجانے والے قوال، بھانڈ اور طوائفیں گلی کوچوں میں نظر آتی تھیں" ؎۱

ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے اپنی تصنیف محولہ بالا کے باب دوم میں لکھنؤ کے تمدن کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:۔

"لکھنؤ میں مذہب کے بعد سب سے اہم عنصر معاشی فارغ البالی تھا جس نے تعیش کا رنگ اختیار کر لیا تھا۔ اس فضا کی پیداوار بہت سے کارنامے یادگار ہیں۔ مثلاً قیصر باغ کا مشہور میلہ جس میں واجد علی شاہ کنہیا بنتے اور خوش شمائل عورتیں گوپیاں بن کر ان کو ڈھونڈتی پھرتیں، اور اس تقریب میں شرکت کے لئے لکھنؤ کے رنگین مزاج جوق در جوق آتے اور محبت کی لگن دل میں لگا کر جاتے۔ قلق نے اپنے مشہور قصیدے "شہر آشوب" میں لکھنؤ کے پرانے جلسے، خاص باغ، زرد کوٹھی اور رہس منزل کی صحبتیں اور بے تکلف مجلسیں یاد کی ہیں۔ اس فضا کی یادگار امانت کی اندر سبھا ہے جو اردو ڈرامائی نثر و نظم کا اولین نمونہ ہے۔ علاوہ واجد علی شاہی مجلسوں کے درگاہوں اور زیارتوں کے مجمعے بھی بڑے رنگین ہوتے تھے۔ ان کی تصویریں دیکھنا ہوں تو شوق کی مثنویوں میں بکثرت موجود ہیں اور اس معاشرت کی صحیح آئینہ دار ہیں" ؎۲

؎۱ - ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر "لکھنؤ کا دبستان شاعری"، صفحہ ۲۱، ۲۲، ۴۴، ۴۵

؎۲ - " " " " " صفحہ ۳۲ - ۳۱

اس معاشرے اور تمدن کا آخری نمونہ واجد علی شاہ کا دربار تھا۔
واجد علی شاہ کو صرف دو چیزوں سے لگاؤ تھا ایک موسیقی اور دوسرے شاعری، دونوں کی تفصیل اس بحث کے احاطہ سے خارج ہے لیکن اتنا اشارہ کرنا ضروری ہے کہ ان کی پچاس سے اوپر تصانیف میں سے "بنی" اور "مثنوی" حزن اختر"۔ سے ان کے اس مذاق اور رجحان طبیعت کا اندازہ ہوتا ہے جس کا تعلق بحث ہذا سے نہیں۔" مثنوی حزن اختر کے ساقی نامہ میں موسیقی کی تفصیل اور سُروں اور راگوں کا ذکر اس شغف سے کیا ہے کہ شاید ہی کسی شاہی قیدی نے کیا ہو لیکن اسیری کے زمانے سے قبل بھی واجد علی شاہ کی تصنیف "بنی" میں جو چار سو صفحات اور پندرہ مختلف موضوعات پر مشتمل ہے تین موضوعات قابل توجہ ہیں۔ (الف) راگ مالا (ب) ناٹک ودّیا (س) رہس۔ ان میں سے بھی رہس والا باب خاص طور پر۔ اس میں واجد علی شاہ کی تصنیف کئے ہوئے چھتیس[۳۶] رہس شامل ہیں۔" یہ لفظ (یعنی ایجادی رہس) واجد علی شاہ نے خود استعمال کیا ہے اور اس لئے اس میں کسی شبہ کی گنجائش نہیں ہے کہ یہ جملہ رہس خود واجد علی شاہ کی ایجاد یا تصنیف ہیں۔۔۔۔۔ اور ان کا تعلق ہندوؤں کے مروجہ مذہبی یا نیم مذہبی رہسوں سے قطعی نہیں ہے۔"[۱]

ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے اپنی کتاب محولہ بالا میں اس امر پر بحث کی ہے کہ ان رہسوں پر یہ اعتراض درست نہیں ہے کہ انھیں ڈرامہ کی تعریف میں شامل نہیں کیا جا سکتا لیکن مصنف موصوف اس امر کے معترف ہیں کہ "دراصل یہ صرف موسیقی اور رقص کا امتزاج ہیں۔۔۔ اور دیکھنے والوں کی اصل دلچسپی گانوں اور رقص تک محدود ہوتی تھی"[۲] لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ رہس ڈرامے کا بنیادی تخیل اور سنگ بنیاد تھے اور گو کہ یہ واجد علی شاہ کی ذاتی دلچسپی اور تفریح کا سامان فراہم کرتے تھے لیکن ان پر شاہی اجارہ داری بھی نہ تھی انھیں صیغۂ راز میں تو رکھا نہیں گیا تھا کہ عوام کو ان کی ہوا نہ لگنے پائے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ لکھنؤ کے خاص ماحول اور فضا نے ان رہسوں سے

---

[۱] - ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر "لکھنؤ کا دبستان شاعری" صفحات ۷۵، ۷۳
[۲] - " " " " " صفحہ ۷۹

شہ پاکر ایک عوامی رہس اختیار کر لیا جس کا پہلا نمونہ 'اندر سبھا امانت ہے'۔[1]
چنانچہ جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا کہ "اندر سبھا" کے گیت معاشرے کے اجتماعی مزاج اور عوام کے مذاق کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اندر سبھا کی ساری دلچسپی گانوں کے محور کے گرد گھومتی ہے۔ چنانچہ جو غزلیں، ٹھمریاں، بسنت اور ہولیاں وغیرہ گائی گئی ہیں وہ عوام پسند راگ راگنیاں ہیں۔ دوسرے معاشرے کے اجتماعی مزاج کی نمائندگی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ واجد علی شاہ کے رہسوں میں ٹھیٹھ کلاسیکی موسیقی کا التزام کیا گیا ہے۔ اس کے مقابلہ میں امانت نے کلاسیکیت کے بجائے غنائیت یا موسیقیت یا گائے جانے کی آسانی کا لحاظ رکھا ہے اور دھنوں میں بھی عام پسند دھنوں میں گائے جانے والے کلام کو ترجیح دی ہے۔ دوسرے یہ کہ غزلوں میں دھنوں کے اشارے بھی خود لکھ دیئے ہیں..... اور اس فنی پہلو کی اہمیت کو پورے طور پر محسوس کیا ہے کہ اردو غزل کی فارسی بحریں راگوں کی دھنوں میں بھی ڈھالی جا سکتی ہیں"۔[2]

معاشرے کے مزاج میں اُردو کی مروجہ شاعری کی مقبولیت کے ساتھ ساتھ گیت اور گانے اور موسیقی بھی ہر دلعزیز تھے۔ گویا 'اندر سبھا' کی روایات 'اندر سبھا' کی تصنیف کے قریب قریب ایک ربع صدی بعد تک ملک کے معاشرے، ملک کے ادب اور ملک کی زبان پر اثر انداز ہوتی رہیں بلکہ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے اپنی تصنیف "لکھنؤ کا دبستان شاعری" میں امانت لکھنوی کے باب کے آخر میں جو رائے پیش کی ہے اس سے اس موقف کے دعادی کو ثابت کرنے میں مدد مل سکتی ہے۔ لکھتے ہیں

"غرض اندر سبھا لکھ کر امانت نے لکھنوی دبستان شاعری کے نمائندوں کی طرف سے اردو میں ایک ایسی صنف ادب کی داغ بیل ڈالی جو ابھی تک ترقی کی منزلیں طے کر رہی ہے اور جس کا نقطۂ عروج ابھی تک حاصل نہیں ہوا۔"[3]

چنانچہ امانت کی اندر سبھا یا لکھنؤ کی تہذیب کے دور کے گیتوں پر تمام مصنفین کی

---

[1] ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر "لکھنؤ کا دبستان شاعری۔ صفحہ ۴۸۹
[2] " " " " " " صفحہ ۴۹۰
[3] " " " " " " صفحہ ۴۹۶

آرار بالاتفاق وہی ہیں جو حسرت نے آج سے تقریباً ۶۰ سال قبل قائم کی تھیں اور یہ ثابت ہو جانے کے بعد کہ اس زمانے کے گیت اپنے زمانے کے ماحول اور تہذیب و تمدن اور اجتماعی مزاج کی نمائندگی کرتے ہیں اب ان امور پر بھی ایک دفعہ نظر ڈالنی ہے جو اس کتاب کے گزشتہ صفحات میں مذکور ہیں۔

اوّل یہ کہ اس زمانے کے گیتوں کی زبان اُردو ہے۔ اس سلسلہ میں اعادہ کے طور پر ان ناقدین اور مبصرین کی آرا پیش کی جاتی ہیں جنھوں نے امانت کی 'اندر سبھا' اور اس دور کی شاعری اور ادب کا گہرا مطالعہ کیا ہے :-

- علی حیدر نظم طباطبائی۔ 'اندر سبھا' ایک اعلیٰ شعری کارنامہ ہے اور اسے غزل گویوں کے کلام پر ترجیح حاصل ہے۔
- مولانا حسرت موہانی ۔ اندر سبھا اُردو میں اپنے رنگ کی پہلی تصنیف ہے۔
- ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ۔ "اندر سبھا" لکھ کر امانت نے ... اُردو میں ایسی صنف ادب کی داغ بیل ڈالی ....

'اندر سبھا' کی زبان کیا ہے۔ یہ مسئلہ اب اتنا پیچیدہ نہیں رہا جتنا کہ اب سے تیس سال قبل تھا۔ لیکن مسعود حسن رضوی کی قابل قدر تصنیف کے مقدمہ میں صاحب تصنیف نے ایک مستقل عنوان "اندر سبھا کی زبان" قائم کر کے اس پر قدرے تفصیل سے بحث کی ہے۔ اس بحث سے سرسری گزر جانا مناسب نہ ہوگا خاص کر اس لئے کہ اس مقالے میں جگہ جگہ گیتوں کی زبان کا مسئلہ زیر بحث آیا ہے اور ایک زمانہ میں اُردو، ہندی، ہندوستانی کے معاملے میں کافی لے دے ہو چکی ہے اور خالص لسانی، ادبی اور شعری حدود سے گزر کر اس میں تیکھے اور گہرے سیاسی اور معاشرتی رنگ منظر عام پر آ چکے ہیں۔ اس لئے بھی اور مضمون زیر بحث میں گیتوں کی زبان کی اہمیت کے پیش نظر رضوی کی تصنیف کے اس حصہ پر نظر ڈالنا ضروری ہے۔

رضوی نے ایک جرمن مستشرق فریڈرک روزن[1] کی مرتب کی ہوئی 'اندر سبھا'

---

[1] FREDRICH ROZEN

کے جرمن ایڈیشن کا حوالہ دیا ہے اور یہ کتاب انھیں پروفیسر ڈاکٹر عبدالستار صدیقی کے ذاتی کتب خانہ سے دست یاب ہوئی تھی۔ بقول رضوی صاحب روزن پہلا شخص ہے جس نے 'اندر سبھا' کی زبان سے تفصیلی بحث کی ہے۔

" اندر سبھا " دو زبانوں میں لکھی گئی ہے۔ تعلیم یافتہ مردوں کی اُردو اور عورتوں کی بولی میں اور موخرالذکر دو صنفوں پر منقسم ہے، ایک ٹھیٹھ یا خالص ہندی جو برج کی گوپیوں کی بولی ہے دوسری ریختی یا زنانی بولی جو شہر کی مہذب اور نیم مہذب عورتوں کی بولی ہے[۲]

روزن صاحب کے کارنامے کی تحسین و آفرین کے بعد رضوی صاحب نے خود یہ رائے قائم کی ہے۔

" وہ (روزن) اندر سبھا کے کچھ گیتوں کی زبان کو ریختی یا زنانی بولی کہتے ہیں، حالانکہ حقیقت میں سب ہندی گیتوں کی زبان یکساں ہے۔ بعض گیتوں میں اُردو کا عنصر بھی پایا جاتا ہے کسی میں کم اور کسی میں زیادہ لیکن یہ کمی زیادتی محض اتفاق ہے اور اتنی نمایاں نہیں کہ اس کی بنا پر زبان کے اعتبار سے گیتوں کو دو قسموں میں تقسیم کیا جائے۔"[۳]

رضوی صاحب گیتوں کی زبان کو اُردو کہتے ہوئے کتراتے ہیں۔ لکھنؤ کے ماحول میں اُردو کی اصلاح کا جو دور دورہ تھا اور جس طرح اُردو کو بقول شعرائے لکھنؤ پاک و صاف کیا جا رہا تھا اس کا پرتو رضوی صاحب کی رائے میں بار بار جھلکتا ہوا نظر آتا ہے اور پندرہ گیتوں کی زبان پر آخری مرتبہ اپنی رائے قائم کرتے ہیں۔

" پندرہ گیتوں میں صرف ایک بہاگ کی چیز جسے گلفام گاتا ہے

لہ - رضوی، مسعود حسن، سید : "لکھنؤ کا عوامی اسٹیج - اندر سبھا اور امانت" صفحہ ۹۴

۲ - " " " " " " " "

۳ - " " " " " " " صفحہ ۹۵

اردو میں ہے۔ پکھراج پری جو ٹھمری گاتی ہے اس کی زبان میں اُردو کا عنصر غالب ہے صرف چند لفظ دیہاتی ہیں اور چند اردو لفظوں کا دیہاتی تلفظ ہے۔ باقی تیرہ گیت اودھ کے دیہات کی بولی میں ہیں اور یہ بولی بھی کسی ایک خطے کی نہیں ہے بلکہ مختلف بولیوں کا مجموعہ ہے جس میں جگہ جگہ اردو کے الفاظ بھی نظر آتے ہیں۔ اودھ کے شہری مصنفوں کے بنائے ہوئے گیت بالعموم ایسی ہی مخلوط زبان میں ہیں۔[۱]"

لیکن رضوی صاحب کی یہ احتیاط کھُل کر سامنے نہیں آتی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ بیسویں صدی کے ربع اوّل میں خود لکھنؤ کے شعراء میں ایک طرف تو ناسخ کے متروکات کی تحریک کے اثرات باقی تھے لیکن دوسری طرف اصلاحِ زبان کا مقصد بدل چکا تھا ڈاکٹر ابو اللیث اپنی تحقیق "لکھنؤ کا دبستانِ شاعری" میں مرزا جعفر علی خاں اثر لکھنوی کے باب میں اثر کے مضمون کا حوالہ دیتے ہوئے اثر کے نقطۂ نظر کی وضاحت یوں کرتے ہیں:

"متروکات کا دائرہ جہاں تک ہو تنگ کرنا چاہیئے نہ کہ وسیع میں تو یہاں تک عرض کروں گا کہ نئے نئے الفاظ دوسری زبانوں خصوصاً ہندی سے سلیقے کے ساتھ لے کر داخل کیجئے مگر اتنا دھیان رہے کہ زبان کا سانچہ نہ بگڑنے پائے ...... زبان کا تقاضا ہے کہ ہندی الفاظ بڑھائے جائیں حضرت مولف انھیں چن چن کر نکال رہے ہیں۔ یہ مرض لکھنؤ میں عام ہو گیا ہے۔[۲]"

یہ الفاظ وہ ہیں جو ان گیتوں میں استعمال ہوئے ہیں جن کی زبان کو اردو زبان کہتے ہوئے لوگ کتراتے ہیں۔

" اس مضمون میں اثر بعض ان الفاظ سے بحث کرتے ہیں جو متروک

۱۔ ابو اللیث صدیقی، ڈاکٹر "لکھنؤ کا دبستانِ شاعری صفحہ ۹۸-۹۷
۲۔ " " " " " " صفحہ ۸۱۶

یا بعضوں کے نزدیک قابلِ ترک ہیں لیکن ان کے نزدیک انھیں باقی رہنا چاہیئے۔ اس فہرست میں انکھڑیاں، بارے، اسا، بن، بھاتا، پھبن، تلے، دھیرا، مکھڑا، نگر، نیارا وغیرہ شامل ہیں۔" [۱]

اس اقتباس کے بعد خود ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی کی رائے اس نئی تحریک کے متعلق یہ ہے :-

"غرض اس طرح آتش اور ان کے ہم عصر شعرائے لکھنؤ نے ناسخ اور ان کے متبعین کی اس باب میں انتہا پسندی ترک کر کے اعتدال اور صحت مندی کے رجحانات کو قبول کیا ہے۔" [۲]

گویا اردو میں ہندی الفاظ کی آمیزش ایک معتدل اور صحت مند اقدام ہے اور اس کلیہ کے تحت امانت کے گیتوں کی زبان کو اردو کہنے میں کوئی تامل نہ ہونا چاہیے۔

آرزو لکھنوی کا اجتہاد۔ (بطور جملۂ معترضہ)

لکھنؤ کے تہذیبی دور میں گیتوں کا تذکرہ نامکمل اور تشنہ رہ جائے گا اگر اس باب میں علامہ آرزو لکھنوی کا ذکر نہ کیا جائے۔ کیونکہ لکھنؤ کے تہذیبی دور میں جہاں امانت نے غزل اور گیت کو اردو کے دربار میں برابر نشستیں دے کر گیتوں اور غزلوں میں اردو اور ہندی کے الفاظ کی آمیزش سے ایک معتدل اور صحت مند تحریک کا آغاز کیا، وہاں سید انوار حسین آرزو لکھنوی نے کلکتہ کے نیو تھیٹرز کے لئے فلمی گیت تصنیف کر کے لکھنؤ کے تہذیبی دور کی اس تحریک کے سر پہ کامیابی کا سہرا باندھا یعنی ملک کے موجودہ مذاق اور رجحان سے متاثر ہو کر اردو شاعری (یعنی مروجہ غزل) میں ایک نئے اسلوب کا اضافہ کیا۔ علامہ آرزو لکھنوی کے شباب کے زمانے میں اردو کو خالص اردو (یعنی ہندوستانی) بنانے کی تحریک بھی اپنے شباب پر تھی۔ ایک طبقہ ایسا بھی تھا جو اردو میں فارسی اور عربی کے الفاظ کے استعمال پر

---

[۱] و [۲]۔ ابو اللیث صدیقی، ڈاکٹر "لکھنؤ کا دبستانِ شاعری" صفحہ ۸۱۶ ب و ۸۱۷

معترض تھا اور اسے بدیشی عناصر سے پاک کرنا چاہتا تھا۔ یہ تحریک سیاسی منافشات سے قطع نظر اُردو نثر میں انشا کی "رانی کیتکی کی داستان" سے اور اُردو نظم میں امانت کی "اندر سبھا" کی غزلوں اور گیتوں سے شروع ہوئی اور آرزو اپنی غزلوں میں اس التزام کو قائم رکھنے میں کامیاب ہوئے۔" آرزو نے اپنے دیوان "سُریلی بانسری" کے مقدمہ میں جسے وہ ایک علمی اور تحقیقی بحث کا نچوڑ کہتے ہیں اس (بحث) کو چھیڑا ہے۔" [1]

ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کی یہ رائے کہ "آرزو جس تحریک کے علمبردار ہیں وہ مقبول نہیں ہے اور نہ اس کے پیرو ملتے ہیں" [2] اس حد تک تو صحیح ہے کہ جس حد تک اس فیصلے کا تعلق آرزو کی غزلوں سے ہے لیکن علامہ آرزو لکھنوی کی یہ تحریک ان کے گیتوں میں کما حقہ کامیاب کہی جاسکتی ہے۔ نیو تھیٹرز کلکتہ اور دوسری کمپنیوں کے فلموں کے لیے تصنیف کئے ہوئے آرزو لکھنوی کے گیت اس کامیابی کی دلیل ہیں اور جو بات ان کی غزلوں کے متعلق اعتراض کے طور پر کہی گئی ہے وہ ان کے گیتوں کے متعلق صحیح ہو جاتی ہے یعنی یہ کہ گیتوں کی تصنیف کی جو تحریک آرزو نے شروع کی وہ اُن کے زمانے میں بھی مقبول ہو گئی تھی اور ان کے زمانے یا ان کے بعد فلموں کے لئے جو گیت تصنیف کئے گئے ان میں آرزو لکھنوی کے نقشِ قدم پر چلنے کی نشاندہی ملتی ہے اور جو بات عام طور پر ان کی غزلوں کے لئے کہی جاتی ہے وہ آرزو کے گیتوں پر صحیح طور پر صادق آتی ہے یعنی یہ گیتوں کی جو ایک پرانی ڈگر تھی اور جو تھیٹروں کے گیتوں میں پائی جاتی تھی آرزو کا شمار اس پرانی ڈگر سے ہٹ کر چلنے والوں میں کیا جانا چاہیئے۔ آرزو کے گیتوں میں زبان کو صحت اور اصولِ فن کو نظر انداز نہیں کیا گیا۔ آرزو کے گیتوں میں بے راہ روی اور بدعنوانیاں نہیں ہیں، جو اُن کے گیتوں کے پیش رو تھیٹر کے گیتوں میں پائی جاتی تھیں۔ زبان اور بیاں میں ان کا اسلوب نیا ہے موضوعات اور مضامین میں روایت اور جدت دونوں کا متوازن ذکر ملتا ہے۔ ان کے گیتوں کو سُن کر ایک خوش گوار تاثر قائم ہوتا

[1]، [2] ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر "لکھنؤ کا دبستانِ شاعری"، صفحہ ۸۳۰

ہے۔ لہجہ موثر، رفتار نرم اور انداز شریفانہ ہے۔

اندر سبھا کا بنیادی تصوّر۔ موسیقی و رقص

اس بحث کے بعد کہ " اندر سبھا " میں جو گیتوں کا ایک مجموعہ ہے اس زمانے کے معاشرے کے اجتماعی مزاج کی نمائندگی ملتی ہے اور یہ کہ ان گیتوں کی زبان اُردو ہے اور نیز یہ کہ ان گیتوں میں زبان و بیان کی خوبیاں ہیں۔ اب یہ دیکھنا ہے کہ امانت نے کس سلیقہ سے موسیقی کا التزام کیا ہے اور اُن کے گیتوں میں کس حد تک راگ اور راگنیوں کا تنوع ہے اور گیت کس حد تک برمحل ہیں۔ " اندر سبھا " اور شرح اندر سبھا " کے مطالعہ سے یہ بات تو ثابت ہو جاتی ہے کہ ' اندر سبھا ' میں موسیقی اور رقص کے ایسے عناصر پائے جاتے ہیں جو اس زمانے کے ناظرین و سامعین کے نشاطِ خاطر کا سامان بہم پہنچاتے تھے۔ رقص و موسیقی کا غلبہ صاف بتا رہا ہے کہ " اندر سبھا " کا بنیادی تصور موسیقی اور صرف موسیقی تھا۔ وقار عظیم نے اپنی تصنیف " اندر سبھا " میں یہ تسلیم کیا ہے کہ

> " اس کے مصنف نے قصے کا سارا تخیل رقص و موسیقی کی بنیادوں پر قائم کیا ہے۔۔۔ اس کا اصل مقصود یہی ہے کہ وہ ایک ایسی بزم آراستہ کرے جس میں کئی اچھے گانے والے اور گانے والیاں اپنے ہنر کا کمال دکھا کر ناظرین و سامعین کو محظوظ کریں۔ اس نے ایک ایک پری سے بیک وقت کئی کئی چیزیں گوائیں اور ہر موقع پر اس کا خیال رکھا کہ جو چیزیں گائی جائیں ان میں اتنا تنوع ہو کہ ہر طرح کے سننے والوں کو اس میں پورا لطف آسکے۔[۱]

شروع سے لے کر آخر تک امانت نے " اندر سبھا " میں سامعین اور ناظرین کو یہ بات بار بار یاد دلائی ہے کہ یہ سبھا ایک نئے انداز کی محفل رقص و سرود ہے اور یہ ساری انجمن آرائی محض رقص و نغمہ کی خاطر ہے۔ جہاں تک موسیقی کے التزام

---

[۱] وقار عظیم " اندر سبھا " مطبوعہ اُردو مرکز لاہور، ۱۹۵۹ء، صفحہ ۲۱۔

کا تعلق ہے اور سننے والوں کے مذاق کے تنوع کو ملحوظ خاطر رکھنے کا سوال ہے اس کا اندازہ اس امر سے بخوبی ہو جاتا ہے کہ اس محفل میں جتنے گیت گائے گئے ہیں اس میں محض غزلوں پر اکتفا نہ کر کے پریوں سے ٹھمری، چھند، بسنت، ہولی، ساون، کافی، بہاگ، جیسی ہلکی پھلکی اور عام پسند راگ راگنیاں گوائی گئی ہیں اور راگنیوں کے ساتھ کہیں دھنوں کے اشارے بھی کر دئیے گئے ہیں مثلاً پکھراج پری کی زبانی بسنت کا ایک گیت "رت آئی بسنت عجب بہار" میں یہ اشارہ ملتا ہے (دھن بہار میں) نیلم پری ایک ٹھمری گاتی ہے۔ "راجہ جی کر دو موسے بتیاں رے۔ (دھن کھماج میں) لال پری کی زبانی جو ٹھمری گائی گئی ہے" مورے جوبن میں لعل جڑے" (دھن دیس میں) سبز پری جب دوبارہ محفل میں آ کر ایک ٹھمری سناتی ہے" موری انکھیاں پھڑکن لاگیں (دھن پر یچ میں) دوسری ٹھمری "بدھ لاگ رہی موری آٹھو پہر" بھی دھن پریچ میں گانے کا اشارہ کیا گیا ہے۔ جوگن جو ٹھمری گاتی ہے "میں تو شہزادے کو ڈھونڈن چلیاں رے۔" (بھیرویں کی دھن میں) دوسری ٹھمری "کہاں پاؤں کہاں پاؤں یار رے میں" (بھیرویں کی دھن میں) جوگن کی ایک ہولی "جر جائے گیاں ایسی ہوری" (بھیرویں کی دھن میں)۔

موسیقی کے التزام کا اندازہ اس امر سے اور بھی زیادہ ہوتا ہے کہ امانت نے جو غزلیں اندر سبھا کے کرداروں سے گوائی ہیں اُن کے لئے بھی "مترنم بحروں کا انتخاب کیا ہے اور ردیف کی ترتیب میں صوتی آہنگ اور جھنکار کو پیش نظر رکھا ہے"[1] علاوہ غزلوں کو مترنم بحروں میں تصنیف کرنے اور مناسب و موزوں ردیف و قافیہ کے التزام کے پکھراج پری کی زبانی گائی ہوئی غزل "ہے جلوہ تن سے در و دیوار بسنتی" بسنت راگ میں اور لال پری کی زبانی گائی ہوئی غزل "دل کو مرغوب ہے ٹھنڈی جو ہوا ساون کی" ساون راگنی میں گوائی گئی ہے ایسی لال پری سے ایک اور غزل "خیال آتا ہے دل کو، شکوہ بیداد کیا کیجیے" دیس

[1] وقار عظیم "اندر سبھا" صفحہ ۲۵۔

کی دھن میں یہ گوائی گئی ہے۔ اسی طرح سبز پری کی گائی ہوئی غزل "بھولا ہوں میں عالم کو سرشار اسے کہتے ہیں" دیس کی دھن میں ہے۔ جوگن کی غزل "روح بدن میں ہے طپلاں جی کو ہے کل سے بے کلی" بھیر دیں کی دھن میں گوائی گئی ہے۔

اندر سبھا امانت" کے گیت

اس موقع پر اندر سبھا میں گائے ہوئے گیتوں کا ایک شماری تجزیہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ اندر سبھا ۴۰ صفحوں کی کتاب ہے اور اس میں کل ۳۱ گانے ہیں جن میں ۱۵ گیت اور ۱۶ غزلیں ہیں۔ ۱۶ غزلوں میں بھی ۵ غزلیں راگ اور راگنیوں میں گائی گئی ہیں اور ۱۱ مترنم بحروں اور مترنم ردیف و قافیہ کے التزام کے ساتھ ہیں۔ کے علاوہ ۸۰ سے زیادہ اشعار الگ ہیں جو مختلف موقعوں پر گائے گئے ہیں۔ اس حساب سے اندر سبھا کے ۸۰ فیصدی شعر صرف گانے کے لئے ہیں۔ وقار عظیم نے اپنی کتاب اندر سبھا میں اس تجزیہ کو یوں بیان کیا ہے کہ "اندر سبھا میں ۵۶۰ شعر ہیں جن میں سے ۲۰۵ شعروں میں قصہ بیان ہوا ہے باقی ۳۵۵ شعروں میں گانا ہی گانا ہے بلکہ سچ پوچھئے تو ان ۲۰۵ شعروں میں بھی جو شعر سبز پری اور شہزادہ گلفام کی زبان سے ادا ہوئے ہیں وہ بھی گانے ہی میں شامل ہونے چاہئیں۔ ایسے شعروں کی تعداد ۱۰۰ کے قریب ہے۔ اس طرح ۵۶۰ شعروں میں سے ساڑھے چار سو یا ۴۵۵ گانے کی ضمن میں آجاتے ہیں۔"[1]

ان امور کے علاوہ اندر سبھا کے گانوں کے کچھ اور پہلو بھی ہیں جنھیں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ غزلیں اور گیت دونوں کا انداز مجموعی حیثیت سے امانت کے زمانے کے معاشرے اور مذاق شعری کے عین مطابق ہے۔ اور معاشرے کے اس اجتماعی مزاج کی نمائندگی ادب کے طالب علم کے لئے ایک تاریخی سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے اور اسی حیثیت سے اس پر تنقید یا تبصرہ ہونا چاہئے۔ جس مذاق کو آج پست کہا جا رہا ہے اس زمانہ میں اسے پست نہیں سمجھا جاتا تھا

---

[1] - وقار عظیم "اندر سبھا" صفحہ ۲۲

لیکن گیتوں کو ابدی اقدار اور ہمہ گیریت کی کسوٹی پر پرکھنے کے لئے یہ مسئلہ زیر بحث لایا جا سکتا ہے۔ چنانچہ ہم موجودہ زمانہ کے معیار کے مطابق اور اس نقطۂ نظر سے، کہ مذاق کی پستی بالآخر اس مذاق شعری کے متروک ہو جانے پر منتج ہوئی، رائے قائم کرنے کی کوشش کریں تو اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ غزلیں خواہ وہ راگ راگنی ہی میں کیوں نہ گائی گئی ہوں آج ہمارے دل و دماغ کو تسکین نہیں بخشتیں لیکن اندر سبھا میں گائے ہوئے گیت آج بھی سر سبز اور لہراتے ہوئے نظر آتے ہیں اس کی کئی وجوہ سمجھ میں آتی ہیں۔ پہلے تو یہ کہ برخلاف غزلوں کے گیتوں کا مذاق شعری اب بھی وہی ہے جو پہلے تھا اور اس سے گیتوں کی ہمہ گیری اور ابدیت پر روشنی پڑتی ہے۔ دوسرے یہ کہ گیتوں میں غزلوں کے مقابلے میں رس اور مٹھاس زیادہ ہے[1] تیسرے یہ کہ گیتوں کے مضامین عموماً اس محل کے مطابق ہیں جس پر وہ گائے گئے ہیں اور اکثر اوقات گانے والے کی ذہنی اور جذباتی کیفیت کی ترجمانی کرتے ہیں[2]

گیتوں کا برمحل ہونا ہی وہ خصوصیت ہے جس کی طرف طباطبائی اور حسرت نے بھی اپنے تبصرہ میں اشارہ کیا ہے۔ برمحل ہونے کے سبب ہی سے اندر سبھا کے گیتوں میں ایک جذباتی کشش اور ایک شاعرانہ لطف ہے۔ اس کشش اور جاذبیت کے پس پشت گیتوں کی وہ خصوصیت بھی کام کر رہی ہے۔ جو ہمیشہ سے ہر زمانہ کے گیتوں میں موجود رہی ہے یعنی ہندی شاعری کی روایات کا گہرا اثر، عورت کی زبان سے اور عورت کی جانب سے محبت کا اظہار، جذبات و احساسات کی نزاکت اور نرمی، بیان میں ایک مٹھاس اور گھلاوٹ، حرف اور الفاظ میں، محاورات و روزمرہ کے استعمال میں، تشبیہوں اور استعاروں کے انتخاب میں ہندی اور بھاشا کی روایات کی پابندی اور ان سب کے مجموعی اثر کے طور پر ایک پرکار سادگی۔ اور اگر اندر سبھا کے گیتوں میں یہ سب کچھ ہے تو پھر ان گیتوں میں ایک ادبی شان ہے جو ان گیتوں کو بھی اعلیٰ قسم کی معیاری شاعری کے زمرہ میں شامل کر دیتی ہے:

اس دعویٰ کی دلیل خود اندر سبھا کے گیت ہیں۔ مثلاً پکھراج پری کی گائی

---

[1] و [2] - وقار عظیم "اندر سبھا" صفحہ ۲۹ -

ہوئی ٹھمری یہ لیجئے :-

[1] لے آئی ہون سبھا میں چھانڈ[الف] کے گھر — کا ہو کی نہیں موہے آج کھبر[ب]
جیری[ج] تیری راجہ اندر — رکھنا دن رین[د] دیا کی نجر[ہ]
سونے کا برا جے سیس[و] مکٹ[ز] — روپے کے تکھت[ح] پر بیٹھ نہ ڈر
چاروں کونوں پر لال لٹیں — داتا کا کرم رہے آٹھ پہر
سایہ رہے پیر پیمبر کا — مولا کی سدا رہے نیک نجر[2]

اِسے دُعائیہ کہیئے یا التجائیہ۔ تعریف سمجھئے یا قصیدہ۔ لیکن علاوہ موسیقی کی کشش کے اس گیت میں سادہ الفاظ، سادہ خیالات اور سچے جذبات ملتے ہیں۔ جو ایک کنیز کے دل میں اپنے آقا کے لئے ہوتے ہی ہوں گے۔ اس گیت میں ایک تاثر ہے جو سننے والے کے دل میں اُتر جاتا ہے۔

اس دعائیہ ٹھمری کے بعد پکھراج پری کا بسنت راگ اور بہار کی دُھن میں گایا ہوا ایک یہ گیت ہے :

[3] رت[الف] آئی بسنت عجب بہار — پھلے جرد[ب] پھول بِرون[ج] کی ڈار[د]
چٹکو[ہ] کسم، پھولے لاگی سرسوں — پھبکت[و] چلت گیہوں کی بار[ز]
ہر کے دوارے مالی کا چھورا[ح] — گروا ڈارت گیندن کے ہار
ٹیسوا پھولے، انبوا[ط] مورانے — چمپا کے روکھ کلین کی بہار
گرُوا[ی] لئے استاد کے دوارے — چلو سب سکھیاں کر کر سنگھار
رُت آئی بسنت عجب بہار ....[4]

[1] - (الف) چھوڑ کر (ب) خبر (ج) کنیز (د) دن رات (ہ) نظر (و) سر (ز) تاج (ح) تخت۔

[2]،[4] وقار عظیم، "اندرسبھا" صفحہ ۱۱۵ - ۱۱۶ -

[3] - (الف) موسم (ب) زرد (ج) پودے (د) شاخ (ہ) کسم کا پھول چٹک کر کھِل گیا۔ (و) پکنے لگی (ز) بال (ح) لڑکا (ط) آم کے درخت میں بور آگیا۔ (ی) گھڑا یا گاگر۔

ہندوستان کے موسم کی اس سے زیادہ سیدھی، سادی، سچی، حقیقی، مکمل، رنگین اور حسین مرقع نگاری کا نمونہ ملنا مشکل ہے۔ ہندوستان کے بہار کے موسم کی تمام رنگینیاں انسانی جذبات کے پس منظر بن کر سامنے آجاتی ہیں۔ عجیب بہار کے ساتھ بسنت کا موسم آیا ہے۔ درختوں اور پودوں کی شاخوں پر زرد پھول کھلے ہوئے ہیں کسم کی کلی چٹک رہی ہے اور سرسوں پر پھول آنے لگے ہیں۔ گیہوں کی بال میں جو دانہ ہے وہ پکنا شروع ہوگیا ہے۔ مالی کا لڑکا حضور کے دروازے پر گیندے کے ہار لوگوں کے گلے میں ڈال رہا ہے۔ ٹیسو پھول رہا ہے اور آم کے درختوں میں بور گچھا ہوا نکل رہا ہے اور چمپا کے درختوں پر کلیاں اپنی بہار دکھا رہی ہیں آؤ ایسے بہار کے موسم میں ہم سب سکھیاں سنگھار کر کے اور گا کر استاد کے دروازے پر یا اُس کے گھر چلیں۔ بہار اور بسنت کے پس منظر میں جذبات کی رنگینی، سچائی اور خلوص سمویا ہوا ہے۔

بسنت کی بہار کے بعد ساون کی بہاریں اور ہولی کی ترنگیں بھی قابل دید ہیں۔ پکھراج پری کی گائی ہوئی ایک ہولی ملاحظہ کی جائے:۔

شیام موسے کھیلو نہ ہوری(الف) — پالاگی(ب) کرجوری(ج)، شیام موسے کھیلو نہ ہوری
گوان(د) چراون(ہ) میں نکسی(و) ہون — ساس نند کی چوری
سگری(ز) چنریا(ح) رنگ میں بھجیو(ط) — اتنی سنو بات موری

شیام موسے کھیلو نہ ہوری۔ پالاگی۔ کرجوری۔ شیام موسے کھیلو نہ ہوری
چھین جھپٹ مورے ہاتھ سے گاگر — جور(ی) سے بیاں(ک) مروری(ل)
دل دھڑکت ہے سانس چڑھت ہے — دیہہ(م) کپت(ن) گوری گوری

شیام موسے کھیلو نہ ہوری۔ پالاگی۔ کرجوری۔ شیام موسے کھیلو نہ ہوری

(الف) ہولی (ب) پیر پڑوں (ج) ہاتھ جوڑوں (د) گائیں (ہ) چرانے کے لئے
(و) نکلی ہوں (ز) سب کی سب (ح) چنری، دوپٹہ (ط) بھگو دی۔
(ی) زور سے (ک) بانہہ (ل) مروڑی۔ (م) جسم۔
(ن) کانپ رہا ہے۔

(الف)
عبیر گلال لپیٹ گیو مکھ پر ساری رنگ میں بوری
سَاس ہجارن(ب) گالی دے گی بالم جیتا نہ چھوری
شیام موسے کھیلو نہ ہوری۔ پالاگی۔ کرجوری۔ شیام موسے کھیلو نہ ہوری
بھاگ کھیل کے تم نے موہن کاگت(ج) کینی موری
سکھین میں استاد کے آگے ہوئی(د) ہوں میں تھوری تھوری

شیام موسے کھیلو نہ ہوری۔ پالاگی۔ کرجوری۔ شیام موسے کھیلو نہ ہوری[1]

ہندوستان میں ہولی کا تہوار ہندو مسلم فسادات کے زمانے سے قبل ایک ایسا تہوار تھا جس میں گو مسلمان عملاً شامل نہ ہوتے تھے لیکن ہولی کے موقع پر جلسے، دعوتیں عام تھیں اور ہولی کے گیت موسیقی کا ایک اہم جزو تھے اس میں ہندو دیومالا کی روایات کو نشان قرار دے کر حسن کی کیفیات اور عشق کی واردات کا بڑا رنگین بیان شامل تھا اور محبت کے جذبات کا اظہار سیدھے سادے اور پرخلوص انداز میں ہوجاتا تھا مثلاً مندرجہ بالا گیت میں بندرابن کی گوپی نہایت عاجزانہ طور پر کہہ رہی ہے کہ اے شیام میں تیرے پیر پڑتی ہوں ہاتھ جوڑتی ہوں تو میرے ساتھ ہولی مت کھیل میں تو گائیں چرانے کے لئے نکلی ہوں اور ساس نند سے چوری چھپے ادھر آگئی ہوں۔ اب تو میری اتنی بات سن لے کہ میری ساری چنری رنگ میں مت بھگو دینا لیکن شیام میری بات کب سننے والا تھا۔ اس نے ایک نہ مانی اور چھین جھپٹ کر کے مرے ہاتھ سے گاگر چھین لی اور میری باہنھ مروڑ دی۔

مردوں کی اس قسم کی دست درازی سے ایک عورت پر جو قلبی کیفیات طاری ہوتی ہیں اس کا کیسا اچھوتا محاکاتی بیان ہے کہ دل دھڑک رہا ہے اور سانس پھول گئی ہے اور گورا گورا جسم ساڑھی کے بھیگ جانے سے اور مبہم قسم کے خوفوں سے کانپ رہا ہے لیکن یہ تمام چیزیں شیام کو ہولی کھیلنے سے باز نہیں رکھتیں۔ شیام نے آخرکار گوپی کے چہرہ پر عبیر اور گلال مل دیا اور ساری ساڑھی

(الف) ڈبو دیا ہے (ب) ہزاروں (ج) کیا گت بنائی ہے۔ (د) ہوں گی (د) تھوڑی تھوڑی

[1] ۔ وقار عظیم "اندرسبھا" صفحہ ۱۱۷۔

رنگ میں بھگو دی۔ اب اس کے دل میں خوف بیٹھنا شروع ہوا کہ ساس اُسے کیا کیا بُرا بھلا کہے گی اور خاوند تو اسے زندہ نہیں چھوڑے گا اور اب وہ بار مان کر شیام سے کہتی ہے کہ دیکھو تو پھاگ کھیل کر تم نے میری کیا درگت بنائی ہے۔ ساس اور خاوند تو جو کچھ حشر کریں گے وہ تو کریں گے ہی سکھیوں میں میری تھڑی تھڑی ہو گی اور مجھے بے حد نادم ہونا پڑے گا۔

اس مضمون کی ایک اور ہولی نیلم پری کی گائی ہوئی پیش کی جاتی ہے بمندرجہ بالا ہولی سے یہ ہولی ذرا مختلف ہے پکھراج پری کی ہولی میں کنھیا کا اقدام تو ثابت ہے لیکن شادی شدہ ہونے کے لحاظ سے یہ خیال رکھا گیا ہے کہ گوپی کی محبت کو قطعی طور پر اس پھاگ کھیلنے میں کوئی دخل نہیں تھا۔ مندرجہ ذیل ہولی میں ساس نندیا بالم کا تذکرہ نہیں ہے اور دبی زبان سے اپنی محبت کو بھی موردِ الزام قرار دے کر اعترافِ محبت کیا گیا ہے۔ ہولی یہ ہے:

کانھا[الف] کو سمجھاوت نہ کوئی   انگیا رنگ میں بھجوئی[ب]

موری برج[ج] ماں پت[د] کھوئی

آج سکھی ہم گھر ماں جا کے   پریت[ہ] کی جان کو روئی

عبیر گلال چھڑا دن کھاطر[و]   منھ آنسوؤن سے دھوئی

بدن مائی میں ملوئی

گروا[ز] لگایو گرائے کے دھکا[ح]   کر پکڑا[ط] جب روئی

حجت کینی گاری[ی] دینی   ہم ہوں[ک] جان کو کھوئی

سکھی بس[ل] کھا کے ہی سوئی

بیٹھ بیٹھ کے برج کے لوگن[م] ماں   گبری[ن] کا بس[س] بوئی

(الف) کنھیا۔ شیام۔ محبوب۔ (ب) بھگو دی (ج) برج میں (د) عزت آبرو ننگ و ناموس (ہ) محبت (و) چھڑانے کے لئے (ز) گلے لگایا (ح) مجھ کو (ط) ہاتھ پکڑا (ی) گالی (ک) ہم ہی نے (ل) زہر (م) لوگوں میں (ن) گبری۔ ہندو دیومالا میں ایک کردار جو بدگوئی، غیبت اور افواہ پھیلانے کیلئے بدنام ہے۔ (س) کیا کیا زہر پھیلائے گی۔

یا جو کھبرا ساجن نے پائی گھر ہم ہاتھ سے کھوئی

نکس کر جوگن ہوئی .... ؎۱

گوپی کو اس کا رہ رہ کر افسوس ہوتا ہے کہ کوئی کنہیا کو سمجھاتا نہیں کہ بھاگ کھیلنا نامناسب ہے۔ کنہیا نے رنگ ڈال کر میرے کپڑے بھگو دیئے اور برج میں میری بدنامی ہو گئی۔ اس میں میری پریت کا بھی قصور ہے آج میں اپنے گھر جاکر اس محبت کی جان کو روؤں گی جس کی وجہ سے مجھے یہ دن دیکھنا پڑا۔ میں رو رو کر آنسوؤں سے اپنے منھ سے عبیر اور گلال چھٹاؤں گی اور مٹی مل مل کر اپنے بدن کو صاف کروں گی۔ گوپی کو رہ رہ کر پھر خیال آتا ہے کہ کنہیا نے کیسے کیسے اس کے ساتھ ہاتھا پائی کی گوپی نے ہر قسم کی بحث حیل و حجت سے کام لیا۔ یہاں تک کہ اسے خوب برا بھلا کہا اور بہتیرا اپنی جان کو ہلکان کیا لیکن اس کی ایک نہ چلی اور اب تو اس کے علاوہ اور کوئی چارہ نہیں رہا کہ زہر کھا کر مر جائے۔ گوپی یہ بھی سوچتی ہے کہ کبڑی جس کا کام گندا چھالنا اور افواہیں پھیلانا ہے نہ معلوم برج کے لوگوں میں کیا کیا اس کے خلاف زہر اگلے گی اور جب یہ خبر ساجن کو ہو گی تو بس اس کا گھر بھی مجھ سے چھٹ جائے گا اور میں آخر کار جوگن بن کر گھر سے نکل جاؤں گی۔

"اندر سبھا" کے ۱۵ ٹھیٹھ گیتوں میں سب سے زیادہ تعداد ہولی اور ٹھمری کی ہے۔ ہر کردار نے ایک ٹھمری اور ایک ہولی ضرور گائی ہے۔ اس لئے باقی اور ہولیوں پر بھی نظر ڈالنا مناسب ہوگا۔ پکھراج پری اور نیلم پری کی ہولیوں کے بعد لال پری کی گائی ہوئی ہولی میں تمام خصوصیات اور کیفیات ہولی کی تو ہیں ہی لیکن اس ہولی کی کردار شادی شدہ ہے اور نہ ایسی دبّو ہے جو پھاگ کھیلنے کے بعد خودکشی کرنے یا جوگن بن کر نکل جانے کی نوبت آنے دے۔ یہ گوپی ذرا شوخ ہے اور ڈرانے دھمکانے کا گر استعمال کرتی ہے۔ اس کے لہجہ میں لجاجت کم ہے (دیس کی دھن میں اور سندھی کافی کے طرز پر)

؎۱۔ "معمار عظیم" "اندر سبھا"، صفحات ۲۲ - ۱۲۱ -

لاج رکھ دے شیام ہماری   میں چیری ہوں تہاری
جزا دے سمجھ کر گاری

جبیر گلال نہ مو پر ڈارو   نا مارو پچکاری
آدھی دیہہ سب دیکھ پرے گی   ساری بھجو نہ ساری
کہیں گے لوگ متواری

تم چاتر(الف) ہولی کے کھلیا(ب)   ہم ڈرپوک اناری
تاک جھانک لگا مت موہن   جاؤں تورے بلہاری
نہ کر موہے جان سے ماری

لاکھ کہی تم ایک نہ مانی   بنتی کر کے ہاری
یا ہی گھری استاد سے جا کے   کہیوں ہکیکت(ج) ساری
کہاں جاؤ گے گردھاری(د) [1]

اس ہولی میں لوازمات وہی، پھاگ، رنگ، جبیر، گلال، پچکاری، ہولی کھیلنا سب کچھ ہے۔ لیکن ہولی کے عمل سے پہلے گوپی اپنے کنھیا سے خوشامدانہ لہجے میں کھیلنے سے منع کر رہی ہے۔ لیکن جب کنھیا اس پر مصر ہے کہ وہ ہولی کھیلے تو آخر میں دھمکیوں پر آ جاتی ہے کہ اگر اس کا کہنا نہ مانا تو وہ حقیقت بیان کر دے گی۔ شروع شروع میں تو وہ روایات کا سہارا لے کر کہتی ہے کہ اے کرشن میں تو تمھاری کنیز ہوں اور میں عورت ذات ہوں تم ناموس کا خیال رکھو، اگر تم مجھ سے ہولی کھیلے تو میں بدنام ہو جاؤں گی۔ شاعرانہ محذوفات کو پورا کیا جائے تو یہ مطلب نکلے گا کہ کرشن سختی اور درشتی سے پیش آتے ہیں اور چونکہ وہ کنیز ہے اس لئے اسے سخت وسست باتیں سناتے ہیں یا گالی کے معنی ایک یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ عورت سے مرد غیر شریفانہ الفاظ سے مخاطب ہو چنانچہ جب یہ صورت پیدا ہوئی

الف۔ چتر۔ ہوشیار، ماہر، عقل مند   (ب) کھلاڑی
(ج) حقیقت حال   (د) کرشن کنھیا

۱۔ وقار عظیم: "اندر سبھا"۔ صفحہ ۲۸ - ۱۲۷

تو گوپی نے تیور بدل کر کہا کہ اب تم حد سے بڑھ رہے ہو ذرا سوچ سمجھ کر گالی دینا یا سوچ سمجھ کر مجھ سے ایسا برتاؤ کرنا۔ اس کے بعد موقع شناس گوپی نے گفتگو کا رُخ بدلا۔ اور سمجھانا شروع کیا کہ دیکھو نہ تم مجھ پر عبیر اور گلال ڈالو اور نہ رنگ کی پچکاری بھر کر بدن۔ انگ پھینکا تو میرا لباس بھیگ جائے گا اور میں نیم برہنہ دکھائی دوں گی اور رنگ ڈالو بھی تو تمام کی تمام ساڑھی نہ بھگو دینا۔ لوگ میری اس شکل کو دیکھ کر مجھے پاگل یا متوالی کہیں گے اور یہ بڑی بدنامی کی بات ہے۔ یہ باتیں بے اثر ثابت ہوتی ہیں اور کنھیا بھیس بدل بدل کر ہولی کھیلنے کا ارادہ کرتا ہے۔ اب گوپی نے تیسرا گر استعمال کیا اور کنھیا کی تعریف کرنی شروع کر دی کہ تم تو ہولی کھیلنے کے بڑے ماہر اور مشاق ہو اور میں محض ڈرپوک عورت ہوں اس کھیل میں اناڑی ہوں۔ میں تیرے قربان جاؤں تاک جھانک سے باز آ اور مجھے زندگی سے عاجز نہ کر لیکن یہ حربہ بھی کارگر نہیں ہوتا تو گوپی آخری ہتھیار استعمال کرتی ہے اور خبردار کرتی ہے کہ میں خوشامد کرتے کرتے تھک گئی اور تم باز نہیں آئے اب میں جاکر شکایت کرتی ہوں۔ سب پر تمھاری حرکتوں کی حقیقت واضح ہو جائے گی پھر تم بچ کر کہاں جاؤ گے۔

یہ بات قابلِ غور ہے کہ ہر ہولی باوجود سطحی یکسانیت کے جُدا جدا قسم کی صورتِ حال کو بیان کرتی ہے اور جدا جدا قسم کے جذبات کی ترجمانی ملتی ہے۔ ایک آخری ہولی سبز پری نے گائی ہے جب وہ جوگن بن کر اندر سبھا میں آتی ہے۔ اس ہولی میں ایک عورت اپنے خاوند یا اپنے محبوب کے فراق میں جل رہی ہے۔ اس جدائی کے زمانہ میں ہولی کا تہوار آ جاتا ہے۔ اس کی سہیلیاں ہولی منانے کی تیاریاں کر رہی ہیں اور اُسے بھی پھاگ کھیلنے یا ہولی منانے کی ترغیب دے رہی ہیں۔ یہ برہا کی ماری اپنی آگ میں جل رہی ہے کہاں کی ہولی اور کیسا تہوار۔ اس ہولی میں جذبات کی سچائی، سیدھا سادا بیان، خلوص، گہرائی، تاثر اور انفرادیت بدرجۂ اتم پائی جاتی ہے۔ ہولی بھی جلائی جاتی ہے اور برہن بھی جل رہی ہے۔ مندرجہ ذیل ہولی میں برہن جس جدائی کی آگ میں جل رہی ہے سننے والا اُس کے شعلوں کی لپک اور لپٹ میں آئے بغیر نہیں رہ سکتا۔

(الف)
جر جائے گیّاں ایسی موری — (ب) بن سیّاں دینہہ سلگت موری

پھاگ سہاگ پیا سنگ بھاگو — سب چوریاں ہم توری

سر کھ (ج) چنریا اڑھاوَ نہ بھجنی — تن ماں آگ لگوری

بن سیّاں دینہہ سلگت موری

عبیر گلال ملاؤ کھاک میں — کیسو پھاگ کیسی ہوری

آنگن بیچ رنگ بھری گاگر — دیو پٹک بھر جوری (د)

بن سیّاں دینہہ سلگت موری

بن پیا مکھ مار کے تھاپڑ (ہ) — کھوب گلال ملوری

نین کی پچکاری بنا کے — آنسون رنگ ماں بوری (و)

بن سیّاں دینہہ سلگت موری

ٹھگ (ز) ماری یوں ٹھاری ہوں ان بن — جیسے کیتھی ہے چوری

کا مکھ سے استاد کے جاؤں — جیانے آپھت توری

بن سیّاں دینہہ سلگت موری ؎

سرسری نظر میں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کوئی جوان بیوہ اپنی بیوگی میں پہلی ہولی کے موقع پر بین کر رہی ہے۔ پیا کے بغیر پھاگ اور سہاگ سب ختم ہو گیا اور اس نے اپنی چوڑیاں توڑ دیں۔ چوڑیاں توڑنا ایک بیّن ثبوت بیوگی کا نظر آتا ہے لیکن اس گیت میں ٹیپ کا مصرعہ معنی خیز ہے کہ بغیر سیّاں کے اس کے جسم میں آگ لگی ہوئی ہے کوئی بیوہ خاوند کے مرنے کے بعد اپنی حالت کا بیان اس طرح ہنسی کرے گی اور نہ کسی بیوی کو اس کی سکھیاں ہولی منانے کے لئے ترغیب دیں گی۔ بیوہ زندگی کی رنگینیوں سے کتراتی ہوئی نکل جاتی ہے۔ اس لئے اس گیت کو برہ کا گیت تصوّر کرنا زیادہ مناسب ہے۔ اس روشنی میں یہ برہ کا ایک عظیم گیت بن جاتا ہے۔ ہولی کا تیوہار منایا جا رہا ہے۔ خاوند دور

(الف) جل جائے اے میری سہیلی ایسی ہولی (ب) جسم (ج) سُرخ (د) زور سے

(ہ) تھپیڑ (و) ڈبولو (ز) تصور وار

؎ وقار عظیم، "اندر سبھا" صفحہ ۱۴۹

پردیس میں ہے، جہاں جہ ایسی ہولی جل جائے تو بہتر (صفت حسن تعلیل قابل غور ہے۔ ہولی تو جلتی ہی ہے اور جلاتی ہے) بغیر سیّاں کے میرے جسم میں آگ لگی ہوئی ہے، جدائی اور فراق کی آگ۔ جب پیا چلے گئے تو سہاگن ہونے کی خوشیاں اور بھاگ کی رنگینیاں بھی ان کے ساتھ چلی گئیں اور میں نے اپنی زیبائش کے تمام سامان ختم کر دیئے۔ اے گیان مجھے سُرخ ڈوپٹہ مت اُڑھاؤ کیوں کہ میرے تن میں تو پہلے ہی سے آگ لگ رہی ہے۔ اے سکھی تو عبیر اور گلال ملنے کو کہتی ہے خاک ڈالو اس عبیر اور گلال پر (عبیر اور گلال ویسے بھی مٹی میں مل جاتا ہے۔ صنعت حسن تعلیل کی تکرار ہے مگر بالکل بے مزہ نہیں کرتی۔) گاگر رکھی ہے اسے اٹھا کر زور سے زمین پر پٹخ دو اور اگر عبیر اور گلال مل کر چہرہ کو سُرخ کرنا مقصود ہے تو میرے منھ پر خوب تھپیڑ مارو اور اس طرح میرا منھ لال ہو جائے گا۔ اور اگر پچکاری بھر کر رنگ سے جسم کو بھگونا چاہتی ہو تو میری آنکھوں کو پچکاری بناؤ اور خون کے آنسوؤں کا رنگ بھر کر مارو۔ میرا جسم آنسوؤں سے تر بہ تر ہو جائے گا۔ آنکھوں کو پچکاری سے اور آنسوؤں کو رنگ سے تشبیہ دی ہے۔ اگلے بند میں روزمرہ اور محاورات کا لطف ہے کہتی ہے کہ میں اُن بن (خاوند کے لیے ان کا استعمال اور نام نہ لینا اس ملک کی اکثر عورتوں کا مخصوص طریقہ ہے) میں کھڑی ہوں جیسے ٹھگ ماری ہو یا جیسے کہ میں نے کسی کی کوئی چیز چرائی ہے۔ شوہر کی عدم موجودگی سے عورت اپنی سہیلیوں میں جو احساس کمتری محسوس کرتی ہے اس کا اس سے زیادہ سادہ اور موثر بیان ممکن نہ تھا پھر کہتی ہے کہ کم بخت دل نے میرے وجود میں ایک آفت بپا کر رکھی ہے اور میرے اندرونی ہیجان سے جو میری کیفیت ہے وہ جاننے والوں سے چھپی نہیں رہ سکتی۔ تو میں کس منھ سے اپنے ہمدردوں کے پاس جاؤں۔ مجھ میں کسی سے بھی ملنے کا یارا نہیں رہا۔

ہولی کے گیتوں کے بعد ایک ساون کا گیت بھی برہ کے گیتوں کا اچھا نمونہ ہے۔ ساون کا یہ گیت لال پری نے گایا ہے۔ زبان اور بیان اور طرزِ ادا نہایت سادہ لیکن نہایت ہی رنگین ہے۔ جذبات میں سنجیدگی اور گہرائی ہے۔ صداقت اور خلوص ہے:

بن پیا گھٹا ہنیں بھاوے

رہ رہ دل رونڈھو آوے (الف)   بجری (ب) کی چمک تڑپاوے ڈراوے

بن پیا گھٹا ہنیں بھاوے

رُت برکھا کی آئی ری گُیّاں   آج جیا (ج) کا کل (د) ہنیں آوے

موری اُوڑ (ہ) سے یاد ن سجنی   کوؤ جائے اس کو سمجھاوے

بن پیا گھٹا ہنیں بھاوے

امنڈ گھمنڈ کے کاری بدریا   موہے ناحک (و) نہ ستاوے

کوؤ پون پروائی سے جا کہو   اور ملک برساوے جاوے

بن پیا گھٹا ہنیں بھاوے

کا (ز) سے کہوں اہ (ح) منہہ بولنہاں ن   لکھ پتیاں (ط) جو پٹھاوے (ی)

پیتم (ک) کا کو (ل) بھری برکھا (م) ماں (ن)   دئی ماری (س) سے لاوے لاوے

بن پیا گھٹا نہیں بھاوے

بھیجت (ف) ہوں آنسون کی بوندن ماں   میگھا (غ) جھر (ص) نہ لگاوے

پیرا اُستاد کو مان کے اپنے   بن پربت (ش) پر جاوے جاوے

بن پیا گھٹا نہیں بھاوے   لہ

کسی شعر کو نثر میں بیان کرنا شعر کی توہین ہے خاص طور پر ایسے گیت کی جو دل سے نکلتا ہے اور دل پر اُترتا ہے۔ لیکن صاحب "اندر سبھا" وقارِ عظیم خود اس گیت کے متن دینے کے بعد کچھ ایسے مجبور سے ہو گئے ہیں کہ ان ناظرین کے لئے جو

الف - بھر آتا ہے - رو النسا ہو رہی ہوں - (ب) بجلی (ج) جی (د) دل (د) کا - کوا (ہ) طرف سے (و) ناحق (ز) کس (ح) اس (ط) خط (ی) بھجوادے (ک) کو (ل) زوردار (م) بارش (ن) میں (س) دیوتاؤں کی ماری جس پر خدا کی مار ہے (ف) بھیگ رہی ہوں (غ) بادل (ص) جھڑی (ش) جنگل پہاڑ

لہ - وقارِ عظیم "اندر سبھا" - صفحات ۲۷ - ۱۲۶ -

پوربی اردو کے مزاج سے کم آشنا ہیں نثر میں بیان کریں۔ اس کو ہو بہو نقل کیا جاتا ہے۔ وقار عظیم کہتے ہیں :-

" ساون کا موسم ہے۔ اس موسم میں پیا سے بچھڑی ہوئی ایک سہاگن کے دل کا جو حال ہے اسے شاعر نے اسی کی زبان میں بیان کیا ہے اور اس طرح بیان کیا ہے کہ جی کی بات سیدھے سیدھے لفظوں میں ادا ہو جائے۔ گھٹا چھائی ہوئی ہے لیکن پیا کے بغیر اس گھٹا میں لطف نہیں۔ گھٹا آسمان پر آئی ہے تو رہ رہ کر دل روندھا جاتا ہے۔ بجلی چمکتی ہے اور دل دہل جاتا ہے تو پیا کی یاد اور بھی ستاتی ہے اور دکھ کی ماری اپنی سکھی سے کہتی ہے کہ اے گیان آج میرے جی کو ذرا بھی چین نہیں۔ آج کوئی میری طرف سے جا کر پیا کو سمجھا دے اور اسے میرے پاس لائے کہ میرے جی کو اس کے بغیر کل نہیں پڑتی۔ کالے بادل امنڈ گھمنڈ کر کیوں آتے ہیں اور کیوں ناحق مجھے ستاتے ہیں کوئی جا کر پروائی ہوا سے کہہ دے کہ ان بادلوں کو کسی اور دیس میں جا کر برسا دے اس لئے کہ یہ بادل مجھے پیا کے بغیر ذرا بھی اچھے نہیں لگتے۔ میں اس بوندا باندی میں کس سے کہوں کہ خط لکھ کر پیا کے پاس بھیجے اور اس بھری رات میں مجھ برہ کی ماری سے اسے لا کر ملا دے۔ میں آنسوؤں کی بوندوں میں بھیگ رہی ہوں بادل سے کہہ دو کہ وہ جھڑی نہ لگائے اور اپنا ڈیرا بن اور پربت میں جا کر جمائے۔ مجھے پیا کے بغیر گھٹا ذرا نہیں بھاتی۔[۱]

اس ساون کے بعد ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اور کوئی گیت شاید اتنا دل کش نہ ہو مگر ایسا نہیں ہے۔ امانت کے سامنے جہاں ایک بات یہ تھی کہ رقص و موسیقی ان کی اندر سبھا کی دلچسپی کی بنیاد رہے وہاں انھوں نے یہ بھی خیال رکھا ہے کہ اندر سبھا کے گانوں کی ترتیب جن میں غزل اور گیت قریب برابر کے حصہ دار ہیں ایسی ہو کہ سننے والوں کے مختلف

۱۔ وقار عظیم " اندر سبھا " صفحہ ۴۸۔

مذاق کا خیال رکھا جائے اور ہر قسم کے مذاق رکھنے والے اس سے محظوظ اور مسرور ہو سکیں۔

اندر سبھا کے ۳۱ گانوں میں ۱۵ گیت ہیں۔ ان پندرہ گیتوں میں آٹھ ٹھمریاں بارہ ہولی ایک ساون ایک بسنت اور ایک بھاگ کی چیز شامل ہیں۔ ان آٹھ ٹھمریوں میں سے ۵ سبز پری نے ایک ایک باقی سر ایک پری نے گائی ہیں اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس وقت کے لکھنؤ کے معاشرے میں موسیقی سے لگاؤ رکھنے والوں کو سب طرح کے گیتوں میں ہر لحاظ سے ٹھمری زیادہ پسند تھی۔ دوسری بات یہ نظر آتی ہے کہ آٹھ ٹھمریوں میں سے پانچ ٹھمریاں سبز پری سے گوائی ہیں۔ اور یہ سبز پری ایک اعتبار سے اس اندر سبھا کی ہیروئن یا خاص کردار ہے۔ اس لئے پکھراج پری کی گائی ہوئی ایک ٹھمری کے بعد جو اس سے قبل زیر تبصرہ آ چکی ہے اور جو ایک قسم کا تمہیدی پہلو رکھتی ہے باقی ۷ ٹھمریوں پر بھی سرسری طور پر غور کر لیا جائے تو بیجا نہ ہوگا۔

چنانچہ نیلم پری کی گائی ہوئی ٹھمری " راجہ جی کرو موسے بتیاں رے" پہلے پیش کی جاتی ہے:

راجہ جی کرو موسے بتیاں رے — دل تڑپت دن رتیاں رے
ہمری اور سے تم سے دن دن — سوتن جا کے لگتیاں (الف) رے
بِرَہ (ب) ڈرت تمھرے روٹھن (ج) سے — دھڑکت ہے مورے چھتیاں رے

درس استاد کا چہیئے (د) مہکا (ہ)
لکھ کے بٹھا دیو (و) پتیاں رے

پوربی اردو میں بڑا میٹھا اور رومانی آور گیت ہے[1]۔ کون سا دل ہے جو محبت کی باتیں سننے اور سنانے کے لئے بے چین نہ رہتا ہو۔ پھر محبت کی بے پایانی کے ساتھ ساتھ شکوک اور شبہات کا ایک طوفان کمین گاہ میں بیٹھا رہتا ہے۔ ان باتوں کی

(الف) (سوتن) باتیں لگاتی ہے، غیبت کرتی ہے، دل میں برائی بٹھاتی ہے (ب) جی۔ دل۔
(ج) روٹھنے سے۔ (د) چاہیئے (ہ) مجھ کو (و) بھجوا دو

[1] وقار عظیم "اندر سبھا"، صفحہ ۱۲۱۔

کبھی نہ اُکتا دینے والی تکرار میں ذرا کمی ہوئی یا شدت اظہار محبت میں ذرا سا فرق آیا کہ محبت کی ماری کو فوراً شبہ ہو گیا کہ ہو نہ ہو یہ میری سوتن کی کارستانی معلوم ہوتی ہے۔ وہ روز کچھ نہ کچھ لگاتی بجھاتی رہتی ہوگی اور میری طرف سے میرے چاہنے والے کو ضرور بدگمان کر دیا ہوگا۔ اس بدگمانی کے اندیشے سے اسے ڈر لگتا ہے کہ وہ ناراض نہ ہو جائے اور روٹھ نہ جائے۔ یہ سب محبت کے لوازمات ہیں اور کوئی رومان بلا اس کے مکمل نہیں ہوتا۔ لکھنؤ کے رومان پسند مزاج کے لئے یہ ٹھمری کتنی دلچسپی کا باعث ہوئی ہوگی، اس کا اندازہ بخوبی لگایا جا سکتا ہے۔ نیلم پری کے بعد ایک ٹھمری لال پری نے بھی گائی۔ ہے گویا بغیر ٹھمری گائے ہوئے کسی گانے والے یا گانے والی کو مفر نہیں ہوگا۔ لال پری کی گائی ہوئی ٹھمری لکھنؤ کے اس زمانہ کے پست اور عریانی پسند مذاق کا ایک پرتو ہے۔

سبز پری کے گیتوں اور غزلوں اور گانوں پر امانت نے کافی زور دیا ہے۔ شرح اندر سبھا میں سب کے گانوں کا سرسری تذکرہ کر کے آگے بڑھ جاتے ہیں۔ لیکن سبز پری کے گانوں پر ذرا تفصیل سے تبصرہ کرتے ہیں۔ سبز پری کی گائی ہوئی پانچ ٹھمریوں میں سے دو ٹھمریاں سبز پری نے شہزادہ گلفام کے عشق میں گرفتار ہو کر دوبارہ اندر سبھا میں آگر آگے پیچھے گائی ہیں اور ان ٹھمریوں کا موضوع محبت ہے۔ باقی تین ٹھمریاں قصے کے حال کے مطابق ہیں۔ اس لئے ان میں وہ ہمہ گیری اور گہرائی نہیں۔ بہرحال سبز پری کی گائی ہوئی پہلی ٹھمری یہ ہے:

موری انکھیاں پھرکن لاگیں — کہاں گیو یار، کدھر گئیں سکھیاں

انکھیاں پھرکن لاگیں

دینہ(الف) پھکت ہے، جیا ترپت ہے — پیت لگا کے مجا(ب) ہم چکھیاں

انکھیاں پھرکن لاگیں

نینن مان دلدار لبت ہے — یہ انکھیاں الماس پرکھیاں

انکھیاں پھرکن لاگیں

بل بل جاؤں میں اُستاد کے — پیچ سبھا کے موری پت(ج) رکھیاں(د)

(الف) جسم (ب) مزا (ج) عزت لاج (د) رکھ لی

انکھیاں پھرکن لاگیں [1]

اس گیت میں محبت میں گرفتار ہونے کی کیفیت کا بیان ہے اور کوئی خاص گہرائی نظر نہیں آتی۔ اسی طرح اس کے بعد دوسری ٹھمری سبز پری نے گائی ہے۔

سدھ(الف) لاگ رہی توری آٹھ پہر ۔۔۔ تن من کی نہیں موہے کھاک کھبر(ب)(ج)

سدھ لاگ رہی ۔۔۔۔۔۔۔۔

نس(د) باسر موہے کل نہ پرت ہے ۔۔۔ دکھلا دے جھلک کہوں ایک نجر

سدھ لاگ رہی ۔۔۔۔۔۔۔

عرج(ھ) کرت مورا جیرا ڈرت ہے ۔۔۔ دل دھڑکت دیہ(و) کمپت تھر تھر

سدھ لاگ رہی ۔۔۔۔۔۔۔۔

ہر کا پتا استاد لگا دے ۔۔۔ بوری(ز) سی پھرت ہوں(ح) جدھر تدھر

سدھ لاگ رہی ۔۔۔۔۔۔ [2]

علاوہ راگ راگنیوں اور موسیقی سے محفل کو لطف اندوز ہونے کا موقع دینے کے اس ٹھمری کا غالباً یہ بھی مقصد ہے کہ سبز پری اپنی دلی کیفیات کا اظہار کرے اور سامعین پر ایک تاثر پیدا کیا جائے۔ جو بہر حال سبز پری کے اس راز سے واقف ہیں کہ وہ شہزادہ گلفام کو پرستان لے آئی ہے اور اس کی محبت میں سرشار ہے۔ مندرجہ بالا ٹھمریاں تو وہ تھیں جو سبز پری نے بحیثیت ایک گرفتار محبت کے گائی تھیں اگلی تین ٹھمریاں سبز پری نے جوگن بن جانے کے بعد جوگن کے کردار کی مناسبت سے گائی ہیں جب وہ شہزادہ سے جدا کر دی گئی ہے اور شہزادہ کے فراق میں تڑپ رہی ہے۔ اندر سبھا میں شروع سے لے کر آخر تک غالباً ڈرامائی نقطۂ نظر سے اس امر کا بالقصد التزام رکھا ہے کہ مختلف کردار مختلف موقعوں پر جو گیت گائیں وہ عموماً کردار کے جذبات اور ذہنی کیفیات کی ترجمانی کریں۔ جوگن (سبز پری) گلفام کی تلاش میں جوگن کا بھیس بنا کر نکلتی ہے اور یہ گیت گاتی ہے:۔

---

[1] [2] وقار عظیم "اندر سبھا"۔ صفحہ ۱۳۸۔

الف ۔ خیال ۔ دھیان (ب) خاک (ج) خبر (د) رات دن (ھ) عرض کرتے ہوئے (و) جسم تھر تھر کانپ رہا ہے (ز) دیوانی (ح) پھرتی ہوں

ٹھمری

میں تو شہزادہ کو ڈھونڈن (الف) چلیاں　　انگ (ب) بھبھوت (ج) جوگن بن ملیاں (د)

چھان بھری سب گلیاں　　میں تو شہزادہ کو ڈھونڈن چلیاں

جی جاوت ہے، ڈگر (ہ) (و) نہیں آوت　　ہم محلوں کی پلیاں (ز) رے

لٹ جھٹکا کے بھیس بنا کے　　دیس بدیس نکلیاں (ح) رے

انگ بھبھوت جوگن بن ملیاں　　چھان بھری سب گلیاں رے

میں تو شہزادہ کو ڈھونڈن چلیاں

سیس (ط) بکس گیو پاؤں جھلس گیو　　دھوپ میں بن بن چلیاں رے

تن کمھلائے گیو مکھ مرجھائے گیو　　جیسے گلاب کی کلیاں رے

انگ بھبھوت جوگن بن ملیاں　　چھان بھری سب گلیاں رے

میں تو شہزادہ کو ڈھونڈن چلیاں

جگ دشمن ہے راہ کٹھن ہے　　بلائیں کیوں کر ملیاں (ی) رے

جلئے کہو استاد سے جاکے　　انکھیاں لوگ بدیاں رے

انگ بھبھوت جوگن بن ملیاں　　چھان بھری سب گلیاں رے

میں تو شہزادہ کو ڈھونڈن چلیاں

اسی مضمون کی ایک اور ٹھمری جوگن گاتی ہے:-

کہاں پاؤں کہاں پاؤں یار رے میں

یار کی چھاؤں نجر نہیں آوت　　ڈھونڈت ہوں سب سنسار رے

کہاں پاؤں، کہاں پاؤں یار رے میں

کلرے (ک) کروں کت (ل) بیروں (م) جاؤں　　سوچت ہوں بار بار رے

الف- چلی (ب) جسم (ج) راکھ (د) مل لی ہے (ہ) جان پر بن آئی ہے
(و) راستہ نہیں مل رہا (ز) پلی ہوئی (ح) نکلی ہوں (ط) سر مُرجھا گیا
(ی) ملیں گی۔ (ک) کیا (ل) کدھر (م) تلاش کرنے

کہاں پاؤں کہاں پاؤں پار رے میں

سپنے میں دلدار کو پاکے (الف)　　چونک پری بھنسار رے

کہاں پاؤں کہاں پاؤں پار رے میں

ہیا کارن (ب) استاد کے جاکے　　ہوئے ہوں (ج) گلے کا ہار رے

کہاں پاؤں کہاں پاؤ پار رے میں ۔ (۱)

اندرسبھا کے گیتوں کے مطالعہ سے یہ بات واضح ہوگئی کہ اندرسبھا کے گیتوں نے اس زمانہ کے لکھنؤ کے اجتماعی مزاج کی بھرپور نمائندگی کی ہے اور گیتوں کا یہ ایک نہایت ہی اہم پہلو ہے گزشتہ بابوں میں بھی اس امر کی طرف اشارہ ملے گا، اور آئندہ بھی جوں جوں بحث آگے بڑھتی جائے گی اور ہندستان کے معاشرے کی تبدیلیاں اردو ادب اور اردو شاعری اپنی مختلف ارتقائی منازل سے گزریں گے، یہ سوال بار بار اُبھرے گا اور گیتوں کو چلا چلا کر یہ کہنا پڑے گا کہ ہم اپنے زمانے اور اپنے معاشرے کے ماحول کی ترجمانی کرتے ہیں اور ہماری ساخت، ہمارے وجود اور ہماری روح میں جہاں ادر ابدی عناصر پوشیدہ ہیں ان میں ایک اہم عنصر یہ بھی ہے۔

دوسری بات یہ واضح ہوجاتی ہے کہ گیتوں کے ساتھ اردو تنقید نگاروں، تبصرہ نگاروں، اور تذکرہ نویسوں نے انصاف نہیں کیا ہے۔ اُردو کے گیت نہ اخلاق سے گرے ہوئے ہیں نہ اپنے مذاق میں پستی کی طرف مائل ہیں اور نہ وہ صرف وقتی طور پر ایک وقتی جذبہ کا اظہار ہیں ۔ بس گیتوں میں اخلاق کا معیار اتنا ہی بلند ہے جتنا دیگر اصناف شاعری میں، گیتوں کا مذاق ستھرا ہے اور ان میں انسانی جذبات اور موسم کی کیفیات، حُسن کی کرشمہ سازیاں اور عشق کی آپ بیتیاں اپنے ابدی اور آفاقی اقدار کے ساتھ اور اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ جلوہ فگن ہیں ۔ رہا یہ سوال کہ گیتوں کے مصنف کا نام معلوم نہیں ۔ اس کا جواب جتنا شافی و کافی طور پر اس باب میں ملتا ہے اتنا شاید صرف آخر کے ابواب میں ملے گا۔ جب گیت موجودہ دور میں داخل ہوگئے ۔ امانت کا اعتراف کہ اندرسبھا کی

(الف) صبح　(ب) دل　(ج) ہوجاؤں گی۔

۱؎ وقار عظیم، "اندرسبھا" صفحات ۴۴ - ۱۴۳ -

غزلیں اور گیت خود اُس نے تصنیف کئے اور خود ہی ان کی موسیقی کے سانچے ترتیب دیئے، اس امر کو ثابت کرتا ہے کہ گیتوں کے مصنف نامعلوم ضرور ہیں لیکن بالکل گمنام نہیں۔ واجد علی شاہ کی تصانیف اور ان کے تصنیف کیے ہوئے رہس بھی اسی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ اردو کی دوسری اصناف شاعری کو یہ فخر حاصل ہے کہ بادشاہوں اور تاجداروں کے دل و دماغ سے ان کی آفرینش ہوئی تو گیتوں کو بھی سر اٹھا کر یہ کہنے کا موقع ہے کہ ہم بھی تاجدار اودھ کی دستار شعری کے ایک انمول ہیرے تھے۔ یہ دوسری بات ہے کہ امانت ہمارے ساتھ آنکھ مچولی کھیلنے کی کوشش کرتے رہے۔ کبھی چھپے کبھی سامنے آئے اور آخر کار عوام میں مقبول ہونے کی وجہ سے کھل کر سامنے آ ہی گئے اور جان عالم پیا کے تمام گیت مٹیا برج کی مٹی کی تہوں میں چھپ گئے اور چونکہ وہ انگریز فاتحین کے کتب خانوں کی زینت بن گئے، ہندستان اور پاکستان کے شائقین ان سے پورا پورا متمتع ہونے سے محروم ہیں۔ بہادر شاہ ظفر نے بھی گیت لکھے ہیں اس باب کے آخر میں ان گیتوں کا حوالہ ملے گا۔

تیسری بات یہ کہ اندر سبھا کے گیتوں کے مطالعہ سے ایک بڑی حوصلہ افزا حقیقت بے نقاب ہوئی یعنی یہ کہ دور جدید کے ارباب سخن اور ارباب تنقید نے اردو ادب اور اردو شاعری کی گدڑی میں سے گیتوں کا لعل ڈھونڈ کر نکالا۔ طباطبائی، حسرت، مسعود حسن رضوی، وقار عظیم اور ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے اپنے ادبی اسلاف کی کم نگاہی اور کوتاہ بینی کی بڑی حد تک تلافی کردی اور ان کی تصانیف اور تنقید نے یہ شک اور شبہ بھی دور کردیا کہ گیتوں کی زبان اردو نہیں ہے البتہ وہ ایسی اردو ہے جو عوام کو پسند ہے اور عوام اس کو سن کر محظوظ ہوتے ہیں بالکل ایک حد تک یہ کہا جا سکتا ہے کہ عوام اردو کی مروجہ شاعری کی زبان سے مرعوب تو ضرور ہیں لیکن محبت انھیں گیتوں کی زبان سے ہے۔ جسے اردو کے وسیع تر دائرہ سے نکالا نہیں جا سکتا۔

چوتھی بات یہ ہے کہ مندرجہ بالا ارباب سخن اور ارباب تنقید نے اس کی بھی تصدیق کردی کہ اردو کی مروجہ شاعری کی طرح گیتوں میں بھی زبان و بیان کی خوبیاں پائی جاتی ہیں اور چونکہ اندر سبھا کے گیتوں کے مواد اور طرز ادا نے موقع اور محل کو پہچانا ہے اس لئے وہ برمحل ہیں۔ بالفاظ دیگر مروجہ اردو شاعری کی اکثر اصناف اور خاص کر غزل میں جس بات

کی کمی ہے اُسے گیتوں نے بدرجہ اتم پورا کر دیا بلکہ بزرگان موصوف نے تو ایک قدم اور آگے بڑھ کر یہ فیصلہ کر دیا کہ گیتوں میں فکری تہذیب اور ادبی شان ملتی ہے اس لئے گیتوں کے دامن سے یہ دھبّا بھی دُھل جاتا ہے۔ کہ گیت ایک دوسرا نام ہے چند سوقیانہ مضامین کے سوقیانہ طرز پر ادا کئے جانے کا جو چند سوقیانہ تک بندی کرنے والوں کے زبان و قلم سے بلا مقصد ٹپک پڑے

آخری بات جو اس باب میں زیر بحث آنے والے مواد سے مترشح ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ گیتوں میں راگ، راگنیاں، لے، دُھن، زیر و بم اور موسیقیت کے وہ تمام لوازمات ہیں جو ٹپے یا کلاسیکی گانوں میں ہوتے یا ہو سکتے ہیں لیکن اس ترمیم کے ساتھ کہ کلاسیکی گانوں اور گیتوں میں جو فرق ہے وہ خواص پسندی اور عوام پسندی کا ہے۔ خواص فہمی اور عوام فہمی کا اور اس ترمیم کو منظور کر لینے میں گیتوں کا فائدہ ہی فائدہ ہے۔ اور جیسے یہ ثابت ہو گیا کہ گیت بجائے عورتوں کی تک بندی کے موسیقی کے لوازمات کے حامل ہیں۔ اسی طرح شاید ایک دن کوئی اس امر کی تحقیق و تجسّس سے بھی عہدہ برآ ہو جائے کہ جس طرح اُردو کی مروّجہ شاعری کے اصناف میں شاعری کے سانچے ہیں اسی طرح گیت بھی اپنی اپنی بحریں اور اپنے اپنے وزن رکھتے ہیں۔

ان بحور اور اوزان کا تعیّن کرنے یعنی نئے نئے سانچے ڈھالنے کا کام بھی اُردو ادب میں شروع ہوا۔ اس کام کو شروع کرنے کا سہرا عظمت اللہ خاں کے سر ہے اور ان کے اجتہاد پر ایک مستقل باب میں آگے چل کر بحث کی گئی ہے عظمت اللہ خاں کی اس گراں مایہ کوشش اور امانت کی "اندر سبھا" کے گیتوں کے درمیان ایک بہت بڑا خلا ملتا ہے۔ اگلا باب اس خلا کو پُر کرتا ہے۔

صفحہ ماسبق میں بہادر شاہ ظفر کے جن گیتوں کا تذکرہ آیا ہے وہ دیدنی اور شنیدنی ہیں۔ ظفر بذات خود موسیقی کا اعلیٰ مذاق رکھتے تھے۔ ان کے بنائے ہوئے خیال، ٹھمریاں، ملھاریں، ہولیاں آج بھی گائی جاتی ہیں۔[1] ظفر گیتوں میں کبھی شوق رنگ اور کبھی عاشق رنگ تخلص کرتے تھے۔

۱؎ شاہد احمد "اجڑا دیار"

پہلا گیت ظفر کا بنایا ہوا شدھ ملھار کا خیال ہے۔ دوسرا گیت باگیسری بہار کا خیال اور تیسرا گیت بسنت بہار کا خیال ہے۔

(۱)

جھولا کن ڈارو رے امریاں[1]
جھولا کن ڈارو رے .....
باگ[2] اندھیرے تال[3] کنارے
مرلا[4] جھنکارے - بادر کارے
برسن لاگیں بندیاں[5] چھیاں چھیاں
جھولا کن ڈارو رے امریاں
جھولا کن ڈارو رے .....
دو سکھی جھولیں دو ہی جھلاویں
چاروں مل گیّاں[6] پھول بھلیاں
پھولی پھولی ڈولیں شوق رنگ سیاں
جھولا کن ڈارو رے امریاں
جھولا کن ڈارو رے .....

(۲)

رُت بسنت میں اپنی امنگ سوں
پی ڈھونڈوں میں نکسی[7] گھر سوں
رُت بسنت میں .....
جلے تو لال گروا[8] لگاؤں
پاگ[9] بندھاؤں پیلی سرسوں[10]
رُت بسنت میں .....
رنگ ہے سبزہ نرگس یاں کا
کہے شوق رنگ نرنگ ہے واکا
ان بھیدن[11] کو کوئی نہ جانے
واقف ہوں میں واکی جر[12] سوں
رُت بسنت میں اپنی امنگ سوں
رت بسنت میں .....

(۳)

سکل[13] بن پھول رہی سرسوں
اموا[14] بورے[15] ٹیسو[16] پھولے
کوئل کوکت[17] ڈار ڈار[18]
اور گوری کرت سنگھار
مالنیاں گڑوا[19] لے آئی کرسوں[20]
سکل بن پھول رہی سرسوں
طرح طرح کے پھول لگائے
لے گڑوا ہاتھن میں آئے
نظام الدین[21] کے دروازے پر
آون کہہ گئے عاشق رنگ ادر[22]
بیت[23] گئے برسوں
سکل بن پھول رہی سرسوں

---

(۱)، (۲)، (۳) شاہد احمد دہلوی "اجڑا دیار" صفحات ۳۶، ۸۸، ۱۹۳

۱ - وہ جگہ جہاں درختوں کے جھنڈ ہوں۔ ۲ باغ۔ ۳ تالاب ۴ جھینگر ۵ - بوندیں ۶ گئیں شوق رنگ - بہادر شاہ ظفر کا گیتوں میں تخلص۔ ۷ نکلی ۸ گلے ۹ - پگڑی ۱۰ سر سے۔ سر پر ۱۱ - بھیدوں - رازوں۔ ۱۲ جڑ ۱۳ - سارے - بورے - ۱۴ - آم - ۱۵ - بور نکل آیا ہے - مول - آم کا پھول ۱۶ جنگل کا ایک پھول ڈہڈہاتے سرخ اور پیلے رنگ کا - خودرو جنگلی پھول بکثرت پیدا ہوتا ہے۔ ۱۷ کوک رہی ہے۔ ۱۸ ڈال، شاخ۔ ۱۹ گڑوی پیتل کا برتن ۲۰ ہاتھ میں ۲۱ حضرت نظام الدین اولیا کا مزار اور بائیس خواجہ کی چوکھٹ پر حضرت امیر خسرو کے زمانے سے بسنت کے تہوار کے موقعہ پر عقیدت کے پھول چڑھائے جاتے تھے ۲۲ ظفر کا تخلص گیتوں میں ۲۳ - گزر گئے۔

باب ششم

دَورِ اصلاح

نظیرؔ اکبر آبادی سے عظمت اللہ خاں تک

تہذیب و تمدن کی تاریخ کی طرح ادب کی تاریخ یا شعر و شاعری کے تذکروں میں وقت کو دنوں، ہفتوں، مہینوں اور سالوں میں ناپنا مشکل ہے۔ نظیر اکبرآبادی کا انتقال ۱۸۳۰ء میں ہوا۔ لیکن نظیر کی شاعری کے اثرات دانستہ یا غیر دانستہ طور پر تقریباً ایک صدی تک اپنا نقش ثبت کرتے رہے۔ "اندر سبھا" کی پہلی اشاعت ۱۸۵۱ء میں ہوئی اور بظاہر کسی نے امانت کے نقش قدم پر چل کر گیت تصنیف کرنے یا ان کا اعلان کرنے کی ہمت نہ کی۔ پھر بھی "اندر سبھا" کی اشاعت سے ایک سو سال بعد یعنی اس زمانہ میں ان کے گیتوں کی جھنکار سنائی دے رہی ہے۔ ۱۸۵۷ء میں جو انقلاب ہندوستان میں آیا اس نے نہ صرف مسلمانوں کی سلطنت کو ختم کیا بلکہ ان کے تہذیب و تمدن ان کے علم و فضل ان کے اخلاقی و معاشرتی اقدار، ان کے زبان و ادب ان کی شعر و شاعری غرض ہر شعبہ پر اس صدمہ کی ایک بھرپور اور کاری ضرب پڑی۔

یہ اردو زبان اور اردو ادب اور شاعری کی خوش قسمتی تھی کہ یہ کاری ضرب بجائے مہلک ثابت ہونے کے ان کے لئے نئی زندگی کا پیغام لائی۔ شعر و شاعری میں غزل اپنی جگہ فروغ پاتی رہی اور دوسری طرف آزاد، حالی، شبلی نے اپنے اصلاحی کارناموں سے ایک دور اصلاح کا آغاز کیا۔

یہ دور اصلاح نظیر اکبرآبادی اور عظمت اللہ کے درمیان کے عرصہ کو پُر کرتا ہے اس عرصہ میں گیتوں کا کوئی ذکر نہیں ملے گا۔ گیتوں کی تصنیف جس طرح امانت کے ہاتھوں تکمیل کو پہنچی اس کے لئے دو چیزوں کی ضرورت تھی۔ ایک معاشرہ کا اجتماعی مزاج اور دوسرے ملک میں معاشی خوش حالی اور دولت کی ریل پیل۔ دور اصلاح

میں چونکہ یہ لوازمات موجود نہ تھے اس لئے گیتوں کی تصنیف یا گیتوں کی صنف میں کسی قسم کی اصلاح یا تجدید یا اضافہ کا بھی کوئی سوال پیدا نہیں ہوتا۔

یہ زمانہ ہندوستان پر بہت سخت تھا خاص کر مسلمانوں کے لئے ان کی سیاسی شکست کے بعد معاشی ابتری اور بدحالی نے انھیں پریشان کر دیا تھا۔ اسی لئے اس زمانہ میں گیت اگر زندہ رہ گئے تو یہی غنیمت تھا۔ گیت لوگوں کے سینوں میں محفوظ تھے اور وہ سینہ بہ سینہ منتقل ہو رہے تھے۔ دور اصلاح کے شعراء کے کارنامے شمار کرانے کا اس تصنیف کے موضوع سے کوئی تعلق نہیں لیکن چونکہ ہر اصلاحی زمانہ میں کوئی نہ کوئی تبدیلی اس قسم کی رونما ہوئی جس نے اردو کی مروجہ شاعری اور گیتوں کے درمیانی خلیج کو کسی نہ کسی حیثیت سے پُر کرنے کی کوشش کی۔ اس لئے اصلاحی دور کے شعراء کا سرسری تذکرہ ضروری ہے۔ مثال کے طور پر آزاد اور حالی نے شاعری کی زبان اور شاعری کے موضوعات میں اصلاح کرنے کا جو بیڑا اٹھایا تھا وہ گیتوں کے نقطۂ نگاہ سے ایک احسن اقدام تھا۔ کیوں کہ غزل کی زبان کو اگر سادگی کی طرف مائل کیا جائے تو وہ گیتوں کی زبان بن جاتی ہے۔ اسی طرح مروجہ شاعری اگر ان تمام موضوعات کی حامل ہو جائے جو آزاد اور حالی کے پیش نظر تھے تو گیتوں کے موضوعات اور مروجہ شاعری کے موضوعات میں مماثلت کے امکانات میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ اسی طرح مولوی اسمٰعیل میرٹھی کی اصلاح جو اردو شاعری کو بچوں کی نظموں کا خزانہ عطا کر گئی گیتوں کے حق میں ایک زبردست تحریک کا درجہ رکھتی ہے۔ کیونکہ مولوی اسمٰعیل سے پہلے اردو شاعری میں بچوں کے گیت مفقود تھے شوق قدوائی نے اپنی نظموں کے ذریعہ اردو شاعری کو گیت سے قریب تر کر دیا۔ اور یہی حال اقبال، چکبست، سلیم کے اصلاحی اقدام کا ہے۔ اپنی اپنی جگہ پر دور اصلاح کے تمام شعراء نے اردو شاعری میں ایک زبردست کارنامہ انجام دیا ہے۔ لیکن ان سب کا ایک بہت بڑا احسان گیتوں پر یہ ہے کہ آہستہ آہستہ انھوں نے اردو کی مروجہ شاعری کے بتوں کو ایک ایک کر کے توڑا اور اس طرح گیتوں کے لئے راستہ ہموار کیا۔

آزاد

دورِ جدید کی ابتدا آزاد اور حالی سے کی جاتی ہے۔ آزاد کا کارنامہ یہ ہے کہ

انھوں نے مناظر فطرت میں دلچسپی لی اور زندگی سے قریب تر ہو گئے۔ یہ نظیر کا تحت الشعوری اثر تھا لیکن شعوری طور پر اُن سے بھاگنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ فطرت کے حسن میں زندگی کی دقتوں اور پریشانیوں کو فراموش کرنا چاہا اور اسی حد تک وہ زندگی سے دور ہوتے گئے۔ گو "یہ مناظر ان کی طویل مثنویوں میں ملتے ہیں لیکن ان کو پڑھ کر کوئی خوشی سی محسوس نہیں ہوتی کیونکہ ان میں جذبات و احساسات کا رنگ نہیں ہے اور زندگی سے گریز پایا جاتا ہے۔ طرز ادا پھیکا ہے اور نثریت غالب ہے۔ آزاد نے یہ ضرور کہا کہ ہماری شاعری میں اصلیت کا فقدان ہے طرز ادا مصنوعی ہو گیا ہے۔ وہ اُردو شاعری کو ایران سے چھٹا کر انگلستان کے سپرد کر دینے کے حامی تھے لیکن انھوں نے قصداً حسن و عشق کی دُنیا سے گریز کیا" اور اس وجہ سے "ان کی شاعری کی دنیا تنگ سے تنگ تر ہو گئی۔ آزاد کی شاعری صرف حسن و عشق کی قید سے آزاد نہیں۔ یہ ماحول کے اثرات سے بیگانہ ہے۔" ۱؎

حالی

حالی نے جدید شاعری کی بنیاد کو مستحکم کیا وہ بھی آزاد کی طرح اصلیت پر زور دیتے ہیں اور طرز ادا میں تصنع کے خلاف ہیں لیکن نئی چیز اُن کے یہاں اخلاقی نقطۂ نظر کی ہمہ گیری ہے اور حب وطن پر زور دیا گیا ہے۔ زندگی سے قرب، فطرت کے مناظر کی اصلیت، واقعیت اور طرز ادا کی سادگی، اخلاق اور حبّ وطن سب چیزیں نظیر کی شاعری کی منت پذیر ہیں۔ فرق یہ ہے کہ "لیلیٰ معنی یہاں بے پردہ وہاں محمل میں ہے"۔ ایک مجدد کی حیثیت سے نظیر کے یہاں سب کچھ ہے اور چوں کہ تجدید و ایجاد کی فہرست لمبی تھی اس لئے بعض جگہ تفصیل ملے گی اور بعض جگہ اشارات اور کنایات ہیں۔ یعنی بعض موضوعات اور طرز ادا میں شاہراہیں قائم کی ہیں اور بعض جگہ صرف راستہ بتانے پر اکتفا کیا ہے۔ دور جدید کے متقدمین اور متوسطین نے انھیں عناصر کو یعنی اخلاق، قومیت مشاہدہ فطرت، اسلام اور ظرافت کو اپنا مخصوص موضوع شاعری بنا کر اپنی شاعری کو ترقی

۱؎ - کلیم الدین احمد "اُردو شاعری پر ایک نظر" حصہ دوم (جدید شاعری) صفحہ ۱۰
ناشر عظیم پبلشنگ ہاؤس باکی پور پٹنہ

بخشی۔ حالی نے اسلوب اور زبان کی بے ساختگی، زبان و دل کی ہم آہنگی، شاعری میں سیدھا پن اور فطری انداز نظیر سے حاصل کیا۔ نظیر کی طرح ان کے یہاں بھی کوئی فلسفیانہ بصیرت یا عارفانہ رمز شناسی نہیں تھی، اس لیے نظیر کی طرح وہ بھی عوام الناس کے لئے قابل فہم، مانوس اور قریب تر ہیں، لیکن ایک بڑی کمی ہے جو انھیں عوام میں مقبول ہونے سے روکتی ہے وہ ان لوگوں کی شاعری کا تبلیغی پہلو ہے وہ اصلاحی وعظ کہتے ہیں۔ دورِ جدید کے ان متقدمین نے نظیر سے ایک اور چیز حاصل کی اور وہ بھی اصناف سخن کی مختلف شکلوں کی ترویج۔ انھوں نے غزل کے ساتھ ساتھ مسدس، مخمس، ترجیع بند اور ترکیب بند کا رواج زیادہ عام کیا۔ اس سلسلے میں حالی کے معاصرین میں سے شرر کا تذکرہ ضروری ہے کہ انھوں نے اردو کے اصناف شعری میں غیر مقفیٰ نظموں کی ابتدا کی جس میں صرف وزن ہوتا ہے اور قافیہ کی قید نہیں ہوتی۔ اسمٰعیل کی نظم "تاروں بھری رات" بھی اسی قسم کی ایک نظم ہے اور حالانکہ یہ فیضان مغرب کے راستہ یہاں آیا لیکن اصناف سخن میں اجتہاد کی روح پیدا کرنے میں اردو زبان کے شاعروں آزاد اور نظیر کا ہاتھ ضرور ملے گا۔

اسمٰعیل:

مولوی اسمٰعیل ہمارے موضوع کی بحث میں نظیر کے بعد دوسرے سنگ میل ہیں۔ یہ تلاش کرنا کہ کس شاعر نے کس شاعر ماقبل سے کتنا اثر لیا ایک کتابی مسئلہ ہے۔ صرف یہ کہہ دینا کافی ہوگا کہ ان پر نظیر، حالی، شبلی سب کا اثر ہے لیکن وہ نظیر سے قریب تر ہیں اور عوام سے بھی قریب تر۔ اسی لئے انھیں دورِ اصلاح والی منزل کا دوسرا سنگ میل کہا ہے۔ جدید شاعری کی بنیاد پڑ چکی تھی۔ پرانے بت ٹوٹ چکے تھے یا ٹوٹ رہے تھے لیکن نئے حرم کی بنیادیں آہستہ آہستہ بلند ہو رہی تھیں۔ اسمٰعیل نے اس وقت قدم رکھا جب کہ دیواریں بن چکی تھیں۔ محرابیں جھکائی جانے والی تھیں۔ اسمٰعیل نے اپنی محراب کا نمونہ اس عمارت میں شامل کیا اور لطف یہ ہے کہ وہ اس وقت تک ہمارے سامنے مثالی نمونہ کی حیثیت سے موجود ہے۔ ان کے سے محراب گر بہت سے ہوئے جنھوں نے محراب کو خوب نبھایا جن میں شفیع الدین نیر، صوفی غلام مصطفےٰ المتخلص بہ تبسم اور ابن انشا کو خاص مرتبہ حاصل ہے لیکن استاد کی مکمل نقل ابھی تک تشنۂ تکمیل ہے۔ جہاں تک اثر پذیری

کا تعلق ہے "قلعہ اکبر آباد" اور "قصیدہ جریدہ عبرت" میں حالی کا رنگ۔ اور "مسلمانوں کی تعلیم"، "مسلمان اور انگریزی تعلیم" میں شبلی کا اور انگریزی نظموں کے ترجمے میں آزاد کے خواب کی تعبیر کا عکس ہے۔ اسمٰعیل ان سب کے خوشہ چیں کہے جا سکتے ہیں لیکن جو چیز انھیں حالی، آزاد، شبلی سے ممیز کرکے نظیر سے قریب تر لے آتی ہے وہ نصب العین کا فرق ہے۔ سوائے "قصیدہ جریدہ عبرت" کے جہاں ان کی شاعری کا مقصد اصلاح شعر و سخن تھا اور کہیں اصلاح نصب العین کی حیثیت سے نظر نہیں آتی۔ ان حضرات نے اخلاق و موعظت، نیکی و اصلاح کو پکڑا اور شعریت ہاتھ سے کھو بیٹھے۔ اسمٰعیل نے شعریت کو نہیں چھوڑا۔ ان کا سب سے بڑا اصول یہ رہا کہ مضامین و موضوعات، طرز ادا، اسلوب زبان و محاورات مخاطب کی فہم کے مطابق ہوں۔ یہیں پر ان کی حدیں نظیر کی حدوں سے ملتی ہیں گو کہ انھوں نے اپنی شاعری کے تنوع کو ایک مخصوص طرز کی بنیاد، ایک مخصوص رنگ کی نقاشی اور ایک مخصوص میدان تخاطب کے تعین سے محدود کر لیا لیکن "ان میں حسنِ فطرت کی وہ جھلک موجود ہے جس کا تاثر عمر اور مذاق کی قید سے اعلیٰ و ارفع ہے اور شاعرانہ صنعت گری کی وہ تمام خوبیاں موجود ہیں جنھیں زمانے کے ساتھ کوئی تخصیص نہیں"۔[1] اسمٰعیل کی نظمیں بچوں کے لئے لکھی گئیں اس لئے ان میں تخیل و احساس و زبان کی سادگی کے ساتھ ساتھ ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ گائی جا سکتی ہیں ورنہ بچوں کا شاعر بننے کا کوئی حق نہیں پہنچتا۔ ان ترانوں میں بلا کی سادگی ہے، حسن ہے اور سب سے بڑھ کر ملکی خصوصیات موجود ہیں۔ مقامی رنگ میں بھی وہ نظیر سے قریب اور آزاد و حالی سے دور ہیں کیوں کہ آزاد کے یہاں اور آزاد سے زیادہ حالی کے یہاں مقامی رنگ ہلکا اور رسمی ہے۔ سلاست، سادگی، خیالات کی آمد اور بیان کے ڈھلے ڈھلائے سانچے الفاظ کی شکل اختیار کرتے کرتے بلند پایہ شعریت سے مملو ہو جاتے ہیں۔ اسمٰعیل کے یہاں سادگی اپنے انتہائی عروج کو پہنچ چکی ہے۔ حالی اپنی سادگی کے لئے مشہور ہیں لیکن ان کی سادگی خشک اور بے مزہ ہو جاتی ہے۔ نظیر کی سادگی ضرور ان کے ہم پلہ ہے لیکن زمانہ کے فرق کی وجہ سے اب نظیر کے الفاظ نامانوس معلوم

---

[1] سروری عبد القادر "جدید اردو شاعری" عالمگیر اکیڈمی۔ الیکٹرک پریس۔ لاہور ۱۹۴۵ء صفحہ ۱۵۸

ہوتے ہیں۔ اسمٰعیل کے الفاظ، بیان اور خیال کی سادگی اپنا جواب نہیں رکھتی۔ دوسری چیز اسمٰعیل کے موضوعات ہیں۔ اس اعتبار سے ان کا کلام عوام کا ادب بننے کے لائق ہے انھوں نے بھی گیتوں کی طرح عوام کے موضوعات کو اپنی شاعری کا مرکز بنایا۔ ان کے موضوعات بھی عوام کی فضا میں سانس لیتے ہیں۔ "اسلم کی بلی"، "ہماری گائے"، "پن چکی"، "صبح کی آمد" وغیرہ نظمیں سیدھی ہمارے دل پر اثر کرتی ہیں اور محسوس ہوتا ہے کہ ہمیں میں سے کوئی ہمارے خیالات، جذبات اور محسوسات کو شعر کے سانچے میں ڈھال ڈھال کر پیش کر رہا ہے۔ منظر نگاری میں شفق، رات، گرمی کا موسم اسی قسم کی نظمیں ہیں۔ مقامی رنگ نظیر کے بعد اسمٰعیل کے یہاں ملتا ہے۔ نظیر کے یہاں عمومیت ہے ان کے یہاں انفرادیت، نظیر کے یہاں طوالت اور ان کے یہاں اجمال۔ لیکن نظیر سے اسمٰعیل پیچھے رہ جاتے ہیں تو اس بات میں کہ وہ فطرت سے محض پس منظر کا کام لیتے ہیں اور جذبات کی نقاشی کرتے ہیں۔ اسمٰعیل کے یہاں جذباتی ہیجان کی کمی ہے اور کمی کی وجہ مخاطب کا فرق ہے۔ بچوں کے جذبات ابتدائی مدارج میں ہوتے ہیں اور اسی لئے اسمٰعیل نے صرف ان تاروں کو چھیڑا ہے جسے بچے سمجھ سکیں اور لطف اندوز ہو سکیں۔ محاکات کی ان کے یہاں کمی نہیں ہے وہ جزئیات پر نگاہ رکھتے ہیں لیکن صرف جزئیات کے حسین رُخ کو لے لیتے ہیں اور باقی کو نظر انداز کر جاتے ہیں۔

رو آئی ہے زور شور کرتی   دامان زمین کو کترتی
کس زور سے بہہ رہا ہے نالا   اونچے ٹیلے کو کاٹ ڈالا
بل کھا کے ندی نکل گئی ہے   رُخ اپنا ادھر بدل گئی ہے

بچوں کے تخاطب کی وجہ سے اصناف سخن میں انھوں نے زیادہ تر مثنوی کا انتخاب کیا ہے۔ بحر کی سادگی، اختصار اور ردیف و قافیہ کی ڈھیلی گرفت کے باعث یہی صنف موزوں خیال کی گئی۔ بچے عرصہ تک اپنے خیال، جذبہ اور تخیل کو انتظار کی کیفیت میں مبتلا نہیں رکھ سکتے۔ اگر خیال ذرا سی طوالت باریکی یا جذباتیت کی طرف مائل ہوگا تو بچوں کی توجہ اس کے اختتام تک انتظار نہیں کر سکتی اور اسی طرح دو مصرعوں کے شعر تک تو بچے انتظار کر لیتے ہیں لیکن مثلث، رباعی، مخمس اور مسدس کی زحمت گوارا

نہیں کر سکتے۔ اور اگر گوارا کر بھی لیتے ہیں تو صرف اس وجہ سے کہ ان نظموں میں موسیقیت ہے۔ آواز کی جاذبیت اور ٹیپ کے مصرعہ کی تکرار سے اس کمی کو پورا کر لیا ہے۔ بچے اس کی صوتی کشش اور موسیقی کی خصوصیات کے پیش نظر ان نظموں کو گاتے پھرتے ہیں۔ اس سلسلے میں صبح کی آمد، خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ اس میں الفاظ کی آوازوں میں نغمہ گھلا ہوا ملے گا۔

خبر اُن کے آنے کی میں لا رہی ہوں اُجالا زمانے میں پھیلا رہی ہوں
بہار اپنی مشرق سے دکھلا رہی ہوں پکارے گلے صاف چلا رہی ہوں
اُٹھو سونے والو کہ میں آ رہی ہوں

اذاں پہ اذاں مُرغ دینے لگا ہے خوشی سے ہر اک جانور بولتا ہے
درختوں کے اوپر عجب چہچہا ہے سہانا ہے وقت اور ٹھنڈی ہوا ہے
اُٹھو سونے والو کہ میں آ رہی ہوں

یہ چڑیاں جو پیڑوں پہ ہیں غل مچاتی اِدھر سے اُدھر دوڑ کے ہیں آتی جاتی
دُموں کو ہلاتی پروں کو پھُلاتی میری آمد آمد کے ہیں گیت گاتی
اُٹھو سونے والو کہ میں آ رہی ہو

جو اس وقت جنگل میں بوٹی جڑی ہے سو وہ نو لکھا ہار پہنے کھڑی ہے
کہ پچھلے کی ٹھنڈک سے شبنم پڑی ہے عجب یہ سماں ہے، عجب یہ گھڑی ہے
اُٹھو سونے والو کہ میں آ رہی ہوں

ہرن چونک اُٹھے چوکڑی بھر رہے ہیں کلیلیں ہرے کھیت میں کر رہے ہیں
ندی کے کنارے کھڑے چر رہے ہیں غرض میرے جلوہ پر سب مر رہے ہیں
اُٹھو سونے والو کہ میں آ رہی ہوں

بڑی دھوم سے آئی میری سواری جہاں میں ہوا اب میرا حکم جاری
ستارے چھپے رات اندھیری سدھاری دکھائی دیئے باغ اور کھیت کیاری
اُٹھو سونے والو کہ میں آ رہی ہوں

یہ نظم ان کی بہترین نظموں میں سے ایک ہے، اس کو پڑھتے وقت نہ صرف

ہمارے دل کی آنکھیں ان کی تصویروں سے فروزاں ہوجاتی ہیں بلکہ ہمارے گوش ہوش بھی ایک سرمدی نغمے سے لذت یاب ہونے لگتے ہیں۔" لہ

کلیم الدین بھی تسلیم کرتے ہیں کہ اسمٰعیل کی نظموں میں تازگی ہے، معصومیت ہے باوجود قوافی کو نظرانداز کرنے کے ان کی نظموں میں ترنم ہے اور موسیقیت ہے۔ گویا نظیر کے بعد اگر کسی کی شاعری کچھ نہ کچھ گیت کی تعریف میں آتی ہے تو وہ اسمٰعیل کی نظمیں ہیں۔ حقیقتاً جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا ہے۔ حالی۔ آزاد اور اسمٰعیل اپنی اپنی جگہ اردو شاعری کو عوام سے قریب ترلانے والوں کی صف اوّل میں ہیں۔ یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ انھوں نے گیت کی صنف (خواہ بچوں ہی کے گیت کیوں نہ ہوں) کو شعوری طور پر اُردو میں داخل کرنے کی کوشش کی۔ لیکن یہ سب اس راستے کے سنگ میل تھے جس پر اُردو شاعری چل کر اپنے قدرتی منزل مقصود کو پہونچنا چاہتی تھی۔ شاعری کی یہ منزل سب سے پہلے عظمت اللہ خاں کے یہاں ملتی ہے۔ لیکن اس منزل تک پہنچنے میں چند سنگ فرلانگ اور بھی تھے جنھوں نے کسی نہ کسی حیثیت سے اس راستے کو ہلکا کیا کہنے کے لئے اکبر الہ آبادی نے بھی اُردو شاعری میں ایک خاص صنف ظرافت طنز و تضحیک کو داخل کیا لیکن ان کا کارنامہ تمام تر اصلاحی ہے۔ اصلاح میں بھی ایک ایسے میدان میں قدم رکھا جو متنازعہ فیہ تھا اور ہے۔ لیکن اکبر ہر حیثیت سے ہمارے موضوع سے باہر ہیں۔ اصلاحی دور کے شعراء میں شوق قدوائی اپنی جدت طرازی، یگانہ روی اور داخلی رنگ سے اُردو میں ایک خاص طرز داخل کرنے کے ذمہ دار ہیں۔ خاص وجہ جس کے زیر اثر شوق کو سنگ فرلانگ قرار دیا ہے زبان کی سلاست، بحروں کا ترنم اور عورتوں کے جذبات کی مصوری ہے۔ یہ تینوں خصوصیات گیت کے آئیڈیل سے قریب تر کر دیتے ہیں۔ زبان کے اعتبار سے عورتوں کی گفتگو کا پورا رنگ ہے اور ان کی نظم "عالم خیال" میں شوق کو غیر معمولی کامیابی حاصل ہوئی ہے، زبان روزمرہ، طرز ادا سب میں عورتوں کے جذبات کی عکاسی نظر آتی ہے۔ اسی لئے ان کو گیت کی طرف اُردو کا قدم بڑھانے والوں میں شمار کیا جاسکتا ہے۔

لہ۔ سروری عبدالقادر "جدید اردو شاعری" صفحہ ۱۶۱

ریختی کے شعراء کے بعد شوق پہلے شاعر ہیں جنہوں نے اس طبقہ کے جذبات شاعری کے پیکر میں پیش کرنے کی ہمت کی اور ایک حد تک کامیابی بھی ہوئی۔ ان کی شاعری سے اندازہ ہوتا ہے کہ شاعری کا سیل کتنا ہی رُک رُک کر سہی لیکن یقینی طور پر گیت کی طرف بہہ رہا ہے۔

باب ہفتم

ایک شعلۂ مستعجل۔ عظمت اللہ خاں

عظمت اللہ خاں کا اجتہاد:

عظمت اللہ خاں مرحوم، ۱۸۸۷ء میں پیدا ہوئے اور چالیس سال زندہ رہ کر ۱۹۲۷ء میں انتقال کیا۔ اس چالیس سال کے عرصے میں اس کم مدت کا اندازہ لگائیے جس میں پرانے بتوں کو توڑنے، نئے مجسمے ذہن میں قائم کرنے اور پھر اُن کو دُنیا کے سامنے پیش کرنے میں صرف ہوا ہوگا۔ عظمت اللہ خاں حقیقی معنوں میں شعلۂ مستعجل نظر آتے ہیں۔ پھر تعجب یہ کہ اس تھوڑے عرصے میں موضوعات، زبان، طرز ادا اور عروض سب میں بغاوت کا علم بلند کیا اور صرف تخریب پر اکتفا نہیں کیا بلکہ اپنے بنائے ہوئے نصب العین کی روشنی میں شاعرانہ تعمیر کے نادر نمونے محراب و در، گنبد و ستون، نقش و نگار، سادگی و رنگینی کے لوازمات کے ساتھ اُردو کو بخشتے بھی گئے۔ شاعری دو قسم کی ہوتی ہے ایک تیر بیں دیوانگی اور دوسری باغیانہ اجتہاد۔ پہلی شاعری کے مقابلے میں دوسری قسم کی شاعری دقت طلب ہے کیونکہ اس میں علاوہ شاعرانہ کد و کاوش کے جمہور کی توجہ جذب کرنے میں بھی بڑی دقتوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ شاعر کے سامنے ایک نصب العین ہوتا ہے اور جلد یا بدیر اس نصب العین کی تشریح کرنی پڑتی ہے۔ انگریزی شاعری میں ورڈس ورتھ اور کولرج کی شاعری اسی قسم کی تشریح نصب العین سے شروع ہوتی ہے۔ حالیؔ اور آزادؔ کو بھی اپنی نئی آواز اور اپنی نئی بولی کو سمجھے جانے کے لئے بغاوت کا منشور شائع کرنا پڑا۔ عظمت اللہ خاں مرحوم کے ہاتھوں بھی اسی قسم کی پیشکش "شاعری" کے عنوان سے رسالہ اردو میں تین قسطوں میں نمودار ہوئی۔ جو ان کے گیتوں کے مجموعے "سریلے بول" کا پیش لفظ بن کر ہمارے سامنے ہے۔

انسانوں کی دنیا میں (طور کے شعلہ کو چھوڑ کر) شاید ہی کوئی ایسا شعلہ مشتعل ہوا

ہو کہ جس میں خس و خاشاک اور دبی ہوئی چنگاری کا طبیعیاتی اتصال کار فرما نہ ہو۔ یہ دبی ہوئی چنگاری عظمت اللہ خاں کے توطنِ دہلی، مشرق و مغرب کے ادب کے مطالعہ۔ ذی علم اصحاب کی صحبت، جدت پسندی، حسنِ ذوق، مادہ اختراعی اور طبیعت کی دردمندی میں پوشیدہ تھی۔ خس و خاشاک اردو کی مروجہ شاعری۔ اس کا مصنوعی تغزل، خارجیت، الفاظ و محاورات کا گورکھ دھندا صنعتوں اور رعایتوں کا کھیل اور جذبات کی سطحیت وغیرہ تھے۔ اور اس آتشزدگی سے جو اکسیر تیار ہوئی وہ عظمت اللہ خاں کے گیت اور نظمیں ہیں۔

عظمت اللہ خاں کا نظریہ شاعری:

عظمت اللہ خاں کا نظریہ شاعری ایسی اکسیر ہے جس سے موجودہ زمانہ کے شعرا حضرات نے وہ سونا بنایا جو آج ہاتھوں ہاتھ بک رہا ہے۔ شاعری شیریں دیوانگی ہے کیونکہ شاعر اس ایک عام انسان سے مختلف ہوتا ہے جو کاروباریت کی وجہ سے اپنے ماحول اور حسیاتِ قلبی کے تاثر سے بے خبر رہتا ہے جب تک کہ کوئی دوسرا اس کے قلب و ذہن کو بیدار نہ کر دے۔ دیوانہ سے اس لئے مشابہ ہے کہ وہ کائنات کو اس سے ہٹ کر دیکھ سکتے ہیں اور وہ بھی کبھی کبھی۔ شیریں اس لئے کہ وہ تلخیوں کی زد سے محفوظ رہتا ہے۔ لیکن بلا تخلیق کے عمل کے یہ شیریں دیوانگی محض ہذیان ہے۔ وہ شاعری اس وقت بنتی ہے جب تخیلی پیکروں کی تخلیق شروع کر دیتی ہے۔ عظمت اللہ خاں نے بھی اپنے مضمون (شاعری) میں شیکسپیر کا اسٹانزا نقل کر کے اس تعریف کو اپنا نصب العین قرار دیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ شاعر طبع زاد ہوتا ہے۔ اور اس کی پرورش (اگر یہ ورش کا محتاج ہوا تو) اس کے پیش رو یا ہم عصر شعرا کے کلام سے ہوتی ہے اور شاعری کا عطیہ ماں کے پیٹ سے لاتا ہے ایس کا اپنی شاعری کے مقاصد اور نصب العین بیان کر دینا یا نہ کرنا اس کی شاعری کی عظمت میں کوئی فرق پیدا نہیں کرتا۔ خیال کی یہ خلاقی کہ جس میں وہ پیکر جیتا جاگتا، جانا پہچانا سا آپ کی نگاہوں کے سامنے آ کھڑا ہو شاعری ہے۔ ایسے تخیلی پیکر جن میں انفرادیت کوٹ کوٹ کر بھری ہو اردو شاعری میں مفقود ہیں۔ میر حسن کی "بدر منیر اور بے نظیر" بھی

ان کی نگاہوں میں غیر مکمل تصویریں ہیں گویا وہ شاعری کے لئے "پہلی شرط انفرادیت اور داخلیت" قرار دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک "تخیلی پیکر صرف انسانوی تصویروں میں ہی نہیں تخلیق کئے جاسکتے بلکہ فطرت کے مناظر، سماجی احساسات، انسان کی نفسیاتی کیفیات، جذبات و خواہشات سب تخلیق پیکر کے محل ہوسکتے ہیں[۱] انھیں کے الفاظ میں "فطرتِ انسانی کا انفرادی اور اجتماعی رنگ شاعری کی مصوری کے لیے ایک زبردست موضوع ہے۔ فطرت کے بے گنتی روپ، انسان اور سماج کے بے شمار سوانگ ان سب کی تصویر کھینچ سکتی ہے۔ ان کو تخیلی پیکر دیا جاسکتا ہے"[۲] شاعری کے موضوعات کے متعلق بھی عظمت اللہ خان کا نظریہ ناقابل تردید ہے۔ گھر، بازار، محفل، صلح، جنگ، کارخانہ، مدرسہ، سماج، فطرت انسانی، مناظر، موسم، غرض کائنات شاعری کے مواد سے بھرپور ہے۔ لیکن ان موضوعات کو تخیلی پیکروں میں ڈھالنے کے لیے ذاتی مطالعہ، ذہنی اور جسمانی تجزیہ، نظر اور نقطۂ نگاہ کی تازگی اور زندگی کے بہاؤ میں غوطہ لگانا ضروری ہے اور یہی چیزیں شاعری میں داخلیت کا رنگ بھر دیتی ہیں۔

دوسری چیز ان کے ہاں اصلیت ہے جو اردو شاعری میں بڑی مشکل سے ہاتھ آتی ہے، نظیر مستثنیات میں سے ہیں۔ غزلوں میں بھی کہیں کہیں یہ جلوے ہیں لیکن عام طور سے اردو شاعری میں اس کی کمی ہے۔ تیسری چیز جو ان تخیلی پیکروں میں جان ڈالتی ہے وہ "جادو کی چھڑی" تشبیہ ہے اور چوتھی چیز جو ان زندہ اور اصلی تخیلی پیکروں کو سننے والوں کے ذہن میں اسی طرح منعکس کردے جس طرح کہ وہ شاعر کے تحت الشعور میں تھے۔ وہ الفاظ کا جامہ ہے۔ شاعری کی یہ تعریف عام ہے لیکن عظمت اللہ خاں نے اس لمبے چوڑے مبحث کو موضوعات، طرز ادا، اسلوب بیان اور زبان میں مرکوز کرکے اپنے اس ہیجان کی غمازی کی ہے جو ان کو اردو شاعری میں ان خصوصیات کا حامل بننے اور ان خصوصیات میں اجتہاد کرنے کی دعوت دے رہا تھا۔ وہ اردو کو اس طرح

---

[۱]، [۲]۔ خان عظمت اللہ "سریلے بول" صفحہ ۱۲

کے 'امنٹ ادب' سے مالا مال کرنا چاہتے تھے۔ خانصاحب نے غور کیا کہ اردو ادب میں یہ امنٹ ادب کیوں نہیں ملتا۔ ان کا خیال ہے کہ جو سیاسی، سماجی، معاشیاتی، علمی، تعلیمی اور اخلاقی پستی ہندوستان میں سلطنت مغلیہ کے انتشار سے ہوئی اُس کی وجہ سے شاعری غزل میں سکڑ کر رہ گئی۔ ایسی آب و ہوا میں ہمارے سماج کے "اردو ادب کی کل پونجی شاعری روگ بھری، اصلیت سے ہٹی، جدت کی خالی، غیر فطری جکڑ بندیوں اور فارسی کے بھونڈے نمونوں اور سانچوں میں پھولنے پھلنے لگی"۔ اس ماحول کے باعث غزل اور غزل کے مروجہ مضامین کی پیدائش عمل میں آئی۔ غزل کے متعلق جن خیالات کا اظہار عظمت اللہ خاں نے کیا ہے اور جو کچھ بیزاری اس صنف سے ظاہر کی ہے اس کا اعادہ بے کار ہے۔ غزل کے متعلق جو کچھ پہلے بیان ہو چکا ہے ہماری مقصد برآری کے لئے کافی ہے۔ دور اصلاح میں اور دورِ جدید کے اوائل میں اردو شاعری نے جو رنگ اختیار کیا ہے وہ غزل سے عام بے زاری کا کافی ثبوت ہے لیکن غزل پر اس لے دے میں غزل کے خواہ موافقین ہوں یا مخالفین دونوں کے دونوں خلط مبحث کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اس کے موافقین ایک سرے سے برائی سننا ہی نہیں چاہتے۔ مخالفین کا گروہ غالباً شدت مخالفت میں غزل کی مقبولیت اور اس کی ہمہ گیری کو نظر انداز کرتا ہے اور اس کو بیک بینی و دو گوش قلمرو ئے سخن سے ملک بدر کرنے پر مصر ہے۔ حالانکہ معترضین خود اس کی تنگ دامانی کی شکایت کرتے ہیں اور نظیر، حالی اور دیگر اصلاح پسند شعرا نے غزلیں لکھی ہیں"۔ وہ نفس غزل کے خلاف نہ تھے بلکہ شاعری کے معنی غزل کے لینے کے خلاف تھے؛[۵] حقیقت یہ ہے کہ اردو شاعری کے دکن سے دہلی آنے کے بعد غزل اونچے طبقہ کا ادب و شاعری بن گئی اور عوام کا ادب یعنی گیت پڑھے لکھے لوگوں کی توجہ سے محروم ہو گئے۔ عظمت اللہ خاں نے خود اس معاملے کو اور اس فرق کو محسوس کیا ہو یا نہ کیا ہو لیکن یہ صاف ظاہر ہے کہ وہ یوسفِ گم گشتہ

۵۔ سرور، آل احمد، "سریلے بول پر تنقید و تبصرہ"، مطبوعہ رسالہ جامعہ بابت جنوری، ۱۹۴۲ء، صفحہ ۸۵

کو پھر کنعان واپس لائے۔ نظیرؔ نے تحریک کی، حالیؔ نے اس آمد کا غلغلہ بلند کیا اور عظمت اللہ خان اسے اپنے جلو میں پھر واپس لائے لیکن جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے نظیرؔ پہلے باغی ہیں۔ موضوعات کا تنوع، داخلی جذبات کی عکاسی، ہندوستانی فضا، فطرت نگاری، زبان کی وسعت، عوام کے رنج وغم سے ہمدردی، ان کے دلچسپ مشاغل سے ہم آہنگی سب ہی کچھ اپنی شاعری میں لا جمع کیا۔ حالیؔ نے اس پیغام کے ایک حصّے پر، اسمٰعیل نے دوسرے پر اور شوقؔ نے تیسرے پر اور اسی طرح اصلاحی دور کے شعراء نے ایک ایک مد پر عمل کرنا شروع کیا۔ لیکن عظمت اللہ خاں نے ایک قدم اور آگے بڑھایا۔ وہ "ریزہ خیالی" کو اردو شاعری کا سب سے بڑا عیب بتاتے ہیں۔ غزل تو سراسر ریزہ خیالی سے ترتیب پاتی ہے۔ مثنوی اور مسدس میں بھی مسلسل گوئی کا پتہ نہیں۔ ان میں خیال کا پانی کا سا بہاؤ نہیں۔ ظاہر ہے کہ مثنوی اور مسدس طوالت، خارجی بیانات اور ہجوم افکار کے باعث اس تسلسل کے حامل نہیں ہو سکتے جو لی رک شاعری میں ملتا ہے اردو شاعری میں قافیہ پیمائی وہ بنیادی پتھر ہے جس کے بھروسے اور سہارے پر پوری نظم لکھی جاتی ہے۔ غزل کے رواج نے قافیہ کو شاعری کی جان قرار دے دیا اور "اس کا استبداد اس نوبت کو پہنچا کہ اس نے خیال کے بہاؤ کو ایسی اصناف سخن میں بھی جہاں تسلسل لازمی تھا پاش پاش کر دیا۔" [1] قافیہ اور مروجہ اصناف سخن کی استبدادیت سے اردو شاعری کو آزاد کرنے کا کام صرف عظمت اللہ خان کے حصّے میں آیا۔ ان سے پہلے بھی کئی بت شکن گزرے اور بڑے بڑے بت توڑے لیکن قافیہ اور مروجہ اصناف سخن کے سومنات کو ہاتھ لگانے کی ہمت کسی کو نہ ہوئی۔ یہ سب سے بڑا بت تھا اور سب سے بڑے بت شکن عظمت اللہ خاں کے گرز آہنی کی ضربیں سنیئے:

> سب سے پہلی اصلاح اب یہ ہونی چاہیئے کہ شاعری کو قافیہ کے استبداد سے نجات دلائی جائے۔ ۔ ۔ ۔ ۔ قافیہ کی اس بدعنوانی اور بدکرداری جبر و استبداد کو غزل نے اپنی گود میں پالا۔ اس قدر پال پوس کر

---

[1] خان عظمت اللہ، "سُریلے بول" ص ۳۰

بلوان کر دیا کہ قافیہ نے تخئیل اور خیال کو اپنے شکنجہ میں پھانس لیا اور اپنا مطیع کر لیا۔ اس سے خیال کی آزادی اور نشو و نما کو جو صدمہ پہنچا اور اردو شاعری جس حد تک بے جان ہوئی اس کی مثال ہمارے شعراء کی غزلوں سے بھرے ہوئے محض لفظی طلسمات والے دیوان ہیں۔ اب وقت آگیا ہے کہ خیال کے گلے سے قافیہ کے پھندے کو نکالا جائے" ؎

یہاں تک تو ٹھیک ہے لیکن اس کا علاج جو تجویز کیا ہے: "غزل کی گردن بے تکلف اور بے تکان مار دی جائے۔" غالباً انقلاب کی اس استبدادیت کی بہترین مثال ہے جو خود استبدادیت سے ٹکر کھانے کے بعد اس میں پیدا ہو جاتی ہے۔ غزل کی گردن مارے بغیر بھی قافیہ سے رہائی ممکن ہے۔ غزل کا اردو شاعری سے منھ کالا کئے بغیر موجودہ سخن کے علاوہ نئے سانچے مستعار لئے جا سکتے ہیں یا ڈھالے جا سکتے ہیں۔ ان سانچوں کو ڈھالنے کی تلقین کرتے وقت عظمت اللہ خاں جوشِ اصلاح میں موجودہ شعر و سخن کے تمام سانچوں کو بھی "بے دردی" کے ساتھ شاعری سے نکال دینا چاہتے ہیں۔ یہ تو جوش میں کہہ گئے ورنہ وہ بھی جانتے تھے کہ شعر و ادب کے معاملے میں انتہاپسندی اور عجلت پسندی بعض اوقات خود مقصد کو فوت کر دیتی ہے جس بات کی عظمت اللہ خاں کو تمنا تھی وہ پیدا ہو رہی ہے۔ موجودہ شعراء متغزلین کو چھوڑ کر سب کے سب عظمت اللہ خان کے بتائے ہوئے راستے پر چل رہے ہیں اور "اردو شعراء اپنی ہر نظم کے لئے انگریزی شعراء کی طرح اپنا اپنا سانچہ اپنے خیالات کی ضرورت اور ڈھنگ کے لحاظ سے تراش رہے ہیں" ؎ اردو نظم میں منفرد جذبہ میں اسی تسلسل "سریلی ہل چل" ترنم اور موسیقی کا خیال رکھا جاتا ہے جس طرف عظمت اللہ خاں کے گیت رہنمائی کر گئے ہیں۔

دوسری اصلاح اردو شاعری میں تسلسل خیال اور مسلسل گوئی پیدا کرنا ہے اور اس کے لئے ضروری ہے کہ اردو شاعری کی مروجہ بحریں اور مروجہ اوزان (جو تنگ تر

؎، ؎ - خان عظمت اللہ "سریلے بول"، صفحہ ۲۹

ہو گئے تھے) سے آگے بڑھ کر اصلاح، ایزاد، اور وسعت سے کام لیا جائے۔ اور یہ کام وہ تھا جس پر اردو شاعری میں عظمت اللہ خان کے زمانہ تک کسی نے توجہ نہیں کی۔ اس کی وجہ اردو شاعری کا دہلی جاکر فارسی سے متاثر ہونا تھا۔ یہی وہ مقام تھا جہاں سے اردو شاعری نے عوام سے گریز کر کے اپنے لئے خاص الخاص کے دل میں جگہ پانے کا فیصلہ کر لیا جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا ہے اس دریا کے دو دھارے بن گئے۔ ایک غزل اور دوسرے گیت۔ نظیر نے سب سے پہلے اور سب سے زیادہ جامعیت کے ساتھ ان دونوں دھاروں کے اتصال کی کوشش کی اور زمانہ اصلاح کے شعرا نے جزوی جزوی طور پر لیکن سب کے سب موضوعات، طرز ادا، اسلوب بیان اور زبان کی آزادی کے نعرے لگاتے رہے لیکن عروض میں تبدیلی یا توسیع کی طرف کسی کا خیال نہ گیا یا شاید اسے کم ضروری سمجھا۔

عروضی ابداع :

عظمت اللہ خان نے اردو عروض پر کئی اعتراضات کئے ہیں۔ پہلے یہ کہ اردو عروض اپنی حجازیت یعنی ابن فارسی اور ابن عربی ہونے کے باعث تنگ و محدود ہے۔ دوسرے وہ ہندوستانی اور آریائی بو باس کے مطابق نہیں۔ تیسرے وہ ہر قسم کے خیالات وجذبات و تاثرات کو شعری سانچے میں ڈھلنے کے لئے کافی لوچ نہیں رکھتا۔ چوتھے یہ کہ شعر کی موسیقیت کے معیار کے لئے کان کی ترنم والی ترازو اور روح کی خصوصی نغمہ سنجی پر بھروسہ کیا جائے اور اس تبدیلی کے لئے انھوں نے یہ تجویز پیش کی کہ اولاً اردو عروض کی بنیاد ہندی پنگل (عروض) پر رکھی جائے اور صرف ہندی عروض کے سانچوں کو من وعن قبول نہ کیا جائے بلکہ ان کے مطالعہ اور تجربہ کے بعد ان میں سے جو بحریں عروض کے مطابق نظر آئیں انھیں قائم رکھا جائے۔ ہندی کے علم عروض میں ماترک چھند کی خصوصیات بیان کر کے ان کے اختیار کرنے کی سفارش کی ہے، یعنی یہ کہ

۱۔ نظم کے ہر مصرعہ میں ماتراؤں کی ایک تعداد مقرر ہو۔
۲۔ نظم کو نثر سے ممیز کرنے کے لئے بشرام (وقفہ) اور قافیہ کی قید ضروری ہے۔

دوسرا طریقہ ورنک چھند ہے۔ ماترک چھند اور ورنک چھند کا تذکرہ گیتوں میں عروض والے حصّہ میں کیا جا چکا ہے اور اس کی تشریح بحث کا مقصد نہیں۔ بتانا صرف یہ ہے کہ عظمت اللہ خان نے ہندی پنگل سے کیا کیا چیزیں اخذ کرنے پر زور دیا ہے۔ ورنک تقطیع اختیار کرنے کے لئے چار اصول قرار دیئے ہیں :-

۱- تقطیع کے وقت کوئی رکن تین اجزار سے زیادہ کا نہ لیا جائے اور پانچ یا زیادہ اجزار والے الفاظ میں سے صرف تین اجزار کو لے کر ایک رکن سمجھا جائے گا۔ اور باقی ماندہ جزو یا اجزار کو دوسرے رکن کا جزو قرار دیا جائے۔

۲- تقطیع میں ایک یا دو اجزار کا رکن بھی قابل قبول ہوگا۔

۳- ایک ہی مصرعہ کی تقطیع میں ایک یا دو تین اجزار والے ارکان بے تکلف لئے جائیں۔

۴- ہندی کے ورنک چھند میں صرف ۸ ترکیبیں مستعمل ہیں۔

(ااا، ءاا، اءا، ءءا، ااء، ءاء، اءء، ءءء) ان پر دوسرے اصول کے مطابق چھ اور ترکیبیں مستزاد کر کے (ءء، ءا، اء، اا، ء، ا) چودہ ارکان قائم کئے جائیں اور ان کی روشنی میں تقطیع جن جن صورتوں میں ہو سکے وہ سب صورتیں درست ہوں گی مثالوں سے تقطیع کے ماترک اور ورنک طریقے یوں واضح کئے جا سکتے ہیں :-

آئینہ دیکھ اپنا سا منھ لے کے رہ گئے
صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا (غالبؔ)

اس شعر کی تقطیع اردو میں (مفعول، فاعلات، مفاعیل، فاعلن) ہوگی اور اس بحر کا ایک خاص نام ہے بحر مضارع مثمن۔ ماترک طریقے سے اس کی تقطیع یوں ہوگی :

۱ سے مراد لگھ ۲ سے مراد گرو ہے ۱۳ ماتراؤں کے بعد وشرام (وقفہ) ہے اور دوسرے حصّے میں ۱۱ ماترائیں ہیں یعنی ۲۴ ماتراؤں کا مصرعہ ہے۔

آ	ای	نہ	دے	کھ	اپ	ن	سا	‖	منھ	ے	کے	رہ	گ	اے
۲	۲	۱	۲	۱	۲	۱	۲	‖	۲	۲	۲	۲	۱	۲
۱۳									۱۱					

دل ہی تو ہے نہ سنگ وخشت درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں (غالب)

اُردو میں اس شعر کی تقطیع یوں ہوگی (مفتعلن، مفاعلن، مفتعلن، مفاعلن یا فعالات) اس بحر کا نام بحر رجز مثمن ہے۔

ماترک طریقے سے اس کی تقطیع یوں ہوگی۔ اس کے مصرعہ میں ۳۰ ماترائیں ہیں ۱۶ پہلے میں اور ۱۴ دوسرے میں۔

دل	ہی	تو	ہے	نہ	سن	گو	خش	ت	‖	درد	سے	بھر	نہ	آ	ئے	ک	یوں
۲	۲	۲	۲	۱	۲	۲	۲	۱	‖	۲	۱	۲	۲	۱	۲	۱	۱ ۱
۱۶										۱۴							

"عظمت اللہ خاں کا مقصد یہ ہے کہ اردو شاعری میں اتنی وسعت ہو جانی چاہیئے کہ مقررہ عروض سے مل کر جتنی ماتراؤں کی چھند جاہیں بنائی جائیں۔ اور موسیقیت پیدا کرنے کے لئے کان کی ترنم والی ترازو اور روح کی حقیقی نغمہ سنجی پر بھروسہ کر کے جہاں وشرام (وقفہ) قائم کیا جا سکے وشرام موسیقیت پیدا کرنے میں اور اس میں تنوع پیدا کرنے کے لئے بڑے کام کی چیز ہے۔ مثلاً ماتراؤں کی تعداد ایک سی ہونے کے باوجود وشرام کے بدل دینے سے موسیقیت نے اور دھن میں کتنی تبدیلی ہو جاتی ہے۔ غالب کی دو غزلیں اور ہیں۔ پہلی غزل کا مصرعہ ۲۴ ماتراؤں کا ہے اور دوسری غزل کا مصرعہ بھی ۲۴ کا پہلے میں ۱۳ ماتراؤں کے بعد وشرام ہے اور دوسری غزل کے مصرعہ میں ۹ کے بعد۔ اس سے ترنم میں کتنا فرق ہو گیا ہے۔

دائم پڑا ہوا ترے در پر نہیں ہوں میں
خاک ایسی زندگی پہ کہ پتھر نہیں ہوں میں

در پر نہ ھیں ہوں میں	دا ام پ ڑا ہ آ تا رے
۲ ۲ ۲ ۱ ۲ ۲	۲ ۱ ۲ ۱ ۲ ۱ ۲ ۱ ۲ ۲
۱۱	۱۳

دوسری غزل کا شعر ہے :

مزے جہان کے اپنی نظر میں خاک نہیں
سوائے خون جگر سو جگر میں خاک نہیں

اپ نی ن ظر میں خاک ن ھیں	م زے ج ہاں کے
۲ ۱ ۱ ۲ ۲ ۲ ۱ ۲ ۲	۲ ۱ ۲ ۱ ۱ ۲ ۱
۱۵	۹

ورنک چھند میں لگھ اور گرو ماتراؤں کو ایک مقررہ تواتر کے ساتھ دُہرایا جاتا ہے۔ اور ان کو ملا کر رکن بنائے جاتے ہیں۔ انھیں کو ورن کہا جاتا ہے۔ یہ رکن جیسا کہ عرض کیا گیا ہندی میں آٹھ اور عظمت اللہ خان کی ایزاد کے بعد چودہ ہو جاتے ہیں۔ ورنک طریقے کی تقطیع انھیں ارکان کے مطابق کی جاتی ہے۔ ارکان چار یا چار سے زیادہ اجزاء پر مشتمل ہو سکتے ہیں لیکن سہولت کے لئے ان کو زیادہ سے زیادہ تین اجزا والے ارکان میں تبدیل کر دیا جاتا ہے جو باقی بچ رہتے ہیں وہ دوسرے اور اگلے رکن کا جزو بن جاتے ہیں تقطیع سہ اجزائی، دو اجزائی، اور ایک اجزائی بھی ہو سکتی ہے جس میں زیادہ سہولت اور مناسبت نظر آئے اختیار کی جا سکتی ہے ان تینوں ترکیبوں کے نمونے حسب ذیل ہیں اور ان کے ساتھ ساتھ ماترک طریقہ اور عربی عروض کے طریقہ کی تقطیع بھی دی جا رہی ہے تاکہ اس اصلاحی نقطۂ نگاہ کو واضح کیا جا سکے۔

تسکین کو ہم نہ روئیں جو ذوق نظر ملے
حوران خلد میں تری صورت اگر ملے

۱۔ سہ اجزائی تقطیع ورنک چھند کے اعتبار سے

م لے ا ے	ق ن ظر	ا جو ذو	ہم نہ رو	تس کی ک
۲ ۱ ۱	۱ ۲ ۱	۲ ۱ ۱	۱ ۲ ۱	۱ ۱ ۲
مفعولن	فاعلن	مفعولن	فاعلن	مفعول

آخر کا رکن نے ذرا طوالت مانگتا ہے اس لئے اسے بھی سہ اجزائی سمجھا گیا ہے :-

۲ - دو اجزائی تقطیع ورنک چھند کے اعتبار سے

تس کی	ک ہم	نہ رو	ئیں جو	ذو قے	ن ظر	ام بے
ا ا	ء ا	ء ا	ا ا	ا ا	ء ا ا	ء ا

۳ - ایک اجزائی تقطیع -

تس	کیں	ک	ہم	نہ	رو	ئیں	جو	ذو	قے	ن	ظر	ام	بے
ا	ا	ء	ا	ء	ا	ا	ا	ا	ا	ء	ا	ء	ا

۴ - ماترک طریقہ سے تقطیع

تس کیں ک ہم	نہ رو ئیں جو	ذو قے نہ ظر	ام بے
۲ ۲ ۱ ۲	۱ ۲ ۲ ۲	۲ ۲ ۱ ۲	۱ ۲
۷	۷	۷	۳

ہر مصرعہ میں ۲۴ ماترائیں ہیں اور ہر سات ماتراؤں کے بعد بشرام ہے -

۵ - اُردو کے مروجہ عروض سے تقطیع (بحر مضارع مثمن)

ت س ک ی ک	ہ م ن رو ا	ج ز د ق ے ن	ظ ر م ل ے
م ف ع و ل	ف ا ع ل ا ت	م ف ا ع ی ل	ف ا ع ل ن
مفعول	فاعلات	مفاعیل	فاعلن

ان مثالوں کو دیکھنے سے ایک بات واضح ہوجاتی ہے اور وہ یہ کہ شعر کی تقطیع ہر طریقے سے ممکن ہے - شعر موسیقیت اور موزونیت کا مجسمہ ہے اور آواز کا نپا تلا آتار چڑھاؤ ہوتا ہے اور آوازیں ہر زبان اور ہر ملک اور ہر شاعری میں یکساں ہیں اور ہر حرف (جو آواز کا نمائندہ ہے) موزونیت کا کم سے کم جزو ہے - اگر تقطیع میں بنیاد اس سے کم سے کم جزو یا اکائی پر رکھی جائے تو سب جگہ تقطیع موزوں ہوجائے گی جیسا کہ اوپر کی مثالوں سے ثابت ہوا - خواہ آپ ماتراؤں کو گن لیجئے اور حرکت اور وقف والے حروف کو ترتیب دے لیجئے یا ان کو ملا کر ارکان بنا لیجئے یا ان ارکان کے سانچے بنا کر ذہن میں قائم رکھنے کے

لئے اپنی اپنی زبان میں بحروں کے نام متعین کر لیجئے۔ ایک ہی مصرعہ کی تقطیع ہر طرف سے ہو سکتی ہے۔ پھر بحث کس بات کی؟ عظمت اللہ خاں کا اصلاحی اقدام اور ہندی پنگل کی طرف جو رجحان تھا اس کی وجوہ خود ان کی بتائی ہوئی یہ ہیں کہ ہندی پنگل بجائے عروضی اشکال میں شعروں کو منطبق کرنے کے عروض کی اساسی اور بنیادی باتوں کی طرف لے جاتا ہے۔ "موجودہ عروض کی بھول بھلیوں سے چھٹکارہ مل جاتا ہے اور خصوصاً زحاف سے نجات مل جاتی ہے"[١] ماترک بحر میں ماتراؤں کا گن لینا اور دو ایک بحر میں چودہ ارکان کی مدد سے یک جزی، دو جزی یا سہ جزی تقطیع کر لینا کافی ہے اور بشرام کا قائم کر لینا۔ اصل میں بشرام ایک نہایت اہم جز ہے۔ اوپر دی ہوئی مثالوں کو بشرام کا لحاظ کر کے پڑھنے سے بشرام کی اہمیت کا اندازہ ہو سکتا ہے۔ شعر وہی ہے لیکن ہر عروضی تقطیع کے اعتبار سے بشرام جدا جدا مقامات پر ملیں گے۔ بشرام ہی آواز کے زیر و بم کو نئی نئی صورتوں سے ترتیب دیتا رہتا ہے یا یوں کہیے کہ آواز کے زیر و بم کی نئی نئی صورتوں کا نام ہی بشرام ہے۔ عربی عروض میں بشرام (وقفہ) موجود ہے لیکن اس کی شکل مصرعہ کا اختتام ہے اور بحروں کا تعین کر کے اس مقام کا تعین بھی ہو گیا ہے۔ ورنہ اگر بشرام کو آزادی حاصل ہوتی تو موزونیت، موسیقیت یا عروضی آہنگ کی سیکڑوں شکلیں پیدا ہو سکتی تھیں۔ بشرام سے ترنم کی پے بہ پے لہریں پیدا ہوتی ہیں اور ایک خیال یا اس کا جزو نغمے میں لپٹا ہوا یوں ایک جز سے دوسرے جز اور ایک رکن سے دوسرے رکن اور ایک مصرعے سے دوسرے مصرعے میں پیوست ہوتا چلا جاتا ہے کہ یہ تو معلوم ہوتا ہے کہ کب شروع ہوا اور کب بالکل ختم ہو گیا لیکن درمیانی مدارج کو ایک دوسرے سے ممیز نہیں کیا جا سکتا۔ اسی لئے عظمت اللہ خاں ہندی پنگل کے قائل ہیں اور اُسے اختیار کرنے پر زور دیتے ہیں گویا اس طرح وہ اردو شاعری کو عروض کے معاملے میں زیادہ سے زیادہ آزادی حاصل کر لینے کی ترغیب دے رہے ہیں۔ بشرام کے لطف و ترنم اور ہندی پنگل کے سُریلے پن سے مسحور ہو کر عظمت اللہ خاں نے سُریلے بول بولے۔ ان کی نظموں میں ترنم ایک اہم خصوصیت ہے "قافیہ ترنم کا ایک

---

١ - خان عظمت اللہ، "سُریلے بول" صفحہ ٦٢

٢ - ٣ - ٤ - بشرام اور وشرام بمعنی وقفہ دونوں ہجّے مستعمل ہیں۔

فطری جزو ہے لیکن قافیہ شاعر کا آقا نہیں بلکہ اس کے ہاتھ میں موسیقی کا ایک لطیف آلہ ہے[۱]" بے قافیہ نظم لکھنے والوں میں اسمٰعیل، شرر اور طباطبائی کی طرح عظمت اللہ خان بھی نظر آتے ہیں لیکن یہ ان کا کارنامہ نہیں۔ صرف ان کے نقطۂ نگاہ کی وضاحت ہے۔ اردو عروض کو عظمت اللہ خان غزل کی طرح بالکل گردن زدنی قرار نہیں دیتے بلکہ ان کا مشورہ صرف اتنا ہے کہ عربی اور ہندی عروض کی پیچیدگیوں سے گریز کیا جائے اور بجائے پراؤ کہ ارکان کا مقرر بننے کے عربی عروض کو مقررہ اور متعینہ اشکال سے نکال کر وسعت پیدا کی جائے۔ اسے غیر فطری زحافات کی خرافات سے اور پنگل کو جھمیلوں اور چکروں سے پاک کیا جائے۔ عربی و ہندی عروض کی تمام بحریں متذکرہ بالا چودہ ارکان سے بنی ہیں اور عروض کے معاملے کو اگر سلجھا لیا گیا تو ہزاروں صاف اور سادہ اور پُر ترنم بحریں نکل آئیں گی اور اپنے سُریلے پن کے باعث دلوں میں گھر کر کے مسلّمہ اور مستند قرار پائیں گی۔

موضوعات :

عظمت اللہ خاں نے اپنے بتائے ہوئے اصولوں پر خود بھی عمل کیا۔ اس طرح وہ آزاد، حالی، اقبال کی طرح شاعری کے عالم باعمل ہیں۔ ان کا کردار بھی شریفانہ تھا۔ قابل تھے، اور علم دوست بھی۔ دلی اخلاص اور سچی ہمدردی، مروّت اور سادگی کے حامل تھے اپنے پیش رو دور کے اصلاحی شاعروں کی طرح طبیعت میں دردمندی تھی۔ غالباً اس دردمند طبیعت ہی نے ان کو مظلوم طبقوں کے جذبات کی ترجمانی کا علمبردار بنایا۔ ادب و شاعری کو عوام سے قریب تر لانے کے پیچھے یہی جذبہ کام کر رہا تھا۔ عورت کی مظلومیت سے متاثر ہونے میں حالی بھی آگے آگے ہیں، لیکن باوجود جذبات کی پرٹ ہوتے کے ان کی نظر ماں، بہن، بیٹی اور بیوی تک رہی۔ ان میں اخلاقی اور ناصحانہ پیرایہ بیان ہے۔ حالی کی متانت، عشق اور محبت اور وہ بھی عورتوں کے جذبات کی ترجمانی کی کیسے متحمل ہوسکتی تھی۔ تغزل میں ان کا انداز قدیم رنگ کا تھا یعنی علامات اور اسلوب کے لحاظ سے۔ ورنہ سچی شاعری، محبت اور تعریف میں ان کی شاعری اس موضوع کو چھو کر بھی نہیں گئی۔ عشقیہ شاعری کا اہم ترین موضوع عورت ہوتی ہے لیکن عظمت اللہ خاں نے اس ناتجربہ کار

---

[۱] خان، عظمت اللہ۔ سُریلے بول، صفحہ ۶۹۔

عورت کو جو لاپرواہ مردوں کے فریب، ریاکاریوں اور مصنوعی محبت کے اظہار کا شکار ہو جاتی ہے، اپنا موضوع قرار دیا ہے۔ اس پر یہ اعتراض ہو سکتا ہے کہ عظمت اللہ خاں مرد تھے وہ عورتوں کے جذبات سے کیوں کر واقف ہو سکتے ہیں اور اگر سنی سنائی باتوں سے عورت کے دل کے بھیدی بن بھی گئے تو آخر کو یہ بھی خارجی شاعری ہوئی۔ داخلی نہ ہوئی جس کے لئے انھوں نے یہ تمام طوفان بپا کیا۔ اس حد تک یہ اعتراض صحیح بھی ہے لیکن عظمت اللہ خاں مجتہد تھے، بانی تھے، راہ نما تھے۔ ایسے شخص کے کردار کا اکثر و بیشتر حصہ دوسروں کی زندگی کے لئے نمونہ کے طور پر ہوتا ہے۔ اسی طرح اس قسم کی شاعری دوسروں کے لئے بطور نمونہ لکھی گئی۔ اس شاعری کے مقصد کی مخاطب عورتیں ہیں جن کی زندگی مردوں کے عمل، نظریہ یا تفریح سے اثر انداز ہوتی ہے۔ وہ چاہتے تھے کہ عورتیں اپنی شاعری میں اپنے اچھے یا برے تلخ یا شیریں تاثرات اور ذاتی تجربات کی عکاسی کریں گویا عورتوں کو پھر گیت لکھنے کی دعوت دے رہے ہیں اور اس مرتبہ وہ پڑھی لکھی عورتوں کو (جن کی تعداد روز افزوں تھی اور جو صرف طبقہ امراہی سے تعلق نہیں رکھتی تھیں بلکہ متوسط اور عوام کے طبقہ سے بھی) دوبارہ شاعری کرنے کی دعوت دے رہے ہیں۔ انھیں اسلوب اور ڈھنگ بتا رہے ہیں اور یہ بھی بتا رہے ہیں کہ اب گیت اپنے اوائل عمری سے نکل کر ادبی زندگی میں داخل ہو سکتے ہیں ان کے اور ان کے تابعین کے گیتوں کی ادبی اہمیت کا تذکرہ اپنے مواقع اور محل پر آئے گا۔ یہاں پر صرف ان کی طبیعت کے رجحان کی طرف اشارہ مقصود ہے۔

ان کی شاعری کے موضوعات میں عورت، عشق، جذبات نگاری، سراپا نگاری سب سے زیادہ نمایاں ہیں اور دوسرے درجہ پر منظر نگاری ہے حسن و عشق کا تصور بلند ہے پست نہیں۔ بلندی سے مراد ایسی بلندی نہیں کہ غیر ارضیت پیدا ہو جائے۔ ان کے حسن و عشق کی عکاسی میں کسی فلسفہ کی تلاش عبث ہے۔ وہ عوام کے شاعر تھے اور ان کے لئے گیت لکھتے تھے۔ وہ حسن و عشق کے مسائل کو ایک دور سے تماشا دیکھنے والے کی طرح نہیں پیش کرتے بلکہ اس رخ کو پیش کرتے ہیں جو ہم میں سے ہر فرد کے سامنے آچکا ہے یا آسکتا ہے، روزمرہ زندگی کے واقعات اور گھریلو زندگی ان کے شعور شاعری کو متحرک کر دینے کے لئے کافی ہیں۔ اپنے اس موضوع کی وجہ سے ان کے گیتوں میں سریلا پن اور ان کی زبان میں

شیرینی، اسلوب میں گھلاوٹ اور مضامین میں حلاوت پیدا ہوگئی ہے اور یہ بڑے تعجب کی بات ہے۔ عورتوں کی جس زندگی کی عکاسی کی گئی ہے اس کا عکس ان ترقی پسند شاعروں کے کلام میں بھی نہیں ملتا جنھوں نے جنسی میلانات کی عکاسی کے سلسلہ میں حقیقت پسندانہ جرأت سے کام لیا ہے۔ عظمت اللہ خاں نے عورتوں کی اس مظلومیت کے گیت گائے ہیں جو ہمارے معاشرے کے جسم پر ایک بدنما داغ ہے۔ لیکن باوجود موضوع کی تلخی کے گیت کانوں کو ناگوار نہیں گزرتے ان میں ایک مٹھاس اور سریلا پن ہے۔ ان کے گیتوں کے سریلے پن اور مٹھاس کی وجہ برج بھاشا کے نرم نرم اور رس بھرے الفاظ کا استعمال ہے۔ خسرو، نظیر اور صوفیائے کرام کے گیتوں کی اثر پذیری اور مٹھاس بھاشا کے لفظوں کی آمیزش کی منت پذیر ہے۔ دوسری چیز جو عظمت اللہ خاں کی شاعری کو اپنے پیش رووں کی شاعری سے ممتاز کرتی ہے وہ اس کا سریلا پن ہے اور یہ سریلا پن عروضی اجتہاد اور ہندی بحور کے استعمال سے پیدا ہوا ہے۔ نظیر اکبرآبادی کے ساتھ ساتھ عظمت اللہ خاں بھی اردو شاعری میں ہندوستان کے فطری جذبات کی عکاسی کرتے ہیں اور ہندوستانی زبان کے علمبردار ہیں۔ ہندوستان کے لئے ایک مشترکہ زبان کا مسئلہ کافی اہم ہو چکا تھا۔ عظمت اللہ خان نے اس مسئلے میں بھی اپنی بساط بھر اپنا کارنامہ پیش کر دیا اور بقول شخصے ہند و پاکستان کی کوئی مشترکہ زبان ہوئی تو وہ عظمت اللہ خان کی شاعری کی زبان ہی ہو سکتی ہے۔ اس بحث کی روشنی میں عظمت اللہ خاں کے شاہکاروں پر ایک نظر ڈالنی ضروری ہے۔

سریلے بول:

اس سلسلے میں سب سے پہلے وہ گیت لئے گئے ہیں جن کے کردار معصوم اور مظلوم عورتیں ہیں۔ ان گیتوں میں سب سے زیادہ مقبول "میرے حسن کے لئے کیوں مرے" والا گیت ہے۔ صوری اعتبار سے اس میں دس بند ہیں لیکن معنوی اعتبار سے یہ لمبی سی ایک چیخ ہے جو کہیں ٹوٹتی نہیں۔ ایک منفرد جذبہ ہے شاعر کے لئے خارجی لیکن پڑھنے اور سننے والے کے لئے داخلی سے بھی زیادہ پر اثر۔ بحر کا سریلا پن آپ کو گا گا کر پڑھنے کے لئے مجبور کر دیتا ہے۔ الفاظ کی مٹھاس کے مزے لیتے وہ ہے ہیں اور آپ کو

کیا چاہیئے۔ رہا موضوع کا سوال وہ ایک قسم کے گروہ کے لئے ایک قسم کی پردہ دری ہے لیکن عورتوں کے دل کی دھڑکن ہے۔ نظم کے دو کردار ہیں ایک دوسروں کے جذبات اور دوسروں کی زندگی سے کھیلنے والا مرد (جس کی شاعری عورتوں کی بے وفائیوں کی داستانوں سے بھری پڑی ہے) اور دوسری ناتجربہ کار بھولی بھالی عفت مآب اور وفا شعار لڑکی جسے بھلے بُرے کی کچھ خبر نہ تھی جس کے لئے دل کو موہ لینے والی پیار محبت کی باتیں عیش و آرام کا سامان بنی ہوئی تھیں۔ اس چاہ کے باعث غریبی میں بھی اسے امیری سے زیادہ لطف حاصل تھا وہی مرد اس کے سکھ چین، جان، جہان آسرا سب کچھ تھا۔ لڑکی نے اپنا دل اپنی محبت، اپنا حُسن، اپنا سب کچھ اس کے حوالے کر دیا اور جب مرد کا دل اس سے بھر گیا اس نے لڑکی کی طرف سے آنکھیں پھیر لیں۔

میری چاہ نے میرا دل لیا
جو طلب کیا وہ تمھیں دیا
جوں ہی حُسن سے میرے دل بھرا
وہ بھری نگاہ وہ دل بھرا
میرے حسن کے لئے کیوں مرے ... .

پہلے مصرعہ میں صاف محبت کے شعلہ کا نقطہ ارتفاع نظر آرہا ہے۔ یہاں سے شعلہ کا گھٹاؤ شروع ہوتا ہے اور باقی تمام نظم میں گھٹتا چلا جاتا ہے لیکن شعلہ کی وہ لپک موجود ہے۔ مگر آرزو یہ ضرور تھی "تمھیں دیکھ لیتی کبھی کبھی" شعلہ فنا ہو جاتا ہے، لیکن آگ نہیں بجھتی۔ عورت کی وفا شعاری اور اس کی محبت کے شعلہ کی ابدیت "میرے دل کو تم نے یہ کیا کیا۔ نہیں اب بھی وہ کسی اور کا" باقی ہے۔ لیکن اب وہ اگلا سا دل نہیں رہا آخری بندوں میں عورت کی محبت کا جو صاف، سچا اور گہرا نفسیاتی مطالعہ ہے تعجب انگیز ہے۔ عورت کے دل کا چور پکڑنا دشوار ہے۔ عورت اپنی افتاد سے مجبور ہے وہ صرف ایک سے محبت کر سکتی ہے۔ اس کے دل کی شفاف سطح پر صرف ایک عکس پڑ سکتا ہے اور وہ انمٹ ہو جاتا ہے۔ دوسری بات قابلِ غور یہ ہے کہ محبت کا فریب کھانے کے بعد اس کی نسوانیت اسے مردانہ جوش یا غضب، بدلہ یا

انتقام، اپنی وغیر کی تباہی وبربادی کی طرف نہیں لے جاتی۔ وہ جانتی ہے کہ "تمھیں یاد آؤں میں پھر اگر تو یہ پاؤ گے کہ وہ خواب تھا" لیکن بایں ہمہ ——

میرے دل سے ہو گا یہ کب بھلا تمھیں دے سکوں کوئی بد دعا

وہ ہوا جو ماتھے پہ تھا لکھا مرے دل سے آئے گی پر صدا

میرے حسن کے لئے کیوں مزے نہیں لینے تجھے تمھیں یوں مزے

اس بند میں نسوانیت کوٹ کوٹ کر بھر دی ہے عورتوں کی زبان ہے اور عورتوں کا لہجہ۔ عورت مجسم سکون وامن کا پیام ہے۔ وہ انتہائے غم میں بھی دوسروں کو اس سے محفوظ رکھنا چاہتی ہے اور ان طوفان خیز جذبات کو اس طرح دبا رکھتی ہے جیسے کوئی اپنی عزیز ترین چیز کو چھپا رکھے۔ غرض یہ گیت اپنے موضوع، اپنی زبان، اپنے اسلوب اور طرزادا کے اعتبار سے اردو میں ایک زبردست کارنامہ ہے۔ یہ لی رک بھی ہے غنائی شاعری بھی۔ داخلی جذبات بھی ہیں اور منفرد جذبہ بھی، پھر محبت کے اس ساز ونغمہ میں حزن و ملال جو شروع سے آخر تک قائم رہتا ہے وہ اسے ادبیت کی اور ادب العالی ہونے کی ان خصوصیات کا حامل بنا دیتا ہے جو سخت گیر سے سخت گیر ناقدان ادب کے ہتھیار کند کر دیتی ہیں۔

دوسرا گیت "مجھے پیت کا یاں کوئی پھل نہ ملا" کئی حیثیتوں سے اتنا ہی اہم ہے جتنا کہ پہلا۔ اس میں بھی موضوع، زبان، اسلوب اور موسیقیت کے اعتبار سے گیت کی تمام خصوصیات موجود ہیں۔ سطحی نظر سے دیکھنے والے یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ ایک زندگی کی مکمل اور طویل داستان ہے اور خارجی واقعات کے بیان کے باعث اسے داخلی شاعری سے خارج کرنا پڑے گا۔

لیکن واقعہ یوں نہیں ہے کہنے کے لئے " رہے ایک جگہ پلے ایک ہی ساتھ" سے لے کر" میرا آخری وقت ہے آن لگا" تک کی داستان ہے لیکن انسان کا دل ودماغ وہ جادوگر ہے کہ قرنوں کے طول کو سمیٹ کر ایک جذبۂ منفرد میں مرکوز کر دیتا ہے اور اگر زبان ساتھ دے تو اس طرح بیان بھی ہو سکتا ہے کہ جیسے سب کچھ ایک ہی لمحہ میں گزرا ہو۔ اس گیت میں عظمت اللہ خان کی اسی قسم کی جادوگری ملتی ہے۔ جذبہ سچا، واقعہ عام اور بیان سادہ اور اثر میں ڈوبا ہوا ہے۔ مقامی رنگ اتنا گہرا ہے کہ ہندستان و

و پاکستان کے معاشرے اور ہر طبقہ میں واقع ہونے اور ہو سکنے والی واردات سامنے آ جاتی ہیں اور پھر ہر کردار کے فطری جذبات کی عکاسی ہے۔ پہلا بند ہے ـــ

" مجھے پیت کا یاں کوئی پھل نہ ملا
مرے جی کو یہ آگ لگا سی گئی
مجھے عیش یہاں کوئی پل نہ ملا
مرے تن کو آگ لگا سی گئی

صاف بتا رہا ہے کہ گیت کی داستان وہاں سے شروع ہوتی ہے جہاں پر کردار کی داستان ختم ہونے والی ہے اور پورا گیت پس بینی (ری ٹراس پیکشن)[1] کا وہ موقع ہے جہاں زندگی ایک اجمالی نقطہ بن جاتی ہے۔ اس تفصیل نما اجمال کو دیکھیے کم عمری میں باپ کا مرنا، تایا کے یہاں پرورش، پیاری پیاری باتوں اور معصوم کردار کے باعث گھر بھر کا پیارا ہو جانا، تایا زاد بھائی کی بچپن کی محبت، عمر ذرا سیانی ہونے پر چچی کے اس جملہ پر " یہ مکھوبی ہے موہنی میری بہو"، چہرہ پر لہو دوڑ جانا، گھر میں شادی کے چرچے

اسی بات کے گھر میں جو چرچے ہوئے
" سبھی کہتے تھے مجھ کو تمھاری دلہن
مجھے تم نے بھی اپنے لگا کے گلے
کئی بار کہا، " میری پیاری دلہن"

ایک اوسط درجہ کے ہندوستانی اور پاکستانی گھر کی کتنی سچی تصویر ہے اور آخری شعر تو عورت کے البم کی وہ تصویر ہے جو ابھی تک منظر عام پر کبھی نہیں لائی گئی۔ یہاں پر ڈرامہ کا پہلا سین یعنی بچپن ختم ہو جاتا ہے لیکن یہ بچپن کے ختم اور شباب کے طلوع کا مبہم زمانہ ہے جب شادی کا لفظ سن کر چہرہ پر خون بھی دوڑ جاتا ہے اور شادی اور بیاہ کے لفظ کو اپنے دیس کی حیادار لڑکی 'اسی بات' کا نام دینے کے لئے مجبور ہے اور سادہ سی ساتھ وہ اپنے منگیتر سے گلے لگ کر "میری پیاری دلہن" کا فقرہ سننے میں برا بھی محسوس نہیں کرتی۔ بہر حال ـــ

---

[1] RETROSPECTION

اسی طرح گزر گئے چند برس   بڑھی عمر ہماری حیا بھی بڑھی

بہر حال چنوا پڑھنے لگے اور مکھوتی[2] کو پڑھایا بھی۔ پھر اعلیٰ تعلیم حاصل کی۔ نوکر ہوئے اور شہرت حاصل کی۔ اچھے اچھے پیام مینھ کی طرح برسنے لگے۔ بچاری سمجھ نہ سکی کہ کیا معاملہ ہے۔

یہ مزے کا نیا ہی شگوفہ کھلا

لیکن تایا زمانہ شناس تھے اونچے گھرانے میں چنو کی شادی ٹھہرائی یہاں اس ڈرامے کا نقطۂ ارتفاع تھا۔

گیا ٹوٹ ساجی گئی ٹوٹ وہ آس   میری چاہ کا ہو گیا کام تمام

چاہ کا راج دلارا، من کا دیوتا، پھول سی آنکھوں کا تارا، چنو کسی اور سے بیاہا گیا۔

بڑی دھوم سے آئی تمھاری دلہن   میں بھی کام میں بیاہ کے ایسی جُتی

کوئی اور بھی تھی گو "میری پیاری دلہن"   کہا سب نے بڑی ہے بہن کو خوشی

یہ تھا عورت کا ظرف اور اس کا جگر۔ اس کی جان پر بن گئی مگر اُف نہ کی۔ اس کی دُنیا برباد ہو گئی لیکن "میری چاہ کسی پہ نہ فاش ہوئی"۔ عظمت اللہ خاں نے ہندوستانی اور پاکستانی عورت کی جو عکاسی کی ہے وہ شاید کسی اور شاعر کے یہاں بھی مل جائے لیکن جو اسلوب بیان انھوں نے اوپر والے بند میں اختیار کیا ہے وہ ناپید تھا اور طرز بیان بالکل اچھوتا اور نرالا ہے۔ اس کے بعد اس کا بیاہ کہیں اور ہوا لیکن پہلی محبت کا انمٹ نقش قائم رہا" "بنی پر رہی ہوں تمھاری دلہن" پہلی چاہ گھن کی طرح لگ گئی۔ "جان کی کل بگڑ سی گئی، جسم بھُن گیا اور 'بستر مرگ پر پڑ رہی گئی'۔

ایک اور گیت ہے جس میں پس جنی کی جیتی جاگتی تصویر ملتی ہے یعنی "تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو" گیت کا کردار ایک مرد ہے۔ یہ گیت بھی ایسی تصویروں کا نام ہے جس میں شادی سے پہلے غیر شعوری اور تحت الشعوری جنسی میلانات اپنی کارگزاریاں کو پیش کرتے ہیں لیکن جیسا کہ آپ دیکھیں گے یہ ایک ادھورا فلم ہے جو ٹھیک اس وقت ٹوٹ جاتا ہے جب طبیعت میں آگے آنے والے واقعات معلوم کرنے کا ایک چاؤ سا پیدا ہو جاتا

---

[1]، [2]: کرداروں کے عام نام

ہے واقعہ عام ہے اور کوئی شخصیت کسی کردار کی مرتب نہیں ہوتی۔ اس حیثیت سے ضرور اہم ہے کہ اس میں ہندوستانی و پاکستانی بچوں کی گھریلو زندگی کا ایک سچا نقشہ ہے اور بس۔ دونوں کردار پڑوسی تھے، دونوں گھروں میں کھیر کی کھلتی تھی۔ غیر ہونے کے باوجود عزیزوں کی طرح رہتے تھے۔

ہنسی کھیل کی عمر تھی جب کوئی بات نہ بُری بری نہ بھلی بھلی تھی۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ لڑنا، روٹھنا، من جانا، چٹکیاں اور قہقہے اور آنکھ مچولیاں زندگی کا پروگرام تھا۔ اس گیت میں گڑیا کے بیاہ کے دو بند لاجواب ہیں۔

وہ تمھاری گڑیا کی شادیاں وہ مرا برات کا انتظام

....

تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

گُڈّے گڑیا کے بیاہ کے بعد خود کردار دولہا دلہن کا کھیل کھیلنے لگے۔ اس کے بعد تصویروں میں دھندلے نقوش ملتے ہیں اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعر پر غنودگی سی طاری ہو گئی۔ اگر عظمت اللہ خاں سو نہ جاتے تو گیت تشنۂ تکمیل نہ رہتا لیکن باوجود ادھورا اور نامکمل ہونے کے اس میں کولرج کی نظم (کبلا خاں[1]) کی سی شان ہے۔

"تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو" کے ٹیپ کے مصرعہ میں بڑی جان اور بڑے امکانات تھے اور شاعر اس سے بڑے کام لے سکتا تھا۔

"دام میں یاں نہ آئیے دل نہ یہاں لگائیے" عظمت اللہ خاں کا تیسرا شاہکار ہے۔ اس میں بھی موضوع حسن و عشق ہے اور جذبہ بھی ابدیت اور آفاقیت کے باوجود ہندوستان و پاکستان کی معاشرت کا ایک مخصوص نمونہ ہے۔ عورت حال کی ایک بیوہ ہے۔ اور حُسن کے اعتبار سے

حور کہوں کہ یا پری دل کو میرے لُبھا دیا
بیوہ سہی سہاگ کا ایک برس نہیں ملا

دام میں یاں نہ آئیے دل نہ یہاں لگائیے

---

[1] KUBLA KHAN

پھول کہوں میں یا کلی ایک کلی ابھی کھلی
رنگ کی دل کشی بڑھی غم کی جھلک گھلی ملی

دام میں یاں نہ آئیے دل نہ یہاں لگائیے

مرد کا کردار بھی صاف اور واضح ہے

ایک تو شباب اور پھر اس کا نشہ نیا نیا
حسن پرست آنکھ تھی من میرا پاک وصاف تھا

دام میں یاں نہ آئیے دل نہ یہاں لگائیے

نفسیاتی طور پر ایک ایسے مرد اور ایک ایسی عورت کا عشق جو اس جذبہ سے شروع شروع میں محض نا آشنا ہوتے ہیں ان کرداروں کے عشق سے مختلف ہوتا ہے جو اس کی چاشنی سے لذت یاب ہو چکے ہیں یہاں پر عورت اُفتد و دانی سے گزر چکی تھی اس لئے عظمت اللہ خاں نے تجربہ کی قوت اور برتریت کو بڑی نزاکت اور فن کارانہ چابک دستی سے ادا کیا ہے عورت معلّم ہے اور مرد متعلّم

من کو مرے سکھا دیا پہلا سبق پڑھا دیا
جھیپ جھپک میری مٹی مرد مجھے بنا دیا

دام میں یاں نہ آئیے دل نہ یہاں لگائیے

محبّت کا سبق پڑھنے کے بعد زمین و آسمان نئی روشنی سے جگ مگا اُٹھے۔ حُسن کی دھوپ چھاؤں سے اس کی دنیا عیش سے مالا مال ہوگئی اور عیش بھی محبّت کا مخصوص عیش جس کے سُکھ کے ساتھ دُکھ کی چاشنی اور دُکھ کے ساتھ سُکھ کی ترنگیں مل کر زیست کی کیمیا بن جاتی ہے۔ مرد تو عورت کا ہو گیا۔ لیکن عورت ایسا پھول نکلی جس میں رنگینی تو تھی لیکن خوشبو نہ تھی۔ حُسن تھا، وفا نہ تھی حُسن نمود چاہتا تھا اور دولت ہوس میں مبتلا تھی۔ ان کے پاس کیا تھا؟ نتیجہ ظاہر ہے۔ ایک کبر سال رئیس کے ساتھ شادی ہوگئی جہاں حسن کو نمود اور نمود کو نام مل گیا۔ اس کا اثر جو مرد پر پڑنا چاہیئے تھا پڑا۔ عظمت اللہ خاں نے مرد کے اس تاثر کو انھیں علامات کا سہارا لے کر بیان کیا ہے جو اُردو میں عام ہیں لیکن انداز میں خاص قسم کی تازگی ہے۔ تشبیہ اور استعارہ

سے بچ کر نہایت سادگی اور خوب صورتی سے شعر کا تخیلی پیکر ڈھال دیا۔

روح میں ایک زلزلہ دل سے میرے اُٹھا دھواں

دھوپ سیاہ پڑ گئی تیرہ و تار تھا جہاں

دام میں یاں نہ آئیے دل نہ یہاں لگائیے

ہندوستانی و پاکستانی معاشرت کا ایک اور مذموم اور قبیح رُخ 'وہ ہوں پھول ... جس کا پھل نہیں ہے' والا گیت ہے۔ یہ ایک بازاری عورت کی زندگی کا نفسیاتی تجزیہ ہے۔ فلسفہ بھی ہے تو عام فہم۔ حقیقت سے پردہ اٹھایا اور داخلیت کا رنگ بھر دیا ہے۔

عظمت اللہ خان عورتوں کی زندگی سے ہمدردی رکھتے تھے۔ اُردو ادب میں اس قسم کا ایک آبدار موتی مرزا ہادی رسوا کا ناول 'امراؤ جان ادا' بھی ہے اور اس گیت کو پڑھتے وقت معاً یہ خیال آتا ہے کہ شاید وہ ناول سے متاثر ہوئے ہوں۔ اس کے باوجود گیت کی عظمت، اس کی ندرت اور اچھوتے پن میں کوئی فرق نہیں آتا بلکہ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ شاعری کس معنی میں نثر اور کہانی سے بہتر ہے اور کس طرح اس میں دریا کو کوزہ میں بند کر لینے کی صلاحیت ہے۔

ایک بازاری عورت کی اقدارِ زندگی ہماری اقدارِ زندگی سے بالکل مختلف ہو جاتی ہیں اگر ایسا نہ ہو تو اس کی زندگی بسر کرنے کا کوئی سہارا ہی نہ رہے۔ وہ عجیب نتیجہ پر پہنچتی ہے اور اس حیران کن نظریہ سے اپنی داستان شروع کرتی ہے اور اقدار کے تضاد میں زندگی کی پہیلی کا کوئی حل نظر نہیں آتا۔

کوئی شے بھلی بُری نہیں ہے کوئی بات یاں اٹل نہیں ہے

ہے یہ زندگی عجب پہیلی کوئی اس کا یاں تو حل نہیں ہے

وہ ہوں پھول جس کا پھل نہیں ہے

وہ ہوں آج جس کی کل نہیں ہے

اسے اپنی زندگی کا کوئی مقصد نظر نہیں آتا اور اگر آتا بھی ہے تو صرف یہ کہ موجودہ عیش میں گم رہے۔ اس کی زندگی کی داستان و توقت عام ہے۔ ماں کی مامتا بھری

گود اور چین سکھ کی پرورش تھی۔ بڑوں کا سایہ اُٹھ گیا زمانہ نے پلٹا کھایا اپنے بھی پرائے ہو گئے۔ فاقوں کی نوبت آگئی۔ دنیا والوں کو دیکھا۔

یہ کٹھر دلوں کی طوطا چشمی میرے من میں تیر سی ہی بیٹھی
گئی من کے پھول کی تراوٹ اڑی اوس کی طرح سے نکلی
وہ ہوں پھول جس کا پھل نہیں ہے
وہ ہوں آج جس کی کل نہیں ہے

زبان کی گھلاوٹ اور تشبیہ کی سادگی اور تاثر نے اس بند میں ادبیت پیدا کر دی ہے اور اسے سمجھنے کے لئے ذہن پر زور نہیں ڈالنا پڑتا۔ عوام سے لے کر نقاد تک محسوس کرتے ہیں کہ دل میں ایک مسوس اور چبھن پیدا ہو گئی جب زندگی کے سب سہارے ختم ہو گئے۔ نہ دھن کی پیاری رہی نہ کوئی اس کا پیارا۔ اس بے کسی کے عالم میں پڑوس کی طوائف نے پیار سے سر پہ ہاتھ رکھا۔ اس کے گھر پہنچ کر نئی دنیا نئے ڈھنگ، نئی گفتگو نئے طریقے، نئی جستجو نئے وسیلے نظر آئے۔

مجھے چاؤ چونچلوں سے پالا میری تربیت کا ڈول ڈالا
مجھے گانا، ناچنا سکھایا مرے من کو تن بدن کو ڈھالا
وہ ہوں پھول جس کا پھل نہیں ہے
وہ ہوں آج جس کی کل نہیں ہے

اس بند میں علاوہ اجمال کے الفاظ کا انتخاب قابل داد ہے۔ پرورش تربیت، تعلیم اور پیشہ کی تیاری کو ایک مذموم کارروائی ثابت کرنے، اس کی نوعیت کو جتلانے اور اس کے غم کے پہلو کو ذہن میں خود بخود اُجاگر کرنے کے لئے چاؤ چونچلوں کا ڈول ڈالا اور ڈھالا سے بہتر الفاظ کا انتخاب نہیں ہو سکتا تھا۔ پورے گیت میں الفاظ و زبان ایسی ہی ملے گی۔ جو عظمت اللہ خاں کے نظریہ کی حامل ہے۔ روزمرہ بولے جانے والے الفاظ، محاورات، عوام میں استعمال ہونے والی علامات شعری، سیدھی سادی اور عام فہم تشبیہات و استعارات، بھاشا اور مروّجہ اُردو کے الفاظ سے ملی جلی زبان اور اس کی گھلاوٹ اور شیرینی اپنی مثال آپ ہیں۔ اس زندگی میں عورت کے سامنے مرد کی تمام

حقیقت کھل گئی۔ اس نے زندگی کا گُر سیکھ لیا، وہ اصلیت سے جا بھڑی۔ گویا خواب سے جاگ گئی۔

دنیا ایک میلہ نظر آئی، جہاں جوئے کی دکانیں تھیں۔ ہار جیت کا گویا جھمیلا تھا۔ وہ ایسی کچھ حسین نہیں تھی۔ میرا رنگ سانولا سلونا، میری آنکھیں بجلیاں بھری تھیں تشبیہوں کی سادگی اور ان کی دل کشی کا اندازہ اس بند سے خوب ہو سکتا ہے۔

میرے بال کالے لانبے لانبے کہ اٹھا ہو جیسے ابر کالا
میرا سینہ بھی اُمنڈتا بادل بھری بجلیوں سے تھرتھراتا
وہ ہوں پھول جس کا پھل نہیں ہے
وہ ہوں آج جس کی کل نہیں ہے
اس کی باتیں دل کش تھیں۔ اس کے بول دل میں اُتر جاتے تھے
میری سحر لطیفہ سنجی میرے فقرے چست صاف ستھرے

اس بات کا پتہ دے رہا ہے کہ وہ صرف اونچے طبقہ کو عوام کی زبان اور عوام کو اونچے طبقہ کی زبان سے گلے ملنے کی دعوت دے رہے ہیں۔ ادھر اُن کے گیت کا کردار سب سے گلے ملتا ہے لیکن دل کسی سے نہیں لگاتا۔ اسے عشرت کا لطف اٹھانے کے ساتھ ساتھ اپنی تندرستی قائم رکھنے کی بھی فکر ہے جس کے بل بوتے پر اس کے چاہنے والوں کی تعداد ان گنت تھی اور جس کے ذریعہ اس پر دھن برس رہا تھا۔ اس کے بعد یہ عورت دینوی کامرانی سے سرشار ہو کر دنیا کے ثقہ پن، اس کی اقدار اور اس کے اخلاقی معیاروں کا مذاق اڑاتی ہے۔ اپنی تلخ کامیوں اور استہزا سے حاصل کئے ہوئے نتائج کو دنیا کے سامنے اس طرح پیش کرتی ہے کہ جیسے وہ کوئی نیا پیغام سنا رہی ہو۔ آخری بندوں میں یہ عورت فلسفہ طرازی کرتی ہے۔ اس گیت میں وہ پوشیدہ نشتر ملتے ہیں جو تلخ ظرافت یا شوخ تضحیک کا نمونہ ہیں اور نظم میں طنز کی بلند پایہ مثالیں ہیں مثلاً وہ کہتی ہے کہ جو اپنے کو نیک سمجھتے ہیں وہ اصلیت سے کورے ہیں اور نری باتیں بگھارتے ہیں۔

نیز یہ کہ عورت کی فطرت یہی ہے ۔ وہ عشق و عاشقی کے لئے بنائی گئی ہے۔ نکاح اور آشنائی کا صرف ایک مقصد ہے یہ پیٹ بھرنا۔ عورت کہیں اس کے لئے ٹھٹک جاتی

ہے کہیں کسی پھول پر جھول کر اڑ جاتی ہے۔

یہ دنیا نہ شر کی چیز ہے نہ خیر کی۔ بلکہ مزے کی چیز ہے۔ دنیا ایک اکھاڑہ ہے۔ یہاں سب لوگ کشتی داؤ پیچ اور اکھاڑ پچھاڑ میں سرگرم ہیں۔ یہاں کوئی کسی کا نہیں ہے۔ آدمی غرض کا بندہ ہے۔ دنیا کا دھندا گندا ہے۔ اور گندا ہی رہے گا۔

ہم اس دریدہ دہنی پر منہ پھاڑے رہ جاتے ہیں اور کچھ نہیں کہہ سکتے مقصود تو خود ہمارا ہی ہے۔ اس میں مقصد کو چھوڑ کر اس گیت کے ذریعہ عظمت اللہ خاں نے چند ایسے مسائل کو چھیڑ دیا ہے جو موجودہ زمانے میں دنیائے نسواں میں ہلچل ڈالے ہوئے ہیں۔ عظمت اللہ خاں نے عورت اور اس سے تعلق رکھنے والے عام مسائل سامنے رکھ دیئے ہیں اور یہ بھی بتا دیا ہے کہ مردوں کا اس آنے والے انقلاب سے بے خبر رہنا یا اس مسئلہ کو غلط نقطۂ نگاہ سے دیکھنا یا اس کے وجود ہی سے انکار کرنا کوئی عقلمندی نہیں ہے۔

اپنے مسائل کا حل دریافت کرنے کے ساتھ ساتھ ان کے مسائل پر غور کرنا مردوں کا فرض ہے۔ ورنہ یہ فرض شاید وہ خود انجام دینے کے لئے مجبور ہو جائیں۔ پاکستان اور ہندوستان کی عورت کی ازدواجی زندگی کے کئی پہلو ہیں۔ ایک محبت اور خلوص کی وہ شب عیش ہے کہ جس کی صبح ناپید ہوتی ہے۔ ایک ایسی زندگی ہوتی ہے جہاں جھگڑے ہی جھگڑے ہوتے ہیں۔ ایک ایسی بھی ہے جہاں زندگی بیوگی میں گزرتی ہے۔ ایسی بھی ہے جہاں سوکن کا جلاپا رہتا ہے۔ سوکن کے متعلق گیتوں کا ادب بھرا پڑا ہے لیکن کہیں کہیں ایسا بھی ہوتا ہے کہ یہ سوکن پہلی بیوی یا دوسری بیوی کے منشاء اور اس کی پوری رضامندی سے گھر میں داخل ہوتی ہے۔ اور بظاہر اولاد کا جھگڑا نہیں ہوتا یا مفلسی کا رونا نہیں ہوتا پھر بھی اس زندگی میں تلخیاں داخل ہو جاتی ہیں۔ اس موضوع کی وضاحت ان کے ایک گیت "موتیا اور پہ جوتی" سے ہوتی ہے۔ اس گیت کے پیچھے بھی ایک ہلکا سا مقصدی نصب العین جھلکتا ہے۔ دوسری شادی ہر طور ازدواجی زندگی کے سکون کو برباد کر دیتی ہے اس نظم میں ایک مرد ایک عورت سے محبت کرتا تھا لیکن اس عورت کی شادی کسی مالدار شخص سے کر دی گئی لیکن اس عورت کو زندگی میں خوشی نصیب نہ تھی۔

الم کے تیر تھے یہ سینہ تھا   یہ گل سے گال اوس اشک کی
یہ میٹھے لب تلخ جینا تھا   برس رہا تھا ہن یہ زندگی

'الم کے تیر' گل سے گال'، 'اشک کی اوس' نہایت سیدھی سادی اور پُر اثر تشبیہیں ہیں۔ یہی علامات اُردو شاعری میں بھی ملتی ہیں لیکن یہاں اپنی سادگی اور تازگی کے باعث نئی نئی معلوم ہونے لگتی ہیں۔ اس عورت کو اپنے مالدار خاوند سے نجات مل جاتی ہے۔ اس مرد کی بھی شادی ہو چکی تھی لیکن اس کا پہلا عشق برابر تازہ رہتا ہے اور اس موقع سے فائدہ اُٹھا کر وہ پھر عشق کا اظہار کرتا ہے۔

عظمت اللہ کا نفسیاتی مطالعہ دیکھنے کے قابل ہے۔ مرد کے اظہار تعشق سے عورت وارفتہ ہو جاتی ہے وہ دوسرے کو پالینے سے زیادہ یقینی طور پر خود کو پالیتی ہے اس کے جذبات جن سے وہ خود بھی بے خبر ہوتی ہے یکایک بیدار ہو جاتے ہیں حسن میں خود بینی پیدا ہو جاتی ہے۔ اظہار عشق پر عورت کہتی ہے۔

میں ہو چکی تمھاری ہو چکی   میرا سانس ٹھہر لے ذرا
جوانی اپنی غم میں کھو چکی   دوبارہ تم نے زندہ کر دیا

عورت کے نفس کی گہرائیاں بے نقاب ہو رہی ہیں۔ ایک اور خوبی اس بند میں محاکات نگاری ہے جو اپنے اسلوب میں ڈرامائی خصوصیات کی بھی حامل ہے۔ سانس پھول جاتا ہے۔ منھ سے بات نہیں نکلتی 'سانس ٹھہر لے ذرا' بلا کا ٹکڑا ہے۔

مرد کی محبت کا یقین ہو جانے کے بعد اسے اپنی پہلی زندگی یاد آتی ہے جب اسے زبردستی دوسرے کے ساتھ بیاہا گیا تھا۔ پھر یہ اُمید بھی نہ تھی کہ دوبارہ دو روحوں کا اتصال ہوگا۔ اب وہ اپنا دھن بھی بے دریغ لگانے کے لئے تیار ہے۔ وہ اس کے لئے بھی تیار ہے کہ اس کا یہ شوہر اپنا کمایا ہوا دھن اپنی پہلی بیوی پر صرف کرے۔ محبت کا وہ مقام ہے جب انسان نہایت بلند ہو جاتا ہے۔ وہ محبت ہی کو سب کچھ سمجھنے لگتا ہے۔ اسے یہ خبر نہیں ہوتی کہ محبت کا نقطہ حرارت ہمیشہ اتنا بلند نہیں رہتا اور یہ مقام اس وقت آتا ہے جب وہ تلخ حقائق سے دوچار ہوتا ہے۔ یہ کیفیت 'مونچھ اور چوٹی' کے دوسرے دور میں دکھائی گئی ہے۔ یہاں بیوی میں بحث و تکرار

شروع ہو جاتی ہے۔ جلی کٹی باتیں ہونے لگتی ہیں محبت کی بجائے طعن و تشنیع کی بوچھاڑ ہونے لگتی ہے۔ یہ گھریلو نقشے ہیں اور اس اعتبار سے زندگی کی آئینہ داری ہے۔ اردو کی متعینہ اصناف سخن کے خلاف یہ نظم ایک مکمل جہاد ہے۔

ان کے یہاں کافی گیت ایسے ہیں جس میں حسن کی عکاسی اور عشق کی جذبات نگاری ملتی ہے۔ سراپا نگاری بھی کمال کی ہے۔ اس سلسلے میں ان کی تین نظمیں بڑے معرکہ کی ہیں۔

(۱) موہنی مورت (۲) اندھرا دیس کی سندر پتری (۳) من موہن میں روشنی آتما کے سوچ کی۔

یہ تینوں زرا تفصیل کی محتاج ہیں۔ ویسے یہ سب شعرا سے آگے نکل گئے ہیں ان میں ہندی اور فارسی الفاظ کی گھلاوٹ، ترنم و کیف کی لہریں بربط و سرود کے نغموں کو شرماتی ہیں۔ محاکات کا کمال بھی اچھا خاصا ہے۔

چال نشیلی جھومتا بادل ‏ ‏ بل کھاتی ندی لہراتی
ڈرتی ڈرتی بجتی بجاتی ‏ ‏ رکتی رکاتی شرماتی
دل کو مسلتی ‏ ‏ دل تڑپاتی

سراپا نگاری کے بعد جو نادر نمونے عظمت اللہ کے یہاں ہیں وہ مناظر فطرت ہیں۔ ایسے الفاظ میں تصویر کشی کی گئی ہے کہ بقول مولوی عبدالحق خود لفظ ملتے اور چلتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ یوں تو 'صبح' اور 'پیپل' میں بھی منظر نگاری خاصی ہے لیکن 'برکھارت کا پہلا مہینہ' بہت بلند ہے۔ 'برسات کی بہاریں' نظیر[1] نے بھی مچائیں۔ ان کے یہاں برسات کی بہاریں عقبی زمین ہیں اور وہ اس کی آڑ میں کھل کھیلتے ہیں 'بارش کا پہلا قطرہ'[2] بھی ٹپکایا گیا ہے لیکن اس میں غرض قطرے سے نہیں بلکہ قوم میں ہمت اور ولولہ اور قوت ارادی کا استحکام مقصود ہے۔ اور محاورات اور ضرب الامثال کا ڈھیر ہے۔ بارش کے مختلف مناظر کا اتنا سچا عکس اور کہیں نہیں ملتا۔ یہ خاص ہندی چیز ہے ہندی

---

[1] کیا کیا مچی ہیں یارو برسات کی بہاریں" نظیر اکبرآبادی کی نظم کی طرف اشارہ ہے
[2] " بارش کا پہلا قطرہ" اسمٰعیل کی نظم کی طرف اشارہ ہے۔

ہی کی بحر میں ادا کی گئی ہے جو اس کے لئے موزوں بھی ہے۔ ہندی کے پیارے اور شیریں الفاظ کا میل اردو فارسی لفظوں کے ساتھ اس طرح ملایا ہے کہ کلام کا حسن دوبالا ہو گیا ہے اور سُریلا پن کہیں ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔ کالے بادل مست و متوالے ہاتھیوں کی طرح سب کے یہاں جھومتے نظر آتے ہیں لیکن اُن کا امنڈنا، پھیلنا اور جھکنا کسی نے نہیں دکھایا۔ پون کے گھوڑے کسی کے یہاں تھے اور ٹھٹکے نہیں۔ آکاش کے تیور نہیں بدلے۔ آسمان کی تیوری پر عظمت اللہ خاں کے یہاں ہی بل پڑ گئے ہیں۔ نازک خیال شاعر نے اپنے خیالات و جذبات کے اظہار میں کمال دکھایا ہے۔ بجلی کی تشبیہیں کس قدر سچی ہیں۔ بجلی کی ساری حرکتیں سامنے آجاتی ہیں۔ دوسرے شعراء کے یہاں بجلی ناگن کی طرح لہراتی ضرور ہے لیکن لہریا نہیں کاڑھا اور نہ بیل بنائی۔ عظمت اللہ کے یہاں الفاظ بولتے نظر آتے ہیں۔ مندرجہ ذیل بند میں گرج کی کرخت آواز کے لئے اس نوعیت کے الفاظ کا استعمال کیا گیا ہے:

بادل گرجے وہ گھڑ گھڑاہٹ آئی لڑھکتی لڑھکاتی
کروڑ ہا گھوڑے دوڑاتی
باڑھوں پر باڑھیں داغتی آئی اور کڑکتی کڑکاتی
پہاڑ لڑھکاتی ٹکراتی

گرج اور کڑک سے پون کے گھوڑے بدک گئے۔ سوندھا سوندھا چھینٹا آیا۔ پون کے جھکڑ چلے اور زور کا پانی دھائیں دھائیں برسنے لگا۔ برسات کی موسیقی اپنے لوازمات کے ساتھ موجود ہے۔

بجلی ناچے تھاپ گرج کی مینھ نے چھیڑ دیا ستار
پون کا گانا وہ سائیں سائیں

پہلے بند میں کرخت آواز والے الفاظ کی دھوم سنی اب ملائم والے الفاظ کا کرشمہ دیکھئے۔

چکنے چکنے پتّوں پر سے موتی سی بوندیں ڈھلکاتی
کھیلتی آتی چھیڑتی جاتی

جہاں پر الفاظ ہلتے اور چلتے نظر آتے ہیں۔

پھیلتے، پھٹتے، پھٹتے ملتے، سمٹتے سمٹاتے
دوڑتے تھمتے، چلتے چلاتے

عظمت اللہ خاں کے یہ بڑے بڑے کارنامے ہیں۔ ایک نظم "وطن" بھی لکھی ہے کیوں کہ وطنیت کی شاعری کا زمانہ تھا لیکن یہ ان کی شاہ راہ نہ تھی۔ اس سے زیادہ کامیاب ان کا "پیارا پیارا گھر اپنا" ہے جہاں انھیں سکھ چین ملتا ہے، دکھ درد کی دوا ملتی ہے۔ جہاں گھر والی سندر چترا سیوا کرتی ہے۔ جہاں بچے گھر سر پر اٹھا لیتے ہیں۔ جہاں ہنسنا ہے، ہنسانا ہے، روٹھنا ہے، منانا ہے، اور یہی گھر انسان کو انسان بناتا ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ قدرت نے انھیں داخلی گیت گانے کے لئے پیدا کیا۔ ان کی عمر نے وفا نہ کی وہ اگر اپنی عمر طبعی کو پہنچتے تو یقیناً گیت کو اور حسن و عشق کے موضوع کو اپنے لئے مختص کر لیتے اور نہ معلوم کیسے کیسے جواہر ریزوں سے اردو کے دامن کو بھر جاتے۔

باب ہشتم

گیتوں کا تجرباتی دور - گیتوں کی نئی عمارت
رومانی عنصر

(۱۹۱۴ - ۳۵ ء)

عظمت اللہ خان کا اتباع :

اُردو شاعری کا کارواں مختلف مراحل طے کرتا ہوا اپنے تجرباتی عہد میں داخل ہوگیا۔ عظمت اللہ خاں اس کی وہ آخری منزل تھے جہاں یہ کارواں ٹھہرا۔ جہاں اس نے اپنی طے شدہ مسافت کا جائزہ لیا اور آئندہ مسافت کا پروگرام بنایا۔ اس دور سے گزرنے والے شعرا اپنا اپنا راستہ ٹٹول رہے تھے، ہماری شاعری دوراہے پر نہیں بلکہ تراہے پر کھڑی تھی۔ کچھ غالب اور مومن کے بتلائے ہوئے راستے پر چلنا چاہتے تھے۔ کچھ پر اقبال کے انداز فکر کے اثرات کار فرما تھے اور کچھ عظمت اللہ خاں کی انقلابی تحریک کو فروغ دے رہے تھے۔ ان سب کو راستہ ٹٹولنے والا اس لئے کہا گیا ہے کہ حسرت، جگر، فانی جیسے برہمنوں کو چھوڑ کر جو غزل کے ساتھ اپنی اپنی وفاداری اور استواری کی وجہ سے بجائے کاشی کے کعبہ میں دفن کئے جانے کے مستحق ہوگئے تھے اور شاید ہی کوئی ایسا شاعر ہو جو رس کی تلاش میں ہر پھول پر نہ بیٹھا ہو۔ زیادہ تر شاعر ایسے تھے جن کے یہاں غزلیں، نظمیں، گیت سب کچھ ملے گا۔ ان میں سے کچھ اپنے نصب العین کو پا گئے تھے اور کچھ کو اپنے آرٹ کے شباب کے زمانے تک بھی کوئی کامیابی نہیں ہو سکی تھی۔ کچھ کے مجسمے ناتمام تھے اور کچھ کے بن چکے تھے لیکن ان میں آرٹ کی روح جلوہ گر نہ ہو سکی۔ اس لئے ان شاعروں کی شاعری کے دبستان قائم کرنا یا ان کے فن کے مخصوص خانے قائم کر دینا اور اس کی حیثیت سے انھیں زیر بحث لانا ان کے ساتھ ناانصافی بھی ہوگی اور کوئی خاص فائدہ بھی مترتب نہ ہوگا۔ ان شعرا میں

باستثنائے ترقی پسند شاعروں کے (اور وہ بھی معنوی حیثیت سے صوری اعتبار سے نہیں) کوئی گروہ بندی قائم نہیں ہوسکی۔ وہ سب بکھرے بکھرے سے تھے۔ ان جواہرات کو کسی جوہری نے الگ الگ پرکھ کر ڈھیریوں میں تقسیم نہیں کیا۔ وہ سب منتشر تھے اس انتشار کا باعث کچھ وہ معنوی محرکات تھے جو اس زمانے کے روحانی ذہنی، سماجی، سیاسی آدمار کے اختلاف پر مبنی تھے اور کچھ وہ صوری نقش تھے جو خارجی شاعری کو مثنوی اور مسدس میں اور داخلی شاعری کو غزل اور گیت کی شکل میں رونما کر رہے تھے۔ غزل، مثنوی اور مسدس کے ڈھلے ڈھلائے سانچے موجود تھے ان میں تخییل یا جذبہ کو بھر دینا کوئی مشکل کام نہ تھا۔ گیت کے سانچے برابر تیار ہو رہے تھے اور ان میں عظمت اللہ کی تحریک بارآور ہو رہی تھی۔ بحروں کی وسعت اور ان کا تنوع، الفاظ کے ترنم، اسلوب کی ندرت اور اختراع، آزاد روی، ردیف و قافیہ سے بغاوت غرض اس ظاہری بے ضابطگی اور انتشار میں وہ حسن کے نئے نئے رخ تلاش کر رہے تھے۔ اس میں ٹیگوریت بھی تھی اور مغربیت بھی۔ فنی اعتبار سے اقبال کا اثر سب سے زیادہ نمایاں تھا۔ ان کے فلسفۂ خودی سے متاثر ہوکر اردو شاعری نے پست قنوطیت کا جامہ اتار پھینکا تھا۔ زندگی اور اس کے مترادف لفظ "شباب" نے پھر ایک پھریری لی تھی اور پھر اقبال کے بعد جوش سب سے پہلے شاعر ہیں جو شعوری طور پر سمجھتے ہیں یا کہتے ہیں کہ

کام ہے میرا تغیر نام ہے میرا شباب
میرا نعرہ انقلاب و انقلاب و انقلاب

اور چونکہ وہ شاعر شباب ہیں اس لئے شاعر انقلاب بھی ہیں۔

بعض ناقدین نے جوش کو پہلی جنگ عظیم اور دوسری عالمگیر جنگ کے درمیانی دور کے شعراء کا امام وقت قرار دیا ہے جن میں موسومہ جدید شاعری کے علمبردار بھی شامل ہیں۔ شاید اس لئے کہ ان نوجوان شعراء نے قومی، وطنی اور انقلابی شاعری کے تانے بانے درست کرنے میں جوش کی قیادت کا سہارا لیا تھا لیکن جہاں اس سے اختلاف کی ضرورت نہیں وہاں یہ امر بھی ناقابل تردید ہے کہ باوجود اس کے کہ جوش کا کلام جوش د
لاب اور مزدور کے نعروں سے گونج رہا ہے جوش کی آواز عوام کے شاعر کی

آواز نہیں۔ یہاں غصّہ اور غضب ہے، شباب کا جوش ہے، منظر نگاری ہے اور وطن کی آزادی کی پکار ہے لیکن سب خارجی حیثیت سے ہے۔ داخلیت مفقود ہے۔" وہ استعارات و تشبیہات سے کھیلتے ہیں۔ الفاظ کے ہجوم سے جوش و گرمی پیدا کرنا چاہتے ہیں مگر چوں کہ ان کا خیال مسلسل، مربوط اور گہرا نہیں ہوتا اس لئے ان کی نظمیں وقتی اور ہنگامی حد سے آگے نہیں بڑھتیں"[1]۔ ان کی شاعری ایک قسم کا پروپگنڈہ ہے اس لئے گیتوں کی دنیا میں ان کی کوئی جگہ نہیں سوائے اس کے کہ بعض موجودہ گیت لکھنے والے ان سے متاثر ہوئے۔ چونکہ موجودہ شعرا میں سے بعض گیت لکھنے والوں نے اپنے گیتوں کے موضوع ایسے رکھے ہیں جو پروپگنڈے کی تعریف میں آسکتے ہیں اس لئے چند باتیں شاعری اور پروپگنڈے کے بارے میں بیان کرنا ناگزیر سا ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ جدید شاعری کا مقصد عوام کو اشتراکیت کی تعلیم دینا، اس کی سیاسیات کے نکات واضح کرنا، سیاسیات کے میدان میں اپنا اقتدار پیدا کرنا اور ایک سُرخ حکومت قائم کرنا ہے۔ حالانکہ اس دور کے شاعروں کے گیتوں میں یہ مقصد صفائی اور وضاحت سے نظر نہیں آتا اور جہاں ہے وہاں گیت معیاری نہیں رہے۔ یہ بحث شاعری اور اس کے موضوعات کی بحث کو پھر سامنے لے آتی ہے اس کے متعلق جتنا ضروری تھا لکھا جاچکا ہے لیکن مختصراً اعادہ کے طور پر کہا جاسکتا ہے کہ نظمیں مقصدی ہیں اور پہلے ہوتی آئی ہیں۔ گیت نہ جب مقصدی تھے نہ اب ہیں نہ خاص کر اگر مقصد سے مراد کسی خاص مسلک کی تبلیغ ہو ورنہ حظ حاصل کرنا بھی ایک مقصد ہوسکتا ہے۔ رہا اس مقصد کے حاصل کرنے کے لئے موضوع کا انتخاب تو اس میں زندگی کے ہر پہلو کی ترجمانی، ماحول کے نقوش، انسان کے قلبی واردات، نفسیاتی محرکات۔ اس کے افعال، ذوق، وجدان، ذہنی کیفیات، دل چسپاں، خیالات و جذبات کی کشمکش ان موضوعات کا وقتی اور ہنگامی یا ابدی ہونا شاعر کی تخیلی پیکروں کی تخلیق اور انداز بیان پر بھی موقوف ہے۔ اس لئے یہ نہیں کہا جاسکتا کہ اس دور کے شعرا نے جو کچھ کہا وہ سب مٹ جائے گا۔

---

[1] سرور آل احمد "جدید شاعری کے بعض میلانات" مطبوعہ "جامعہ" دہلی، جولائی ۳۷ء

یہ جملہ معترضہ تھا، مطلب یہ ہے کہ اس دور کے شعراء کے گیتوں کے موضوعات چند کو چھوڑ کر اب بھی وہی ہیں جو نظیر اور عظمت اللہ کے یہاں ملتے ہیں حسن وعشق کے کرشمے، قلبی محسوسات، موسم کی رنگینیاں، زندگی کی ترجمانی، اسلوب بیان اور طرز ادا میں گیت نظیر اور عظمت اللہ کے سہارے پھر وہیں آگئے جہاں سے غزل انھیں چھوڑ کر الگ ہوگئی تھی۔ گیتوں کا ماحول بھی خالص ملکی تھا اور ملک کے سماج کی عکاسی کرتا تھا۔ فرق یہ ہے کہ اس دور کے گیت گھریلو گیتوں کے مقابلے میں زیادہ سڈول اور تراشے خراشے معلوم ہوتے ہیں۔ یہ تراش خراش مصنوعی باغ کی سی تراش خراش نہیں بلکہ جیسے کسی دریا کے کنارے اس کی موجوں کے ہم آغوش ایک گھاٹ بنا لیا جائے جہاں انسان فطرت کے حسن سے دور بھی نہیں ہوتا لیکن ساتھ ساتھ معمارانہ چابکدستی سے حظ بھی حاصل کرتا ہے۔ گیتوں کا سڈول پن کچھ اسی قسم کا ہے۔ اس معمارانہ چابکدستی کا نام ادبیت ہے۔ ٹھوس اور مغلق ادبیت نہیں بلکہ لطیف اور شیریں گیتوں میں اب اسلوب کی خوبیاں بھی نظر آنے لگی تھیں تشبیہ اور استعارہ میں تاثر، ندرت، سادگی اور رنگ کاری بھی ملتی تھی۔ زبان میں گیتوں کی کھڑی بولی، نظیر کی زبان کی اجنبیت اور عظمت اللہ خاں کے نقش اول کا کھردرا پن مٹ چکا تھا۔ زبان دیہاتی اور شہری، پڑھے لکھے اور بغیر پڑھے لکھے مرد اور عورت سب کے لئے مانوس اور میٹھی بولی ہے۔ عروضی شکلیں کچھ متعین ہوگئی تھیں اور کچھ بعد میں ہوئیں۔ حقیقت کچھ یوں بھی ہے کہ لوگ فیض احمد فیض اور ن م۔ راشد کی عروضی بے راہ روی اور گم راہی سے خوف زدہ ہو کر گیتوں کے اصناف عروض کو سند قبول دینے کے لئے تیار ہو گئے تھے اور یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ عروض میں عظمت اللہ خاں کے وقیع تجربے اور ان کا نقطۂ نظر صوری اعتبار سے اس دور کی شاعری پر کارفرما تھا۔

بہزاد لکھنوی

اقبال کی آواز ہاتف غیبی کی طرح (۱) "بلند آہنگ اور زور دار تھی لیکن اس میں نرمی اور ملائمیت بھی تھی اس لئے گراں نہ ہوتی تھی"۔ جوش کے نعرے میں شیر

ؔ۔ کلیم الدین احمد، اردو شاعری پر ایک نظر، صفحہ ۱۳۴۔

کی سی دھاڑ تھی جس نے سراسیمگی اور تحیّر پیدا کر دیا۔ سیماب کی شاعری ہاتھی کی چنگھاڑ کی طرح فضا میں گونجی، لیکن دل میں نہ اُتر سکی۔" وجہ یہ تھی کہ جوشؔ اور سیمابؔ دونوں نے غزل کی دلہن کو مرد کا لباس پہنایا۔ ان کی نظموں اور گیتوں میں پرانے تغزّل کی شان تھی۔ مقبولیت کے بھوکے شاعر اپنی شاعری کو گیتوں کے لباس میں ملبوس کر کے پیش کرنے لگے تھے۔ ان کے گیت گیت نہیں بلکہ گیت کے لباس میں غزل تھے۔ بہزادؔ لکھنوی بھی اسی قسم کے شاعر ہیں۔ ان کے گیتوں میں بھی حسن و عشق ہے لیکن غزل کا سا۔ بہزاد قافیہ کے پیچھے بھاگتے ہیں

ایک ترا بہزادؔ ہے مضطر
دل میں ہے اُس کے تیر نشتر
اور پھٹا ہے لباس
سجنی
دل بہت ہے اُداس [1]

پھٹے ہوئے لباس میں صاف غزل جھک رہی ہے۔ ایک اور گیت ہے۔

چلو پریم نگر کو ہو آئیں وہاں اپنا جیون کھو آئیں
وہاں رہتا ہے بہزادؔ حزیں برباد وفا مخلص بے کیں
اس سے کچھ سن کر رو آئیں چلو پریم نگر کو ہو آئیں [2]

صاف غزل کی اور وہ بھی رد نکمّی صورت ہے۔

تیسرا گیت غزل کی فلسفہ طرازی کا نمونہ ہے۔

موہے پریت کی ریت بتا سجنی میں رنگ محبت کیا جانوں
آغاز کو کیوں کر پہچانوں
اس گتھی کو سلجھا سجنی
موہے پریت کی ریت بتا سجنی......

بہزادؔ حزیں افسردہ ہے مغموم ہے اور پژمردہ ہے

---

[1]، [2]، [3]۔ بہزادؔ لکھنوی، "نغمۂ نور"

بہزاد کو مست بنا سجنی

موہے پریت کی ریت بتا سجنی ...... [1]

بہزاد "گھر گھر آئے بدرا کارے۔ برسے آکر اُن کے دوارے" میں بادل کے آنسوؤں میں محبت کے بھید پوچھتے ہیں۔ پانی کی ہر بوند ایک دل ہے۔ بادل کے گرجنے اور بجلی کے چمکنے میں اس جیون کی صورت بنا لیتے ہیں۔ ان نقوش میں نہ کوئی منفرد جذبہ ہے نہ جذبہ کی اصلیت و شدّت ہے اور نہ گیت کوئی مخصوص اثر پیدا کرتا ہے۔ ان میں گیت کا ترنم ضرور ہے اور گیت کی سی شکل ہے۔ لیکن گیت کی سی شعریت نہیں ہے۔ غزل کا سا انتشار ملتا ہے مثلاً ایک گیت "ڈالی ڈالی کوئل گائے، پریم کے گیت جگت کو سنائے" ہے اس میں کوئل کے ساتھ ساتھ قمری کی کوکو بھی اور متوالی بلبل کا گانا بھی ملتا ہے۔ بہزاد "سجنی یاد کر دو وہ بات" میں نسبتاً کامیاب ہیں۔ آکاش پر تارے جھلکتے تھے بھیگی بھیگی رات تھی۔ اس وقت پیمان وفا باندھا گیا تھا۔

آنکھیں ملا کر وہ ہنس دینا۔ دل سے دعائیں میرے لینا۔

پریم بھری تھی گھات

سجنی

یاد کر دو وہ بات

پریم کی بازی کھیلی گئی، دلوں نے غمازی کی اور سجنی مات کھا گئی، لیکن جب سے سجنی نے نظر پھیری ہے عاشق نے دنیا کو آنکھوں کی برسات کا نظارہ دکھایا ہے۔ اور بہزاد روتا ہے اور کوئی سہارا چاہتا ہے اور اب وہ بات مان گیا ہے۔ لیکن اس میں بھی محض الفاظ کا کھیل ہے۔ نقش مبہم تو نہیں ہے لیکن عشق کو شطرنج کی بازی قرار دینا کچھ عجیب سا معلوم ہوتا ہے اور بازی ہارنے کے بعد نہ کوئی سہارا رہتا ہے اور نہ اس کی گنجائش۔

گیتوں میں تصوّف صوفیا ہی کو زیب دیتا ہے یا اگر ہو بھی تو اتنا جتنا دنیا والوں کے لئے زیبا اور ضروری ہے۔ ان کے دوسرے مجموعہ کلام "موج طہور" میں کچھ

---

[1] بہزاد لکھنوی۔ نغمۂ نور

گیت اچھے ہیں "افسوس نہ وہ مانے"۔ "سجنوا یہ ہے ملن کی رات" "آج کی شام نہ جاو بلم" منظر نگاری میں بھی انھوں نے خاص کر برسات کو منتخب کر لیا ہے اور وہاں بھی وہ کوئی خاص نقش دل پر نہیں چھوڑتے۔

بہزاد لکھنوی کے تصنیف کئے ہوئے گیت صوری اعتبار سے گیت ضرور ہیں کیوں کہ ان میں ترنم ہے۔ الفاظ عام فہم ہیں، علامات و اشارات دہی ہیں۔ ساجن، سجنی، پریم، نیا، کوئل، کنول، بھکاری، درشن، پپیہا، ساون، ملن کی رات، بھونرا، بیتے ہوئے دن، پیا، بالم وغیرہ ٹیپ کے بند زیادہ دل کش ہیں لیکن جذبات یا خیالات میں بلا کی عمومیت ہے۔ بیکار تواتر اور تکرار زیادہ ہے جس سے بجائے تازگی محسوس ہونے کے انقباض ہونے لگتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ جس طرح پہلے زمانے میں ہر شاعر غزل، قصیدہ، مثنوی، رباعی، مرثیہ، واسوخت غرض ہر صنف کلام میں ذہن آزمائی ضروری سمجھتا تھا اس لئے بہزاد بھی نعت، غزل، نظم کہنے پر قدرت محسوس کرنے کے بعد لگے ہاتھوں گیت بھی تصنیف کرتے چلے گئے۔ علاوہ اس کے بہزاد کے گیتوں میں قنوطیت اور حزن و ملال زیادہ ہے لیکن بہزاد کو چھوڑ کر اسی زمانے کے شاعروں میں زیادہ تر شباب، حسن اور تمناؤں کی نغمہ سرائی ملتی ہے اور سب سے پہلے حفیظ جالندھری پر نظر اٹھتی ہے

حفیظ جالندھری

سہولت کی خاطر حفیظ، اختر شیرانی اور ساغر نظامی کو ایک گروہ میں شامل کر لیا جائے تو بہتر ہے۔ سب اپنی اپنی جگہ ایک انفرادی حیثیت رکھتے ہیں لیکن ایک طرف اقبال کی طرز فکر اور دوسری طرف عظمت اللہ خان کے نقطۂ خیال سے متاثر ہونے کے باعث ان کو ایک ساتھ شامل کر لیا گیا ہے۔ ان کو ہم جنگ عظیم اول اور عالمگیر جنگ دوئم کے درمیان کے زمانہ کا شاعر قرار دیں گے۔ اسی زمانے میں ان کے کلام کو فروغ حاصل ہوا۔ ان شعراء کی ایک بڑی خصوصیت غیر مستعمل اور نئی نئی بحروں کو اردو میں رواج دینا اور مقبول عوام بنانا ہے۔ دوسرے الفاظ کی نشست اور تراکیب کی بندش سے ترنم اور حسن خیال پیدا کرنا ہے۔ جہاں تک پہلی خصوصیت کا تعلق ہے ان لوگوں نے گیت کو اردو کی مستند اصناف شاعری میں داخل کرا کر چھوڑا۔ اور یہاں لوگوں

کا بڑا احسان اردو ادب پر رہے گا۔ لیکن زبان اور اسلوب کے اعتبار سے یہ تمام تر اقبال کے پیرو ہیں۔ زبان جہاں سادہ استعمال کی ہے بلا کی سادگی ہے۔ یہاں تک کہ اس پر بھاشا کا شبہ ہونے لگتا ہے اور بعض اوقات نظموں میں (جس کا موضوع زیر بحث سے براہ راست کوئی تعلق نہیں) تراکیب فارسی کا استعمال اور تشبیہات اور استعارات کی ندرت زبان کے عام فہم ہونے میں حارج ہوتی ہے۔ پطرس بھی "نغمہ زار" کے دیباچے میں حفیظ کی شاعری سے مسحور ہو کر جہاں ان کے قلم کی ایک بے پروا جنبش سے موسیقی کی روح کو کانپ کر بیدار ہوتا ہوا دیکھتے ہیں۔ جہاں ان کی لطافت اور نزاکت شاعری کا جھلملاتا ہوا لباس پہن کر رقص کرتی نظر آتی ہے جہاں ان کے دل کی ہوک اونچے سُروں کی الاپ بن کر ان کا کلیجہ مسل دیتی ہے وہاں وہ یہ بھی کہنے کے لئے مجبور ہو جاتے ہیں کہ "حفیظ کی نظر ہندوستان کی دلہن رنگین گیت پر ہے اور وہ اس جھلک پر فدا ہے جو باریک آنچل میں سے دکھائی دیتی ہے۔ لیکن ابھی وہ ترک شیرازی کی غلامی سے آزاد نہیں ہوا اور اس کو کنکھیوں سے کبھی کبھی دیکھ لیتا ہے"[1]۔ یہ نظر بازی حفیظ، افسر، اختر اور ساغر سب ہی کے یہاں نظر آتی ہے لیکن باوجود اس نظر بازی کے جو "سبک سیری اور فرحت افزائی نغمہ زار کے الفاظ، معانی اور بحور میں ملتی ہے۔ وہ کہیں نہیں ملتی۔ 'نغمہ زار' حفیظ کا شباب ہے اور اس میں شباب کی جملہ خصوصیات بدرجہ اتم موجود ہیں"[2]۔ 'نغمہ زار' کو ڈاکٹر تاثیر نے نغمہ شباب بھی کہا ہے کیونکہ حفیظ کے کلام کی خصوصیت شباب اور نغمہ دونوں ہیں۔ خاص کر ان کی نظم "ابھی تو میں جوان ہوں" میں جام شباب چھلکتا ہوا نظر آتا ہے۔ شباب کا یہ سیال اور متحرک جذبہ مناظر قدرت کو بھی متحرک کر دیتا ہے۔ ان کی پہلی نظم "جلوہ سحر" ہے۔ کوئی چودہ بند ہیں۔ ہر بند اپنی اپنی جگہ پر ایک منفرد جذبہ ہے۔ تاہم ہر بند دوسرے بند سے پیوست ہوتا چلا جاتا ہے اور ان بندوں میں آزاد یا اسمٰعیل کی سی محض اجزا شماری نہیں اور حسِ بصارت کے استعمال

---

[1] حفیظ جالندھری "نغمہ زار" (احمد شاہ بخاری۔ پطرس کا دیباچہ نغمہ زار، مطبوعہ استقلال پریس لاہور، ۱۹۳۵ء، صفحہ ۱۸

[2] حفیظ جالندھری "نغمہ زار" (تاثیر، ایم۔ ڈی ڈاکٹر کا دیباچہ نغمہ زار۔ صفحہ ۱۹۔

سے بڑھ کر انھوں نے حواس خمسہ کا بھی استعمال کیا ہے۔ ترنم بھی ہے، جادو بیانی بھی۔ پھر بھی سب بند مجموعی طور پر ذہن پر کوئی آخری نقش نہیں بناتے۔ ہر بند ایک نقش گر ہے لیکن اگلا بند پچھلے بند کے نقش کو مٹاتا چلا جاتا ہے اور آخر خود بھی مٹ جاتا ہے۔ گیت کی لے اور الفاظ کے اختصارِ تلفظ کے باعث پڑھنے والا انھیں جلدی جلدی پڑھتا چلا جاتا ہے جیسے کوئی تیز رفتار ریل میں بیٹھا ہوا ایک حسین خطۂ زمین اور دل فریب فضاؤں میں سے گزرتا چلا جا رہا ہو۔ "فرصت کی تلاش" اپنے اختصار کے باعث اچھا گیت ہے اور ایک قلبی کیفیت کی عکاسی ہے لیکن "عکسِ شجر"، "زیبائش دریا"، "افکارِ معیشت"، "کسبِ ہنر"، "دامانِ سخن"، اسی ترک شیرازی سے محبت کی غمازی کر رہے ہیں جس کا ذکر ابھی آچکا ہے۔ "چاند کی سیر" میں ترک شیرازی کی محبت کا مکمل نمونہ ملے گا۔ اس میں الفاظ، بحر کا ترنم اور موسیقی ایک خاص جاذبیت رکھتے ہیں لیکن عجیب بات ہے کہ اس میں قاآنی کے مشہور بہاریہ قصیدہ "نسیم صندلی وزد مگر ز جوئبار ہا × کہ بوئے مشک می دہد ہوائے مرغزارہا" کا انداز اختیار کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر تاثیر نے حفیظ کی منظر نگاری کو یہاں تک سراہا ہے کہ اس تعریف کے سامنے قاآنی، سودا، محسن کاکوروی، ذوق، آزاد سب ماند پڑ جاتے ہیں۔ لیکن غالباً دیباچہ لکھنے کی غایت سے ایسا کیا گیا ہے۔ ورنہ مشکل الفاظ، فارسی تراکیب اور دقت پسندی میں وہ ایک فارسی کا قصیدہ بہاریہ نظر آتا ہے۔ مثال کے طور پر دو ایک بند دیے جاتے ہیں:

عطر بیز لالہ زار　　نغمہ ریز جوئبار
حشر خیز آبشار
کیف موج بے قرار　　چاندنی میں کوہسار
تھا بہار در بہار
میں یہ شانِ کردگار　　دیکھتا چلا گیا
پاک باز نازنین　　وقفِ آہِ آتشیں
مرگ و یاس در کمیں

ایک جوان خود پرست   بادہ خواری سے ہے مست

میں یہ سب بلند و پست دیکھتا چلا گیا

غالب کے شعر " شمار سبحہ مرغوب بت مشکل پسند آیا

تماشائے بہ یک کف بردن صد دل پسند آیا"

والا نقشہ ہے۔ فارسی میں یہی الفاظ سلیس، سادہ اور موثر ہو جاتے ہیں لیکن اُردو میں گورکھ دھندا بن جاتے ہیں، ذہنی تعیش کی لہریں پیدا ہوتی ہیں۔ دل پر کوئی اثر نہیں ہوتا۔ قاآنی کی جزئیات میں پھر بھی یک رنگی ہے لیکن حفیظ نے "چاند کی سیر" معلوم ہوتا ہے ہوائی جہاز میں بیٹھ کر کی ہے۔ آبشار کوہسار، دشت، چمن، کنار آب، پاک باز، نازنین، جوان، خود پرست، بلندیاں و پستیاں، کلفت سفر، بادشاہ کا مزار اور گدا کی قبر، فقر کا اثر، مآل مال و زر سب دیکھتے چلے جاتے ہیں۔ برسات، "تاروں بھری رات" اور "بسنتی گیت" سب میں موسیقیت تو ہے لیکن جزئیات کی گوناگونی اور طوالت نے ایک سقم پیدا کر دیا ہے یہاں تک کہ "کرشن کنہیا کی" نظم میں کنہیا ایک علامت اور اشارے کے طور پر استعمال ہونے کے بجائے تاریخ ہندستان کا ایک فرد بن کر رہ گیا ہے۔ کہیں ایک بند میں "نقش مینائی" ہے، پیکر تنویر ہے، دوسرے میں بانسری والا گوکل کا گوالہ۔

بُت خانہ کے اندر   خود حُسن کا بت گر

بُت بن گیا آ کر

"پھر گوپیوں کے ساتھ ہاتھوں میں دیئے ہاتھ" یہ برج ناتھ رقصاں ہے جو عشق مغرور بھی ہے اور حسن مجبور بھی۔ پھر یہ سحر مسحور گیتا کا اپدیش[1] سنا تا ہے۔ پھر مہا بھارت میں شمشیر بن کر عدو سوز ہو جاتا ہے۔ حفیظ کی طبیعت کی طوالت پسندی اور جزئیات نگاری آخر کار "شاہ نامہ اسلام" میں منتج ہوئی۔ گیت کے معاملے میں ان کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ بحور اور عروض میں نہایت حسین اختراعات کیں اور موسیقیت اور ترنم کو شاعری کا جزو لاینفک بنایا۔ "نغمہ زار" کے گیت طویل ہیں لیکن الگ الگ چند بند ان گیتوں میں لاجواب ہیں مثلاً 'برسات' میں جھولے والا اور 'تاروں بھری رات' میں خاموش پانی والا بند یا 'بسنتی ترانے' میں لڑکوں کی ڈور اور پتنگ کی جنگ اور پھولوں

---

[1] اپدیش بمعنی نصیحت یا پیغام۔

کے زرد گہنے والا بند

آموں کے نیچے　　ڈالے ہیں جھولے
مہ پیکروں نے　　سیمیں تنوں نے
برق انگنوں نے
گیت ان کے پیارے　　میٹھے رسیلے
ہلکی صدائیں　　سادہ ادائیں
گُل پیرہن ہیں　　غنچہ دہن ہیں
خود مُسکرانا　　خود منہ چڑانا
پھر جھینپ جانا　　الھڑ پنے سے
آموں کے نیچے　　ڈالے ہیں جھولے[۱]
دل کش نظارے
شب زاد سارے
ندی کی تہہ میں　　رقصاں ہیں تارے
گاتی ہیں لہریں　　گیت ایسے پیارے
چپ دم بخود ہیں　　دونوں کنارے
ہر سمت سبزا
سرمست صہبا
لیٹا ہے کیسا
پاؤں پسارے
بے سرسراہٹ　　خاموشیوں میں
یعنی ہوا ہے　　سرگوشیوں میں
خاموش بانی

ل۔ حفیظ جالندھری۔ "نغمہ زار" صفحہ ۶۶ (برسات)۔ نیا ایڈیشن بہ ترمیم و اضافہ مجلس اردو کتاب خانہ حفیظ، اُردو بازار۔ لاہور، ۱۹۵۷ء۔

محو روانی
چلتا مچلتا ۔ پہلو بدلتا
بہتا بہاتا ۔ کچھ گنگناتا
بل ہے جبیں پر
تاروں کا دفتر
سینے کے اندر
چاتر گیانی خاموش بانی [1]

ان بندوں میں علاوہ ترنم اور سادگی کے ایک مخصوص نقش اپنے مقامی رنگ میں نظر آتا ہے۔ ان کے دوسرے مجموعۂ کلام "سوز وساز" میں زیادہ پختہ کاری نظر آتی ہے۔ اب وہ سمجھ گئے ہیں کہ گیت کی زبان اور غزل کی زبان میں فرق ہے۔ گیت میں اختصار پیدا ہوگیا ہے اور ریزہ خیالی کے بجائے منفرد جذبہ نظر آتا ہے۔ "نغمہ زار" کے گیتوں میں اردو شاعری کی قدیم خصوصیات موجود ہیں اور ایسا ہونا ضروری تھا کیونکہ حفیظ کو اپنی عمارت انھیں بنیادوں پر کھڑی کرنی تھی لیکن "سوز وساز" کے گیتوں میں فضولیات کو ترک کرکے عام طور پر صرف ان خصوصیات کو لیا ہے جو ہر لحاظ سے پسندیدہ یا کم ازکم قابلِ برداشت تھیں۔ اردو شاعری میں حفیظ کو گیتوں کا موجد کہنا تو "سوز وساز" کے دیباچہ نویس کی زیادتی ہے لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو شاعری کے گیتوں میں ایک نئی لذت اور ایک نیا رس پیدا کردینے کا سہرا حفیظ کے سر ہے۔ "سوز وساز" کے گیتوں میں "نغمہ زار" کے گیتوں سے زیادہ سادگی، لطافت اور دل آویزی ملتی ہے۔ بحور اور اوزان میں اجتہاد کرکے انھوں نے گیتوں کی تصنیف کے امکانات میں اضافہ اور اس میدان میں کافی وسعت پیدا کردی ہے۔ گیتوں کے لئے بحر اور وزن کے انتخاب میں بھی حفیظ نے بالغ نظری اور ذوقِ سلیم کا ثبوت دیا ہے۔ "ابھی تو میں جوان ہوں" میں مستی اور جوش، "جلوہ سحر" میں بیداری اور غنودگی کی کیفیت، "برسات" میں ارمان بھری ہوک اٹھنے کی کیفیت طاری ہوجاتی ہے۔ "پریم کے گیت" میں پریم رس کی صلاحیتوں کا نمو حاصل ہوتا ہے۔

---

[1] حفیظ جالندھری، ابوالاثر "نغمہ زار" صفحہ ۱۰۶ (تاروں بھری رات)

"شہسوارِ کربلا" میں دلیری اور شجاعت کی بھرپری آجاتی ہے۔ غرض موضوعِ کلام نفسِ مضمون، طرزِ سخن اور وزن کی باہمی مناسبت کو دیکھتے ہوئے حفیظ کا یہ دعویٰ تعلّی نہیں اصلیت ہو جاتا ہے کہ

کیا پابند نے نالے کو میں نے
یہ طرزِ خاص ہے ایجاد میری [1]

"سوز و ساز" کے گیتوں کا عنوان اسی شعر سے قائم کیا گیا ہے۔ مثلاً "کرشن بنسری" میں مہابھارت کا کرشن نہیں بلکہ بنسری والا کرشن الاپتا ہوا سنائی دیتا ہے۔

بنسری بجائے جا
کاہن مرلی والے نند کے لال
بنسری بجائے جا
بنسری بجائے جا
پریت میں بسی ہوئی اداؤں سے
گیت میں بسی ہوئی صداؤں سے
برج باسیوں کے جھونپڑے بسائے جا
سنائے جا سنائے جا
کاہن مرلی والے نند کے لال
بنسری بجائے جا..... کاہن مرلی والے نند کے لال..... [2]

"دل ہے پرائے بس میں"، داخلیت بھی ہے، انفرادیت بھی۔ سادگی زبان بھی ہے اور ترنم بھی اور بے ساختگی بھی۔

بیت گیا دن رات بھی آئی تاروں نے محفل بھی سجائی
اُس نے مگر صورت نہ دکھائی
وہم کئی پالے ہیں میں نے تارے گن ڈالے ہیں میں نے

---

[1] [2] حفیظ جالندھری۔ "سوز و ساز"، سلطان بک ڈپو، کالی کمان، حیدرآباد دکن۔ ۱۹۴۲ء، ص ۲۶، ۸۱

وعدے کا تو کس کو یقین ہے آنکھ میں لیکن نیند نہیں ہے
نیند نے کھائیں قسمیں
دل ہے پرائے بس میں [1]

پریت کے گیت میں وطنی جذبہ کام کر رہا ہے لیکن ترنم زبان، علامات کے اعتبار سے نغمہ زار کے گیتوں سے بہت آگے ہے۔

اپنے من میں پریت بسالے
بسالے
اپنے من میں پریت
من مندر میں پریت بسالے او مورکھ بھولے بھالے
دل کی دنیا کر کے روشن اپنے گھر میں جوت جگالے
پریت ہے تیری ریت
بسالے
اپنے من میں پریت [2]

"فرشتے کا گیت" فریب عنوان ہے۔ اس گیت میں صرف اتنی قدوسیت ہے جتنی ہر پاک جذبے میں ہو سکتی ہے ورنہ گیت کی ارضیت فرشتوں کے گیت اور ان کے پیغامات کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ "اندھی جوانی" کا پہلا بند معنوی اور صوری اعتبار سے ایک کامیاب گیت کا نمونہ ہے۔

گھٹائیں چھائی ہیں گھنگھور گھٹائیں چھائی ہیں گھنگور
گھٹائیں کالی کالی
خوب برسنے والی
متوالی
پرشور

---

[1] حفیظ جالندھری "سوز و ساز" صفحہ ۸۵۔ (دل ہے پرائے بس میں)
[2] حفیظ جالندھری۔ سوز و ساز" صفحہ ۹۲ (پریت کا گیت)

گھٹائیں

چھائی ہیں گھنگھور [1]

کلیم الدین جو مزاجاً "اردو شاعری میں صرف کمزوریوں کو تلاش کرتے ہیں وہ بھی حفیظ کے گیت پسند کرتے ہیں۔ وہ تسلیم کرتے ہیں کہ حفیظ کے گیتوں میں شعریت ہے۔ قوت اختراع اور جدت طرازی موجود ہے، شعری موسیقی سے متاثر ہیں اور اپنے معاصرین پر اس لئے ترجیح دیتے ہیں کہ ان کے گیتوں میں تنوع، شیرینی، نرمی اور ملائمیت ہے۔ طوالت کے نقص کی طرف ان کا اشارہ صحیح ہے۔ لیکن ان تمام تعریفوں پر یہ کہہ کر یک قلم پانی پھیر دیتے ہیں کہ: "ان کے جذبات و خیالات کی سطح بہت نیچی ہے۔ اس سبب سے ان سے تہذیب یافتہ دماغ کو سرور حاصل نہیں ہوتا۔" [2]

کلیم الدین کی اس تنقید میں دو امور قابل غور نظر آتے ہیں۔ ایک حفیظ کی قوت اختراع اور جدت طرازی اور دوسرے حفیظ کے جذبات و خیالات کی سطح کا پست ہونا۔ تیسرا امر جس کی طرف ابھی اشارہ کیا گیا ہے وہ حفیظ کے گیتوں کی زبان کا مسئلہ ہے۔ اور چونکہ اس باب میں گیتوں کے تجرباتی دور اور گیتوں کی نئی عمارت کی داغ بیل پر بحث کی گئی ہے۔ اس لئے ضروری ہو گیا کہ اس دور کے گیت نویسوں حفیظ جالندھری، اختر شیرانی، ساغر نظامی، افسر میرٹھی کے کلام کی خصوصیات پر اس پس منظر کے ساتھ ایک طائرانہ نظر ڈالی جائے کہ یہ لوگ کس حد تک اردو کے معیاری اسلوب شعر سے منحرف ہیں حفیظ، اختر، ساغر، افسر کی علمی، ذہنی، تہذیبی اور اخلاقی سطح کیا ہے۔ آیا یہ دعویٰ کہ ان کی شاعری عوامی شاعری ہے صحیح ہے۔ کیا ان کی شاعری خواص کی شاعری قرار دی جا سکتی ہے یا یہ کہ صرف اوسط درجہ کے ذہن رکھنے والے قاری یا سامع ان کی شاعری کے مخاطب ہو سکتے ہیں اور بس۔ حفیظ، اختر، ساغر، افسر کے گیتوں کی زبان بھی توجہ طلب ہے۔ کیا ان سب نے باوجود اس کوشش کے کہ بھاشا، یا آسان اردو یا عام بول چال کے الفاظ استعمال کئے جائیں۔ بار بار گیتوں کے لئے غزل کی زبان استعمال نہیں کی۔ اور آیا یہ دست

---

[1] حفیظ جالندھری "سوز و ساز" ص: ۱۰۱ (اندھی جوانی)

[2] کلیم الدین احمد "اردو شاعری پر ایک نظر" صفحہ ۱۱۱۔

تھا یا نہیں۔ پھر اس پر بھی غور کرنا پڑے گا کہ اس پس منظر میں ان سب کی شاعری کا کیا مرتبہ ہے یا ہو سکتا ہے اور آخر میں اُردو گیت کی تاریخ میں ان کا کوئی مقام ہو سکتا ہے یا نہیں
ان سب مسائل پر مختصراً بحث درکار ہے۔ حفیظ کے اس حصّہ کلام پر منفرداً بحث کی جا چکی ہے جسے ہم گیتوں کے ادب سے متعلق قرار دے سکتے ہیں۔ باقی تین شاعر اختر، ساغر اور افسر ایک ہی کشتی میں سوار ہیں۔ حفیظ، اختر اور ساغر گیت گاتے ہیں حسن عشق، شباب اور انقلاب کے نغموں سے فضا میں گونج پیدا کرتے ہیں۔ فارسی الفاظ، فارسی تراکیب، تشبیہات و استعارات کی پیچیدگیاں کلام میں بھری پڑی ہیں۔

حفیظ جالندھری، اختر شیرانی، ساغر نظامی اور افسر میرٹھی کی نظمیں اور ان کے گیت جنگ عظیم اول کے بعد سے لے کر ۱۹۳۶ء تک جو ہندستان میں ہندو مسلم اتحاد کے شیریں خواب کا زمانہ تھا ملک میں ایک سرے سے دوسرے سرے تک مرجع عوام بنے ہوئے تھے۔ جوش ملیح آبادی نے اُردو شاعری میں قومیت، وطنیت، انقلاب اور رومان کی جو تخم ریزی کی تھی وہ حفیظ، اختر، ساغر اور افسر کی نظمیں اور گیت بن کر چمن بندی کرنے لگیں۔ لیکن اصل میں یہ دور اقبال کا دور تھا۔ اقبال کی قومی اور وطنی شاعری نے غیر منقسم ہندوستان کے مسلمانوں کو ایک نیا مطمح نظر بخشا۔ اقبال اپنے دور کے ہندوستان کے مے خانے کے نئے پیر مغاں بن کر نمودار ہوئے اور بتدریج جیسے جیسے ساقی ازل کے فیضان سے ممتع ہوتے گئے یک آتشہ، دو آتشہ اور سہ آتشہ سے اپنے مے خانے کے خم بھرنے شروع کئے۔ ابھی یک آتشہ ہی تیار ہوئی تھی کہ جوش اور سیماب جیسے مے کش بہرہ یاب ہوئے لیکن اپنے اپنے ظرف کے مطابق اور اسی یک آتشہ سے ان کا ظرف بھر گیا۔ حفیظ، اختر، ساغر اور افسر کو جوش و سیماب کے پیمانوں سے جرعہ کش ہوئے لیکن وہ اس تلچھٹ کی بھی تاب نہ لا سکے۔ اقبال کی علمی تحقیق، ذہنی کاوش، تہذیبی ترقی اور اخلاقی سطح کی بلندی نے جو دو آتشہ اور سہ آتشہ تیار کی، اقبال کے تابعین (جوش اور سیماب) اور تبع تابعین (حفیظ، اختر، ساغر اور افسر) کو اس کی ہوا تک نہیں لگی۔ اقبال نے اُردو کے معیاری اسلوب شعر سے انحراف تو نہیں کیا لیکن نظم مثلث، رباعی مخمس، مسدس اور مثنوی جیسے اصناف شعری پر زور صرف کیا۔ اور شعرا زیر بحث نے غزل

کی شاہراہ سے ذرا ہٹے ہوئے راستے پر چلنے کو مقبولیت عوام کا ذریعہ سمجھ کر معیاری اسلوب شعر سے نسبتاً زیادہ روگردانی کی اور ان نوجوان شعراء کی جدت طرازی اور تجربہ پسندی نے انھیں نئی نئی اور غیر معروف پگڈنڈیوں پر رہ نوردی کے لئے اکسایا۔ ان تجربوں کا نیاپن قارئین اور سامعین کو اچھا لگا۔ لیکن ان تجربوں کے پیچھے نہ اقبال کی سی علمی تحقیق تھی اور نہ ذہنی کاوش اور نہ اقبال جیسی مجتہدانہ شان۔ اس لئے یہ شعراء اپنی محدود حد پرواز تک پہنچ کر رک گئے۔ اور نہ تو اردو کے معیاری اسلوب شعر سے مکمل انحراف کر سکے اور نہ اپنے ایجاد کردہ اصناف شاعری کو کوئی مستقل مقام دیا سکے۔

اقبال کے تابعین و تبع تابعین کی علمی اور ذہنی سطح کی پستی اس امر سے بھی نمایاں ہو جاتی ہے کہ اقبال کی قومی اور وطنی شاعری کا پہلا دور بہت جلد ختم ہو کر اسلامی بین الاسلامی اور بین الاقوامی دور میں داخل ہو گیا۔ لیکن جوش، سیماب اور ان کے خوشہ چین حفیظ، اختر، ساغر اور افسر قومی اور وطنی شاعری کے پہلے آسمان پر ہی چکر لگاتے رہ گئے۔ اقبال نے اپنی علمی اور ذہنی سطح کی بلندی کے باعث "ہندی ترانے[1] سے بڑھ کر قومی ترانے" تک اور اس اسلامی نظریے کے متوازی" انقلابی ترانے[2]" تک پرواز کی اور جوش، سیماب، حفیظ، ساغر، اختر اور افسر وغیرہ انگریزوں کی غلامی کی زنجیریں کاٹتے رہ گئے۔ اس وجہ سے اقبال کے موضوعات شاعری میں وسعت اور تنوع

---

[1] جس کا پہلا شعر یہ ہے:

سارے جہاں سے اچھا ہندوستاں ہمارا　　ہم بلبلیں ہیں اس کی یہ گلستاں ہمارا

۲- جس کا پہلا شعر یہ ہے:

چین و عرب ہمارا، ہندوستاں ہمارا　　مسلم ہیں، ہم، وطن ہے سارا جہاں ہمارا

[3] جس کے چند اشعار یہ ہیں:-

اٹھو میری دنیا کے غریبوں کو جگا دو
کاخ امراء کے در و دیوار ہلا دو
جس کھیت سے دہقاں کو میسر نہ ہو روزی
اس کھیت کے ہر خوشہ گندم کو جلا دو

ہے۔ اور شعرائے پنجگانہ کے موضوعات تنگ دائرے میں محدود ہیں۔ علاوہ ازیں اقبال کی سیاسی بصیرت نے انھیں تو دو قوموں کے نظریئے کا نقیب بنادیا اور دوسرے شعراء کو "ہندی ترانے کو" بندے ماترم میں تبدیل ہوجانے کا روز سیاہ دیکھنا پڑا۔

اس اعتبار سے اقبال کے دور میں ان شعرائے پنجگانہ کی شاعری کا مرتبہ کم درجہ کا ہے۔ ان کی شاعری کا مرتبہ اس اعتبار سے بھی کم ہے کہ جوش کی شبابیات اور انقلابیات حفیظ کی شبابیات اور رومانیات، اختر اور ساغر کی رومانی شاعری کی تہذیبی اور اخلاقی سطح نسبتاً پست ہے۔ اگر اقبال کی شاعری طبقہ خواص کی شاعری ہے تو ان شعرائے پنجگانہ کی شاعری کے متعلق یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ نہ خواص کی شاعری ہے اور نہ عوام کی شاعری۔ ان کی شاعری صرف اوسط طبقے کے لوگوں یا اوسط درجے کے ذہن رکھنے والے قارئین اور سامعین کو محظوظ کرتی ہے اور یہی لوگ اس شاعری کے مخاطب ہیں۔ یہی وجہ تھی کہ کچھ تو اس خصوصیت کے باعث اور کچھ خوش الحانی اور ترنم کے ساتھ اشعار پڑھنے کے باعث یہ پانچوں شعراء عوام کے مشاعروں میں بے حد مقبول اور ہر دلعزیز تھے۔

لیکن یہ سب کچھ کہہ چکنے کے بعد اس امر کو تسلیم کرنے سے مفر نہیں ہوسکتا کہ گو کہ ان کے گیت عوامی گیت نہ بن سکے پھر بھی انھوں نے مروجہ اصناف شعری سے ہٹ کر گیتوں کے لئے عروضی سانچوں کا تجربہ کیا۔ گیتوں کے لیے شباب، حسن، عشق، محبت جنسیات اور نسائیات[1] کے موضوعات کا انتخاب کیا۔ زبان کے معاملے میں گو کہ حفیظ، اختر، ساغر اور افسر نے زیادہ تر غزل کی زبان استعمال کی۔ لیکن اس امر کی کوشش بھی کی کہ وہ ہندی گیتوں کی زبان، عام فہم اور روزمرہ وغیرہ استعمال کریں اور یہ تجربے گو مکمل طور پر کامیاب نہ سہی لیکن ان کے مشعل راہ ہونے میں کوئی تامل نہیں ہونا چاہئے۔

---

[1] نسائیات سے راقمہ کی مراد عورتوں سے تخاطب ہے اور خواہ وہ چاہنے والی ہو یا محبوبہ۔ فارسی کے تتبع میں تذکیر و تانیث کا جو عدم امتیاز تھا اسے تبدیل کرکے عورتوں کو بجائے خفی کے جلی طور پر مخاطب کرنا اور ان کی کیفیات کا بیان کرنا اس تحریک کو نسائیات سے معنون کیا گیا ہے۔

لیکن قبل اس کے کہ ان تجربوں اور ان تجربوں کے محرکات کا ذکر کیا جائے ایک مسئلہ اور صاف کرنا ضروری ہے۔ وہ یہ کہ جہاں یہ امر مسلمہ ہے کہ جوش، حفیظ، اختر ساغر اور افسر کی علمی، ذہنی، تہذیبی اور اخلاقی سطح نیچی ہے اور نیز یہ کہ ان لوگوں کی شاعری میں ابدیت یا ہمیشہ زندہ رہنے کے عناصر کا فقدان ہے اور اس کی حیثیت یا تو ایک خاص مقام، ایک خاص طبقہ، ایک خاص وقت اور ایک خاص مقصد کی شاعری کی ہے اور بس۔ نیز یہ بھی کہ ان گیتوں کی زبان گیتوں کی نہیں بلکہ غزل کی زبان ہے (زبان کا تذکرہ ان شعراء کے کلام کی تنقید کے تحت آئے گا) لیکن جہاں یہ سب اعتراضات صحیح اور ناقابل تردید ہیں وہاں یہ بھی صحیح ہے کہ شعراء متذکرہ بالا نے گیتوں کو اردو شاعری میں ان کا صحیح مقام دلوا دیا۔ گیتوں کو گیتوں کی حیثیت سے مروجہ اردو شاعری کی صف میں برابری کا درجہ دلوایا اور گیتوں کے تجرباتی کارواں کو ایک منزل آگے بڑھا دیا ہے اور جہاں یہ درست ہے کہ ان کے گیت نہ خواص پسند بن سکے اور نہ عوام میں مقبول ہوئے اور صرف اوسط درجہ کا ذہن رکھنے والے قاری یا سامعین ہی ان کے مخاطب رہے۔ وہاں یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ مشاعروں میں ان پانچوں شعراء کو کافی داد و تحسین ملی اور ان کا تخاطب عوام سے تھا۔ اور عوام سے مراد یہی اوسط درجہ کا ذہن رکھنے والے لوگ ہیں۔ اس طرح ان کا یہ بھی ایک تجربہ تھا کہ شاعری کے تخاطب کو خواص اور اعلیٰ ذہنی سطح کے علمی ذوق رکھنے والوں سے ہٹا کر اوسط طبقے کے لوگوں کو مخاطب بنایا جائے۔ زبان کی بحث آگے آئے گی لیکن زبان اور اسلوب شعر میں اردو کے معیاری اسلوب اور زبان سے انحراف بھی ایک تجربہ تھا۔ ان تجربوں کے محرکات دو تھے۔ ملک میں سیاسی بے چینی اور اپنے ماضی قریب سے بے اطمینانی۔ دوسرے معاشرے کا ذہنی انقلاب۔ معاشرے کے نظریے بدل رہے تھے۔ ماضی کے فرسودہ اور پرانے رسم و رواج اور قوانین پر نوجوان طبقہ کی نکتہ چینیاں قدامت پسندوں کے نزدیک دریدہ دہنی تک پہنچ گئی تھیں اور معقول پسندوں کے ابروئے اعتدال پر شکنیں پیدا کر رہی تھیں۔ پرانا فلسفہ اخلاق معرضِ اعتراض بنا ہوا تھا اور اس پر نظرثانی کرنے کے مطالبات بڑھتے جا رہے تھے۔ موجودہ زمانہ میں جس طرح جنسیات پر گرما گرم بحثیں ہو رہی ہیں آج سے چالیس پچاس سال

بیشتر نسائیات[1] کے نظریوں پر اسی شد و مد کے ساتھ غور کیا جا رہا تھا۔ غزل کے اس پہلو پر کہ تخاطب کلام میں ہم جنسیت غیر فطری بات ہے زور دیا جا رہا تھا کہ جب غزل کے معنی ہوں عورتوں سے باتیں کرنا تو مردوں کی غزل میں عورت کو مخاطب کرنا اور عورتوں کے گیتوں میں مردوں کو مخاطب کرنا شاعری کا کوئی مذموم رُخ نہیں ہونا چاہیے۔ چنانچہ ان نوجوانوں شاعروں کے طبقے نے ایک ایسا ماحول پیدا کر لیا کہ شبابیات، رومان اور نسائیات کے داعیوں میں کافی اضافہ ہو گیا۔ غزل کی اشاریت اور کنائیت جو جنس کے معاملے میں "مغبچوں"، "سبزہ آغاز" اور "برہمن زادوں" میں مرکوز ہو کر ناگوار سی ہونے لگی تھی وہ اختر شیرانی کی رومانی شاعری میں سلمیٰ، عذرا، نسرین، ریحانہ، پروین، ثریا، ناہید، شیریں، لیلیٰ بن کر ترنم ریزیاں کرنے لگی[2]۔ یہ اصل میں فطرت کی پکار تھی اور قدما کے نشانات

---

[1] نسائیات کو راقمہ نے تحریک کا درجہ اس لئے دیا ہے کہ اس زمانہ کے نوجوان شعراء نے کچھ تو انگریزی اور ہندی شاعری کے اثرات کے تحت اور کچھ اردو غزل میں اناث کا ذکر شجر ممنوع قرار دیے جانے کے باعث ایک ردعمل کے طور پر عورتوں سے تخاطب شعوری طور پر اختیار کیا تھا۔

[2] اختر شیرانی "لالہ طور" مطبوعہ کتاب منزل لاہور ۱۹۴۶ء صفحات ۳۷-۱۳۶

میری داستان حیات

کبھی سلمیٰ کے رومان حسیں کے تذکرے کیجیے
کبھی عذرا کے افسانے کو عشق رائگاں لکھیے
کبھی نسرین کی اُلفت کو گلے کا ہار کہہ لیجیے
کبھی ریحانہ کی بد دیتوں کو حرز جاں لکھیے
کبھی پروین کی مرگ عاشقی پر فاتحہ پڑھیے
کبھی شمسہ کے زہر آلود ہونٹوں کا بیاں لکھیے
کبھی حسن ثریا کو ہمارا آئینہ کہیے
کبھی ناہید کے دل کو ہمارا آشیاں لکھیے
کبھی شیریں کے مستانہ تبسم کا بیاں کہیے
کبھی لیلیٰ کے خونی آنسوؤں کی داستاں لکھیے

جنس کے مقابلے میں زیادہ گوارا چیز تھی ۔ نئے معاشرے میں سامعین ان ناموں کو سُن کر کان بند کر لینے کے بجائے اس تبدیلی کو پسندیدگی کی نظروں سے دیکھ رہے تھے ۔ اُردو شاعری میں انگریزی شاعری کی صنف سانٹ کی طرز پر عذرؔا کے عنوان سے اخترؔ شیرانی کی نظم ایک بڑا دلچسپ اضافہ تھی ۔ ایک محبوب حسینہ کو اس کے نام سے (خواہ فرضی ہی کیوں نہ ہو) پکار پکار کر اپنے عشقِ نوجواں کا اظہار سنانے کے لائق ہے ۔

ہوئی وجود کی تصویرِ نازنیں عذرا ....

.... بہار و خواب کی تنویرِ مرمریں عذرا

میری حسین میری ناز آفریں عذرا   شراب و شعر کی تفسیرِ دل نشیں عذرا

اِن علامات سے حفیظؔ، افسرؔ، ساغرؔ اور اخترؔ نے رومانی شاعری کو پروان کیا ۔ یہ چاروں شاعر عالمِ حسن میں سکون و مسرت کی تلاش میں مصروف ہیں لیکن یہ لوگ حُسن کو عالمِ مجاز میں دیکھ کر حسن کا عالمِ مثال پیدا کرنا چاہتے ہیں اور عالمِ رنگ و بو تخلیق کر کے اس دنیا سے الگ اور دور ایک نئی مثالی دنیا میں سانس لینے کی کوشش کرتے ہیں یہ تخلیق کا عمل رومانیت میں عملیت پیدا کرتا ہے ۔ رومانی شاعری کی دوسری خصوصیات مثلاً جذبات کی شدت اور حواسیہ حسن پسندی ..... (یعنی خارجی محسوسات اور تجربات کو بغیر گہرا داخلی رنگ دیئے ہوئے جذبات کے اظہار میں نمایاں کر دینا) اور ایک قسم کی لذت پسندی جو روحانی اور ذہنی لذت پسندی سے کچھ کمتر درجہ کی چیز ہے یہ تمام خصوصیات ان شعراء میں پائی جاتی ہیں ۔ اس اعتبار سے یہ اُمید کی جاسکتی تھی کہ یہ لوگ گیتوں کی تصنیف کے سلسلے میں شاید کوئی بڑا کام کر جائیں گے، کیونکہ والہانہ رومانیت، نسائیت اور جنسیات سے دلچسپی، حُسنِ مجازی کا مذاق، شدتِ جذبات اور بے باک تجربوں کا شوق اور موسیقیت اور غنائیت کا پہلو یہ سب ایک ہی منزل کی طرف اشارے کر رہے تھے کہ شاید یہ لوگ غزل اور نظم سے نکل کر گیتوں کی حسین اور مترنم وادی میں قدم رنجہ فرمائیں لیکن حفیظؔ کے ہم عصر حفیظؔ کے نقشِ قدم پر یا ان کے دوش بدوش بھی نہ چل سکے ۔ ان ہم عصروں کی نظموں میں گیتوں کا ہیولیٰ[1] بدرجہ

---

[1] یعنی گیتوں کا ڈھانچہ، گیتوں کا تانا بانا، گیتوں کی امکانی شکل ۔

اہم موجود تھا۔ ان کی شاعری، مروّجہ غزل اور مروّجہ نظم دونوں کے تلنے بانے سے جدا، ایک نمونہ بن رہی تھی۔ انگریزی زبان کے اصناف سخن سانٹ وغیرہ اردو میں داخل ہو رہے تھے۔ نہ نظم معرّا کی بے راہ روی تھی نہ جانے پہچانے سانچوں کا آہنی پنجرہ۔ اس اعتبار سے بھی ان کی شاعری میں گیتوں کا سامان موجود تھا۔ ان شعرا نے گیتوں کا تانا بانا درست بھی کیا لیکن ان کی سعی نامکمل سی رہی۔

اختر شیرانی

اختر شیرانی باوجود اس امر کے کہ رومانوی شاعری کے ایک اہم نمائندے خیال کئے جاتے ہیں اور باوجود اس کے کہ انھوں نے اردو شاعری کو عاشقانہ جذبے کا بھرپور خلوص اور شدتِ اظہار عطا کیا لیکن وہ ایک نظم نگار کی حد سے آگے نہ بڑھ سکے۔ وہ گیت کی صنف کو اس کا مقام دینے سے گریز کرتے ہیں۔ ان کی نظم "ایک دیہاتی لڑکی کا گیت" اس کی مثال ہے۔ چھوٹی بحر کے چوبیس مقفّیٰ اشعار کے بعد دیہاتی لڑکی کی زبانی سنا ہوا گیت نقل کرتے ہیں۔

یہ برکھا رُت بھی بیتی جا رہی ہے

ہوا جو گاؤں کو مہکا رہی ہے مرے میکے سے شاید آ رہی ہے

یہ برکھا رت بھی بیتی جا رہی ہے

گھٹا کی اُودی اودی چنریوں سے میری سکھیوں کی بوباس آ رہی ہے

یہ برکھا رت بھی بیتی جا رہی ہے

مجھے پینے نہ آئے اچھے بابل تمھاری یاد آفت ڈھا رہی ہے

یہ برکھا رت بھی بیتی جا رہی ہے

مری اماں کو ہو اس کی خبر کیا کہ چمپا اس جگہ گھبرا رہی ہے

یہ برکھا رت بھی بیتی جا رہی ہے

نہ لی بھیّا نے بھی سدھ بدھ ہماری جہاں سے چاہ اُٹھتی جا رہی ہے

یہ برکھا رت بھی بیتی جا رہی ہے

ہوا کی بنکھیا جھل جھل کے بجلی مرے من کی لگی بھڑکا رہی ہے

یہ برکھا رت بھی بیتی جا رہی ہے

بھلا کیوں اکر تھمیں آنسو کہ جس پر ادا سی کی بدریا چھا رہی ہے

یہ برکھا رت بھی بیتی جا رہی ہے

گیا پینگیں بڑھانے کا زمانہ وہ امریوں پہ کوئل گا رہی ہے

یہ برکھا رت بھی بیتی جا رہی ہے [1]

اس کے بعد چھ اشعار اس نظم کے تتمہ کے طور پر اسی ردیف اور قافیہ میں لکھے ہیں اور نظم کے مقطع میں لکھتے ہیں :

اسے سُن سُن کے کب تک سر دھنو گے بس اختر سو نے دو نیند آ رہی ہے

اس گیت میں نہ گیت کی زبان نہ گیت کے الفاظ " نہ جذبات کی صداقت نہ گیت کی طرز ادا، پھر بھی اختر شیرانی اسے گیت کے نام سے معنون کرتے ہیں۔ اس گیت کی شان نزول لکھتے ہوئے اختر شیرانی نے خود گیت کا بھانڈا پھوڑ دیا۔ کہتے ہیں " نظم ریاست ٹونک (راجپوتانہ) کے ایک گاؤں بھاگی کے قیام کی ایک یادگار ہے۔ مصنف کا ہاتھ زخمی تھا اس لئے وہ تمام رات سو نہیں سکا۔ ' آنکھوں میں کٹی ہے ساری رات ' یہاں تک کہ علی الصبح اس گاؤں کی لڑکی کو یہ گیت گاتے سُنا " [2] اسی لئے شاید اس گیت کی حیثیت ایک زخمی ہاتھ سے کھینچی ہوئی ٹیڑھی میڑھی لکیروں سے زیادہ نہیں۔ دل زخمی ہوا ہوتا تب کہیں جا کر گیت سے سُر پیدا ہوتے۔

اسی طرح ایک نظم " آخری اُمید " ماں کی گائی ہوئی ایک لوری ہے۔ " میرا ننھا جوان ہو گا " یکسر ماں کے جذبات سے معرا۔ وہی نظم کی نقاظی، نظم کی طوالت اور اسپانٹ کو اردو شاعری میں رائج کر دینے کی غلط سی کوشش ہے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ جس نے گیت تصنیف کرنے کا کوئی دعویٰ ہی نہ کیا ہو تو اس کے کلام میں گیت تلاش کرنا بے سود ہے۔

---

[1] - اختر شیرانی " نغمۂ حرم " مکتبہ اُردو لاہور۔ بار سوم صفحہ ۱۸ - ۱۶ سن ندارد۔ اس گیت میں امریوں آیا ہے۔ امریاں بہادر شاہ ظفر کے ایک گیت " جھولا کن ڈالو رے امریاں " میں بھی آیا ہے امریاں۔ آم کے بڑے بڑے تناور درخت جو اُوپر سے ایسے سر جوڑ کے کھڑے رہتے ہیں کہ نیچے دھوپ کا گزر نہیں ہوتا۔

[2] - اختر شیرانی، " نغمۂ حرم " ...... صفحہ ۱۴

اختر شیرانی کو گیت نویس تو یقیناً قرار نہیں دیا جا سکتا لیکن یہ بتانا مقصود ہے کہ گیت کے ارتقائی منازل میں اُردو کی شبابیات اور نسائیات کی شاعری بھی دامن کشاں گزر گئی۔ مثال کے طور پر اختر شیرانی کی نظم "جوگن"[1] میں جو بقول اختر شیرانی ہندوستان قدیم کی موسیقانہ روایات کے تصور کا عکس ہے گیت بننے کے بڑے امکانات تھے لیکن جوگن کا رومانوی قسم کا تصور ہے ایک طویل بیانیہ نظم بن گیا جس میں نہ ہندوستان قدیم کا کوئی عکس نہ جوگن کے دلی اور قلبی واردات کا بیان ہے اور نہ موسیقی کی کیفیت نمایاں۔ شاعرانہ خوبیاں ہیں۔ تشبیہ و استعارے اور الفاظ کا گورکھ دھندا ہے اور بس۔

اختر شیرانی نے "پنہاریاں" کے عنوان سے ایک گیت تصنیف کیا ہے

پنگھٹ پر بنیاں بھرن کو آئی پنہاری! پنگھٹ پر
روپ انوکھا سج دھج نیاری مد بھری انکھیاں ہیں متواری
سندر مورت پیاری پیاری
پنگھٹ پر بنیا بھرن کو آئی پنہاری!
گورے گورے ہات سجیلے کالے کالے نین نشیلے
میٹھے میٹھے ہونٹ رسیلے
پنگھٹ پر بنیا بھرن کو آئی پنہاری!
چاند سا مکھڑا بالی عمریا دیکھنے والے بھولیں ڈگریا
نازک کندھا بھاری گگریا
پنگھٹ پر بنیا بھرن کو آئی پنہاری!
پنگھٹ پر[2]

یہ واقعی ایک گیت کا نمونہ ہے لیکن اس میں بھی پنہاری کو دیکھ کر جو داخلی کیفیات طاری ہونی چاہئے تھیں وہ نہیں ہوتیں۔ خارجی تاثرات کا بیان ہے۔ اختر شیرانی کی نظموں اور بیشتر گیت کے موضوعات گیتوں کے موضوعات تھے یعنی "جوگن" اور

---

[1] اختر شیرانی "نغمہ حرم" ص ۲۹

[2] اختر شیرانی "نغمہ حرم" صفحات ۶۳-۶۲

"پنہاری" وغیرہ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے کے نوجوان شعرا نے تجربہ کرنے کے جوش میں نئے نئے موضوعات نئی طرز ادا زبان اور شاعری کے نئے سانچوں کی تلاش میں کافی سرگردانی کی اور ان کی نظریں جھروکوں، بالاخانوں، کوچہ و بازار اور دیار کی گلیوں سے ہٹیں تو بھٹک بھٹک کر جوگنوں، پجارنوں، پنہاریوں، بھکارنوں اور مالنوں پر جا پڑیں۔

ساغر نظامی

اختر شیرانی نے پردہ نشین مسلمان لڑکیوں کے فرضی ماحول سے اپنی شاعری کے دیوان کو سجایا۔ اختر شیرانی کے ہم عصر ساغر نظامی نے اس فرضیت سے نکلنے کی کوشش کی اپنی ایک نظم "زہرہ کے گلدستہ پیش کرنے پر"[۱] ساغر نظامی، شیرانوی کمزوری کا شکار ضرور ہوئے لیکن ان کے یہاں تخاطب کا یہ انداز اور کہیں نہیں ملتا۔ ان کی نظم "اپنی قلوپطرہ سے"[۲] اس عبوری کوشش کا ثبوت ہے۔ ساغر نے "قلوپطرہ" کی رمزیت اور کنائیت سے اشارہ پا کر ہندستان کی رومانوی فضا پریت اور پریم۔ روحانی اور جسمانی حسن و عشق کے مکمل ترین مجسموں یعنی رادھا اور کرشن کو اپنایا۔

ساغر کی حسن پرستی نے شبابیات کے میدان میں جلوؤں کی دید، جذبات محبت کے اظہار اور مستانہ وار نغمہ سرائی کے لئے شخصیات سے بلند ہو کر حسن کے مجسموں میں آفاقیت پیدا کرنی چاہی اور اپنی شاعری میں اپنے وطن کا ماحول پیدا کرنے کے شوق میں رادھا، پنہارن، پجاری، پیرن، پسیرے، بھکارن، بھکاری کے موضوعات کا سہارا لیا۔ مسز سروجنی نائیڈو جن کو رائے عامہ نے بلبل ہند کا خطاب دیا تھا۔ ساغر کے مجموعۂ نظم "بادۂ مشرق" کے دیباچے میں لکھتی ہیں:

> "ساغر کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنی نظموں کے نئے، ہندوستانی زندگی، ہندوستانی تجربات اور ہندوستانی جذبات کے تمام عنوانات کو منتخب کرتا ہے۔ ان کے اظہار کے لئے ایسے سلیس اور دل کش الفاظ استعمال کرتا ہے جو عوام کی روزمرہ بول چال سے بیشتر مشابہت

۱۔ ساغر نظامی، "بادۂ مشرق" مکتبۂ اردو، لاہور، ۱۹۴۴ء، صفحہ ۱۴۵

۲۔ " " " " " " ۱۴۶

رکھتے ہیں۔ اس کا تخیل تمام تر ہندوستانی مناظر اور ہندوستانی روایات سے ماخوذ ہوتا ہے اور ان کی نظموں کے اوزان نے ہندوستان کے قدیم دیسی گیتوں کے اوزان کو ایک دل خوش کن انداز میں اپنے اندر جذب کرلیا ہے...... زندگی کے متعلق اس کا تمام طرزِ عمل شباب کی رنگینیوں میں ڈوبا ہوا ہے۔ اس کا دل شباب، تاریخ، رومانیت، اُمید اور آزادیٔ وطن کے جذبات سے مملو ہے۔ ساغر کا ریشہ ریشہ ہندوستانی ہے۔'' لہ

مسز نائیڈو کے الفاظ ساغر پر ایک مجمل تبصرہ کی بہترین مثال ہیں، ساغر کی شاعری کی خصوصیات بھی امید پیدا کرتی تھیں کہ ساغر اردو زبان اور ادب کی محفل کو ایک حسین گلدستہ پیش کریں گے۔ کیوں کہ گیتوں کا تار و پود بھی حسن و شباب کی رنگینیوں، عشق و محبت کے چھلکتے ہوئے جاموں، فراق و وصال کی اُمید و بیم، خوشی و غم کی دھوپ چھاؤں، جذبات کی شدت اور پائندگی اور نرم و دل کش الفاظ اور میٹھے میٹھے سروں کی تانوں سے بُنا جاتا ہے۔ گیتوں کے ساز و سامان کی موجودگی کے باوجود گیتوں کا تصنیف نہ ہونا تعجب اور مایوسی کا باعث ہے۔ اس کی وجہ شاید یہ ہو کہ غزل سے اجتناب کے بعد اختر شیرانی اور ساغر نظامی وغیرہ نظم کی پرورش اور نظم کو سنوارنے اور بنانے میں اتنے منہمک ہو گئے ہوں کہ متغزلین کے سامنے نظم نگاری کے ذریعہ اردو شاعری میں اپنا مقام پیدا کرنے کی فکر میں یہ مناسب نہیں سمجھا کہ اردو شاعری کے تغیر کی رفتار زیادہ تیز کر دی جائے کیوں کہ غزل کے مقابلے میں نظم کو جمانا ہی اپنی جگہ ایک بڑی مہم تھی۔ مولوی عبدالحق مرحوم نے "بادۂ مشرق" کے دیباچے میں اس طرف اشارہ بھی کیا ہے:۔

"ساغر اردو کے جدید شعراء میں سے ہیں جن پر اردو شاعری کے جدید تغیر کا اثر نمایاں ہے اور جو اپنا اثر دوسروں پر ڈال رہے ہیں۔ اس وقت ہندوستان جس کشمکش میں ہے وہ ان کے کلام سے صاف ظاہر ہے۔ یہ وطنیت اور آزادی کے دلدادہ ہیں۔ ہندوستان کو اپنا وطن سمجھتے ہیں اور اپنے پُرلطف نغموں اور پرجوش نظموں سے اہلِ وطن

لہ۔ مسز نائیڈو، دیباچہ بادہ مشرق، صفحہ ۵

کو ہر قسم کی قربانی دینے اور آزادی حاصل کرنے کی ترغیب دیتے ہیں۔" [1]

ساغر اور اُن کے ہم نواؤں کی مساعی جمیلہ دو سمتوں میں کارفرما تھیں۔ ایک پُرجوش اور موثر نظمیں اور دوسرے جذبہ وطنیت اور آزادی وطن کی تحریک کو فروغ دینا۔ اس زمانہ میں اردو شاعری میں نظم کا دَور دَورہ تھا اور نظم نے جو میدان فتح کیا تھا اس کو مستحکم اور پائندہ تر بنائے بغیر گیتوں کا کھیت سر کرنا شاید ایک نقصان دہ تعجیل خیال کیا گیا۔ دوسری وجہ گیتوں کے بڑی تعداد میں تصنیف نہ ہونے کی یہ بھی تھی کہ ملک میں سیاسی شورش اور خلفشار بڑھتا جارہا تھا۔ فرقہ پرستی عام لوگوں میں ذہنی انتشار پیدا کر رہی تھی اور ہندوستان میں آزادی کی جنگ ایک خطرناک منزل میں داخل ہو رہی تھی۔ گیت کے لیے امن وامان، اطمینان اور خوشی اور یکسوئی درکار ہیں۔ ساغر نے اردو شاعری میں کئی جدتیں پیدا کیں۔ گیتوں کے سلسلے میں ساغر نے چند قابلِ قدر اضافے کیے خواہ وہ تعداد اور وسعت اثر کے اعتبار سے کتنے ہی محدود کیوں نہ ہوں۔ مسز نائیڈو نے اعتراف کیا تھا کہ "ساغر کی نظموں نے دیسی گیتوں کے اوزان کو اپنے اندر جذب کر لیا ہے۔" جس سے یہ مراد لی جاسکتی ہے کہ گیتوں کے اوزان اور گیتوں کی بحروں کو نظم کے اوزان اور نظم کی بحروں میں تبدیل کر کے گیتوں کے بحور اور اوزان کو اردو ادب کا ایک مستند جزو منوا لیا۔ مولوی عبدالحق مرحوم نے اپنے دیباچے میں لکھا ہے:

> "لیکن ساغر کی شاعری یہیں (وطنیت) تک محدود نہیں۔ اس نے فطرت کے مناظر، قدرت کے جلوے، جذبات کی کیفیتیں، نغمہ وسرود کی سحر آفرینیاں مختلف نظموں میں خاص کیفیت سے بیان کی ہیں ان کے کلام کی بڑی خصوصیت اس کا ترنم اور موسیقیت ہے۔ یہ بات شاید اس وقت کے کسی شاعر کو نصیب نہیں۔ دوسری بات بحروں کا تنوع ہے جس سے شاعر کا حسنِ انتخاب اور اُس کے ذوق موسیقیت کا پتہ ملتا ہے.... ترنم اور بحروں کی جدت یہ دو چیزیں ایسی ہیں جنھیں .... ساغر نے خوب نبھایا ہے۔" [2]

---

[1] [2] ساغر نظامی "بادہ مشرق" صفحہ ۹ — و ۱۰ (دیباچہ ڈاکٹر مولوی عبدالحق)

ساغر نظامی کی نظمیں گیتوں کی اہم خصوصیات کی حامل ہیں۔ وہ گائی جا سکتی ہیں۔ مدہوشی کا سا عالم طاری ہو سکتا ہے۔ خود اُردو ادب کے "زاہد خشک" ڈاکٹر مولوی عبدالحق یہ کہنے کے لئے مجبور ہو جاتے ہیں کہ: "ساغر کی بعض نظمیں ایسی ہیں کہ انھیں پڑھ کر اور خاص کر ان کو سُن کر (جس میں خوش گلوئی، جوش، باطنی کیفیت سب کچھ ہوتا ہے) آدمی محو ہو جاتا ہے۔" لہ

لیکن ساغر نظامی کی تصنیفات نظمیں ہی رہیں اور بہت کم تصانیف پر گیت کا اطلاق ہو سکتا ہے۔ جب ساغر نظامی کے مجموعہ "بادہ مشرق" میں نظموں کے عنوانات پر نظر پڑتی ہے تو اُمید بندھتی ہے کہ اس میں کوئی گیت شامل ہوں گے۔ مثلاً 'قومی گیت' 'ترانہ شباب' 'بادل کا نغمہ'، 'کشمکش آرزو'، 'روح کا سوال' 'درپن' 'آؤ'۔ کچھ تو اس لئے کہ شاعر نے خود انھیں گیت، ترانہ اور نغمہ کہا ہے اور کچھ اس لئے بھی کہ ان کے عنوانات قاری کو ایسا سمجھنے کے لئے اُکساتے ہیں لیکن آپ کو ناکام واپس آنا پڑتا ہے کیونکہ باوجود گیت کے موضوعات اور گیت کے سانچے کچھ پرانے اور کچھ خود ساختہ موجود ہوتے کے ان کو گیت کے زمرے میں شمار نہیں کیا جا سکتا۔ اس کی ایک بیّن دلیل تو یہ ہے کہ ساغر ایک نظم نگار ہیں اس لئے اُن کے سانچے سوائے معدودے چند نظم کے نئے سانچے قرار دیے جا سکتے ہیں۔ اس اعتبار سے کہ ساغر کے اکثر گیت، گیت نہیں بلکہ نظمیں ہیں اور ہیئتہ گیتوں کے عروضی سانچے گیتوں کے نہیں بلکہ نظموں کے نئے عروضی سانچے ہوئے۔ بحور و اوزان کی نئی تراش و خراش اور موسیقیت بھی ان نظموں کو گیت نہیں بنا سکی۔ دوسرے غزل کی زبان اور غزل کی روح قدم قدم پر ان کی نظموں اور ان کے گیتوں میں جلوہ گر ہوتی رہتی ہے۔ اس لئے بھی یہ گیت قرار نہیں دیئے جا سکتے۔ مثال کے طور پر "بادۂ مشرق" میں پہلی نظم "قومی گیت" سراسر ایک مسدس کی شکل ہے۔ صرف اس فرق کے ساتھ کہ ہر چھٹا مصرع ٹیپ کا مصرعہ بنا دیا گیا ہے۔

دعویٰ ہے ہر آن ہمارا
سارا ہندوستان ہمارا

لہ۔ ساغر نظامی۔ بادہ مشرق۔ صفحہ ۱۰

جنگل اور گلزار ہمارے — دریا اور کہسار ہمارے
کوچے اور بازار ہمارے — پھول ہمارے خار ہمارے
ہر گھر ہر میدان ہمارا
سارا ہندوستان ہمارا

ہند کا مالک ہر ہندی ہو — صرف یہاں ایک قوم بسی ہو
بار نہ پائے خواہ کوئی ہو — چاہے وہ خود اپنی ہی خودی ہو
دیکھ ذرا ارمان ہمارا
سارا ہندوستان ہمارا [1]

ساغر نظامی کی قومی شاعری پر آگے بحث آئے گی۔ یہاں یہ اشارہ کرنا مقصود ہے کہ جسے ساغر گیت کہتے ہیں وہ گیت نہیں نظم ہے یا مسدس یا کچھ بھی کہہ لیجئے بہر حال گیت کی تعریف میں نہیں آتا۔ اس کے بعد ترانۂ شباب" پر نظر ڈالی جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ شاعر کا مخاطب بدل گیا ہے یعنی شباب سے مراد شباب اور اس کی رنگینیاں یا شباب اور اس کے ولولے نہیں بلکہ قوم کے نوجوان سے خطاب ہے اور اس کی قومی خودداری کو بیدار کرنے کا ایک نعرہ ہے۔ اس نظم کا سانچہ خود ایسا ہے جس میں اگر ساغر شباب کی کیفیات داخلی کا ذکر کرتے اور اپنا تخاطب بدل دیتے تو ساغر کی دی ہوی ادبی چاشنی کے ساتھ یہ ایک مزے دار گیت بن جاتا۔ یہ گیت اپنی موجودہ شکل میں ایک نعرہ بغاوت یا نعرۂ آزادی سے زیادہ کچھ نہیں۔ بادل کا نغمہ" بھی نغمہ نہیں شعریت کا ایک حسین مجسمہ ضرور ہے۔ صوری اعتبار سے ایک مخمس ہے اور ٹیپ کا مصرعہ "گرج کے نغمے سُنا رہا ہوں بہار کے گیت گا رہا ہوں" فطرت اور قدرت کے مناظر کی شاعری میں ایک جدت ہے۔ گرج دل تو ہلا دیتی ہے۔ گرج دلیر سے دلیر دل میں غیر محسوس اور محسوس طور پر ایک خوف پیدا کر دینے والی چیز ہے۔ بادل اپنی گرج کو نغمہ کہتا ہے تو وہ سننے والوں کے لئے نغمہ نہیں بن سکتا۔ اس میں بادل نے اپنی کارگزاری کو ایک تعلی بنا کر پیش کیا ہے اور

---

[1] ساغر نظامی "بادۂ مشرق" صفحات ۳۳ - ۳۱

باوجود اس دعویٰ کے کہ "بہار کے گیت گا رہا ہوں"۔ بہار کے گیت کا کہیں شائبہ بھی نہیں۔ اس نظم کی زبان غزل اور قصیدہ کی زبان ہے اور فارسی کی مشکل اور ادق تراکیب ہر بند میں کافی سے زیادہ ہیں۔ اس نظم کی روح میں رومانیت جھلک رہی ہے لیکن عوام کے دسترس سے باہر ہے بعض بعض مصرعے سادہ اور حسین مرقع ہیں اور جاذب دل بن جاتے ہیں۔ مثلاً

"جوانیوں کی اُمنگ دینے جوان بن بن کے آ رہا ہوں" [1]

"کہیں میں بجلی گرا رہا ہوں کہیں میں گھونگھٹ اٹھا رہا ہوں" [2]

"نکھر کے سبزہ اگا رہا ہوں برس کے غنچے کھلا رہا ہوں" [3]

اس قسم کے مصرعے اس امر کی نشان دہی کر رہے ہیں کہ ساغر میں گیت نویس بننے کے اور گیتوں میں ادبیت پیدا کر دینے کے کتنے امکانات پوشیدہ تھے امکانات کے اعتبار سے ان کی نظموں میں بڑی جان تھی۔ مثلاً "بجارن"[4] کا مرقع حسن و عشق کے ناز و نیاز، عصیاں و پاکبازی کی کشمکش، مایا اور آتما کو ترک کرنے میں جسم و روح کے تقاضوں کا تصادم۔ نہ معلوم کیا کیا موتی پروئے جا سکتے تھے لیکن یہ موضوع بھی محض نظم بن کر رہ گیا۔ جیسے کہ ایک پہاڑ کے پہلو سے پھوٹنے والا چشمہ دریا بن کر ریگستان میں گم ہو جائے۔ اسی طرح "بھکارن"[5] کے موضوع میں بھی بڑے امکانات تھے۔

لیکن ساغر اپنی جن نظموں کو گیت کہہ کر نہیں پکارتے ان میں سے بہت اچھے گیت ہیں اور انھیں کی بنا پر ساغر زیر بحث بھی آ جاتے ہیں۔ ساغر کی ایک نظم "کشمکش آرزو"[6] میں گیت کے لیے ایک اچھوتا سانچہ مل گیا۔ مصرعوں کی تکرار اور ٹیپ کے مصرعے

---

[1] ۔ ساغر نظامی، "بادۂ مشرق" صفحہ ۹۳

[2] ۔ ساغر نظامی، "بادہ مشرق" صفحہ ۹۴

[3] ۔ ساغر نظامی، "بادہ مشرق" صفحہ ۹۵

[4] ۔ ساغر نظامی، "بادہ مشرق" صفحات ۲۹ - ۱۲۶

[5] ۔ ساغر نظامی، "بادہ مشرق" صفحات ۴۳ - ۱۴۱

[6] ۔ ساغر نظامی، "بادہ مشرق" صفحات ۵۲ - ۱۵۱

چھوٹی اور طویل بحر کا امتزاج، مختصر فقرے اور موسیقیت غور طلب ہیں۔

میں کیا چاہتا ہوں، میں کیا چاہتا ہوں، نگاہ وفا آشنا چاہتا ہوں
کہ میں اپنے غم کی دوا چاہتا ہوں
نئی کائناتیں
سمندر کی راتیں
دل آویز باتیں
محبت کی گھاتیں
یکایک کہیں گم ہوا چاہتا ہوں
میں کیا چاہتا ہوں، میں کیا چاہتا ہوں، نگاہ وفا آشنا چاہتا ہوں

میں کیا چاہتا ہوں، میں کیا چاہتا ہوں، جوانی کو میں بیچنا چاہتا ہوں
کہ میں اپنے غم کی دوا چاہتا ہوں
اچھوتی فضا ہو
سنہری گھٹا ہو
نشیلی ہوا ہو
رنگیلی صدا ہو
ہر آواز پر جھومنا چاہتا ہوں
میں کیا چاہتا ہوں، میں کیا چاہتا ہوں، جوانی کو میں بیچنا چاہتا ہوں

میں کیا چاہتا ہوں، میں کیا چاہتا ہوں، ہوا کی طرح تیرنا چاہتا ہوں
کہ میں اپنے غم کی دوا چاہتا ہوں
نہ بربادیاں ہوں
نہ جلادیاں ہوں
نئی وادیاں ہوں

اور آزادیاں ہوں
میں زنجیر پا توڑنا چاہتا ہوں
میں کیا چاہتا ہوں، میں کیا چاہتا ہوں، ہوا کی طرح تیز نا چاہتا ہوں

میں کیا چاہتا ہوں، میں کیا چاہتا ہوں، نئی اور اچھوتی فضا چاہتا ہوں
کہ میں اپنے غم کی دوا چاہتا ہوں
چمکتے ستارے
دہکتے شرارے
بہ ہر کو بہارے
بہ ہر سو نگارے
نئے اپنے ارض و سما چاہتا ہوں
میں کیا چاہتا ہوں، میں کیا چاہتا ہوں، نئی اور اچھوتی فضا چاہتا ہوں

میں کیا چاہتا ہوں، میں کیا چاہتا ہوں، میں ایک مرکز انتہا چاہتا ہوں
کہ میں اپنے غم کی دوا چاہتا ہوں
یہ احساس ہستی
یہ مستی یہ ہستی
یہ صہبا پرستی
بلندی و پستی
میں ان سب سے آگے بڑھا چاہتا ہوں
میں کیا چاہتا ہوں، میں کیا چاہتا ہوں، میں ایک مرکز انتہا چاہتا ہوں

میں کیا چاہتا ہوں، میں کیا چاہتا ہوں، ہر ایک چیز کو بھولنا چاہتا ہوں
کہ میں اپنے غم کی دوا چاہتا ہوں

جہاں ہے مراقی
اُٹھ اے میرے ساقی
پلا دے عراقی
کہ ہے ہوش باقی

تیرے جام میں ڈوبنا چاہتا ہوں
میں کیا چاہتا ہوں، میں کیا چاہتا ہوں، ہر ایک چیز کو بھولنا چاہتا ہوں
کہ میں اپنے غم کی دوا چاہتا ہوں

یہ گیت ایک اچھا گیت ہو جاتا اگر فارسی یا ادق اُردو کے الفاظ کے بجائے روزمرہ بول چال کے الفاظ بردئے جاتے اور خواہش میں ہمہ گیری اور وسعت کے بجائے اختصار اور یکسوئی ہو جاتی۔ یہ گیت پڑھ کر قاری کا ذہن تاسف اور اُمید کے درمیانی مقام پر ٹھہر جاتا ہے لیکن تاسف اس لئے بے جا ہے کہ ان کے یہاں گیت تلاش کرنا ایک عبث سی بات ہے اور اُمید کا تاریوں بندھا سا رہتا ہے کہ "بادہ مشرق کے" ایک باب کو ساغر نے "دنیا" کا نام دیا ہے۔ اس "دنیا" سے صرف چار گیت نکلے ہیں۔ "روح کا شوالہ"[۱] "درپن ٹوٹ چکا"[۲] "تم وہ نہیں ہو"[۳] "آؤ میری جان آبھی جاؤ"[۴] "ساون میں برہ کی اک رات"۔ یہ صحیح معنی میں گیت کہلائے جانے کے مستحق ہیں۔ ان گیتوں کو نقل کرنا ساغر کے ساتھ نا انصافی ہو گی اور ہمارا دعویٰ کہ یہ گیت ہیں تشنۂ ثبوت رہ جائے گا۔ "روح کا شوالہ" گیت کی نوعیت کی غمازی کر رہا ہے، اس میں پریم، داسی، مندر اور پٹ، ہندی زبان اور ہندو مذہبیات کے رمز اور کنایہ استعمال کئے گئے ہیں اور میرا جی اور بھگتی کال کے ہندی شعرا اور صوفیائے کرام کی روحانیت کی چاشنی گھلی ملی ہوئی ہے بنفس مضمون کے اعتبار سے ہندی اور بھاشا کے الفاظ و محاورات ہیں کیوں کہ ان

۱ـ ساغر نظامی "بادہ مشرق" صفحات ۸۰ - ۱۷۸
۲ـ ساغر نظامی "بادہ مشرق" صفحات ۸۲ - ۱۸۱
۳ـ ساغر نظامی "بادہ مشرق" صفحات ۸۵ - ۱۸۳
۴ـ ساغر نظامی "بادہ مشرق" صفحہ ۸۸ - ۱۸۵

سے مفر نہیں ہو سکتا تھا

پٹ مندر کے کھول پجاری پٹ مندر کے کھول[۱]
پریم نگر سے آئی میں داسی پٹ مندر کے کھول
ہیرے موتی لائی میں داسی پٹ مندر کے کھول
وہ موتی ہیں تیج* سے جن کی چندرماں چھپ جائے (* چمک")
وہ ہیرے ہیں جوت جنھوں کی سورج کو شرمائے
نینن کا کانٹا ہے ان کو اس کانٹے میں تول
پٹ مندر کے کھول پجاری پٹ مندر کے کھول

صبح سویرے چھیڑا کس نے بنسی کا یہ راگ
آنکھ کھلی ایسے میں میری یہ بھی میرے بھاگ
کوئل، مور، پپیہا، شاما، سب سوویں نرناری
گہرے سپنے میں ڈوبی ہے سپنے کی متواری
سارا جگ مردہ ہے پجاری ہیرے موتی رول
پٹ مندر کے کھول، پجاری پٹ مندر کے کھول

دور کہیں اک جھرنا گا دے سپنے کے سے راگ
لٹنے کو ہے دن کے ہاتھوں تاروں کا سہاگ
سکھیاں اپنے ہٹ میں بیٹھیں کریں دلوں کی کھود
جمنا دھندلا درپن* ہے اور پنگھٹ سونی گود (* آئینہ)
پنگھٹ پر ہر کوئی چپ ہے گوری گگری ڈول
پٹ مندر کے کھول، پجاری پٹ مندر کے کھول

دھین میں سو آنسو ہیں دیوانی کی بھینٹ
نیتن مرے مالی ہیں کیول* بھینٹ ہے یہ ان میٹ (* صرف)
اس مندر کے کھول ذرا پٹ جس میں ہیں گردھاری

---

[۱] ساغر نظامی "بادۂ مشرق" صفحہ ۱۷۸ — (نظم "روح کا شوالہ")

وہ گردھاری جن پر ساری دنیا ہے بلہاری
کب سے میں چیخوں بیچاری سن تو میرے بول
پٹ مندر کے کھول، بجاری پٹ مندر کے کھول

جیون میرا روپ بدل کر بن جائے اک ہار
ان کے گلے کا ہار، بجاری میرا من سنگھار
مجھ کو گلے یوں پڑتے دیکھیں دیویں وہ من ہار
گندھ جاویں اک ہار میں دونوں سنسار اور ساکار*
تجھ کو کیوں ہے عار بجاری کچھ تو منھ سے بول
پٹ مندر کے کھول بجاری پٹ مندر کے کھول

*مجسم دیوتا کی طرف اشارہ ہے۔

جیون کیا ہے ایک رسیلا اور امر سنگیت
پریم نگر میں نہیں بجاری مرجانے کی ریت
جھانجھ کی لے پر دھرتی ناچے اور جھومے آکاش
تال پہ میرے گھنگھرو کی ترلوک* میں ہوئے راس*
میرے مدّ* کے آگے بجاری دنیا کا کیا مول
پٹ مندر کے کھول بجاری پٹ مندر کے کھول

* تین دنیا * رقص
* مستی

میں پگلی اب جاؤں کدھر کو جھوٹے منھ سے بول
پٹ مندر کے کھول بجاری پٹ مندر کے کھول

جوبن اور جوبن کی مستی سب کچھ بھینٹ چڑھاؤں
جگ ڈھونڈے ہر یگ میں مجھ کو میں اس میں کھو جاؤں
پاگل، کامی*، چنچل، پاپی مت ہو ڈانواں ڈول
پٹ مندر کے کھول بجاری، پٹ مندر کے کھول

* دنیاوی خواہشات رکھنے والا

روحانیت کی بلندیوں اور عشقِ حقیقی کی پُراسرار وادیوں سے ذرا نیچے اُتر کر ساغر نظامی جب ذرا ہلکے اور نیچے سروں میں دل کے راگ الاپنے پر آتے ہیں تو اُن کی آوازیں ٹوٹے ہوئے دل کا درد اور حرمان و یاس کی دبی ہوئی سسکیاں بھی سننے سے تعلق رکھتی ہیں

ایک دوسرے گیت " درپن " میں گیت کا سانچہ بھی سادہ ہے۔ زبان بھی نہ فارسی ہے نہ بھاشا۔ نہ ٹھیٹھ ہندی نہ ٹھیٹھ اردو۔ سیدھی سادی زبان اور سیدھا سادہ انداز بیان ہے۔ چھوٹی بحر ہے اور چھوٹے الفاظ۔

صبح سویرے درپن ٹوٹا　　درپن ٹوٹا اور جگ چھوٹا
سانجھ نے مارا رات نے لوٹا　　سب کچھ کھوٹا سب کچھ جھوٹا

سانچا میرا ٹوٹا درپن
ٹوٹے میں دنیا لہرائے
ٹوٹ چکا رے ساجن درپن ٹوٹ چکا

کون اب دیکھے کون دکھائے　　ٹوٹے کو اب کون اٹھائے
کس کی صورت اس میں آئے　　کس کی مورت اس کو بھائے

ساجن میرے من کا درپن
ٹوٹ کے بھی جو ہر دکھلائے
ٹوٹ چکا اے ساجن درپن ٹوٹ چکا

کس کو دکھاؤں من کے ٹکڑے　　نیر میں ہیں ڈوبے ہوئے سارے
دکھیا جیون کے یہ سہارے　　ٹوٹے موتی ۔ بکھرے تارے

تم جو دیکھو میرے ساجن
ٹوٹا درپن پھر جڑ جائے
ٹوٹ چکا اے ساجن درپن ٹوٹ چکا [1]

ایک اچھا گیت ہے سوائے اس کے کہ اس میں حسن کی سجاوٹ اور عشق کی گرمی کے بجائے محبت کی ناکامی میں محبت کی تکمیل کا نقشہ کھینچا گیا ہے اور المیہ کیفیت سے سکون قلب حاصل کرنے کی ایک شکل پیش کی گئی ہے جس میں خالص محبت کے دلدادوں کے لئے ایک بے پناہ کشش ہے لیکن اس میں عام لوگوں کو محظوظ کرنے والی ارضیت مفقود ہے۔ اصل میں غزل اور نظم کے میدان کے راہ رو المیہ کے رُخ پر زیادہ اور بزمیہ کی سمت

[1] ۔ ساغر نظامی " بادہ مشرق " صفحہ ۱۸۱

کم چلتے ہیں۔ ساغر کی "وینا" سے نیسرا گیت نکلا تو وہ بھی المیہ کیفیت پیدا کرتا ہے "تم اب وہ نہیں ہو اب وہ نہیں ہو" میں ایک دکھیاری کنواری کے تاثرات کا عکس ملتا ہے۔ مروجہ گیتوں میں اس موضوع پر کم گیت ہیں اس لئے باوجود طویل ہونے کے پورا نقل کیا جانا ضروری ہے

تھا ربط میرے سوز نہاں سے تھا عشق میری ہر داستاں سے
مجھ پر فدا تھے دل اور جاں سے کھوئے ہوئے کو پاؤں کہاں سے؟

تم وہ نہیں ہو اب وہ نہیں ہو

آنکھیں تھیں میری جام محبت میرا تبسم دامِ محبت
صبحِ محبت شامِ محبت عرشِ تمنا بامِ محبت
اب ناتواں ہے گامِ محبت اب تم نہ لینا نامِ محبت

تم وہ نہیں ہو، اب وہ نہیں ہو

عہد محبت جس نے کیا تھا نام وفا پر جو مٹ گیا تھا
میری اداؤں پر جو فنا تھا میں جس کی دیوی جو دیوتا تھا
جو میرا بندہ ہو کر خدا تھا سپنا تھا یا رب دھوکا تھا کیا تھا

تم وہ نہیں ہو، اب وہ نہیں ہو

ساون کی وہ رت موسم وہ چنچل بسرے جھیلیں، گھنگھور بادل
دکھیا پپیہا، بیتاب کوئل سائے گھٹا کے سنسان جنگل
وہ ہم سے تم سے جنگل میں منگل دامن تمہارا اور میرا آنچل

تم وہ نہیں ہو، اب وہ نہیں ہو

اب وہ نہیں ہو تم میرے پیارے میں جی رہی تھی جس کے سہارے
جس نے ہمیشہ گیسو سنوارے آکاش میں تھی تم تھے ستارے
چاند اور سورج سب تھے ہمارے سب بجھ گئے وہ روشن شرارے

تم وہ نہیں ہو، اب وہ نہیں ہو

جس کی ادائیں کافر ادا تھیں جس کی نگاہیں گیت آشنا تھیں

جس کی صدائیں نغمہ رُبا تھیں | جس کی نوائیں سازِ فضا تھیں
جس کی وفائیں میٹھی جفا تھیں | جس کی جفائیں جانِ وفا تھیں

تم وہ نہیں ہو اب وہ نہیں ہو

روشن وہ شامیں زریں وہ راتیں | اور چاندنی میں گھنٹوں وہ باتیں
وہ بیت بازی وہ تم کو ماتیں | اُلفت کی چالیں قسمت کی گھاتیں
مخلوط قالب مربوط ذاتیں | سب پھونک ڈالیں وہ کائناتیں

تم وہ نہیں ہو، اب وہ نہیں ہو [۱]

یہ گیت پچھلے گیت سے زیادہ بہتر طور پر گیت کہلائے جانے کا مستحق ہے۔ اس میں ارضیت ہے ایک عام طور پر تجربہ میں آنے والے جذبہ اور تاثر کا اظہار ہے۔ عورت کا تخاطب مرد سے ہے۔ بعض بعض بند سادہ اور سلیس زبان، سیدھے سادے انداز بیان کے حامل ہیں اور گیت کے زمرہ میں اس کے شمار کی حد یہیں ختم ہو جاتی ہے۔ نظم کی طوالت گیت کے مزاج کے خلاف ہے۔ زبان ایک بند میں سادہ ہے تو دوسرے بند میں پھر فارسیت کا رنگ غالب آجاتا ہے۔ مرکبات پے بہ پے استعمال ہونے لگتے ہیں اور تفصیلات کا بیان مثنوی اور نظم سے پہلو مارنے لگتا ہے۔ زبان سادہ ہونے کے باوجود زبان کی روح اب بھی نظم اور غزل کی زبان کی روح ہے علاوہ ان الفاظ اور فارسی کی ترکیبوں کے جو بہ حال آورد ہے، سادہ الفاظ بھی ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ایک تلاش کے بعد جمع کیے گئے ہیں۔ آمد دور دور نظر نہیں آتی۔ ٹیپ کے مصرعے میں کوئی جان نہیں۔ کوئی توانائی نہیں۔ ٹیپ کے مصرعے کو دل میں اُتار دینے والے اور بار بار زبان پر لانے والے محرکات کا یکسر کوئی وجود نہیں۔ بحر اور وزن میں کوئی نیاپن نہیں۔ قافیہ کی سختی سے پابندی کی گئی ہے اور سب سے بڑا ستم یہ ہے کہ باوجودیکہ ایک عورت ایک مرد کو مخاطب کر رہی ہے لیکن صاف معلوم ہو جاتا ہے کہ مرد کے الفاظ عورت کی زبانی ادا ہو رہے ہیں۔ کوئی عورت خود اپنے تبسم کو "میرا تبسم دامِ محبت" خود اپنی ادا کو "کافر ادا" اپنی نگاہوں کو "کیف آشنا" اپنی صدا کو "نغمہ رُبا" نہیں کہے گی۔ مرد کو عورت کے جذبات کی ترجمانی کے لئے اور جذبات

---

[۱] ساغر نظامی، بادہ مشرق "گیت" تم وہ نہیں ہو، صفحہ ۱۸۳

کے اظہار کی باریک نزاکتوں کو سمجھنے کے لئے داخلی" مخلوط قالب اور مربوط واقعیت بننا پڑے گا۔ اس تنقید کے ثبوت کے لئے ساغر کا جو تھا گیت "آؤ" (ساون میں برہ کی ایک رات) کافی ہے۔ اس گیت میں مرد کی مخاطب عورت ہے۔ تخاطب کے الفاظ میں وہی مردوں کی سی بے باکی، مردوں کا سا اظہار جذبات، مردوں کا سا انداز تکلم ہے۔ اس لئے دوسرے گیتوں کے مقابلے میں یہ گیت حقیقت سے زیادہ قریب ہے مثلاً "آؤ میری جان آ بھی جاؤ آؤ ورنہ ہمیں بلاؤ" "دست رنگیں ادھر بڑھاؤ" "چھم چھم کرتی چلی آؤ"۔

دعوت کے تمام ادامر ختم کر دیئے ہیں لیکن ہر شعر ہم قافیہ اور ہم ردیف ہونے کی وجہ سے تمام گیت سپاٹ ہو کر رہ گیا ہے اور طبیعت دوسرے بند تک شوق کا ساتھ دیتی ہے اور پھر اکتاہٹ شروع ہو جاتی ہے اور جزئیات کی تھکا دینے والی تفصیل کسی ایک مرکز پر جمنے نہیں دیتی۔ صرف چند بند پیش کرنے کافی ہوں گے۔

آؤ مری جان آ بھی جاؤ ساون کی گھٹا میں چھپ کے آؤ
عالم جس سے لرز گیا تھا ہاں پھر اسی طرح مسکراؤ
کاشانۂ غم میں ہے اندھیرا دریا انوار کے بہاؤ
گوشہ گوشہ میں نور بھر دو ذرہ ذرہ کو جگمگا دو

آؤ میری جان آ بھی جاؤ

کالی کالی گھٹائیں توبہ دست رنگیں ادھر بڑھاؤ
ٹھنڈی ٹھنڈی ہوائیں توبہ کچھ تم پیو کچھ مجھے پلاؤ
بادل جو بچے کچھے ہوئے ہوں آؤ اور ساتھ انھیں بھی لاؤ
رم جھم ساون برس رہا ہے چھم چھم کرتی چلی بھی آؤ

آؤ میری جان آ بھی جاؤ [1]

اردو شاعری میں ساغر کا ایک خاص مقام ہے باوجود اس امر کے کہ ساغر گزشتہ نسل کے شاعر کہے جانے لگے ہیں۔ موجودہ نسل میں کافی لوگ ایسے موجود ہیں جنھوں نے ساغر کی خوش گلوئی، جوش اور جذبات کو گیتوں اور نظموں کی شکل میں سنا ہے

---

[1] ساغر نظامی "بادۂ مشرق" صفحہ ۱۸۵

اور سن کر مسحور ہو جانے کی کیفیت کی یادیں اُن کے ذہنوں میں تازہ ہیں۔ ان کا مقام اردو گیت نویسی میں ایک درخشندہ امکان کی نشاندہی سے زیادہ نہیں جس چیز نے انھیں رومانی گیت نویس ہونے سے روکا وہ ان کی دلدادگی ہے جو انھیں وطن، وطنیت، آزادی اور فرقہ پرستی کی شدید مخالفت سے وابستہ کئے رہی۔ وہ چونکہ زندگی کے ترجمان ہیں اس لئے اپنے زمانہ یعنی ۱۹۱۸ء سے لے کر ۱۹۴۵ء تک کے پُر آشوب سیاسی ماحول کی سانس لینے پر مجبور تھے۔ ساغر کی وطنی شاعری اس وقت کے ماحول کی آئینہ داری کرتی ہے۔ ہندوستان ایک طرف انگریزوں کی غلامی سے آزادی حاصل کرنے کی جدوجہد میں مصروف تھا اور دوسری طرف ملک کی دو عظیم قومیں ہندو اور مسلمان اسی زمانہ میں متحد بھی ہوئیں اور ۱۹۳۵ء کے بعد سے لے کر ایک دوسرے سے الگ ہونی بھی شروع ہو گئیں اور نفاق و افتراق کی آگ سلگی، بھڑکی اور شعلوں میں تبدیل ہو گئی۔ ساغر کی زیادہ نظموں کے عنوانات وطنیت، نغمۂ وطنیت، آزادی، قومی گیت، میخانۂ اقوام، آشوب عصر، فرقہ پرست، اعلانِ آزادی، نیا بچاری، یہ سب ساغر کو قومی شاعر کا خطاب دلوانے کے لئے کافی ہیں۔ "پھر یہ کچھ عنوان ہی پر منحصر نہیں بلکہ جہاں کہیں موقع ملتا ہے وہ اپنی وطن دوستی کے اظہار سے نہیں چوکتے۔"[1] اپنی ایک نظم 'فرقہ پرست' میں ساغر نے اپنے غم وغصہ کا یوں اظہار کیا تھا:-

مگر کیا اس کی ہستی حریت کو روک سکتی ہے
برائی نیکیوں کے قافلے کو لوٹ سکتی ہے؟
کبھی اخلاق پر اعمال بد نے فتح پائی ہے؟
کبھی یزدانیت پر شیطنت بھی غالب آئی ہے؟
کبھی ساغر صداقت کا کسی تہمت نے توڑا ہے
حقیقت پر کبھی باطل نے اپنا نقش چھوڑا ہے؟

لیکن بعد کے تاریخی واقعات نے دوسرے قوم پرست اور وطن پرست مسلمانوں کی طرح ساغر کو بھی سخت ناامید کیا کیوں کہ ہندوؤں کے برتاؤ نے اور ضد نے مسلمانوں

---

[1] وطنیہ۔ ساغر نظامی "بادۂ مشرق" دیباچہ "ڈاکٹر مولوی عبدالحق، صفحہ ۱۰۔

کو پاکستان حاصل کرنے کے لئے مجبور کردیا اور جس وطن اور وطنیت کے راگ حالیؔ، اقبالؔ، جوشؔ اور حفیظؔ نے گائے تھے۔ ساغرؔ اس قومی اور وطنی شاعری کے آخری نام لیوا ثابت ہوئے۔ قومیت اور وطنیت کا تخیل جو ساغرؔ نے اور بعد میں افسرؔ نے اپنے سامنے رکھا تھا وہ محض ایک فریب نکلا اور صحیح قومیت اور وطنیت جو ایک مسلمان کے نزدیک قابل قبول ہو سکتی تھی وہ علامہ اقبالؔ کے نظریہ میں ملی۔ حفیظؔ، ساغرؔ اور افسرؔ کی قوم پرستی اور وطن پرستی کا آتش کدہ ہمیشہ کے لئے ٹھنڈا پڑ گیا۔ ساغرؔ کی خاموشی اس امر کا ایک بیّن ثبوت ہے کہ شاعری میں مقصدیت پیدا ہو جانا اس کے اپنے لئے دعوت مرگ بن جاتا ہے۔

افسرؔ میرٹھی

افسرؔ میرٹھی کا معاملہ اپنے تینوں ہم عصروں سے ذرا مختلف ہے۔ افسرؔ منفرد شخصیت کے مالک ہیں۔ ان کی شاعری شکل و صورت میں حفیظؔ کی شاعری سے بہت ملتی جلتی ہے لیکن نوعیت اور فن کاری میں بہت اختلاف ہے۔ حفیظؔ، اخترؔ اور ساغرؔ تینوں کے یہاں شراب بھی رنگین ہے اور جام بھی رنگین ہے۔ افسرؔ کے یہاں زبان، خیال، طرز ادا سب میں سادگی ملتی ہے۔ عروض میں بھی وہ روایت سے متنفر ہیں۔ نئی اور مترنم بحروں کو فروغ دینے کے قائل ہیں۔ "میں جس کو ڈھونڈتا ہوں"، "دولت مند جوگی"، "دنیا میں جنت میرا وطن ہے"، "شب تاریک" اور "تریبنی" میں بحریں رواں دلکش اور ترنم ریز ہیں لیکن سب سے زیادہ قابل توجہ سادہ نگاری ہے جو اس بات کا پتہ دے رہی ہے کہ زمانہ کس طرف جائے گا۔ وطنیت اس دور کے تمام شعراء کے دل میں جاگزیں ہے۔ ان کے وطنی نغمے اپنی شعریت اور موسیقیت کی وجہ سے خاص طور پر دل چسپ ہیں اور کہنے کے لئے یہ کہا جائے کہ وطن کا تصور اقبالؔ کے ہندی ترانے سے آگے نہیں بڑھ سکا۔ لیکن یہ کیا ضرور ہے کہ ہر شاعر وطن سے بین الاقوامیت اور پھر انسانیت کے تصور کے مراحل طے کرے۔ افسرؔ کے یہاں جذبہ کی شاعری ہے اور اس لئے ان کی نظمیں بچوں کے لئے نہایت موزوں سمجھی جاتی ہیں اور اس بارے میں وہ اسمٰعیل کے شریک ہیں۔ مقامی رنگ، رجائیت اور شگفتگی کی وجہ سے ان کے گیت نونہالان

وطن کی ذہنی اور جذباتی ضرورت کو پورا کر دیتے ہیں اور صرف یہ کارنامہ کچھ کم وقیع نہیں۔
افسر بھی ان شعرا میں سے ہیں جن پر کلیم الدین صاحب کا نشتر زیادہ تیز نہیں ہوا گو کہ خراش سے وہ بھی نہیں بچ سکے۔ کلیم الدین بھی افسر کی سادگی، معصومیت، نوخیز تازگی اور ترنم کے وجود سے منکر نہیں۔ زبان اور طرز ادا کو بھی سہل اور آسان فہم دیکھ کر خوش ہیں۔ وطنیت کے جذبے اور منظر نگاری کی سادگی اور اصلیت کے باعث "ہمارا وطن دل سے پیارا وطن" اچھا گیت ہے گو گیت کی سی شکل نہیں لیکن پھر بھی گائے جا سکنے کی وجہ سے گیت مانا جا سکتا ہے۔

"یہ ہندوستان ہے ہمارا وطن   چمن زار جنت ہے سارا وطن
ہے دکھ سکھ میں دل کا سہارا وطن   ہے آنکھوں میں آنکھوں کا تارا وطن
ہمارا وطن دل سے پیارا وطن

یہ برسات کی ہلکی ہلکی پھوار   ہواؤں کا چلنا یہ مستانہ وار
یہ کھیتوں کی سبزی چمن کی بہار   یہ پھولوں کا شبنم سے دھل کر نکھار
ہمارا وطن دل سے پیارا وطن

وطنی گیتوں میں وطن کا راگ اقبال کے ترانہ ہندی کا عکس ہے۔ وطنیت کے راگ الاپنے میں ان کے یہاں شمشیر کی دھار، ہاتھی کی چنگھاڑیں، ہتھوڑے کی ضربیں اور ہنسیے کی کاٹ نہیں۔ ان کی آواز سب سے الگ ہے نرم و آہستہ، خوش آہنگ و دلکش، میٹھی اور سریلی، گو تخیل میں عمق اور پرواز نظر نہیں آتی۔ قوت اختراع بھی نہیں لیکن گیتوں کے کارواں کو صحیح راستے پر ڈالنے میں ان کی بڑی اہمیت ہے۔

سر شاہ محمد سلیمان مرحوم نے حامد اللہ افسر کی نظموں کے مجموعہ "پیام روح" کی تقریب میں لکھا تھا: "تخیل کی جدت، اچھوتے مضامین کو نہایت سلاست اور صفائی سے بیان کرنا سیدھے سادے الفاظ کو اس طرح ترتیب دینا کہ وہ موسیقیت سے لبریز ہو جائیں۔ یہ افسر کے کلام کی خصوصیات ہیں"[1] افسر کی موسیقیت کی طرف میاں بشیر احمد صاحب اڈیٹر رسالہ "ہمایوں" نے بھی اپنے مقدمہ میں اشارہ کیا تھا: "ابھی شاعری کے میدان میں گنجائش باقی تھی کہ

۱۔ افسر میرٹھی، حامد اللہ "پیام روح" انڈین پریس لمیٹڈ، الہ آباد .... صفحہ "ج"

نئے یا پرانے خیالات کو نئے انداز میں بیان کیا جائے۔ اردو کو سادگی کا درس مل چکا تھا۔ معنی آفرینی کا غلغل بھی برپا ہو گیا تھا لیکن جدتِ بیان اور موسیقیٔ شعر کے ہزاروں نغمے ابھی سینوں میں مستور تھے۔ ہمارے نوجوان شاعر (جن میں میاں بشیر احمد نے افسر کو شامل کیا ہے) اس جدت اور موسیقیت کی راگنیاں الاپتے ہوئے میدانِ شعر میں گامزن ہیں اور سچ یہ ہے کہ ان میں بعض راگنیوں کے سُر غایت درجہ شیریں اور خیال انگیز ہیں"[1] میاں صاحب آگے چل کر لکھتے ہیں: "پیامی (مراد "پیام روح" کے مصنف افسر) جو پیام ہمیں دے رہا ہے وہ پہلے اُسے اپنے دل میں محسوس کر چکا ہے اور اسے گنگنانے پر گانے پر اوروں کو سنانے پر مجبور رہے۔ وہ اوروں کی نقل نہیں کرتا۔ دنیا کی اصل جو کچھ وہ سمجھے ہوئے ہے حقیقت کی راگنی جیسے وہ سُن رہا ہے ہمیں بھی بتاتا اور سُناتا ہے جو ہمارے لئے اجنبی نہیں ہے۔ ہم سمجھتے ہیں کہ ہم یہ سب کچھ جانے ہوئے ہیں۔ صرف اپنے ہی مانوس خیالات کو ایک گیت کی صورت میں دوسرے کی زبانی سُن رہے ہیں"۔[2] "سادگی موسیقیت اور ایک انوکھا طرزِ بیان یہ افسر کے کلام کی خصوصیات ہیں"۔[3]

ان اقتباسات سے یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ افسر کی شاعری میں اور ان کے مجموعۂ کلام "پیام روح" میں شاید گائی جانے یا گائی جا سکنے والی نظموں اور گیتوں کا ایک معتد بہ حصّہ ہوگا۔ لیکن جب فہرست مضامین پر نظر پڑتی ہے تو امید مایوسی میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ اس مجموعہ کی نظموں کو افسر نے خود تین حصّوں میں تقسیم کیا ہے۔ پہلا حصّہ "نغمات الصغر" ہے جس میں ۱۹۱۸ء تک کی نظمیں اور غزلیں شامل ہیں اور یہ سب کی سب ان کے بچپن کی ابتدائی مشق کا نتیجہ ہیں۔ ان میں سے اکثر نظمیں اور چھوٹی چھوٹی مثنویاں ہیں۔ صرف ایک نظم "عشق پس پردہ" میں غزل اور نظم سے ہٹ کر نئی بحر نئے وزن اور نئے شعری سانچے کی تلاش کا پتہ چلتا ہے۔ اس میں ایک پردہ کرنے والی خاتون کے دل کے جذبات کا اظہار خود اسی کی زبان سے کروایا گیا ہے۔ یہ نظم اس امر کی بھی نشان دہی

---

[1] - افسر میرٹھی، حامد اللہ، "پیام روح"، صفحہ ھ

[2] - افسر میرٹھی، حامد اللہ، "پیام روح"، صفحہ د

[3] - افسر میرٹھی، حامد اللہ، "پیام روح"، صفحہ ز

کرتی ہے کہ افسرؔ گیت لکھ سکتے تھے۔

اپنے ہم عصروں کی طرح افسرؔ نے بھی نسائیات کے نئے نظریہ کو پیش نظر رکھا ہے اور مردوں کا تخاطب عورتوں سے اور عورتوں کا تخاطب مردوں سے روا قرار دیا۔ دوسری خصوصیات مناظر قدرت کے سیدھے سادے لفظوں میں بیان اور ہندی الفاظ کے استعمال پر مشترک ہیں۔ یہ تمام خصوصیات گیتوں کا ملجا وماویٰ بن سکتی تھیں لیکن اوائل عمری کی ان نظموں میں جو بنیاد پڑ گئی تھی اسی پر ان کی نظموں کی عمارت کھڑی ہوئی جن کو وہ "روح جذبات" کے نام سے پکارتے ہیں اور جو ۱۹۱۹ء سے لے کر ۱۹۳۶ء تک تصنیف ہوئیں۔ اس حصے میں افسرؔ نے ایک "مالن کا گیت" بھی دیا ہے جس پر ایک نوٹ بھی دیا ہے جو ہو بہو نقل کیا جاتا ہے۔

" یہ گیت سنسکرت کے ایک چھند کرا ٹنچ پدا"[۱] میں ہے اس بحر میں ہندی اور بنگالی زبانوں میں بہت سے گیت ہیں مگر اردو میں شاید اب سے پہلے کسی نے اس کی طرف توجہ نہیں کی

جی دیکھتا ہے کیسے توڑوں — پھوٹی پھوٹی ننھی ننھی پیاری پیاری کلیاں
لے کانٹے میں ہیچ ہیچ کھدوں — تیرے سارے پتے وتے میری ساری کلیاں
یا اللہ میں صبح کو پاؤں — ٹہنی ٹہنی اچھی اچھی بھاری بھاری کلیاں
گیت افسرؔ کا ایسا گاؤں — جیسے میرے پودوں والی نیاری نیاری کلیاں[۱]

صرف ایک اس گیت کے باعث افسرؔ کو اردو میں گیت نویس کا رتبہ مل جاتا ہے۔ اور یہ گیت اپنی نوعیت، ساخت، اپنے موضوع، اپنے سانچے، اپنی زبان، اپنے اختصار، اپنی موسیقیت، اپنی سادگی اور پرکاری اور منفرد جذبہ کے باعث افسرؔ کے تمام ہم عصروں نظم نگاروں یعنی حفیظؔ اور ساغرؔ کے گیتوں میں اپنا جواب نہیں رکھتا۔ افسرؔ نے اپنی نظم میں شاعر کی تعریف کی ہے اس کا ایک بند ہے۔

قصہ اپنا سنا رہا ہوں — میں تاروں کے دل ہلا رہا ہوں
ساکت دنیا ہے نصف شب ہے — میں دھیمے سروں میں گا رہا ہوں

---

[۱] افسرؔ میرٹھی، حامد اللہ "پیام روح"، صفحہ ۱۱۷۔

ہیں غرق اثر میں راگ میرے　　بے خود سب کو بنا رہا ہوں
شاعر ہوں لطافتوں کی جان ہوں [۱]

شاعر کی جو تعریف مندرجہ بالا بند میں افسر نے خود بیان کی ہے وہی تعریف گیت کی خصوصیات کا پورا پورا احاطہ کر لیتی ہیں۔ گیت خود گیت لکھنے والے کا قصہ ہونا چاہیے گیت سُن کر انسان تو انسان تاروں کے دل بھی ہل جانے چاہئیں۔ دماغ کے سرور اور تخیل کی بلند پروازیوں کا تذکرہ نہیں بلکہ گیت کا لُطف اور سرور شب اور خاص کر نالہ نیم شبی کے بھی ہم وقت ہے اور گیت وہی ہے جو جیسے سُروں میں بھی گایا جائے۔ راگ اور راگنیوں کو لا کھڑا کرے اور اس کی اثر آفرینی اور کیفیت زائی سننے والے اور گانے والے دونوں کو بے خود و مدہوش کر دے۔ جیسے شاعر لطافتوں کی جان ہے ایسے ہی اصناف شاعری میں گیت بھی لطافت کی جان ہیں۔

افسر بھی اپنے زمانہ کے تقاضوں سے مجبور تھے۔ غزل کی "بنائے کہنہ" کو "ویران" کیا جا رہا تھا اور نظم کی نئی نئی عمارتوں سے "آباد" کیا جا رہا تھا۔ زبان میں غزل کا طمطراق کشاں کشاں دامن سے لپٹا چلا آ رہا تھا۔ تخیل کی بلند پروازیاں زمین کی سطح تک آنے سے پرہیز کر رہی تھیں۔ فارسی تراکیب، تشبیہ و استعارے اور زبان کے چٹخاروں کا مزہ ہر نئی چیز کو پھیکا بنا دیتا تھا اس عبوری دور سے دامن کشاں گزر جانا مشکل امر تھا۔ اس لئے افسر کا کیا قصور اگر وہ نظم نگار رہی رہے اور گیت نویس نہ بن سکے۔ دلیر تجربہ سے افسر کبھی نہیں کترائے مثلاً "شب تاریک" میں وہ اپنے ہم عصروں سے چشمک زنی کرتے اور پہلو مارتے ہوئے نظر آ رہے ہیں:

کیا چیز ہے تو اے شب تاریک سکوں ریز
دُنیائے خموشاں
محویت پنہاں
ہو حد سے فزوں ضبط تو ہوتا ہے جنوں ریز
چھائی ہوئی ہر سمت ہے کیفیت خاموش

---

[۱] افسر میرٹھی، حامد اللہ، "پیام روح"، صفحہ ۱۲۱

تاثر کا معدن
تخیل کا مخزن
یا رات کے پردے میں ہے محویت خاموش
تاریکی میں رقصاں ہے ستاروں کی چمک بھی
لبریز تبسم
محروم تکلم
سہما ہوا کچھ دور سے تکتا ہے فلک بھی
شب ہے کہ خیالات کی وسعت کا ہے ساماں
کیفیت لرزاں
تاروں میں ہے پنہاں
ہیں یہ مرے اشعار کے ارکان پریشاں
تو راز نہاں کشش حسن ملاحت
نور دل عرفاں
تسکین بداماں
اے مخزن آسائش و سرمایۂ راحت
مدہوش ہے کس درجہ ترا حسن دل افروز
مخمور ہے دنیا
مسحور ہے دنیا
ایک افسر مغموم ہے یا شمع نظر سوز [1]

یقین نہیں آتا کہ اس نظم یا نغمہ کا مصنف اور مندرجہ ذیل بچوں کے وطنی گیتوں کا مصنف ایک ہی شاعر ہو سکتا ہے۔ دونوں نمونے بلا تبصرہ درج کئے جاتے ہیں

ہمارا وطن [2]

---

[1] - افسر میرٹھی، حامد اللہ، "پیام روح"، صفحات ۳۲ - ۱۳۱
[2] - افسر میرٹھی، حامد اللہ "پیام روح" صفحہ ۱۳۵

(بچوں کے لئے)

یہ ہندوستان ہے ہمارا وطن — چمن زار جنت ہے سارا وطن
ہے دکھ سکھ میں دل کا سہارا وطن — ہے آنکھوں میں آنکھوں کا تارا وطن
ہمارا وطن دل سے پیارا وطن

یہ برسات کی ہلکی ہلکی پھوار — ہواؤں کا چلنا یہ مستانہ وار
یہ کھیتوں کی سبزی چمن کی بہار — یہ پھولوں کا شبنم سے دھل کر نکھار
ہمارا وطن دل سے پیارا وطن

یہ خاموش اور خوش نما بستیاں — کسانوں کے یہ چھوٹے چھوٹے مکاں
یہ سادہ لباس اور پیاری زباں — ترقی کی رہ سے یہ محرومیاں
ہمارا وطن دل سے پیارا وطن

یہ گرمی کی شاموں کا پیارا سماں — یہ جاڑے کی راتوں کی خاموشیاں
یہ جھولے یہ گیتوں کی دل سوزیاں — یہ برسات کی ہائے دل چسپیاں
ہمارا وطن دل سے پیارا وطن

یہ چڑیوں کا گانا چمن در چمن — یہ افسر سے شاعر کا دل کش سخن
یہ سنسان جنگل یہ خاموش بن — یہ گنگا کی لہروں کا مستانہ پن
ہمارا وطن دل سے پیارا وطن

دوسرا وطنی گیت "جیسا میرا دیش ہے افسر ایسا کوئی دیش نہیں" ہے یہ بھی ہندوستانی بچوں کے لئے لکھا گیا تھا۔

پھولوں کا ہر سمت چمکنا
کلیوں کا ہر روز چٹکنا
باغوں میں بلبل کا چہکنا
میووں کا شاخوں سے ٹپکنا
جیسا میرا دیش ہے افسر ایسا کوئی دیش نہیں
کیسے اچھے اچھے دریا

وہ ان کا اٹھلا کر چلنا
دو بہنیں ہیں گنگا جمنا
دنیا میں ثانی نہیں ان کا
جیسا میرا دیش ہے افسرؔ ایسا کوئی دیش نہیں
دیکھو یہ ساون کی بہاریں
پڑتی ہیں ہر سمت پھواریں
ہرے بھرے پودوں کی قطاریں
بادل جن پر موتی واریں
جیسا میرا دیش ہے افسرؔ ایسا کوئی دیش نہیں
شبنم نے پھولوں کو نکھارا
سورج نے کچھ اور سنوارا
کیسا سماں ہے پیارا پیارا
اک گلشن ہے بھارت سارا
جیسا میرا دیش ہے افسرؔ ایسا کوئی دیش نہیں
مٹی ہے اکسیر یہاں کی
ایسی زمین ہے اور کہاں کی
جھولی بھر دی سارے جہاں کی
کیوں کر ہو تعریف کساں کی
جیسا میرا دیش ہے افسرؔ ایسا کوئی دیش نہیں [1]

وطنی گیت اور وطنی نظمیں اس زمانہ میں ہندوستان کے گوشہ گوشہ میں گونج رہی تھیں۔ حفیظ جالندھری، ساغر نظامی، افسرؔ میرٹھی سب ایک ہی رنگ میں رنگے ہوئے تھے۔ لیکن وطن کی شاعری میں افسرؔ کے یہاں جو زبان کی سادگی اور بیان کی سلاست ملتی ہے اور جو گھلاوٹ ان الفاظ میں اور جو مٹھاس ان نظموں یا گیتوں کے بولوں

---

[1] "افسرؔ میرٹھی"، حامد اللہ، "پیام روح" صفحات ۳۵ - ۱۳۴

میں پائی جاتی ہے وہ نہ حفیظ کی پرجوش نظموں میں اور نہ ساغر کی پُر تکلف اور مرصع نظموں میں ۔ افسر کے خمیر میں سادگی، خلوص اور نرمی و نازکی گندھی ہوئی ہے۔ ہم عصروں کے ساتھ ساتھ چلنے کی خواہش کے باوجود اپنی اصلیت کی طرف رجوع کرنے کے لئے وہ بار بار مڑتے ہیں اور گیت لکھنے اور گیت لکھنے کا جذبہ ہر جذبہ پر غالب آجاتا ہے۔ افسر کے گیت تصنیف کرنے کے امکانات کا جائزہ ان کی مندرجہ ذیل لوری سے بہ خوبی ہو سکتا ہے۔

لوری ماں کا شیریں ترین نغمہ ہے اور افسر کی طبیعت کو اس صنف شاعری یعنی گیت سے خاص لگاؤ معلوم ہوتا ہے

سو جا آنکھ کے تارے سو جا   سو جا دل کے سہارے سو جا
سو جا راج دُلارے سو جا   سو جا چاند ہمارے سو جا
سو جا سو جا پیارے سو جا

رات نے جھنڈے سکھ کے اڑائے   نیند کھڑی ہے پیر پھیلائے
ماں اپنے بچے کو سُلائے   دھیمے سروں لوری گائے
سو جا سو جا پیارے سو جا

کلیاں شاخوں پر سوتی ہیں   شاخیں جُھک جُھک کر سوتی ہیں
چڑیاں بے بستر سوتی ہیں   باجی اپنے گھر سوتی ہیں
سو جا سو جا پیارے سو جا

یاس میں آس بندھائے گا تو   بگڑے کام بنائے گا تو
دُکھ دُنیا کا مٹائے گا تو   سُکھ دے گا سُکھ پائے گا تو
سو جا سو جا پیارے سو جا

خدمت کرنا اپنے وطن کی   رونق بننا اپنے چمن کی
یاد آئے جب رنج و محن کی   کرنا قدر افسر کے سخن کی
سو جا سو جا پیارے سو جا

وطن کے گیت اور وطنی نظموں نے اس وقت ہندوستان کے اُردو شعرا کے ذہن کو اس قدر متاثر کر رکھا تھا کہ افسر کی لوری بھی وطن کی محبت کے اشارے سے نہ بچ سکی۔

مائیں اپنے بچوں کو وطن کی خدمت پر اکسانے کے لئے بے چین ہوں یا نہ ہوں لیکن ہندوستان اور پاکستان کے بچے اس زمانہ کے تمام شاعروں سے زیادہ افسر کے نام سے واقف ہیں اور افسر کی قدر کرتے ہیں اس لئے کہ بچوں کے گیت اور بچوں کی نظمیں لکھنے کا کام اسمٰعیل کے بعد افسر کے حصے میں آیا ہے۔ "پیام روح" میں کافی تعداد ایسی نظموں کی ہے جو افسر نے صرف بچوں کے لئے لکھیں اور بچوں کی زبان میں لکھیں اور بچوں کے دل کی بات لکھی۔
"پیام روح" میں کم و بیش چوون (۵۴) نظموں میں سے چودہ (۱۴) نظمیں بچوں کے لئے مخصوص ہیں۔ بچوں کے لئے مولوی اسمٰعیل کے علاوہ کسی شاعر نے اپنی تصانیف اور اپنے اشعار کا اتنا حصہ وقف نہیں کیا۔ جو شاعر بچوں کے دل میں اتنا اتر سکتا ہے، جس کا ذہن بچوں کے ذہن کی سطح کی تھاہ پا سکتا ہے۔ جو بچوں کے تجربات کو اپنی شخصیت اور اپنے منفرد جذبے اور تجربے میں منتقل کر سکتا ہے اور بچوں کی زبان استعمال کر سکتا ہے وہ اگر دوسرے قسم کے گیت تصنیف کرنے کی طرف مائل ہو جاتا تو یقیناً کامیاب ہوتا۔ چوں کہ اس زمانے کے شاعروں میں خلوص تھا اس لئے اس خلوص ہی کی بنا پر ان لوگوں نے جو محسوس کیا لکھ دیا۔ سیاسی شورش، کشمکش آزادی، اور معاشرے کے بدلتے ہوئے نظریات کے ٹکراؤ میں گیت لکھنے کا خیال کیسے آسکتا تھا۔

قومیت کا یہ زور ۱۹۳۵ء تک رہا اور اس کے بعد ہندوؤں اور مسلمانوں میں فرقہ وارانہ فساد کی آگ جو آریہ سماج کے رہنما سوامی شردھانند کی شدھی کی تحریک اور ہندو مہاسبھا کی ہندو سنگھٹن کی تحریک کی بنا پر کچھ عرصے سے سلگ رہی تھی وہ ۱۹۳۵ء کے بعد بھڑک اٹھی اور آخر کار مسلمانوں نے مجبور ہو کر ۱۹۳۵ء سے لے کر ۱۹۴۰ء تک پاکستان کا موقف اختیار کیا۔ ۱۹۴۷ء میں ملک بھارت اور پاکستان میں تقسیم ہو گیا۔ تقسیم ہندوستان کے وقت انسانیت سوز مظالم نے دنیا کو حیرت میں ڈال دیا۔ فرقہ وارانہ فسادات کے اس دس سالہ دور میں قوم پرستوں کے دل ٹوٹ گئے اور قومیت اور وطنیت کا راگ الاپنے والے شعرا کا کلام ایک بے معنی شے بن کر رہ گیا اور جو کچھ آبرو وطنی شاعری کی رہ گئی تھی اقبال کے فلسفۂ خودی کے تحت رہی سہی وہ بھی جاتی رہی۔ جب اقبال نے وطنیت اور قومیت کے پیرہن کو ملت اسلامیہ کا کفن قرار دے دیا۔ افسر اور ان

کے ہمراہی شعرا کا خواب شرمندۂ تعبیر نہ ہو سکا۔ سیاسی بحران اور نظریاتی چپقلش میں اس زمانے کے ہندوستان کے قومی شاعروں نے ہمت تو نہیں ہاری لیکن مایوس ضرور ہوئے اور حال سے نا اُمید ہو کر مستقبل کی طرف دیکھنے لگے۔ افسر نے کہا " وہ بھی زمانہ آئے گا:"

رہبر خود گمراہ ہوئے ہیں آج زمانہ ایسا ہے
ہر اک گام پہ منزل ہوگی، وہ بھی زمانہ آئے گا

آج اندھیرا ہے ہر گھر میں، آج زمانہ ایسا ہے
جگ مگ جگ مگ محفل ہوگی وہ بھی زمانہ آئے گا

کشتی ہے گرداب میں افسر آج زمانہ ایسا ہے
کشتی نزدِ ساحل ہوگی، وہ بھی زمانہ آئے گا۔ [1]

یہ وہ زمانہ تھا جب حفیظ، ساغر، افسر کی شاعری کا زمانہ ختم ہو رہا تھا ۱۹۳۵ء میں ہندوستان کے متحدہ قومیت کا تار و پود بکھرنا شروع ہو گیا تھا۔ وطن اور ہندو مسلم اتحاد اور یگانگت کے نغمے آہِ سرد میں تبدیل ہو چکے تھے۔ اور ۱۹۱۴ء سے لے کر ۱۹۳۵ء تک شاعروں نے جس شاعری کو اپنے خونِ جگر سے پرورش کیا تھا وہ ایک جسم بے جان ہو گئی تھی۔ ہر وقتی اور مقصدی شاعری کا یہی حشر ہوتا ہے۔ وہ شاعری جس میں ایک خاص وقت اور زمانے کے تقاضوں کا ہو بہو عکس ہو اور جس نے وقتی تقاضوں کو آفاقی یا ابدی اصطلاحات یا اشارات اور کنایات میں تبدیل کر کے ادب کے سرمایہ میں نہ سمو لیا ہو وہ اسی طرح پہلے عوام کے دل سے نکل جاتی ہے پھر دماغ اور یاد سے محو ہو جاتی ہے۔ ابدی زندگی پانے کا گر ایک تو غزل کو معلوم تھا اور دوسرے گیت کو۔ انھیں دونوں اصناف کو عوام و خواص میں مقبولیت کا درجہ حاصل رہا ہے۔ باقی اصناف شاعری وقتی طور پر آئیں، وقتی طور پر عوام کا دل خوش کیا اور پھر بھلا دی گئیں۔ یا نظروں سے گرا دی گئیں۔ حفیظ، اختر شیرانی، ساغر اور افسر نے غزل کو پس پشت ڈال کر نظم پر اپنی جان چھڑکی اور نتیجے کے طور پر ادب کے قانون کے مطابق سزا و جزا کے مستحق ٹھہرے۔ زمانہ نے حفیظ، اختر

[1] افسر میرٹھی، حامد اللہ "پیامِ روح"۔ صفحہ ۱۹۴

شیرانی، ساغر اور افسر کو اگر یاد رکھا تو ان کی رومانوی شاہ کاروں گیتوں اور شاید غزلوں کی وجہ سے یاد رکھے گا۔ قدرت نے ان چاروں شاعروں کو ایسا موقعہ فراہم کیا تھا کہ وہ اپنی ان توتوں سے کام لیتے جو گیتوں کی تشکیل، پرورش اور آراستگی کے لئے ودیعت کی گئی تھیں تو ان کا نام اردو زبان اور ادب میں ابدالآباد تک روشن رہتا۔

افسر نے جس زمانہ کے آنے کی طرف اپنی نظم " وہ بھی زمانہ آئے گا" میں اشارہ کیا ہے وہ واقعی آیا اور بہت جلد آیا۔ اردو شاعری کی تاریخ میں یہ زمانہ ترقی پسند شاعری کے نام سے یاد کیا جاتا ہے جسے وہی دن دیکھنے پڑے جو ان کے پیشروؤں کو دیکھنے پڑے تھے۔ ترقی پسند تحریک کے رہبر بھی اصل میں گم کردہ راہ ہوگئے۔ ہر گام کو منزل پر پہنچانے والا قدم سمجھا لیکن منزل نہ ملی۔ ترقی پسند شعرا کی کشتی اپنے پیشروؤں کے مقابلے میں جلدی گرداب میں پھنس گئی اور ساحل تک نہ پہنچ سکی اور جسے ترقی پسندوں نے ساحل سمجھا وہ ساحل نہیں تھا سراب ثابت ہوا۔

عمومی تبصرہ

اس باب کے آخر میں ایک مجمل اور عمومی تبصرہ اس لئے ضروری ہوگیا کہ اردو شاعری کا یہ دور کئی لحاظ سے نہایت اہم تھا۔ اس دور کو اس تصنیف کے مبحث کے مدنظر گیتوں کا تجرباتی دور کہا گیا ہے کیوں کہ اس دور میں گیتوں کی نئی عمارت تعمیر ہونی شروع ہوگئی۔ گیت گو کافی قدیم تھے لیکن عظمت اللہ خاں کے اجتہاد نے گیتوں کو اردو ادب اور اردو شاعری کے دربار میں مسندنشینی کا حق دلوایا۔ یا بہ الفاظ دگر گیتوں کی عمارت کی بنیادیں استوار کیں اور اس دور زیر تبصرہ میں اردو گیتوں کے بام و در تعمیر ہوئے۔ گیتوں کی محرابیں جھکائی گئیں۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ یہ دور ایک طرف تو غزل کا زریں دور بھی تھا اور غزل سے بغاوت کا دور بھی تھا۔ غزل کا زریں دور اس لئے کہ اردو غزل کو جوشؔ، یاسؔ، فانیؔ اصغرؔ، جگرؔ، حسرتؔ، فراقؔ جیسے فنکاروں کی مشاطگی حاصل ہوئی جنھوں نے غزل کو نئی روح، نئی جان، نئی بالیدگی اور نئی توانائی بخشی۔ غزل سے بغاوت کا دور اس لئے کہ نظم نگاری کو بھی اس دور میں فروغ حاصل ہوا۔ اقبالؔ، جوشؔ، سیمابؔ، حفیظؔ، اخترؔ، ساغرؔ اور افسر وغیرہم نے نظم کی روشنی کے مینار بلند کرکے اردو شاعری کے شیدائیوں کی نگاہوں

کو خیرہ کردیا۔ اور گو کہ غزل سے عام طور پر منافرت تو پیدا نہیں ہوئی اور نہ اسے دیارِ شاعری سے شہر بدر کیا جاسکا لیکن عوام وخواص اور خاص کر متوسط طبقے میں نظم کے ساتھ دل چسپی اور دل بستگی پیدا ہوگئی اور غزل سے اردو کی بزم شاعری کی صدارت کا عہدہ چھین لیا گیا۔ اس سلسلے میں کلیم الدین کی کتاب "اردو شاعری پر ایک نظر" غزل کے خلاف بغاوت کا ایک اعلان قرار دی جاسکتی ہے۔

غزل کے خلاف بغاوت کا ایک اثر تو یہ ہوا کہ بقول شخصے غزل کی استبدادیت ختم ہوگئی۔ دوسری اصناف شاعری مثلاً نظم، قطعہ، رباعی، مثنوی، مخمس، مسدس، اور گیتوں پر شاعروں کا قلم اپنی پوری قوت سے جولاں ہوگیا۔

نظم نگاری کے اس احیاء میں کیا باعتبار موضوعات اور کیا باعتبار اسلوب ہندوستانی قومیت کے تصور سے بڑی مدد ملی۔ بیسویں صدی کے ربع اول میں ہندوستانی قومیت کے تصور نے کئی چولے بدلے۔ حالی اور آزاد کی نظموں میں وطنیت کا جامہ زیب تن کیا گیا۔ وطن کی محبت اور جذبہ حب الوطنی کی تربیت مدنظر تھی۔ اس وقت تک ہندوستان کی غلامی اور ہندوستان کی آزادی کا نعرہ سیاسیات کے میدانوں سے بڑھ کر شاعری کی حدود میں داخل نہیں ہوا تھا۔ پہلی جنگ عظیم (۱۸-۱۹۱۴ء) کے اثرات کے طور پر اقبال کے ترانہ ہندی اور جوش کے نعرہ انقلاب کے بارآور ہونے کے لئے زمین ہموار ہوئی۔ وطنیت اور قومیت کی بنیادوں پر ہندو مسلم اتحاد کے چونے، گارے سے نئی ہندوستانی قومیت کے تصور کی دیواریں چننی شروع ہوگئیں۔

یہ بات اس زمانہ میں عجیب سی معلوم ہوگی کہ ہندوستان میں مسلمانوں کو آئے ہوئے تقریباً ایک ہزار سال ہوگئے تھے۔ اور غدر کے بعد تک کسی کو اس امر کے اعادہ کی ضرورت محسوس نہ ہوئی کہ ہندوستان کو اپنا وطن سمجھا جائے اور وطن کی محبت کے جذبے کو ابھارا یا سراہا جائے۔ اردو شاعری میں ولی سے پہلے کے فارسی شعراء یا ولی کے بعد سے لے کر غالب اور داغ تک کے اردو شعراء کے کلام میں وطنیت یا قومیت کے جذبہ کے کسی رُخ کی طرف کوئی اشارہ نہیں پایا جاتا (غالب کے کلام میں ملک کے سیاسی انحطاط کی طرف منسوب اشارات غالب کے مبصرین کے ذہن کی ایجادات کی حد تک محدود ہیں) انگریزوں

کی فارسی کو سرکاری و درباری زبان کی حیثیت سے ختم کرنے کی کوشش، اُردو کو اس کی جگہ دلوانے کی تدابیر، فورٹ ولیم کالج کا قیام، سر سید کی تعلیمی اور ادبی تحریک اور کرنل ہالرائڈ کی اُردو نظم نگاری کی سرپرستی سب کے سب واقعات اس امر کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ انگریزوں نے عام طور پر وطنیت اور قومیت کے جغرافیائی تصور کے تحت (جو یورپ کے مختلف ملکوں کے ذہن میں جڑ پکڑ چکا تھا) اور ہندوستان میں اپنی استعماریت پسندانہ ذہنیت اور حکمت عملی کے تحت ایک طرف تو وطنیت، حب الوطنی، قومیت اور قومیت کے جغرافیائی تصور کو فروغ دیا اور دوسری طرف اپنی مسلمان دشمنی کے مسلک کے زیر نظر ہندوؤں اور مسلمانوں کی جداگانہ حیثیت کی دبی ہوئی راکھ کی چنگاریوں کو سیاسی، معاشرتی، ثقافتی اور زبانی خس و خاشاک کو تہ بہ تہ چُن کر ہوا دینی شروع کی۔ سیاسی بساط پر ان شطرنجی چالوں کا جو نتیجہ ہونا تھا وہ ہوا۔ ادھر ۱۹۱۸ء میں جنگ ختم ہوئی اور اُدھر سارے ملک میں ایک آگ سی لگ گئی۔ کانگریس اور خلافت کی تحریک ہندو مسلم اتحاد اور متحدہ قومیت کے جھنڈے کے نیچے انگریزی حکومت سے برسرپیکار تھی۔ ملک کی فضا میں غلامی سے نجات، آزادی کا حصول، سرمایہ داری کا استیصال، کسانوں اور مزدوروں کی حمایت، جمہور کی آزادی کے جذبات فرد فرد کے رگ و پے میں سرایت کر گئے۔ چنانچہ اُردو شاعری کی روح اور اس کے خد و خال پر ان جذبات کا اثر ہوا۔ ۱۹۱۶ء سے لے کر (جب کانگریس اور مسلم لیگ کے درمیان میثاق لکھنؤ پر دستخط ہوئے) ۱۹۳۵ء تک یعنی تقریباً ۲۰ سال تک اقبال، جوش، سیماب، حفیظ، اختر، ساغر اور افسر اور ان کے دوسرے ہمنوا شاعروں نے اپنی نظموں میں انھیں جذبات کو سمویا۔ انھیں موضوعات کو اپنایا۔ غزل کے سانچے کو رد کر کے نظم کے نئے نئے سانچوں میں اس مواد کو ڈھالا۔ اسالیب بیان غزل سے مختلف ضرور ہوئے لیکن غزل کی اشاریت، رمزیت سے قطعاً کنارہ کشی نہ ہو سکی۔ لوگ غزل کو انحطاط پذیری اور بورژوا ذہنیت کا نشان قرار دے کر اس سے انحراف کے راستوں پر گامزن ہوئے اور باوجود اس انحراف کے نئے اسالیب پر غزل کے اثرات جھروکوں سے جھانکتے نظر آتے رہے۔ ایک طرف وطنیت اور قومیت کا یہ نیا تصور اپنی گلکاریاں کر رہا تھا اور دوسری

طرف ملک کی سیاست میں ایک نیا شگوفہ کھلا۔ کانگریس اور خلافت کی تحریک کے عین شباب کے زمانے میں آریہ سماج کے سرگروہ سوامی شردھانند کی شدھی کی تحریک اور ہندو مہاسبھا کی سنگھٹن کی تحریک نے ہندو مسلم اتحاد کے حسین خواب کی دھجیاں بکھیر دیں۔ ہندو۔ مسلم فسادات نے مسلمانوں کو از سر نو سوچنے کے لئے مجبور کر دیا۔ سیاست میں انقلابات جلد جلد آسکتے ہیں۔ اس لئے سیاست داں اپنا مسلک بھی جلد جلد بدل لیتے ہیں لیکن شاعری تصورات ذہنی سے گزر کر جذبات قلبی اور عقیدے سے تعلق رکھتی ہے۔ لہٰذا شاعروں کے مسلک میں تبدیلی حقیقی معنوں میں ناممکن ہوجاتی ہے۔ شاعر اپنے ابلاغ کی نوعیت بدلنے میں اپنی شخصیت کی اور اپنے مسلک کی اور روح شاعری کی توہین سمجھتا ہے۔ چنانچہ حالانکہ ہندوستان کے مسلمانوں کا سیاسی مسلک تو بدل گیا لیکن نئی وطنیت اور نئی قومیت کے تصور کو سینے سے لگانے والے شاعر نہ بدل سکے۔ سوائے اقبال کے جنھوں نے جب وطنیت اور قومیت کے تصور کی نفی ہوتی دیکھی تو انھوں نے دوسرا مثبت پہلو تلاش کر لیا۔ وطن اور قوم کے جغرافیائی تصور سے گزر کر علامہ اقبال بین الاسلامی، بین الاقوامی اور بین الآفاقی تصور کے ابلاغ میں منہمک ہو گئے۔ خودی کا فلسفہ اس تصور کا نچوڑ تھا۔ اقبال نے موضوعات میں تبدیلی کی۔ اسالیب میں تبدیلی کی، غزل کے علاوہ اردو شاعری کے جو سانچے دستیاب تھے انھیں کو اپنے جذبات کے اظہار کا محل قرار دیا۔

یہ امر غور طلب ہے کہ اردو شاعری کا زیر بحث دور کس حد تک تجرباتی دور تھا غزل کے سادات، جوش، فانی، اصغر، جگر، حسرت وغیرہ نے اردو غزل پر تجربے کئے اور غزل کو ہدف ملامت ہونے سے بچالے گئے۔ اقبال، جوش، سیماب، حفیظ، اختر، ساغر اور افسر نے غزلیں بھی لکھیں لیکن نظم ان کی خاص منظور نظر رہی اور نظم کی ماہیت، ہیئت اور تکنیک میں بڑے بڑے وقیع تجربات کئے۔ ان نظم نگاروں کے یہاں غزل سے انحراف اسی حد تک ہوا کہ غزل کو ان کے نظام تخلیق میں دوسرا یا تیسرا مقام ملا۔ غزل سے انحراف ان کا مسلک نہیں تھا اور نہ غزل سے انحراف میں تعصب کی بو آتی تھی۔ ان نظم نگاروں نے گیت نویسی کا بھی بڑا مفید تجربہ کیا۔ گیتوں کے موضوعات کے اعتبار سے بھی اور گیتوں کو جدید نظم کے سانچوں میں پیش کرنے کے لحاظ سے بھی۔ تجربہ اس لئے کہ گیتوں کے قدیم سانچوں

کو اپنانے میں شاید ادبیت پیدا ہوتی نہ دیکھی۔ اس لئے گیتوں کو بھی نظم جدید کا لباس پہنا دیا۔ گیتوں میں جس زبان کا استعمال کیا وہ بھی ایک وقیع تجربہ تھا۔ لیکن یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ باوجود تجربات کے اور باوجود غزل سے پہلو چرانے کے ان کی نظموں اور ان کے گیتوں میں غزل کے اثرات پائے جاتے ہیں۔

آخر میں اس دور میں ترقی پسند شاعری کی بنیادیں رکھی گئیں۔ ترقی پسندوں نے غزل کو گردن زدنی قرار دیا اور نظم نگاری کے مروجہ سانچوں، اسالیب بیان اور تکنیک کو بھی ٹھکرا دیا۔ ترقی پسند شاعری کی اس کروٹ نے یہ ثابت کیا کہ اگر ترقی پسند شاعری کے شاہ کار اردو شاعری اور اردو ادب کا ایک قابل قدر حصّہ ہو سکتے ہیں تو گیت بھی باوجود اُردو شاعری کے مروجہ سانچوں سے مختلف سانچوں میں سموئے ہوئے ہونے کے اور باوجود غزل، نظم اور جدید شاعری کے موضوعات، اسالیب اور زبان کے اختلاف کے اُردو شاعری اور اردو ادب کا ایک عظیم اور قابلِ قدر سرمایہ ہو سکتے ہیں۔

بابِ نہم

ترقی پسند شاعری

اجتماعی قدروں کا نیا شعور

دونوں جنگوں کے درمیان کا زمانہ ہندوستان اور پاکستان میں شورش اور ہنگامہ خیزی کا زمانہ گزرا ہے۔ اس زمانہ کی اردو شاعری نے عوام کے جذبات کی عکاسی کا حتی الامکان پورا پورا حق ادا کیا ہے۔ غزل اپنے قدیم مسلک پر ہی چلتی رہی۔ نظم میں رومانیت اور وطنیت کو غلبہ حاصل رہا اور گیتوں نے اس زمانہ کے شاعروں کے ہاتھوں ایک نیا چولا بدلا۔ موضوعات، طرزِ ادا، اسلوبِ بیان، اشارات و علامات کے اعتبار سے گیتوں نے اپنے لیے ایک باوقار اور دیرپا مقام پیدا کر لیا تھا لیکن ساتھ ہی ساتھ نظیرؔ اور عظمت اللہ کے زبان کے اجتہاد کے باوجود فارسی الفاظ اور تراکیب کی چکاچوند پیدا کر دینے والی جلوہ ریزیوں نے گیت نویس شعرا کو پھر بہکا دیا تھا۔ زبان کی سادگی اور طرزِ ادا کی بے ساختگی، آہستہ آہستہ پھر کم ہونی شروع ہو گئی تھی۔ انفرادیت کے بجائے عمومیت پیدا ہو چلی تھی۔ اور گیتوں کے نفسِ مضمون یعنی وطنیت کی آگ سرد ہوتی نظر آ رہی تھی۔ اس کی وجہ وہی تھی جو پچھلے باب کے آخری صفحات میں، بیان کی گئی۔ یعنی یہ کہ ان گیتوں میں قومیت اور وطنیت کا جو جذبہ کارفرما تھا وہ وقتی تھا۔ اس جذبہ میں ابدی عناصر کا فقدان تھا۔ اس جذبہ کی آفرینش ہو سیرورشی انگریزوں کے جور و ستم پر مبنی تھی۔ موجودہ صدی کے ربع اول تک وطن پرست اس مفروضہ کے رہینِ منت تھے کہ گویا ہندوستان اور پاکستان میں ایک متحدہ قوم آباد تھی۔ اور متحدہ قومیت ایک حقیقت تھی۔ وطن اور قوم کی آزادی کا جذبہ غالب ترین جذبہ تھا۔ اس آزادی کے حاصل کرنے کے لیے جو سیاسی جد و جہد کی جا رہی تھی اس نے مقصد کو

قریب الحصول بنا دیا تھا لیکن بہت جلد ہمارے قومی شاعروں کو ایک تلخ تجربہ سے دوچار ہونا پڑا۔ وطنی شاعری کو یکلخت ایک زبردست دھکا سا لگا.... ہندوؤں اور مسلمانوں کے اختلافات اور مناقشات نے ایک مہیب صورت اختیار کر لی۔ اور متحدہ قومیت اور وطنیت اور متحدہ وطن کی آزادی کا خواب شرمندہ تعبیر نہ ہو سکا۔ ایسا معلوم ہوا کہ وہ تختہ ہی پیروں تلے سے کھینچ لیا گیا جس پر کھڑے ہو کر آزادی اور وطنیت کی تانیں الاپی جارہی تھیں۔ وطنی نظمیں اور وطنی اور قومی گیت اس صدمہ سے جانبر نہ ہوسکے البتہ رومانی نظمیں اور گیت چونکہ ابدی عناصر کے حامل تھے لہٰذا آج بھی زندہ ہیں۔ لیکن ۱۹۴۷ء کے بعد سے ان کی مقبولیت عامہ میں بڑی کمی واقع ہونے لگی۔

اس عدم مقبولیت کی ایک وجہ تو وہ رجعت قہقری تھی جو زبان اسالیب اور طرز ادا کے سلسلے میں گیتوں نے اختیار کرنی شروع کر دی تھی۔ لیکن اس سے زیادہ اہم وجہ یہ تھی کہ ۱۹۲۵ء سے لے کر ۱۹۳۶ء تک کا زمانہ دنیا بھر میں اور خاص کر ہندوستان اور پاکستان جیسے ملک میں سخت اقتصادی پسماندگی کا زمانہ تھا بے روزگاری اور کساد بازاری نے اور خاص کر تعلیم یافتہ نوجوانوں کی بے کاری اور ان کی شکست آرزو اور مایوسیوں نے دلوں میں پراگندگی پیدا کر دی تھی۔ اور نوجوان شاعروں کو "یاران فراموش کردند عشق" کا مصداق بنا دیا تھا۔ اور ملک میں نوجوانوں کا ایک ایسا گروہ وجود میں آیا جو نہ صرف انگریز حاکموں اور غیر ملکی حکومت کا کھلم کھلا دشمن بن گیا بلکہ اس نے بیرونی اثرات کے تحت پیدا شدہ تمدن اور تمام سیاسی اور معاشرتی نظام کو بھی دشمنوں کے زمرے میں شامل کر لیا۔ عالمی اشتراکیت کو پھلنے پھولنے کے لیے اس سے زیادہ زرّیں کون سا موقع مل سکتا تھا۔ تعلیم یافتہ نوجوانوں میں سے ایک گروہ پیدا ہوا جو نہ صرف اشتراکیت پسند ہو گیا بلکہ جس نے اشتراکیت کو سیاسی عقیدہ، اور مسلک کے طور پر اختیار کر لیا۔ ہر مسلک کی طرح اشتراکیت پسندوں کے مسلک نے بھی

ایک تحریک کی شکل اختیار کی اور اشتراکیت ایک زندہ مسئلہ بن کر کھڑی ہو گئی۔ ......
اشتراکی عقیدہ کی تبلیغ و ترویج کے ہر ممکن محاذ پر اشتراکیت پسندوں نے اپنی قوت مرکوز کرنی شروع کر دی اور ان محاذوں میں سے ایک محاذ ادب اور شاعری کا محاذ تھا۔ اشتراکیت کے جذبہ سے سرشار کچھ ایسے نوجوان شاعر ملک کی افق پر نمودار ہوئے جو خود کو عوام کا ہمدرد ہی نہیں سمجھتے تھے بلکہ عوام کو ان کا حق حکمرانی دلانے کے لیئے ادبی اور شاعرانہ اقدام کے قائل تھے۔ اس گروہ کی جد وجہد سے عوام کے حقوق کے مطالبات کا دائرہ صرف سیاسیات، معاشیات، تہذیب و تمدن کی اقدار کی تخریب اور از سر نو تعمیر ہی کو محیط نہیں تھا بلکہ زبان، ادب اور شاعری کے میدان میں بھی در آیا تھا۔ اس نئے محاذ اور اس نئی تحریک کو ترقی پسند ادب اور ترقی پسند شاعری کا نام دیا گیا تھا۔ ترقی پسندوں کے قول کے مطابق ان کے ادب اور ان کی شاعری کا ملجا و ماویٰ مشتمل تھا، عوام کے رنج و تکالیف اور عوام کی خوشیوں اور مسرتوں پر، عوام کے مشاغل، عوام کے خیالات، عوام کے جذبات اور عوام کے داخلی اور خارجی تجربات پر عوام کی زبان، اظہار کے مافی الضمیر کے اسالیب اور طرز ادا پر۔ یہ تحریک جس زور و شور سے اٹھی اور جس طور پر اردو کے ادب اور شاعری میں ایک انقلاب عظیم برپا کر دینے کی دعویدار ہوئی، اس سے معلوم ہوتا تھا کہ یہ لوگ حکومت ارضی کے ساتھ ساتھ اقلیم ادب اور اقلیم شاعری کو بھی عوام کے سپرد کر دینے پر تلے بیٹھے ہیں۔ اس انقلاب نے حالی اور آزاد کے لائے ہوئے انقلاب کو بھی بہت پیچھے چھوڑ دیا۔ ان کا مقصد روایت سے بغاوت کر کے شاعری کو ماضی کی قید اور بندشوں سے آزاد کرانا تھا۔ ان باغیوں میں ایک طرف تو اپنے مقصد کو حاصل کرنے کیلئے اضطراب اور بے چینی اور قدرے عجلت پائی جاتی تھی۔ دوسرے ان کی شاعری ان متضاد اور نئے فکری اسلوبوں کا نتیجہ تھی جو اردو ادب اور اردو شاعری میں داخل ہو چکے تھے۔ ان باغیوں میں سے کئی مغربی تعلیم سے مکمل طور پر بہرہ مند ہو چکے تھے اور کئی نے انگریزی ادب

اور انگریزی شاعری کا اتنا ہی گہرا اور وسیع مطالعہ کیا تھا جتنا اپنے ادب اور اپنی شاعری کا یہ ساتھ ہی ان کے ذہن کے دروازے نئی معلومات کے لیے سوا تھے۔ اور یہ وہ فکری پہلو ہے جس میں آزاد اور حالی کو بہت کم کامیابی نصیب ہوئی تھی نئے نئے علوم مثلاً نفسیات اور نفسیاتی تجزیہ جو علم کا نیا معیار قرار پائے تھے، اور اس کے ساتھ ساتھ ملکی اور غیر ملکی سماجی اور سیاسی تحریکوں کا شعور اور اس میں عملی حصے نے مل کر انہیں ایک ایسی نئی آگاہی دی جو حالی، آزاد، اور اقبال کی شعری کیفیات سے بالکل مختلف اور روایتی شاعری کی راہ سے مکمل علیحدگی کے مترادف ہی تھی۔" ۱

لہٰذا جو نئے شاعر یہ نیا انقلاب لائے ان میں ایک تصوراتی یکسانیت تو ضرور ملے گی۔ یعنی روایات سے بغاوت اور سماجی ذمہ داریوں کا احساس۔ لیکن وہ علیحدہ علیحدہ بھی کام کر رہے تھے۔ یہ نئی تحریک ۱۹۳۰ء سے ۱۹۴۵ء تک بڑی شدّ و مد سے ملک کے گوشے گوشے میں کارفرما رہی۔ ایک ربع صدی کے بعد اس پر نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ شاعروں کی دو مختلف جماعتیں، دو مختلف محاذوں پر کام کر رہی تھیں۔ ان میں سے ایک جماعت ادب کی مکمل آزادی کی علمبردار تھی خواہ وہ روایت سے آزادی ہو یا اسلوب سے۔ انہوں نے نئے موضوعات تلاش کیے، نئے اسلوب تراشے اور اظہارِ خیال کے لیے نئے طریقوں پر تفکر اور تدبّر سے کام لیا اور اپنی شاعرانہ تخلیقات میں اپنے جذبات اور افکار کے نئے تجربوں کو سمو دیا اور شعر کی نئی نئی صورتیں منظرِ عام پر لائے۔ اس گروہ کے ہر شاعر نے اپنے انفرادی انداز پر زور دیا۔ یہ گروہ میراجی، ڈاکٹر خالد اور ن م راشد پر مشتمل تھا۔ ڈاکٹر ایم ڈی تاثیر

۱۔ راشد، ن م۔ ۱۹۶۲ء کے بہترین مقالے (زندہ کتابیں) حلقہ اربابِ ذوق۔ مکتبۂ جدید لاہور ۱۹۶۳ء/ جدید اردو شاعری، صفحہ ۱۰۲

بھی اس گروہ کے ایک معزز رکن تھے ان کا طبعی میلان نظم کی طرف تھا۔ ان کے یہاں رسمی اور روایتی اسلوب کا نام شاعری نہیں ہے شاعری تو ان کے نزدیک نئے احساس اور نئے جذبے کو نئے انداز اور نئے اسلوب میں پیش کرنے کا نام ہے۔[1]

تاثیر پہلے نظمیں اور غزلیں کہتے تھے۔ اسلوب میں نئے تجربے کرنے کے سلسلہ میں نئے نئے موضوعات پر طبع آزمائی کی ہے۔ تاثیر بنیادی طور پر موضوع کے شاعر ہیں۔ اجتماعی زندگی، اجتماعی شعور، طبقاتی فرق، سرمایہ دار اور مزدور کی چپقلش، کسان کا مستقبل وغیرہ موضوعات کے مرد میدان ہیں۔ تاثیر نے بعد میں گیت لکھنے شروع کیے۔ گیتوں میں محبت کے راگ کے ساتھ روٹی اور بھوک کے مسائل بھی آنے لگے... محبت کے گیتوں میں "تم بھی پیت کرو تو جانیں" اور "مان بھی جاؤ جانے بھی دو" اچھے، رومانی گیت ہیں۔[2]

ڈاکٹر خالد کا آغاز امید افزا تھا لیکن ان کی شاعری محض اسلوب کے تجربوں تک محدود رہی۔ ن۔م راشد اس گروہ میں اس لیے شامل کیے جا سکتے ہیں کہ ان کا پہلا مجموعہ "ماورا" جو ۱۹۴۲ء کے قریب شائع ہوا تھا آزاد شاعری کی تخلیقات کا پہلا باقاعدہ مجموعہ تھا۔ اس پر سخت تنقیدیں بھی ہوئیں۔ ان کا مذاق بھی اڑایا گیا۔ بعض نظموں کو مبہم قرار دیا گیا اور بعض کو غیر اخلاقی۔ بعض نے کہا کہ ن۔م راشد صرف فرار کی تبلیغ کرتے ہیں اور "ماورا" داخلی تجربات کے بیان سے بھرا ہے لیکن چند نقاد ایسے بھی تھے جنہوں نے "ماورا" کو برداشت کیا اور چند شاعروں نے "ماورا" کی تقلید بھی کی یا یوں کہیے کہ متاثر ہوئے۔ ن۔م راشد جہاں اس پہلے گروہ میں شامل ہیں وہاں وہ دوسرے گروہ میں بھی شامل ہیں جس نے ترقی پسند شاعری کے تصوراتی عنصر سے ہم آہنگی کو اپنا شعار بنایا اور اشتراکی تصورات کی تبلیغ اپنا مقصد اول قرار دیا آگے چل کر یہ معلوم ہوگا کہ ن۔م راشد نے اشتراکیت کی اس تبلیغ میں کچھ کم حصہ نہیں لیا۔

---

[1] بریلوی ڈاکٹر عبادت "جدید شاعری" اردو دنیا۔ آرام باغ روڈ کراچی ۱۹۶۱ء صفحہ ۳۴۱

[2] ابواللیث صدیقی ڈاکٹر، "جدید شاعری کا ترقی پسند دور" مطبوعہ سالنامہ نگار پاکستان صفحہ ۳۰، ۱۹۶۵ء

ن۔م راشد خود اپنے کو اس گروہ میں شامل نہیں کرتے جس میں کلیم، آزاد، انصاری مخدوم محی الدین، یوسف ظفر، حتیٰ کہ فیض احمد فیض بھی شامل ہیں۔ ن۔م راشد اپنی برائت اس طرح کرتے ہیں۔

"دوسرا محاذ نام نہاد ترقی پسندوں کا تھا۔ اس گروپ میں ایسے شاعر شامل تھے جو نئی اقدار لیکر اٹھے تھے اور جنہوں نے غیر معمولی ہمت اور جرأت سے کام لیا تھا۔ لیکن بہت جلد یہ محض نعرے بازوں اور ایک مخصوص نظریے کے مبلغوں میں بدل کر رہ گئے ہیں۔ چنانچہ ان کی شاعری کے تمام موضوعات اپنی اندرونی اقتضا اور راہ نمائی کے بجائے غیر ملکی نظریات اور دباؤ پر منحصر تھے۔ بظاہر ان کی شاعری کا ایک مخصوص نظریہ تھا اور انہوں نے اس کا کھلا ہوا اعتراف کیا کہ اردو ادب کو نظریے کی اشاعت کیلئے استعمال کرنا چاہتے ہیں۔ ان میں سے کچھ نے بلاشبہ خلوص اور اعتقاد سے کام لیا۔ لیکن ان کی تخلیقات محض سطحی اور بعض اوقات صحافیانہ ہوتی تھیں۔ اس تحریک نے بھی اردو ادب اور شاعری پر بلاشبہ ایک نمایاں اثر ڈالا۔ لیکن بدقسمتی سے وہ اچھے ادیب اور شاعر پیدا نہ کر سکی۔[1]

ن۔م راشد نے اپنے ساتھ فیض احمد فیض کو بھی تصوراتی تبلیغ کے گروہ سے نکال لے جانے کی کوشش کی ہے چنانچہ اسی مقالے میں لکھتے ہیں۔

"فیض احمد فیض جن کا اس ترقی پسند حلقے سے نزدیکی تعلق ہے (مری) اس (رائے) سے مستثنیٰ ہیں...... ان کو ایک اہم شاعر کہا جا سکتا ہے وہ کسی تحریک سے متعلق ہوں یا نہ ہوں ایک بات تو یہ کہ فیض کسی خاص سیاسی فلسفے کے حامل شاعر نہیں اور نہ وہ کسی صورت میں بھی اس سیاسی نظریے کو فارمولے یا نعرے میں تبدیل کرتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ وہ طبعی طور پر رومان پسند ہیں۔ وہ ان باتوں کے استعمال سے بچتے ہیں جو ترقی پسندوں اور مارکسی نظریات کے حامل شاعروں کا وردا ہوں

---

[1] ن۔م راشد، جدید اردو شاعری، ۱۹۶۲ء کے بہترین مقالے حلقہ ارباب ذوق مکتبہ لاہور۔ ۱۹۶۳ء صفحہ ۱۰۶

کا طرۂ امتیاز ہیں۔۔ ان کی شاعری کا غالب عنصر آزادی کی زبردست خواہش، اور سماجی تبدیلیوں کا آئینہ دار ہے لیکن ترقی پسند دوسرے گروپ کے شاعروں کے برعکس فیض کے مزاج میں قنوطیت کا شائبہ تک نہیں ہے۔ حد تو یہ ہے کہ جیل میں رہنے کے باوجود بھی ان کے مزاج میں تلخی یا عضہ پیدا نہیں ہوا۔" ۱؎

ہو سکتا ہے کہ ۱۹۶۲ء میں تحریر ہونے اور ۱۹۶۲ء میں شائع ہونے والی کتاب میں اس طرح اس اشتراکیت پسندی سے خود کو یا اپنے احباب کو مبرا کرنے کی کوشش کسی مصلحت پر مبنی ہو اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ترقی پسندی کا سکہ چلتا ہوا نظر آنے کی وجہ سے نفس مضمون اور نقد و نظر کے لہجہ میں تبدیلی ضروری قرار دی گئی ہو۔ لیکن انصاف کے ساتھ اور بلا رو رعایت اور بلا خوف و خطر کہنے والے یہ کہے بغیر نہیں رہ سکتے کہ ایک زمانہ میں ن۔م۔ راشد اور فیض احمد فیض کے نام ترقی پسند شعراء میں سب سے بلند مقام پر رکھے جاتے تھے۔ جہاں یہ صحیح ہے کہ فیض احمد فیض کے یہاں "رومان پسندی" اور نام نہاد حقیقت پسندی کا ٹکراؤ ملتا ہے وہاں یہ بھی غلط نہیں کہ دونوں نے اشتراکی کارل مارکسی اور ترقی پسند نظریات کا عطر نکال کر اور غزل کی اشاریت اور کنایت کا سہارا لیکر انہیں اشاروں اور کنایوں میں نئے نظریات کے معنی بھر دیے۔ اور اپنا مقصد حاصل کرنے کیلئے زیادہ موثر راستے اختیار کر لیے۔

مندرجہ بالا بحث سے قطع نظر ہمارے ملک کی شاعری کے آسمان پر ترقی پسند شاعر ایک نیا ستارہ بن کر طلوع ہوا۔ اور شاعری کی تاریخ نے ایک نیا کروٹ پیدا کیا۔

ترقی پسندوں کا سب سے پہلا حملہ غزل پر ہوا جو پہلے بھی حملوں کا ہدف بن چکی ہے۔ نظم اور گیتوں کے ذریعے ان لوگوں نے اپنی شاعری کو فروغ دیا۔ سیاسی، معاشی یا سماجی مسائل اور تحریکات سے اجتناب کرتے یا صرف مثالی رشتہ قائم کرنے کی بجائے سیاسی اور معاشی یا سماجی انقلاب کا آلہ کار بننے پر فخر کا اظہار کیا اور تحریک کی تبلیغ

۱؎ راشد ن۔م۔ "جدید اردو شاعری" ۱۹۶۲ء کے بہترین مقالے۔ حلقہ ارباب ذوق صفحات ۷ — ۱۰۶

کو اپنے مسلک کا جزو قرار دیا۔ اس شاعری کا سب سے پہلا دعویٰ یہ ہے کہ ادب اور شاعری کا سماجی ماحول سے بہت گہرا تعلق ہے اور ادب اور شاعری کو سماجی مسائل کو سمجھنے اور سماج کو بدلنے اور ترقی کی طرف لے جانے کا ذریعہ اور آلہ ہونا چاہیئے۔ ان لوگوں کے ادبی عقیدہ کا ایک رکن یہ بھی ہے کہ شاعر اس وقت تک شاعر نہیں کہلایا جا سکتا جب تک کہ وہ دورِ حاضر کے مسائل کو سمجھ کر ان مسائل کے ساتھ ہمدردی اور یک دلی کا جذبہ پیدا کر کے عملی طور پر ان تحریکات کا ایک جزو نہ بن جائے اور نہ ہی شاعر کی تخلیقی قوتوں کی نشو و نما ہو سکتی ہے نہ ہی اس کے جذبات میں صداقت گہرائی، وسعت نظر یا جامعیت پیدا ہو سکتی ہے اور نہ ہی اس شاعر کے کلام میں بے ساختگی اور اثر پیدا ہو سکتا ہے جب تک کہ وہ ترقی پسندی اور انقلاب کی ان صفات کا حامل نہ ہو۔

ترقی پسند ادیبوں اور ترقی پسند شعراء کا یہ عقیدہ ان کے ادب اور ان کی شاعری کا منشور بن کر عوام کے سامنے آیا۔ ترقی پسند ادب اور شاعر نے بغاوت کا جو علم بلند کیا وہ اردو شاعری کی مختصر زندگی میں پہلا علم بغاوت نہیں تھا۔

نظیر اکبر آبادی، حالی، عظمت اللہ خاں، اقبال، جوش باغی نہیں تھے تو کیا تھے۔ فرق صرف یہ تھا کہ کچھ باغی صاحبِ منشور تھے اور کچھ نے منشور کا اعلان کرنے کو غیر ضروری سمجھا لیکن یہ سب کے سب ایسے باغی تھے کہ جن کی بغاوت سے اردو شاعری کو بجائے نقصان پہنچنے کے تقویت حاصل ہوئی۔ ترقی پسند شاعر بھی کھلے باغی ہیں۔ ان کے سامنے ایک مقصد ہے۔ اس مقصد کو بروئے کار لانے کے لیئے جو لائحہ عمل ترقی پسندوں نے ملک کے سامنے پیش کیا تھا اس کے تحت گیتوں کی مقصدی تخلیق ایک ایسا کارنامہ ہے جسے گیتوں کی بحث میں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

گیتوں کی بحث میں اس وقت تک جو پہلو اخذ کیے جا چکے ہیں وہ یہ ہیں کہ اول گیت کی تصنیف کا سہرا عوام (خاص طور پر طبقہ اناث) کے سر ہے۔ دوم گیت عوام کو محبوب ہیں اور عوام میں ان کی مقبولیت ہی نے انہیں دوام بخشا۔ سوم

گیتوں کے موضوعات عوام کی زندگی سے لیے گئے ہیں اور عوام پر گزرنے والی داخلی اور خارجی کیفیات گیتوں کا ملجا و ماویٰ ہیں۔ چہارم گیتوں کی زبان عام فہم، اور عوام کی زبان ہے۔ پنجم یہ کہ گیتوں کی طرز ادا سہل اور سادہ ہے اور ان کی صدا دلکش ہے اور نیز یہ کہ گیتوں میں جن جذبات کو شعری تجربہ میں ڈھالا گیا ہے وہ بنیادی اور اساسی جذبات ہیں۔ اس اعادہ کے پس منظر میں ترقی پسند شعراء کے منشور کو دیکھا جائے تو ترقی پسند شاعری اور گیتوں میں حیرت انگیز مماثلت ملتی ہے۔

جب شروع شروع میں ترقی پسند شعراء کا کلام منظر عام پر آیا تو اہل نظر نے اس وقت یہ کہہ دیا تھا۔

به هر رنگے که خواهی جامه می پوش
من انداز قدت را می شناسم

لیکن اب تو یہ راز درون محفل کوئی راز بھی نہیں رہا اور ہر شخص یہ جانتا ہے کہ ترقی پسند شعراء کا شاعرانہ اقدام اشتراکیت کی سیاسی مہم کو سر کرنے کے لیے ایک نہایت اہم محاذ تھا۔ ۱۹۳۹ء میں یعنی دوسری جنگ عظیم سے قبل جو برطانوی حکومت کے خلاف شورش، سرمایہ داری کے خلاف نفرت اور ان دونوں کا ساتھ دینے والے ہر فرد اور ہر طبقہ کے خلاف عوام میں بدظنی پیدا کرنے کا زمانہ تھا، ترقی پسند شعراء نے فیصلہ کیا کہ سامراجیت، سرمایہ داری، اجارہ داری وغیرہ کے خلاف قلم اٹھایا جائے ان کے سیاسی منشور میں یہ بھی طے پایا کہ عالمگیر جنگ کے دوران یا اس کے بعد جو سیاسی شورش اور ہنگامے یا معاشیاتی بدحالی اور بے چینی اور ان سب سے مل ملا کر جو پریشانی اور بے اطمینانی عوام میں پیدا ہونا لازمی ہے اس سے فائدہ اٹھا کر عوام میں احساس پستی اور کمتری کو مٹانے۔ قومی غیرت بیدار کرنے اور انقلابی جذبات ابھارنے اور جد و جہد کا حوصلہ اور صلاحیت پیدا کرنے کے لیے قومی نغلیں قومی ترانے اور گیت تیار کئے جائیں اور ان کو مقبول عوام بنانے کیلئے ان کی زبان کو عام فہم اور ان کی طرز سہل اور دلکش رکھی جائے۔

مقصدیت اور افادیت۔

اس اقتباس رائے کے بعد معلوم ہو جاتا ہے کہ ترقی پسند شاعری اور مروجہ گیتوں میں بنیادی، اساسی، ذہنی، جذباتی مماثلت ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ ترقی پسند شعراء کے گیت مقصدی ہیں اور مروجہ گیتوں کے پس پشت کوئی سیاسی یا کوئی دوسرا افادی مقصد نہیں۔ ترقی پسند شعراء کے گیتوں میں محض رومانی کیفیات، محض عشق کا والہانہ پن اور محض حسن کی ضیا پاشیوں کا فقدان ہے اور مروجہ گیت حسن و عشق کی داستان اور ان سے پیدا کردہ حالات و کیفیات کو اپنے وجود میں سمیٹے بیٹھے ہیں۔ ترقی پسند شعراء کے گیتوں میں اس لحاظ سے انفرادیت نہیں ملتی کہ وہ کسی ایک مخصوص فرد کے مخصوص وقت اور مخصوص واقعہ کے آئینہ دار نہیں بلکہ اجتماعیت کی عکاسی، ایک گروہ کی دوسرے گروہ کے ساتھ آویزش اور محض تاثر آفرینی کو مقصود بالذات قرار دینے کے بجائے اس تاثر آفرینی کے سہارے ادب اور شاعری سے غیر متعلق دیگر تاثرات پیدا کرنے کی غمازی نمایاں ہو جاتی ہے۔ یہ مقصدیت اور افادیت (تخریبی) ہر ذوقِ سلیم پر گراں گزرتی ہے۔

لیکن ترقی پسند شعراء کے گیتوں میں اس مقصدیت اور افادیت کا نقش ایک ترش اور شیریں انار میں سے چند گلے سڑے دانوں کے مترادف ہے۔ کیونکہ اردو شاعری کے پہلے باغی مولانا حالیؔ نے بھی تو شاعری کے مقصدی ہونے کو احسن قرار دیا تھا۔ حالیؔ کا مقصد مسلمانوں کی عام اصلاح اور ان کے نقطۂ نگاہ کی اصلاح تھی۔ باوجود اس کے کہ ہم حالیؔ کے معترف اور احسان مند ہیں اور آرٹ برائے آرٹ کی بحث سے بچتے ہوئے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ صرف اس وجہ سے ترقی پسندوں سے ناراض ہو جانا کوئی سنجیدہ بات نہیں معلوم ہوتی اور ترقی پسند شاعری کے ایسے عنوانات کو جیسے "زندگی کی نئی قدریں"، "ماحول کے نئے تقاضے"، اور "ترقی کی ضرورت"، مستحسن انداز میں ہنس کر ٹالا نہیں جا سکتا۔ ساتھ ہی ساتھ

یہ اعتراض بھی صداقت سے بعید ہے کہ ترقی پسند شاعر نہ زبان کی خدمت کرتا ہے اور نہ ادب کی اور یہ کہ وہ نہ اپنے ملک کی زندگی کی پوری ترجمانی کرتا ہے اور نہ وہ انفرادی زندگی کی کیونکہ زندگی کی ترجمانی میں اساسی اور بنیادی جذبات کی ترجمانی اور عکاسی کی وجہ سے انفرادی اور اجتماعی زندگی کی وہ وقتی اور ہنگامی چیزیں بھی شامل ہیں جو ایک خاص وقت میں شدت کے ساتھ کسی گروہ کے دل و دماغ کو اپنی جولانگاہ بنائے ہوئے ہوں۔ غزل کی قنوطیت اور اس کا انتشار، اس کا تصوفانہ رنگ اور ترکِ دنیا کی ترغیب و تحریص اس زمانہ کی زندگی کی ترجمانی کرتے تھے۔ حالی کی چیخ و پکار اپنے اس وقت کے مسلمانوں کی ذہنی پستی اور اولوالعزمی کے فقدان کی آئینہ دار تھی۔ اقبال کی زندگی وطن کی آزادی کی خواہش اور مسلمانوں کی بین الاقوامی بین الملی اور بین الاسلامی رجحانات کی غمازی کرتی تھی اور پھر بھی میر، سودا و غالب کی غزلیں، نظیر اکبر آبادی کی نظمیں، حالی کا مسدس، اقبال کی مثنویاں تو آنکھوں سے لگانے کے قابل ٹھہریں۔ اور ترقی پسند شاعروں کی نظمیں اور گیت سرمایہ دار، سامراج پرست اور انگریز حاکم کے خلاف نفرت اور حقارت کے جذبات کی ترجمانی کریں تو وہ گردن زدنی ٹھہریں۔ یہ انصاف کے منافی ہے۔ مقصدیت اردو کے اکثر شعراء میں قدرِ مشترک ہے اور ترقی پسند والوں کے صرف اس لیے پیچھے پڑ جانا کہ وہ ببانگِ دہل مقصدیت کا اعلان کرتے ہیں ناقدانہ متانت اور گراں قدری کے شایانِ شان نہیں۔ عوام میں کسی شاعر یا کسی قسم کی شاعری کی مقبولیت اس امر کی بہترین کسوٹی ہے کہ وہ کھری اور قیمتی ہے۔ مثال کے طور پر اس صدی کے ربع سوم کے ختم ہونے کے بعد بھی اب تک اور فیض احمد فیض کی نظم "مجھ سے پہلی سی محبت میرے محبوب نہ مانگ" اور ساحر لدھیانوی کی نظم "عورت نے جنم دیا مردوں کو" عوام میں بے حد مقبول ہیں اور ریڈیو پر ان نظموں (انہیں گیت بھی کہا جا سکتا ہے) کے گانے کی فرمائشوں اور ان گانوں کی تکرار ان کی مقبولیت عام کا ثبوت ہیں۔ فیض اور ساحر ترقی پسند شاعر اور گیت نویس ہیں۔ اور یہ شہ پارے تصنیف کرتے وقت ان کو خیال بھی نہ آیا ہوگا کہ ان کی نظمیں یا گیت شہرت دوام کا سبب بنیں گی۔ بلکہ جب اس

نئی اور ترقی پسند شاعری کی بنیاد پڑ رہی تھی تو ترقی پسند شاعروں کے ایک سرخیل میرا جی نے اپنے ایک مقالے میں کہا تھا۔

"نوجوان شعراء کا ایک ہجوم ہمارے سامنے آ کھڑا ہوتا ہے اور اس ہجوم کے پہلو میں نئی صورتیں نئے موضوع نئے انداز بیان ایک الجھن سی پیدا کرتے ہیں ...... گزشتہ پانچ چھ سال میں اردو ادب میں سب سے زیادہ توجہ کے لائق جو تحریک چھڑی ہے وہ ترقی پسند ادب کا نظریہ ہے لیکن فیض احمد فیضؔ کے ایک عنوانؔ الفاظ مستعار لیتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ اس خواب کو کثرت تعبیر نے پریشان کر دیا ہے جتنے منہ اتنی باتیں، اب اصل بات کا پتہ چلے تو کیسے؟ [۱]

میرا جی نے ترقی پسند شعراء کی پہلی اور بنیادی غلطی کا اندازہ بہت پہلے لگا لیا تھا کہ

"انہوں نے ترقی پسند ادب کو محض اشتراکی جمہوریت کا ہم معنی سمجھا اور یوں اپنی انتہا پسندی کے باعث صرف ایک نئے مستم کے اذیت پرستانہ ادب کے سمجھانے والے بن گئے۔" [۲]

ہر راہ رو نے صرف اپنے راستہ کو ہی صحیح سمجھا اور سب اپنا اپنا راگ الاپتے رہے اور اس ہنگامے نے ایک مزید الجھن پیدا کر دی۔ لوگ بھول بھلیوں میں پڑ گئے اور صرف چند ہی ایسے نکلے جنہوں نے کوئی صحیح راستہ پایا۔ نئی شاعری کی بھی یہی کیفیت رہا۔ میرا جی نے اس نئی شاعری کے مستقبل کے متعلق مبہم قسم کے خطرے کا اظہار کیا تھا۔

"نیا شاعر ایک ایسے چوک میں کھڑا ہے جس کے دائیں بائیں کئی راستے نکلے ہیں لیکن اسے پوری طرح معلوم نہیں کہ کون سا راستہ اس نے طے کر لیا ہے۔ ماضی کے تجربے کیا اہمیت رکھتے ہیں۔ کب تک انہیں یونہی کوڑے رہنا ہے۔ حال کی اضطراری

---

[۱] [۲] میرا جی "نئی شاعری کی بنیادیں" ۱۹۶۲ء کے بہترین مقالے، حلقہ ارباب ذوق۔ لاہور۔ مکتبہ جدید ۱۹۶۳ء ص ۹۵، ۹۴

کیفیات کب تک اس کا ساتھ دیں گی اور کون سے راستے پر اس کو چلنا ہے۔ مستقبل کے خطرات اس کو کیا نقصان پہنچا سکتے ہیں ۱؎

کسی شاعر یا دبستان شاعری کو بے جا تنقید، مستقبل کے خطرات، میں سے ایک خطرہ ہے۔ نئی شاعری ہمارے لیے کوئی خطرہ نہیں ہو سکتی۔ نئی تحریکیں اور نئے تجربے خاص کر شاعری اور ادب کی دنیا میں اگر کامیابی سے ہمکنار ہوتے ہیں تو خضر راہ بن جاتے ہیں اور اگر ناکامیابی کا منہ دیکھتے ہیں تو سدِ سکندری کا کام دیتے ہیں۔ ترقی پسند ادب اور ترقی پسند شاعری ۱۹۳۵ء، ۱۹۳۶ء کے قریب اچانک ملک میں اس طرح وارد ہوئی جیسے کوئی آتش فشاں پہاڑ پھٹ کر آگ اور لاوا برسانے لگتا ہے یا کوئی سوتا اور چشمہ کسی پہاڑ کے دامن سے پھوٹ کر بہہ نکلے اور دوسرے معاون چشمے آ کر اس میں ملیں اور وہ چشمہ ایک دریا بن کر میدانوں کو سیراب کرنے لگے اول تو ترقی پسند ادب اور ترقی پسند شاعری کے متعلق یہ فیصلہ کرنا کہ زیادہ کامیاب رہی یا ناکامیاب ہوئی، قبل از وقت ہے۔ دوسرے نئی شاعری کے کارناموں کو آتش فشاں کی آگ اور انگاروں سے تشبیہ دی جائے یا شیریں و جاں بخش ٹھنڈے پانی کے چشمے سے یہ بھی نہایت دشوار امر ہے۔ اصل میں اس تحریک اور اس دبستان کے بارے میں وہ وقت نہیں آیا کہ اس معاملے میں کوئی حتمی فیصلہ کیا جا سکے۔ لیکن اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ نئی شاعری نے اپنا ایک مقام پیدا کر لیا ہے اور خاص طور پر گیتوں کی تصنیف میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا ہے۔

میراجی کی نئی ڈگر ۱۹۳۶ء – ۱۹۴۱ء تک کے عرصے میں سب سے زیادہ جس نے گیت تصنیف کئے وہ میراجی ہیں۔ ۱۹۴۴ء تک ان کے گیتوں کے دو مجموعے شائع ہوئے تھے ان میں سے ایک مجموعہ کے پیش لفظ میں میراجی نے لکھا تھا کہ ان کے بہت کم گیت ایسے ہیں جنہیں کسی مقصد کے پیش نظر لکھا گیا ہے۔ راشی

۱؎ میراجی۔ نئی شاعری کی بنیادیں، ۱۹۶۲ء کے بہترین مقالے صفحہ ۹۷

تحریک ہی ہمیشہ ان کی تخلیق کا باعث بنی رہی ہے[1]

ان میں سے چنڈی داس، تکارام، ودیا پتی اور رابندر ناتھ ٹیگور سے تراجم بھی کئے گئے اور باقی سب کے سب طبع زاد تھے۔ اس پیش لفظ میں میرا جی نے بتایا کہ "کتابی ڈراموں کی طرح یہ گیت کتابی نہیں ہیں بلکہ گانے کے لیے ہیں۔ اور اس وجہ سے فن شعر کے کٹر پرستاروں کو شاید ان میں بعض باتیں غیر مانوس معلوم ہوں لیکن موسیقی شعر سے کہیں بڑھ کر سخت اصولوں کی پابند ہوتے ہوئے بھی ایک بے ساختہ فن ہے اور لکھنے والے (یعنی خود میرا جی) نے ان گیتوں کے تخلیق کے پس منظر میں اسی خیال کو مد نظر رکھا تھا آئندہ کبھی موقع ہوا تو انکو بھائی ہوئی دھنوں کے ساتھ پیش کیا جائے گا۔"[2] میرا جی نے اپنے خاص ادب لطیف کے انداز میں بیان کیا ہے کہ گیت کس طرح بنتے ہیں۔ ا۔

"عورت گیت بناتی ہے۔ کبھی کامنی صورت بن جاتی ہے کبھی سیدھی سادی صورت ...... اور مرد گاتا ہے۔ کبھی ایک کا گیت جو ایک ہی کا رہتا ہے اور کبھی ایک کا گیت جو اپنی مٹھاس کے گھیرے میں سب کو لے آتا ہے۔ اور یوں زندگی کی چہل پہل جاری رہتی ہے۔ سفر تھکا نہیں سکتا۔ ایک کھیل تماشا بنا رہتا ہے ایک ایسا کھیل جس میں ماں کہتی ہے میرا بچہ، بہن کہتی ہے "میرا بھائی"..... بیوی کہتی ہے میرے مالک اور میرے پیارے یہ اور ہر بار ان دو لفظوں میں کسی گیت کا سا لوچ ہوتا ہے۔..... شعر کی اولین صنف گیت ہیں۔ زندگی کی کشمکش کا مقابلہ کرنے کیلئے اور اس مقابلے میں پہنچنے کے بعد فراغت کی کیفیت سے مست ہونے کیلئے ابتدائی اکیلے انسان کو سنگت کی ضرورت تھی اور تنہائی کے لمحوں میں اس کی اپنی آواز اس کا ساتھ دیتی تھی غاروں میں رات کی تنہائی گو ہلا دینے والی تھی۔ جنگل میں شکار کے وقت ڈر کو مٹاتی تھی۔

---

[1] میرا جی "گیت ہی گیت" ناشر ساقی بکڈپو دہلی، ۱۹۴۴ء صفحہ ۶

[2] میرا جی "میرا جی کے گیت" مکتبہ اردو لاہور، پیش لفظ گیت کیسے بنتے ہیں صفحہ ۸

اور ایک دکھائی نہ دینے والا سہارا بن کر لمبے سفر کی تکان دور کرتی تھی ......

یہ بیتی صدیوں کی باتیں ہیں لیکن آج بھی نئے رنگ میں وہی روپ ہے البتہ تہذیب و تمدن اور علم و فن کی الجھنوں نے کہنے والے کے لیے سننے والے بھی پیدا کر دیے ہیں اور یوں گیت جو پہلے صرف فرد کی ذات کے لیے تھا اب اجتماع تک پہنچا ہے ۔[1]

عوام جنہیں میراجی ہجوم کا نام دیتے ہیں گیتوں کو سن کر ان پر پسندیدگی کی مہر ثبت کرتے ہیں اس نکتہ کو میراجی یوں ظاہر کرتے ہیں ۔

"ہجوم کو اپنی دل لگی سے کام ہے"[2]

اس کے بعد گیت نویس کی بے نیازی کو ان الفاظ سے ظاہر کرتے ہیں ۔

"لیکن ہم پھر بھی یہ کہیں گے کہ گیت چمپا کی کلیاں نہیں، لاجونتی کے پھول ہیں ۔ ہاتھ لگا اور مرجھا گئے ۔ گیتوں کی چھان پھٹک رس کی بیرن ہے اگر آپ چاہتے ہیں کہ اس کا مزہ لیتے رہیں تو بات کو یہیں تک رہنے دیجیے ۔ گیت سنیے، گیت گائیے"[3]

یہ اقتباسات ذرا طویل ہو گئے ہیں لیکن اس کی معذرت ان کی اہمیت کے پیش نظر غیر ضروری ہو جاتی ہے ۔ ان اقتباسات سے گیتوں کے متعلق کئی نکات روشن ہو جاتے ہیں ۔ اول یہ کہ گیت کے پیچھے کوئی مقصد سوائے اس کے نہیں ہونا چاہیے کہ داخلی تحریک ان کی تخلیق کا باعث بنے ۔ دوئم ان کا طبعزاد ہونا ضروری ہے ۔ محض ترجموں اور نقل سے گیت میں صداقت اور تاثر ختم ہو جاتا ہے ۔ سوئم یہ کہ گیت کتابوں میں مطالعہ کیلئے نہیں بلکہ گائے جانے کے لیے تصنیف ہوتے ہیں ۔ اور اس اعتبار سے گیتوں میں موسیقیت کا عنصر غالب ہونا چاہیے ۔

۱ ۔ میراجی ، میراجی کے گیت ۔ پیش لفظ گیت کیسے بنتے ہیں صفحہ ۱

۲ ۔ میراجی ، میراجی کے گیت پیش لفظ صفحہ ۸

۳ ۔ میراجی ۔ میراجی کے گیت ۔ پیش لفظ صفحہ ۱۰

چہارم، گیت کی تصنیف عورت کا حصہ ہے خواہ وہ ماں کے جذبات کا حامل ہو یا بہن کے یا بیوی کے اور یا محبوبہ اور چاہنے والی کے۔ پنجم یہ کہ باوصف اس امر کے کہ وہ مصنف اور گانے والے کو خوشی و اطمینان یا سکون بخشیں یہ بھی ضروری ہے کہ اس کے سننے والے بھی ہوں اور وہ بھی اسے پسند کریں اور آخری نکتہ یہ صاف ہوتا ہے کہ گیتوں سے محظوظ ہونے کیلئے گیت کا تجزیہ کرنا سننے والے کے حظ کے لئے سم قاتل کا کام کرے گا۔ ان اقتباسات سے معلوم ہو گا کہ گیتوں کی نوعیت ماہیت اور گیتوں کے نظریاتی پہلوؤں پر میراجی نے ایک فنکارانہ تبصرہ کیا ہے۔ اور ساتھ ہی ساتھ ایک طرف ان اصولوں کے سانچوں میں گیت ڈھالنے کے باعث اور گیتوں کی ایک تجربہ گاہ قائم کر دینے کے باعث وہ ترقی پسند اور نئی شاعری کے علمبرداروں میں شمار کئے جاتے ہیں۔ اور دوسری طرف تمام ترقی پسند شاعروں سے مبینہ طور پر علیحدہ کھڑے نظر آتے ہیں۔

ان اعتبارات سے میراجی کے گیتوں کی موجودہ زمانے میں اور ہندوستان اور پاکستان میں ایک دھوم ہونی چاہیئے تھی۔ ہر سینما ہال میں ہر گانے کے ریکارڈوں پر ریڈیو اسٹیشن سے میراجی کے گیت فضا میں گونجنے چاہئیں تھے، لیکن ایسا نہیں ہوا۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر کیوں؟

ان کے گیتوں میں چند ہندی گیتوں کے مشہور مصنفین ٹیگور، ودیاپتی، چنڈی داس کے تراجم ہیں اور ان طبع زاد گیتوں میں گیتوں کی صوری تجربات کے نمونے ہیں۔ جو مروجہ شاعری کے معینہ اصولوں سے گریزپا ہیں، ایک حصہ "کچھ اپنے من کے گیت" پر مشتمل ہے جن میں تھوڑے سے گیت ایسے معلوم ہوتے ہیں جو ان کی ذاتی زندگی کے ایسے واقعات کی غمازی کرتے ہیں جو ظاہر ہے کہ پردے میں ہوں گے اور باقی گیتوں سے میراجی کے نظریہ حیات پر روشنی پڑتی ہے۔ دوسرا حصہ "پرائے دھن کے گیت" ہیں جو بقول میراجی "ایک ایسے ستارے سے متعلق ہیں جو چند دنوں کیلئے میرے افق پر نمودار ہوا اور پھر دیکھتے ہی دیکھتے بعض اجنبی عناصر کے دباؤ سے ٹوٹ کر کھو گیا" یہ بات بھی میراجی کی رازدارانہ ذاتی

زندگی سے تعلق رکھتی ہے، اور اس حادثہ کی وجہ سے ان کے گیتوں میں میراں بائی کے گیتوں کا سوز پیدا ہو جانا چاہیئے تھا۔ اور ... ایسا نہیں ہوا۔ حالات زندگی پر نظر ڈالنے سے یہ بھید کھل سکتا ہے کہ میراؔجی کے نثر کے مجموعہ "مشرق و مغرب کے نغمے" پر صلاح الدین کے مقدمہ کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ میراؔجی ابتدا جوانی ہی میں ... عشق اور ناکامی کے پُر آشوب دور سے گزرے، مدرسے کی تعلیم چھوڑ دی اور ان کا تعلیمی پس منظر نہ ہونے کے برابر تھا۔ مطالعہ کا شوق ضرور تھا اور مطالعہ شعر ان کا محبوب شغل تھا۔ مشرقی علوم عربی فارسی وغیرہ کا نہ موقع ملا اور نہ کوئی استاد میسّر آیا۔ یہ زمانہ گجرات کاٹھیاواڑ کی قدیم تاریخی فضا میں بسر ہوا۔ ہندو دیو مالا فلسفہ، ویدانت اور بھگتی کال کا شعری ادب ان کی دل کشی کا باعث رہا۔ شاید اس دل کشی کا شدید اور واضح اثر ان کے گیتوں پر مرتب ہوا۔ جو عموماً معمولی ہندکا کے گیتوں میں بھی پایا جاتا ہے لیکن اس کیفیت کی کمی کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ ان گیتوں میں کنایات زیادہ ہو گئے ہیں اور ایک خاص قسم کے ترک اور فرار کے فلسفہ کے باعث بھی ان کے گیتوں میں سادگی کے بجائے پیچیدگی اور صفائی کے بجائے ابہام پیدا ہو گیا ہے۔
گیت پڑھ کر یا سن کر ذہن گتھیوں میں الجھ جاتا ہے اور وہ حظ جو خود میراؔجی کو وہ گیت لکھ کر اور گا کر حاصل ہوا ہو گا وہ سامعین یا قارئین کے ذہن تک منتقل نہیں ہوتا اور میراؔجی کے ذاتی تاثرات ہندو فلسفہ کے رمز و کنایہ کی پیچیدگیوں میں، ان کے شدید جذبات ماورائی پہنائیوں میں اور نازک احساسات شعری تجربوں کے نئے پن میں گم ہو جاتے ہیں۔ خود صلاح الدین نے جو گیت مالا کی تصنیف میں میراؔجی کے ہم قلم ہیں اور جنہوں نے میراجی کی نثر کے مجموعہ "مشرق و مغرب کے نغمے" شائع کر کے میراؔجی کو اردو ادب میں ان کا صحیح مقام دلانے کی ایک نہایت ہی اہم کوشش کی ہے دبی زبان میں میراجی کی شعری ناکامی اور امکانات کو تسلیم کیا ہے۔
صلاح الدین کی رائے "ناقص" میں میراؔجی کی یہ کوشش سعی تمام کا درجہ رکھتی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ میراجی کی کوشش سعیِ ناکام رہی ہے۔
باوجود اس سعی ناکام کے میراؔجی کے گیت ایک اہم تجربہ ہیں۔ میراؔجی نے گو ما گیت

کے ادب کو ایک نیا منشور عطا کیا، ونیز ان کی تبلیغ اور تدریجی جدوجہد اتم کی اور گیتوں کی تصنیف پر توجہ دے کر ان کو ادب کے بازار میں دوسری ادبی و شعری جنسوں کے دوش بدوش لاکر گیتوں کو عزت اور وقعت دلوائی۔ گیتوں کے دھندلکوں میں شمع ہدایت روشن کی۔ ان کے گیت اس اعتبار سے مقبول نہ ہو سکے کہ وہ عوام میں شوق سے گائے جائیں۔ اور شوق سے سنے جائیں۔ لیکن اپنے زمانہ کے نئے نوجوان شاعروں کو یہ ضرور بتا دیا کہ وہ اپنے گیتوں کو اس راستہ پر نہ لے جائیں جہاں میراجی کے گیت گم ہو گئے پھر بھی چند گیت آفتاب ماہتاب بن کر چمک رہے ہیں۔

"آج بسنت سہائے سکھی ری موہے آج بسنت سہائے۔

آج پیا گھر لوٹ کے آئے — سکھ کا سندیسہ بھی لائے

جنم جنم کے قول نبھائے

من سنگیت سہائے سکھی ری — موہے آج بسنت سہائے

اب تک رو رو رین گنوائی — دن میں بھی سکھ کی سانس نہ آئی

بول مکھی میں رام دہائی

پل پل چین چھن جائے سکھی ری — موہے آج بسنت سہائے

بادل نے گھونگھٹ کو ہٹایا — چاند نے اپنا روپ دکھایا

پریم اجالا پھیل کے چھایا

دور ہوئے ہیں سائے سکھی ری — موہے آج بسنت سہائے

بھول گئی جو دل پہ سہی ہے — پریم نے کان میں بات کہی ہے

کس کے جی کی جی میں رہی

اسکو جانیں پرائے سکھی ری — موہے آج بسنت سہائے

بند دوار اب کھل جائیں گے — دل کے داغ بھی دھل جائیں گے

رنگ پرانے گھل جائیں گے

رنگ نئے اب چھائے سکھی ری — موہے آج بسنت سہائے ری"

میراجی ۔ "میراجی کے گیت" صفحہ ۱۲-۱۳

ایک دوسرا گیت برہا کا ہے وہ بھی مندرجہ بالا گیت کی طرح سادہ اور پُر اثر ہے۔

سکھی شیام گھٹا گھر آئی	آکاشن نے لی انگڑائی
برکھا کی رت پھر چھائی	من بوے رام دہائی
سکھی شیام گھٹا گھر آئی

پیتم ہیں بڑے ہرجائی	کب پریت کی ریت نبھائی
کب سونی سیج بسائی	کب آئے شیام کنہائی
سکھی شیام گھٹا گھر آئی

بادل سندیسہ لایا	"پی ہو" بتے من کلپایا
برہن کو چین نہ آیا	آنکھوں میں برکھا چھائی
سکھی شیام گھٹا گھر آئی

کیوں بن میں ٹیسو پھولے	من رنگ کا جھولا جھولے
کیوں پیتم ہم کو بھولے	کیوں ان کو یاد نہ آئی
سکھی شیام گھٹا گھر آئی

اب آئے پیتم پیارا	اب برسے سکھ کی دھارا
اب آئے شیام ہمارا	اب آئے شیام کنہائی
سکھی شیام گھٹا گھر آئی [1]

ایک اور گیت ہے۔

گیت سناؤں	ساجن	کونسی تان لگاؤں
۔۔ باتیں بھولی نہیں ہیں	ایک ہی گیت میں گاؤں
ساجن

---

[1] ۱۔ میراجی "گیت ہی گیت" صفحہ ۹۸

ایک ہی تان لگاؤں

ایک ہی گیت میں رنگ ہیں لاکھوں کونسا رنگ دکھاؤں

ساجن

کونسی تان لگاؤں

کون سی تان لگاؤں ساجن کیسا گیت سناؤں ؎۱

ایک دوگانا بھی گیتوں میں ایک روح پرور تجرباتی نقش ہے۔

مکھتال:۔ آئی بہار

لو آئی بہار

مرد:۔ کلیاں رسیلی پھول رنگیلے

عورت:۔ ڈالی ڈالی متوالی .....

مرد:۔ پات سجیلے،

مرد عورت:۔ پھلواری پہ چھائی بہار

مکھتال:۔ لو آئی بہار آئی بہار

" آئی بہار

لو آئی بہار

مرد:۔ رنگ نیا ہے روپ نیا ہے۔

عورت:۔ دل کو دکھ کا بیری گیت

مرد:۔ بھول گیا ہے۔

مرد عورت:۔ سکھ کا سندیسہ لائی بہار

مکھتال:۔ آئی بہار

لو آئی بہار ؎۲

۱؎۲: میرا جی "گیت ہی گیت" ص ۱۰۴ اور ۱۲۰

پنکھج ملک کا گایا ہوا اسی قسم کا ایک گیت عوام میں بے حد مقبول ہے۔

گیتوں کے دو مسلک

جیسا کہ آئندہ آنے والی بحث میں گیتوں کے تبصرے سے معلوم ہوگا نئے شاعروں نے پرانے گیتوں کے چراغ سے نئے گیتوں کے چراغ روشن کئے ہیں اور جہاں موضوعات میں وسعت پیدا کی ہے موسیقیت کو سنوارا بھی ہے۔ زبان اور طرزِ ادا میں نکھار پیدا کیا ہے۔ وہاں گیتوں کو ادبیت اور اس ادبیت کو مقبولیت کا درجہ دلوایا ہے مقبولیت کے ثبوت میں اس سے زیادہ کچھ اور کہنا ضروری نہیں کہ ہمارے سینماؤں میں گیت اور غزلیں یکساں مقبول ہیں اور سینما کے ڈراموں کے لئے غزل اور گیت تصنیف کرنے والے شعرا زیادہ تر یہی ترقی پسند اور نئے نوجوان شاعر ہیں۔ عوام میں مقبولیت کا معیار جو آج سے تقریباً ایک سو سال پہلے واجد علی شاہ کے زمانے میں تھا وہی آج بھی ہے اس زمانے میں امانت کی "اندر سبھا" میں اداکاروں نے غزلیں اور گیت یکساں تناسب میں گائے ہیں اور آج بھی سینماؤں میں گائی جانے والی غزلوں اور گیتوں کا تناسب قریب قریب یکساں ہے۔ اس وقت بھی غزلوں میں پورا تغزل اور گیتوں میں موسیقیت معروف راگ راگنیوں میں اپنی پوری شیرینی اور جاذبیت کیساتھ موجود تھے اور آج بھی غزلوں میں عوام کا اپنا پسندیدہ تغزل ملتا ہے اور گیتوں میں مشرقی اور مغربی موسیقیت کا مروجہ امتزاج پایا جاتا ہے اردو میں گیتوں کو ادبیت، موسیقیت، مقبولیت اور وقار کا درجہ کب اور کس نے دلوایا؟ اس سوال کا جواب اثبات اور نفی میں ہر مبصر شاید الگ الگ دے لیکن اکثر مبصرین اس بیان سے متفق ہوں گے کہ اس صدی میں نئی شاعری اور ترقی پسند شاعری نے جوشؔ سے جتنا وجدان شعری حاصل کیا ہے شاید اتنا کسی ایک تنہا اور واحد شاعر سے نہیں کیا۔ جوشؔ کو اس صدی کے ربع اول ہی میں شاعر شباب اور شاعر انقلاب کا خطاب مل چکا تھا۔ اس سے پہلے جوشؔ پر جو کچھ لکھا جا چکا ہے وہ جوشؔ کی بذات خود شعری تخلیقات سے متعلق ہے اور جہاں تک گیتوں کی تصنیف کا تعلق ہے جوشؔ گیتوں سے دامن کشاں نکل گئے ہیں۔

لیکن جوشؔ وقتی طور پر پہلی مرتبہ بمبئی کے پیچھے پہنچے تو سینما کی پھولوں سے لدی ہوئی مگر خار دار جھاڑیوں نے اس کے دامن سے الجھنا چاہا اور جب پہلی دفعہ ایک تصویر "من کی جیت" کے ایک نہایت شوخ اور رنگین اور متانت

کی پیشانی پر قدرے بل ڈال دینے والے گیت " پاپی جوبنا...... " کی تصنیف کی خبر مشتہر ہوئی تو شاعری موسیقی اور سینما کے حلقوں میں چہ میگوئیاں اور کانا پھوسی کا بازار گرم ہو گیا۔ متانت شعری نے گردن جھکا کر یہ مصرعہ پڑھا " بہ بیں تفاوت رہ از کجاست تا بہ کجا۔ تشبیہ و استعارے کے چمن میں جب اس گیت کے بول گونجے، "جیسے پانی کی موج، جیسے ترکوں کی فوج، جیسے گدرا انار" تو سب نے خوشی سے تالیاں بجائیں کہ ایک نیا فن کار اور نیا خلاق پیدا ہوا ہے اور قدیم شگوفوں کی بجائے نئے نئے رنگ برنگے شگوفے کھلیں گے۔ گیت اپنے جامہ میں پھولے نہ سمائے کہ آخر گیتوں میں ادبیت اور رومانیت موسیقیت اور رقص کی کیفیت کو بہ یک وقت سمو کر اور ایک پیمانہ میں ڈھال کر گیتوں کے فدائیوں کی تشنگی کو سیراب کر دینے والا ساقی اردو شاعری کی محفل میں آ ہی گیا لیکن پتہ نہیں جوش کی طبع نازک پر کیا گزری کہ یہ دورِ جام یکلخت بند ہو گیا۔ جوش کا قیام بمبئی میں کافی عرصے تک رہا لیکن گیتوں کی محفل کی ساقی گری سے کنارہ کش ہو گئے باوجود اس کنارہ کشی کے ترقی پسند اور نئے شاعروں نے جوش سے اکتساب وجدانی کر کے دو مسلک تراش لیے ایک انقلابی اور دوسرا شبابی۔ انقلابی مسلک پر چلنے والوں میں حکیم آزاد انصاری مخدوم محی الدین، ن۔م۔ راشد، یوسف ظفر اور فیض احمد فیض خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ یہ لوگ ۱۹۳۶ء سے ۱۹۳۹ء یعنی دوسری جنگ عظیم شروع ہونے تک مصروف کار رہے۔ انقلابی مسلک پر چلنے والے ان شاعروں نے جوش سے وجدان حاصل کیا لیکن جوش کا والہانہ انداز نہ پا سکے۔ راستہ کو ناپ ناپ کر چلتے تھے۔ نئے ادب کیلئے نصب العین واضح کرنے کیلئے بے چین تھے چنانچہ حکیم آزاد انصاری "آیات ادب" میں نئے ادب کے نصب العین کو واضح کرتے ہوئے کہتے ہیں

قدوسیت کو لے کر میں کیا کرتا
انسانیت میرے لئے کافی تھی
تیرے عرفان کا میں اگر اہل نہیں
میرا عرفاں ہی مجھ کو ارزانی کر

دوسرا مسلک شبابی کہا جا سکتا ہے جس پر چلنے والوں کی سخن سنجی کی بنیادیں کیفیات حسن و واردات عشق کے بیان پر استوار ہوئیں۔ گو کہ اس زمرہ کے کسی شاعر نے خود کو نہ شاعر شباب نہ کہا اور نہ کہلوایا لیکن جس رستے پر وہ چلے وہ شبابی مسلک ہی تھا رومان پسندی کا راستہ تھا۔ اس ڈگر پر چلنے والوں کی اکثریت ہے لیکن اوّل الذکر کی کاوشیں بھی گراں قدر ہیں۔ اور عوام میں مقبولیت انہی کے حصے میں سب سے زیادہ آئی ہے۔

انقلابی مسلک حکیم آزاد انصاری

حکیم آزاد انصاری کا لہجہ پھر بھی نرم ہے اس میں آرزو مندی اور عبودیت کے عناصر ملتے ہیں لیکن باغی سب ایسے نہیں۔ مخدوم محی الدین اپنی ایک نظم "زلف" میں شاکی ہیں کہ۔

اب کسی سینے میں روحِ شادماں گاتی نہیں
زندگی کی اب کہیں ہل چل نظر آتی نہیں،

زندگی کی ہل چل پیدا کرنے کیلئے پہلے عصر حاضر کی غلامانہ ذہنیت کو برباد کرنا چاہتے ہیں۔

پی اور اپنے ہاتھ سے پی لے کے سرمایہ کا نام
موت کا لبریز ساغر عصر حاضر کے غلام

اور اس کے بعد نئی زندگی کا نعرہ لگاتے ہیں۔

عزم آزادی سلامت زندگی پائندہ باد
سرخ پرچم اور اونچا ہو بغاوت زندہ باد

غلامی کی قید سے آزادی حاصل کرنے کا موقع آن پہنچا۔ ن۔م راشد صاحب زنجیر و سلاسل کو زنجیری محبت کی علامت سے آزاد کر کے جسم، روح اور تخیل کی قید و بند کی علامت قرار دیتے ہیں۔ آزادی کے لیے خواہش آزادی کے آثار نمایاں ہیں

ل۔ سالنامہ ادب لطیف ۱۹۴۷ء صفحہ ۹

ان کی ایک نظم "زنجیر" میں وہ خوش ہیں۔

"گوشۂ زنجیر میں
ایک نئی جنبش ہویدا ہو چلی
ہر جگہ پھر سینۂ نخچیر میں
ایک نیا ارمان نئی امید پیدا ہو چلی" [1]

اس نوخیز امید میں عقل کی ترغیب کے لیے کہتے ہیں۔

"وہ حسین اور دور افتادہ فرنگی عورتیں
تو نے جن کے حسن روز افزوں کی زینت کے لیے
سالہا بے دست و پا ہو کر بنے ہیں تار ہائے سیم و زر
ان کے مردوں کیلئے بھی آج ایک سنگین جال
ہو سکے تو اپنے پیکر سے نکال" [2]

زنجیر سلاسل کو توڑنے کیلئے مغرب کا ہنگام باد آورد اور سرمایہ داروں اور استعمار پرستوں کی جنگ ایک نادر موقع ہے۔

"شکر ہے دنبالۂ زنجیر میں
ایک نئی جنبش نئی لرزش ہویدا ہو چلی
کوہساروں ریگزاروں سے ندا آنے لگی
ظلم پروردہ غلامو! بھاگ جاؤ۔
پردۂ شب گیر میں اپنے سلاسل توڑ کر
چار سو چھائے ہوئے ظلمات کو اب چیر جاؤ
اور اس ہنگام باد آورد کو
حیلۂ شب خوں بناؤ" [3]

---

[1] ن۔م۔ راشد۔ "ماورا"۔ مکتبۂ اردو لاہور طبع ثانی ۱۹۴۱ء صفحہ ۱۱۰

[2]۔ [3] ن۔م۔ راشد۔ "ماورا"۔ صفحہ ۱۱۱

لیکن دشمنِ جاں بڑا سخت گیر ہے اور بڑا ہوشیار۔ اپنی ہیبت کے وقت بھی وہ زنجیر کی گرفت ڈھیلی کرنے کیلئے تیار نہیں۔ وہ زنجیر کی ذرا سی جنبش پر بھی چوکنا ہو جاتا ہے۔ یوسف ظفرؔ اپنی ایک نظم "قیدی" میں پھر فلسفہ کی پناہ لینے کیلئے مجبور ہو جاتے ہیں اور قیدی کو تسلی دیتے ہیں کہ سنگ و آہن کی بنائی ہوئی کوئی دیوار تجھ کو آغوش میں تادیر نہیں رکھ سکتی صرف

"ایک آلودہ اوہام طلسم جامد
تجھ کو پابند کئے دیتے ہیں، تو قید نہیں
تو ہے آزاد کہ آزادِ شب و روز ہے تو

پھر فرماتے ہیں کہ۔

یوں تو پابند ہیں ہر حال میں اہلِ بینش
ایک ہی گردشِ ایام کے سب قیدی ہیں۔
سانس بھی حلقۂ زنجیر سے کچھ کم تو نہیں
زندگی دیدہ بینا کو ہے ایک حبس دوام

نئے شاعروں کی یہ دونوں نظمیں موضوع کے اعتبار سے ابدی موضوعات کی حامل ہیں۔ ان میں حیات کے وہ خارجی انفعال ہیں جو انسان کے بنیادی جذبات کو شدت سے مشتعل کر دیتے ہیں۔ محبت کی طرح نفرت اور کامرانی کی طرح بے کسی اور بے بسی بھی بنیادی جذبات ہیں۔ قلب و ذہن پر یہ واردات گزرتے ہیں خیالات و جذبات کی کشمکش ہے اور ان کا سب کا نچوڑ شعر کی گرفت میں لے لیا گیا اور انسان ان سے متاثر ہونے کیلئے مجبور ہو جاتا ہے۔ اس میں اشارات و علامات بھی استعمال کئے گئے ہیں لیکن پرانے اشارات و علامات کا محل بدل گیا ہے۔ اس میں فرسودگی کی بجائے ندرت اور تازگی نظر آتی ہے۔ زبان شیرازی سہی لے ہندوستانی ہے۔ عروض اور قافیہ کی سب زنجیریں توڑ ڈالی گئی ہیں۔ تجربہ ہے اور دلیر تجربہ۔ ترنم قافیہ اور وزن کا پابند نہیں۔ اس تجربہ پر کامیابی یا ناکامیابی کا فیصلہ صادر کرنا قبل از وقت ہے۔۔۔

ن۔م۔ راشد کی دو معرا نظمیں "خودکشی" اور "انتقام" عرصہ تک زیر بحث

ہیں۔ ان پر یہ اعتراض تھا کہ اس میں رمزیات شعری اتنے زیادہ ہیں کہ معنی سمجھنے میں دقت ہوتی ہے یقیناً یہ ایک بہت بڑا سقم ہے۔ لیکن اگر مومن کی شاعری اور غالب کے شروع زمانے کے چند اشعار باوجود اس سقم کے آنکھوں سے لگانے کے قابل ہیں۔

تو ن م راشد نے کوئی بڑا قصور نہیں کیا۔ رہا انتقام کا معاملہ اول تو مروجہ اردو شاعری کے عشق و محبت کے مسلک میں انتقام کو کوئی جگہ مل ہی نہیں سکتی تھی۔ اس لیے اس بنیادی جذبے کی عکاسی ہمیں کہیں نہیں ملتی۔ دوسرے انتقام کا جذبہ دل و دماغ دونوں کو ماؤف کر دیتا ہے اور کوئی نہیں کہہ سکتا کہ انتقام کیا صورت اختیار کرے گا۔ مانا کہ یہ خیال طفلانہ ہے لیکن تجربہ کا گلا گھونٹ دینا کوئی ضروری نہیں۔ اسے آئندہ نسلوں اور جمہور کے فیصلے پر چھوڑنا چاہیئے۔ ن م راشد کی نظموں کے متعلق ڈاکٹر عبدالحق کی رائے متین اور سنجیدہ ہے کہ۔ ان کی بعض نظمیں سپاٹ ہو کر رہ گئی ہیں۔ شعریت اور رنگینی یا اس میں وسعت یا گہرائی پیدا کرنے کیلئے کافی گنجائش ہے۔ ان حضرات کی نظمیں گیت کہلائے جانے کی مستحق نہیں لیکن ایک دلیر تجربہ کی بنا پر اور اس گروہ شعراء کے ذہنی رجحانات کو واضح کرنے کیلئے انہیں برسبیل تذکرہ بحث میں شامل کر لیا ہے نیز اس وجہ سے بھی کہ ان انقلابی مسلک کے پیروؤں کے سرگروہ فیض احمد فیض بہ یک وقت ادب میں انقلابیہ اور سیاسی تحریک کے مرکز ہیں۔ ترقی پسند شعراء خواہ غزل گو ہوں یا نظم نویس یا گیتوں کے مصنف جو کچھ کہا ہے جو کچھ کہہ سکتے تھے وہ اور ان سب کا نچوڑ فیض کی شاعری کے تین مجموعوں "نقش فریادی"، "دست صبا" اور "زندان نامہ" میں مل جاتا ہے۔

فیض احمد فیض

فیض نے مشرق میں فارسی اور اردو غزل کے اساتذہ متقدمین سے لے کر سودا اور غالب اور مومن تک اور مغرب میں انگریزی ادب اور شاعری کی روح کو اپنے شعری وجدان میں سمو لیا ہے۔ ایک طرف ان کے مختصر اثاثہ شاعری میں حسن سے لذتیت

ہے اور ماورائیت بھی۔ جہاں خالی حسن پرستی کی سرشاریوں کے باعث اردو شاعری کی روحِ تغزل ان کی نس نس میں بندھی ہے، مذاق پاکیزہ، تخیل آزاد اور دماغ سلجھا ہوا ہے وہاں عام قسم کی اور ذرا کم قسم کی لذت پرستی پر تعریض، استہزاء اور طنز کے زہر میں بجھے ہوئے نشتر بھی ہیں لیکن تغزل میں ایک نیا نکھار ہے۔ رمزیت و کنائیت نئے نئے اضافوں کے ساتھ اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ موجود ہے اور خالص رومانویت اپنے پورے شباب پر ہے۔ فیضؔ کی رومانیت غالبؔ اور مومنؔ کی رومانیت کی بلندیوں سے ٹکر کھاتی ہوئی نظر آتی ہے لیکن عام زندگی سے ان کی رومانیت کا براہِ راست کوئی تعلق نہیں ہے۔ عام زندگی اور فیضؔ کے درمیان ایک وسیع خلیج حائل ہے جسے فیضؔ کبھی پار نہیں کر سکتے تھے۔ "نقشِ فریادی" کی تمام غزلیں اور ایسی نظمیں جیسے کہ "خدا وہ وقت نہ لائے" "انتہائے کار" "انجام" "سرودِ شبانہ" "آخری خط" "حسینۂ خیال سے" "بعد از وقت" "انتظار" وغیرہ میں فیضؔ کا اپنا اسٹائل اور مخصوص طرزِ ادا قاری کو مسحور کر دیتا ہے اس کے بعد فیضؔ کا ارتقائے ذہنی شروع ہوتا ہے ان کی ایک نظم "میرے ندیم" میں انکی اپنی ذہنی اور روحانی کشمکش کا صاف عکس نظر آتا ہے۔

خیال و شعر کی دنیا میں جان تھی جس سے
فضائے فکر و عمل ارغوان تھی جس سے
وہ جن کے نور سے شاداب تھے مہ و انجم
جنونِ عشق کی ہمت جوان تھی جن سے

وہ آرزوئیں کہاں سو گئی ہیں میرے ندیم!

وہ ناصبور نگاہیں، وہ منتظر راہیں،
وہ پاسِ ضبط سے دل میں دبی ہوئی آہیں
وہ انتظار کی راتیں طویل تیرہ و تار!
وہ نیم خواب شبستاں وہ مخملیں باہیں

کہانیاں تھیں کہیں کھو گئی ہیں میرے ندیم! ؎۱

؎۱ فیض احمد فیضؔ، مکتبۂ کارواں، لاہور، ص ۶۴ - ۶۳

فیض کی رومان پرستی میں ازل سے ابد تک کی باتیں نہیں ہیں۔ احساسات کی دنیا پرانے تغزل کے احساسات سے ذرا مختلف ہے عشق کا تصور ذرا نیا سا ہے۔ پھونکار دینے والا مثلاً مروجہ شیوۂ عشق میں محبوب کی یاد چاہنے والے کو دنیا سے بیگانہ کر دیتی ہے۔ لیکن فیض ایک نئی بات کہتے ہیں۔

دنیا نے تیری یاد سے بیگانہ کر دیا
تجھ سے بھی دلفریب ہیں غم روزگار کے [1]

روزگار کے یہ کون سے غم ہیں جو فیض کو محبوب کی یاد سے بیگانہ بنا رہے ہیں ان کی ایک مشہور نظم "مجھ سے پہلی سی محبت میرے محبوب نہ مانگ" اب گیت بن گئی ہے کیونکہ وہ پاکستان کی مشہور مغنیہ نور جہاں کے گلے کی پر سوز آواز میں ڈھل کر گیت بن کر گونج رہی ہے لیکن باوجود مروجہ رومانیت کے مروجہ معنی [1] سے ہٹی ہوئی ہونے کے سننے والوں کے لیے جانِ رومان بنی ہوئی ہے۔

مجھ سے پہلی سی محبت میرے محبوب نہ مانگ
میں نے سمجھا تھا کہ تو ہے تو درخشاں ہے حیات
تیرا غم ہے تو غمِ دہر کا جھگڑا کیا ہے؟
تیری صورت سے ہے عالم میں بہاروں کو ثبات
تیری آنکھوں کے سوا دنیا میں رکھا کیا ہے
تو جو مل جائے تو تقدیر نگوں ہو جائے
یوں نہ تھا میں نے فقط چاہا تھا یوں ہو جائے
اور بھی دکھ ہیں زمانے میں محبت کے سوا
راحتیں اور بھی ہیں وصل کی راحت کے سوا
ان گنت صدیوں کے تاریک بہیمانہ طلسم

---

[1] فیض احمد فیض، "نقشِ فریادی"، مکتبہ کارواں کچہری روڈ لاہور صفحہ ۷۶

[2] فیض احمد فیض، "نقشِ فریادی" صفحہ ۷۱

ریشم و اطلس و کمخواب میں بنوائے ہوئے
جا بجا بکتے ہوئے کوچہ و بازار میں جسم
خاک میں لتھڑے ہوئے خون میں نہلائے ہوئے
جسم نکلے ہوئے امراض کے تنوروں سے
پیپ بہتی ہوئی گلتے ہوئے ناسوروں سے
لوٹ جاتی ہے ادھر کو بھی نظر کیا کیجے
اب بھی دلکش ہے ترا حسن مگر کیا کیجے
اور بھی دکھ ہیں زمانے میں محبت کے سوا
راحتیں اور بھی ہیں وصل کی راحت کے سوا
مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ [۱]

فیض کے اس گیت میں ایک نئی الاپ ہے۔ نیا انداز ہے، نئی آواز ہے فیض نے احساسات کی ایک نئی دنیا سامنے لا کھڑی کی ہے انسان جسم کے حسن کی تعریف میں کھو نہیں جاتا بلکہ اسی طلسمی حقیقت سے گریز کر رہا ہے اور ایسی حقیقت کی جھلک دیکھی ہے جسے ایک دفعہ دیکھنے کے بعد بھلایا نہیں جا سکتا ایک نظم "رقیب سے" میں کہتے ہیں :-

آ کہ وابستہ ہیں اس حسن کی یادیں تجھ سے
جس نے اس دل کو پری خانہ بنا رکھا تھا
جس کی الفت میں بھلا رکھی تھی دنیا ہم نے
دہر کو دہر کا افسانہ بنا رکھا تھا

---

[۱] فیض احمد فیض، "نقش فریادی"، ص ۶۷

تونے دیکھی ہے وہ پیشانی وہ رخسار وہ ہونٹ
زندگی جن کے تصور میں لٹا دی ہم نے
تجھ پہ اٹھی ہیں وہ کھوئی ہوئی ساحر آنکھیں
تجھ کو معلوم ہے کیوں عمر گنوائی ہم نے! ؎۱

فیض نے اس حسن و عشق کی آویزش میں کیا کھویا اور کیا سیکھا وہ مندرجہ ذیل تین بندوں میں بیان کیا گیا ہے۔

عاجزی سیکھی غریبوں کی حمایت سیکھی
یاس و حرماں کے دکھ درد کے معنی سیکھے
زیر دستوں کے مصائب کو سمجھنا سیکھا
سرد آہوں کے رخ زرد کے معنی سیکھے
جب کہیں بیٹھ کے روتے ہیں وہ بیکس جن کے
اشک آنکھوں میں بلکتے ہوئے سو جاتے ہیں
ناتوانوں کے نوالوں پہ جھپٹتے ہیں عقاب
بازو تولے ہوئے منڈلاتے ہوئے آتے ہیں
جب کبھی بکتا ہے بازار میں مزدور کا گوشت
شاہراہوں پہ غریبوں کا لہو بہتا ہے
آگ سی سینے میں رہ رہ کے ابلتی ہے نہ پوچھ
اپنے دل پہ مجھے قابو ہی نہیں رہتا ہے ؎۲

فیض کے ذہنی ارتقاء کی یہ کڑیاں پہلی نظر میں گیتوں کی بحث سے ماوراء معلوم دیں گی لیکن فیض کے ذہنی ارتقاء پر اس لیے وقت صرف کرنا ضروری ہے کہ فیض کے پختہ ذہن میں جس خیال و عمل نے ترتیب پائی اس کا اثر دوران جنگ عظیم دوئم اور مابعد جنگ کے گیت نویسوں پہ بے حساب پڑا ہے۔ فیض نے حسن و عشق کے

؎۱ ؎۲ فیض احمد فیض، "نقش فریادی"، ص ۷۹، ۷۶

آدرش میں جو دیکھا اور جو محسوس کیا اس کا ان کی عملی زندگی سے گہرا تعلق ہے اور عمل نے ان کی شاعری اور اس سلسلے سے گیت نزلیوں کے گیتوں کے مقصد پر گہرا اثر ڈالا۔ فیضؔ احساسات کی نئی دنیا میں پہنچ کر سوچ میں پڑ جاتے ہیں سوچتے ہیں کہ

کیوں میرا دل شاد نہیں ہے
چھوڑو میری رام کہانی
میرا دل غمگیں ہے تو کیا
یہ دکھ تیرا ہے نہ میرا !!!
تو گر میری بھی ہو جائے
پاپ کے پھندے ظلم کے بندھن
کیوں نہ جہاں کا غم اپنا لیں !
بعد میں سکھ کے سپنے دیکھیں
بے فکرے دھن دولت والے
ان کا سکھ آپس میں بانٹیں
ہم نے مانا جنگ کڑی ہے
خون میں غم بھی بہہ جائیں گے

کیوں خاموش رہا کرتا ہوں
میں جیسا بھی ہوں اچھا ہوں
غمگین یہ دنیا ہے ساری
ہم سب کی جاگیر ہے پیاری
دنیا کے غم بوجھ بنیں گے
اپنے بھی سے کٹ نہ سکیں گے
بعد میں سب تدبیریں سوچیں
سپنوں کی تعبیریں سوچیں
یہ آخر کیوں خوش رہتے ہیں
یہ بھی آخر ہم جیسے ہیں !
سر پھوٹیں گے خون بہے گا !
ہم نہ رہے غم بھی نہ رہے گا[1]

یادہ زمانہ تھا کہ داستان حسن و عشق میں غم عشق بعد ناکامی اور بے بسی میں یہ کہا جاتا تھا۔

جب سے دل زندہ تو نے ہم کو چھوڑا
ہم نے بھی تری رام کہانی چھوڑی (حالیؔ)

یا

فیضؔ ”مرگ سوز محبت“ کا جشن اس طرح مناتے ہیں

آؤ کہ آج ختم ہوئی داستان عشق
اب ختم عاشقی کے فسانے سنائیں ہم[2]

---

۱ فیضؔ ”نقش فریادی“ ص ۷۳-۷۲ ۲ فیضؔ نقش فریادی، صفحہ ۹۱-۹۰

فیضؔ کی داستانِ عشق جہاں ختم ہوتی ہے وہاں سے ان کی داستانِ حیات شروع ہوتی ہے۔ فیضؔ کی رومانی شاعری ختم نہیں ہوتی، وہ تو غزل بن بن کر اور نظموں کی شکل میں آج تک جاری ہے، لیکن اب ان کی غزلیں ہوں یا نظمیں — یا اشعار ایک مقصد کے حامل ہیں۔ زندگی کے مقاصد کے ساتھ ساتھ فن کے مقاصد کا بھی سوال حل طلب ہے۔ فیضؔ اپنی نظموں کے دوسرے مجموعہ "دستِ صبا" کے دیباچہ میں ابتدائیہ کے عنوان سے غالبؔ کے ایک شعر[1] کو طویل استعارہ بنا کر اس سوال کا جواب یوں پیش کرتے ہیں۔ "فن سخن کوئی بچوں کا کھیل نہیں ہے اس کے لیے تو غالبؔ کا دیدۂ بینا بھی کافی نہیں۔ اس لیے کہ کافی نہیں کہ شاعر یا ادیب کو دجلہ میں دیکھنا ہی نہیں دکھانا بھی ہوتا ہے۔ مزید برآں اگر غالبؔ کے دجلہ سے زندگی اور موجودات کا نظام مراد لیا جائے تو ادیب خود بھی اسی دجلہ کا ایک قطرہ ہے۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ دوسرے ان گنت قطروں سے مل کر اس دریا کے رخ اس کے بہاؤ، اس کی ہیئت اور اس کی منزل کے تعین کی ذمہ داری بھی ادیب کے سر آن پڑتی ہے ....

"یوں کہیئے کہ شاعر کا کام محض مشاہدہ نہیں مجاہدہ بھی اس پہ فرض ہے۔ گردوپیش کے مضطرب قطروں میں زندگی کے دجلہ کا مشاہدہ اس کی بینائی پر ہے ....

........" اسے دوسروں کو دکھانا اس کی فنی دسترس پر اس کے بہاؤ میں دخل انداز ہونا اس کے شوق کی صلابت اور اس کے لہو کی حرارت پر۔

" اور یہ تینوں کام مسلسل کاوش اور جدوجہد چاہتے ہیں

"مجھے کہنا صرف یہ تھا کہ حیاتِ انسانی کی اجتماعی جدوجہد کا ادراک اور اس جدوجہد میں حسبِ توفیق شرکت زندگی کا تقاضا ہی نہیں فن کا بھی تقاضا ہے۔

"فن اسی زندگی کا ایک جزو اور فنی جہد اسی جہد کا ایک پہلو ہے"[2]

ترقی پسند شاعری کی اس سے زیادہ مدلل وکالت ملنی مشکل ہے اور متفقہ طور

---

[1] قطرہ میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کل۔ کھیل لڑکوں کا ہوا دیدۂ بینا نہ ہوا

[2] فیض احمد فیضؔ .. "دستِ صبا" مکتبہ کاروان لاہور۔ ۱۹۶۲ء ص ۱۰-۱

پر اس ابتدائیہ کو ترقی پسند شاعری کا منشور ماننے میں کسی تردید کا خوف بھی نہیں فیضؔ نے اس منشور کو بدرجۂ احسن عملی جامہ پہنایا اور شاعری کے فن کو مقصدی قرار دینے میں کسی باک یا دریغ سے کام نہیں لیا۔ ان کے فن کا مقصد واضح طور پر سامنے آگیا اور فن اور زندگی کی ہم آہنگی بھی۔ فیضؔ کا فن اور فیضؔ کی زندگی کس حد تک کامیاب رہی یہ دوسرا اور موجودہ بحث سے ہٹا ہوا سوال ہے۔ ان کے فن اور ان کی زندگی سے تین باتیں مترتب ہوتی ہیں۔ پہلی یہ کہ فیضؔ اور فیضؔ کے نقشِ قدم پر چلنے والوں۔ یا فیضؔ سے وجدان اور فیضان حاصل کرنے والوں نے اپنی شاعری کو مقصدی بنا لیا مقصد بھی صاف تھا۔ ملک میں اجتماعیت اور اشتراکیت کی تحریک و تبلیغ۔ فن کی شکل کیا تھی۔ وہی پرانی غزل جو اپنے جانے پہچانے چہرہ مہرہ کے ساتھ، اپنا پرانے رموز و اشارات کے سہارے اور اپنا ایک نیا پن لیے ہوئے ملک کے دل و دماغ پر چھائی رہی۔ فیضؔ کے منشور کے الفاظ میں فیضؔ کی غزل ان کے فن کا پہلا کارنامہ ہے یعنی گردوپیش کے مضطرب قطروں میں زندگی کے دجلہ کا مشاہدہ۔ غزل اسی مشاہدے کا عملی جامہ ہے۔ ان کا انفرادی تجربہ۔ دوسری چیز جو مترتب ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ زندگی کی دجلہ کے بہاؤ کو دوسروں کو دکھانا۔ یہ کام ان کے پیرووں نے گیتوں سے لیا اور گیتوں کی تصنیف فنی دسترس پر منحصر کی گئی ہے تیسری چیز یہ کہ فیضؔ اور ان کے رفقائے شعری نے زندگی کے دجلہ کے بہاؤ میں دخل اندازی کی یعنی اپنی غزلوں اور اپنے گیتوں سے ملک کے عوام کے خیالات و احساسات اور عقاید میں انقلاب پیدا کرنے کی کوشش کی اس جد و جہد میں ان لوگوں نے جس صلابت شوق اور حرارت لہو کا ثبوت دیا ہے وہ ملک کی سیاسی تاریخ کا ایک باب ہے۔

فیضؔ نے اپنی نظم "مرگِ سوزِ محبت" میں داستانِ عشق ختم کرنے اور تنگنائے غزل کو ہلاک کرنے کا جو اعلان کیا تھا وہ یکایک ہی نہیں کر دیا تھا

آؤ کہ آج ختم ہوئی داستانِ عشق   اب ختم عاشقی کے فسانے سنائیں ہم

فیض کے منشور کی بحث میں اس ختم عاشقی کا فسانہ سننا باقی رہ گیا ہے
فیض نے یہ فسانہ اپنی ایک نظم "میرے ہمدم! میرے دوست" میں یوں سنایا ہے

گر مجھے اس کا یقیں ہو مرے ہمدم مرے دوست
گر مجھے اس کا یقیں ہو کہ ترے دل کی تھکن
تیری آنکھوں کی اداسی ترے سینے کی جلن
میری دلجوئی مرے پیار سے مٹ جائے گی
گر مرا حرفِ تسلی وہ دوا ہو جس سے
جی اٹھے پھر ترا اجڑا ہوا بے نور دماغ
تیری پیشانی سے دھل جائیں یہ تذلیل کے داغ
تیری بیمار جوانی کو شفا ہو جائے
گر مجھے اس کا یقیں ہو مرے ہمدم مرے دوست
روز و شب شام و سحر میں تجھے بہلاتا رہوں
میں تجھے گیت سناتا رہوں ہلکے شیریں
آبشاروں کے بہاروں کے چمن زاروں کے
آمدِ صبح کے مہتاب کے سیاروں کے گیت
تجھ سے میں حسن و محبت کی حکایات کہوں
یوں ہی گاتا رہوں گاتا رہوں تیری خاطر
گیت بنتا رہوں بیٹھا رہوں تیری خاطر
پر مرے گیت ترے دکھ کا مداوا تو نہیں
نغمہ جراح نہیں مونس و غمخوار سہی
گیت نشتر تو نہیں مرہمِ آزار سہی
میرے آزار کا چارہ نہیں نشتر کے سوا ۱

---

۱ فیض احمد فیض ۔ دستِ صبا، صفحات ۲۵-۲۰

فیض نے اس نظم میں گیت کے مفہوم میں بڑی وسعت اور گیت کے دامن میں بڑی کشادگی پیدا کر دی ہے۔ فیض کے نزدیک، غزل بھی گیت اور نغمہ ہے۔ نظم بھی گیت اور نغمہ ہیں گیت تمام گیت اور نغمہ ہوتے رہی۔ فیض اس نئی ادبی شعری اور نغمانی تحریک کے علمبردار ہونے کی حیثیت سے اور صاحب منشور کی حیثیت سے اس کے خواہاں ہیں کہ وہ پرانے الفاظ کو نئے معنی پہنانے کی کوشش کریں۔ پرانے علامات و اشارات کے ذریعے نئے نئے تجربات کو سامعین و قارئین کے ذہن میں منتقل کرنے کا کام کریں۔

فیض کا یہ تفکر، تردد، یہ عمل انقلاب علامات اور تبدیلی معنی کی کوشش، آسانی سے سمجھ میں آسکتی ہے کیونکہ فیض کے سیاسی مسلک میں بھی ہر سیاسی و معاشی یا معاشرتی اصطلاح پرانی اور قدیم ہے لیکن اس مسلک کے پیرو ان اصطلاحوں سے جو مطلب اور معنی اخذ کرتے ہیں وہ ان معانی و مطالب سے بالکل علیحدہ ہوتے ہیں جو عام طور پر سمجھے جانے چاہییں یا سمجھے جاتے ہیں۔ زیادہ واضح الفاظ میں اشتراکیت کی ہر درسی کتاب کی ایک خاص ڈکشنری ہوتی ہے۔ اشتراکیوں کے الفاظ و اصطلاحات کی ایک جدا لغت اور ایک جدا قاموس ہوتی ہے، اور چونکہ ادب، شاعری، اور فنون اشتراکیوں کے مسلک کا ایک جزوی عمل ہیں۔ اس لیے فیض کے منشور شاعری کو قدم قدم پر سمجھنا ضروری ہے کہ ان کا مقصد کیا ہے اور وہ عوام کو مخاطب کرتے ہیں تو کیا سمجھانا چاہتے ہیں اور اپنے پیرووں کو مخاطب کرتے ہیں تو ان کا فرمان اور فرمان کا مقصد کیا ہے۔ یہ نکتہ اس جگہ بلا معذرت کے بحث میں داخل کر لیا گیا ہے لیکن فیض کی شاعری اور ان کے زیر دست پیرووں کی شاعری کو سمجھنے یا سمجھانے میں جن میں سے اکثر و بیشتر گیت نویس ہونے کے باعث آگے چل کر زیر بحث آئیں گے اس نکتہ کی وضاحت سے بڑی مدد ملے گی۔

حالانکہ فیض کی اصطلاح میں ان کی شاعری گیت کے نام سے پکاری گئی

ہے لیکن ۱۹۶۳ء میں تعینت کیے گئے چند فلمی گیتوں کے علاوہ جو فلمی گیتوں کی بحث میں زیر تبصرہ آئیں گے فیض کے احاطۂ فن میں صحیح معنوں میں گیت کہلائے جانے والے گیت نہیں ملتے سوائے ان نظموں کے جو گائے جانے اور مقبول عوام ہو جانے کے باعث گیت کی تعریف میں آ سکتی ہیں۔ فیض کے منشور پر عمل کرنے والوں میں شاعروں کے دو گروہ الگ الگ راستوں پر چلتے ہوئے نظر آتے ہیں لیکن منزل سب کی ایک ہی ہے۔ کچھ نے فیض کی اصطلاح "گیت" کو نظموں کی شکل دے کر گایا اور کچھ نے فیض کی اصطلاح "گیت" کو مروجہ اور جانے پہچانے قسم کے گیتوں کے سانچوں میں ڈھال کر ایک گونج پیدا کی ہے۔ پہلی قسم کے شاعروں میں روشن صدیقی۔ احسان دانش، جذبی، جاں نثار اختر اور سردار جعفری جیسے نظم نگاروں کے نام نمایاں ہیں اور دوسرے گروہ میں مخدوم محی الدین۔ سلام مچھلی شہری۔ مطلبی فرید آبادی، عبدالمجید بھٹی اور احمد ندیم قاسمی جیسے گیت نویسوں نے اردو شاعری کی محفل میں نئی نئی شمعیں روشن کیں۔ یہ نہیں کہ ان دونوں گروہوں کے شاعروں نے صرف نظمیں یا صرف گیت لکھے ہوں۔ اکثر نظم نگاروں نے گیت بھی لکھے ہیں اور گیت نویسوں نے نظم سے کوئی احتراز نہیں کیا بلکہ دونوں گروہ کے شاعروں نے غزل کو بھی مطلقاً نہیں چھوڑا۔

باب دہم

ترقی پسند تحریک اور مقصدیت کا اختلاط

دوسری جنگ عظیم کے بعد اور قیام پاکستان سے پہلے کا زمانہ

عوامی اور رومانی گیت

سیاسی پس منظر:۔ دوسری جنگ عظیم شروع ہو چکی تھی، اور برصغیر ہند و پاک میں ایک ہیجان پیدا ہو گیا تھا۔ سیاسی بے چینی، اضطراب اور مستقبل کے مبہم خطرات انفرادی اور خاص طور پر ہنگامہ زا ہو رہے تھے۔ نظم اور گیت، سرزمین ذہن اور مملکت دل پر قابض تھے۔ غزل اور نظم دونوں اس موضوع کی بحث سے خارج ہیں۔ اس لیے نظم نویسوں کے متعلق کسی قسم کا بھی تذکرہ غیر متعلق ہو گا۔ سوائے اس بات کے کہ ان نظم نگاروں کی نظموں اور گیت نویسوں کے گیتوں میں زیادہ تر قدریں مشترک اور مماثل تھیں یعنی ترقی پسند شاعری کی اقدار، برصغیر ہند و پاکستان کے تہذیب و تمدن کی روایات، جذبات کی صداقت، داخلی شاعری کی انفرادیت، زبان کا نرم و شیریں اور مترنم لہجہ، متحرک اور رواں استعارے، جمہوریت (جس میں اجتماعیت اور اشتراکیت شامل ہیں) مقاصد کی چمک، استعماریت اور سرمایہ پر غیض و غضب اور آزادی حاصل کرنے اور طوق غلامی اتار پھینکنے کے جذبہ کا اظہار باقی تمام جذبات کے اظہار پر تقدم رکھتا تھا۔ ۱۹۳۵ء سے ۱۹۴۷ء تک یہی جذبہ اردو شاعری پر مستولی رہا۔ لیکن دوران جنگ ہی یہ محسوس ہو رہا تھا کہ ملک شاید آزاد نہ ہو سکے گا۔ اور نہ اس قسم کا انقلاب آئے گا جو ان شاعروں کا یا اشتراکیت پسند اور وطن پرستوں کا مطمح نظر بنا ہوا تھا۔ فیض احمد فیض نے عوام اور ترقی پسند شاعروں کی بے تابی اور بے چینی کو بھانپا اور حصول مقصد یعنی آزادی اور انقلاب کے تاخیر سے آنے

کی وجہ سے جو ہراس پیدا ہوتا اسے رد کرنے کیلئے اپنی ایک نظم "اے دل بیتاب ٹھہر" میں تسلی دی ہے۔ گو یہ نظم اور اس کے بعد نقل کی گئی نظم "گیت کی اصطلاح سے خارج ہے لیکن ان دونوں نظموں کو اس لیے نقل کیا گیا ہے کہ انہیں نظموں کے مواد سے اس دور کے گیت نویسوں نے اپنے گیتوں کا مواد فراہم کیا ہے۔

تیرگی ہے کہ امنڈتی ہی چلی آتی ہے
شب کی رگ رگ سے لہو پھوٹ رہا ہو جیسے!

...

رات کا گرم لہو اور بھی بہہ جانے دو!
یہی تاریکی تو ہے غازۂ رخسارِ سحر
صبح ہونے ہی کو ہے اے دلِ بیتاب ٹھہر

...

اپنے دیوانوں کو دیوانہ تو بن لینے دو
اپنے مے خانوں کو مے خانہ تو بن لینے دو
جلد یہ سطوتِ اسباب بھی اٹھ جائے گی
اے دلِ بے تاب ٹھہر [1]

فیض احمد فیض میں ایک خاص ضبط ملتا ہے۔ جذبات پر ضبط ہے حقیقت کی تلخیوں کے اظہار پر ایک قابو ہے۔ ان کے آرٹ میں بھی پختگی کے ساتھ ساتھ ایک عجیب ٹھہراؤ ہے جب ایک طرف وہ اپنے دل سے مخاطب ہو کر اسے ٹھہرنے کی تلقین کرتے ہیں وہاں وہ دوسروں کو بھی تسلی دیتے ہیں اس اعتبار سے وہ اپنے ہم عصروں ہم راہوں اور پیروؤں سے ذرا مختلف اور ممتاز ہیں۔

اس نظم میں ایک طرف تو خود ان کے خیالات کی پختگی کا پتہ چلتا ہے دوسرے وہ نئے ادب کے رجحان کی غمازی بھی کرتی ہے۔ نئے ادب کے طرف دار شاعری سے

---

[1] فیض احمد فیض "دست صبا" صفحہ ۱۷-۱۶

نشتر چبھونے کا کام لیتے ہیں، لیکن فیض اپنے ہم عصروں سے ذرا ممتاز ہیں۔ جذبات کی فراوانی، تندی، شدت اور غم و غصہ کی طوفان خیزی کو اپنے ضبط کے سہارے بے راہ روی سے بچا لیتے ہیں وہ عہد جدید کی شیطنت کو بھی عریاں کرتے ہیں اور دیو استبداد کے سینہ میں خنجر چبھونا چاہتے ہیں لیکن بھونجا نہیں چاہتے کہ ایک ہی وار میں کام ہو جائے۔ ان کی نظموں میں حقیقت کو بیان کیا گیا ہے لیکن حقیقت کے نفرت آلود چہرے پر بھی نازنہ کی چمک باقی رہتی ہے۔ ان میں غنائیت اور تغزل کی صورت پھر بھی باقی ہے۔ اس اعتدال اور ضبط کی وجہ سے اپنی نظم "تسلی" میں وہ اس غم و غصہ اور انتقام سے بھرے ہوئے مجمع کو جارحانہ اقدام سے روکے ہوئے ہیں۔ معذرت کے ساتھ اس نظم کے اہم بند نقل کیے جاتے ہیں۔ کیونکہ اس نظم میں ترقی پسند تحریک کے اہم اجزا ملتے ہیں اور سیاسی منظر کی تفصیل کا اجمال بھی۔

چند روز اور مری جان! فقط چند ہی روز
ظلم کی چھاؤں میں دم لینے پہ مجبور ہیں ہم
اور کچھ دیر ستم سہہ لیں تڑپ لیں رو لیں
اپنے اجداد کی میراث ہے معذور ہیں ہم
جسم پر قید ہے جذبات پہ زنجیریں ہیں
فکر محبوس ہے گفتار پہ تعزیریں ہیں
اپنی ہمت ہے کہ ہم پھر بھی جیے جاتے ہیں
زندگی کیا کسی مفلس کی قبا ہے جس میں
ہر گھڑی درد کے پیوند لگے جاتے ہیں
لیکن اب ظلم کی میعاد کے دن تھوڑے ہیں
اک ذرا صبر کہ فریاد کے دن تھوڑے ہیں
عرصۂ دہر کی جھلسی ہوئی ویرانی میں
ہم کو رہنا ہے پہ یونہی تو نہیں رہنا ہے

یعنی ہاتھوں کا بے نام گراں بار ستم
آج سہنا ہے ہمیشہ تو نہیں سہنا ہے
یہ ترے حسن سے لپٹی ہوئی آلام کی گرد
اپنی دو روزہ جوانی کی شکستوں کا شمار
چاندنی راتوں کا بے کار دہکتا ہوا درد
دل کی بے سود تڑپ جسم کی مایوس پکار
چند روز اور مری جان! فقط چند ہی روز [1]

مطلبی فرید آبادی

اس ضبط اور اس صبر کے مقابلے میں فیض احمد فیض کے پیرو (جنہوں نے یہی شراب گیتوں کی پیالیوں میں بھر بھر کر پیش کی ہے) نسبتاً نیم پختگی اور بے صبری کے مرتکب نظر آئیں گے۔ سید مطلبی فرید آبادی نے چند روز اور فقط اور مری جان! فقط چند ہی روز کی روح کو ایک نرم نازک اور حسین گیت کے مرقع میں پیش کیا ہے۔

جیل چلا ہے دیس سپاہی رانی تجھ کو چھوڑ
مت دگدا ایں منہ کو موڑ چلا ہوں تجھ کو چھوڑ [2]
جیل چلا ہے دیس سپاہی رانی تجھ کو چھوڑ [3]

یہ دیس کا سپاہی اپنی بیوی کو تسلی دے رہا ہے کہ "تیری یاد نہیں بھولے گی" "من کی بگیا میں تو جھومے گی"۔ پگ اٹھا مت دل کو توڑ

مت دگدا ایں منہ کو موڑ ..... چلا ہوں تجھ کو چھوڑ
جیل چلا ہے دیس سپاہی رانی تجھ کو چھوڑ!

مزید تسلی کیلئے کہتا ہے کہ تو میرے "ہر دے میں بسی ہے رگ رگ میں رسی ہے" میں "مجنوں" ہوں تو میری لیلیٰ ہے۔ فیض کی رومانیت کا پرتو یہاں بھی موجود ہے

---

[1] "فیض احمد فیض"۔ "نقش فریادی"، صفحہ ۸۸-۸۹ "دیگر: یونہی ذرا فکر اندیشہ"
[2] مطلبی فرید آبادی، "جدائی کا گیت"، رسالہ نیا ادب! ورکلیم بابت یکم اکتوبر ۴۱ء

پھر اچھے دن آئیں گے رانی | بچھڑے سب مل جائیں گے رانی
دیس کے باسی گائیں گے رانی | جھنڈوں کو لہرائیں گے رانی

دو ہی دنا کی بات ہے رانی میرا لالا چھوڑ

مت رگدامیں......

جیل چلا ہے دیس سپاہی

مطلبی صاحب دیس سپاہی کو جیل بھیج کر اور رانی کو تسلی دے کر چپ نہیں رہے انہیں اندیشہ ہے کہ ملک میں پکڑ دھکڑ سے ایک تعطل پیدا ہو جانے کا اندیشہ ہے۔ شکوک و شبہات پیدا ہو سکتے ہیں اس لیے وہ ایک اور گیت گا کر تعطل کے زمانے کی حکمت عملی کا اظہار کرتے ہیں۔

کیوں ہردے کی نیا ڈانواڈول

کب تک بورے گا میٹھے بول | کب تک کرے گا مول اور تول
سمے ہے سر دکھ یہ انمول | اٹھ اور گھونگھٹ کے پٹ کھول

کیوں ہردے کی نیا ڈانواڈول [1]

ہم برس رہے ہیں لہو برس رہا ہے۔ تیرے لہو کے پینے والے آپس میں چھری کٹاری چلا رہے ہیں یہی موقع ہے تو بھی اپنی بیڑی اتار ڈال اور پنجرے کی کھڑکی کھول دے۔

کھول کے باہر آجا پنچھی | پنکھ پرن میں پھیلا پنکھی
ہر پنچھی سا بن جا پنکھی | پنجڑے میں رہ کے پنکھ نہ تول

کیوں ہردے کی نیا ڈانواڈول [2]

مخدوم محی الدین

اس گیت میں اشتراکی نقطۂ نظر کی صاف وضاحت ہے، دوسری عالمگیر جنگ

---

[1]، [2]۔ مطلبی فرید آبادی، سالنامہ ادب لطیف، بابت ۱۹۴۳ء "تعطل کی حکمت عملی" ص ۵۰

غیر منقسم ہندوستان کی آزادی حاصل کرنے کا زریں موقع تھا۔ مُطلبی فرید آبادی کا پنچھی مخدوم محی الدین کے گیت میں "مسافر" کی علامت بن کر ظاہر ہوا۔ اس کے کچھ ساتھی اس جنگ آزادی میں حصّہ نہیں لے رہے تھے پتہ نہیں کیوں۔ لیکن اُسے اسی رستے پر برابر چلا جانا تھا۔

تیرے ہم رہی کھو گئے اے مسافر، مسافر چلے چل
نہ جانے وہ کیا ہو گئے اے مسافر، مسافر چلے چل
تیری منزلیں تیری نظروں سے اوجھل ؎۱

مسافر

چلے چل چلے چل ... چلے چل چلے چل

ساتھ کا انتظار مت کر۔ دیا بجھ گیا ہے، بجھ جانے دے رات ہو گئی ہے ہو جانے دے تجھے تو یہ سمجھ لینا چاہیئے کہ

سحر موت کی وادیوں سے گزرتا چلا جا رہا ہے
سحر کے تعاقب میں گرتا ابھرتا چلا جا رہا ہے

مسافر

چلے چل چلے چل چلے چل چلے چل ؎۲

عبدالمجید بھٹیؔ

باوجود تمام کاوشوں اور جد و جہد کے مسافر کی منزل اتنی ہی دُور تھی جتنی کہ پہلے نظر آتی تھی۔ ظلم کی تاریکی کم نہیں ہوئی۔ آزادی کی منزل گم ہوتی نظر آتی تھی۔ ایسے موقع پر انسان انتہائی مایوسی کے عالم میں خدا کی طرف دیکھتا ہے اور زندگی کی تلخیاں اسے کچھ گستاخ اور بے باک بنا دیتی ہیں۔ عبدالمجید بھٹیؔ کے گیتوں کا مجموعہ

؎۱ مخدوم محی الدین "مسافر" ؎۲ مخدوم محی الدین "مسافر"

"اچھے گیت" بچوں کی نظموں کا گلدستہ ہے۔ وہ اسماعیل اور افسر وغیرہ کے شریک ہیں۔ ان کا ایک گیت "تو میرا بھگوان" ان کو ترقی پسند شاعری کے علمبرداروں میں لاکھڑا کرتا ہے۔ ان کے اس گیت میں اقبال کے شکوہ کا ہندوستانی عکس ہے اور نئی شاعری کے سلسلے کی وہ کڑی ہے جس پر ہو کر نیا شاعر گزرا۔ اور گزر سکتا ہے۔

جگ جانے

جگ مانے میں نے بھی مانا تو میرا بھگوان [1]

بھگوان نے جیون جوت جگائی، اس میں رنگ و بو پیدا کی، راگ۔ رنگ۔ رس روپ، آشائیں، آہوں کے طوفان سے یہ دنیا پٹی لیکن غریب کی حالت ناگفتہ بہ ہے

نقلی پیچھے، اپنے جوتے

ہر دم آس غریب کی ٹوٹے

اس کے ساتھ ہی ٹوٹ رہا ہے تیرا بل بھگوان

جگ مانے، میں نے بھی مانا تو میرا بھگوان [2]

سمجھ میں نہیں آتا یہ کیسی دنیا ہے، ایک روئے دو جان کھائے، روپے کے سودے ہوتے ہیں۔ چاہوں کی قربانیاں ہیں۔ نہ معلوم مجھے یہ کیوں بھاتا ہے۔ کیونکہ دنیا تجھے بھگوان مانتی ہے میں بھی ایسا سمجھتا ہوں ورنہ شکوک و شبہات شروع ہو جاتے ہیں۔

میرا من کچھ بول رہا ہے

تیرا سنگھاسن ڈول رہا ہے

دیکھ تجھے کہیں لے نہ ڈوبیں دنیا کے شیطان

جگ جانے میں نے بھی مانا، تو میرا بھگوان ..... [3]

---

[1] [2] عبدالمجید بھٹی "تو میرا بھگوان" "اچھے گیت"

[3] ۔ عبدالمجید بھٹی "تو میرا بھگوان" "اچھے گیت"

کہیں کہیں یہ شکوہ خدا کی شان میں گستاخی، اور دریدہ دہنی تک پہنچ جاتا ہے۔ ایک لوک گیت "بھگوان" میں حیران ہو کر کہہ اٹھتے ہیں:۔

راگ، رنگ اور بھینٹ بھوگ کے موہ نے تجھ کو رجھایا
اس بیلا کے پھیر میں تجھ کو دے آیا انسان
اے میرے بھگوان
میں حیران ہوں اس پر تجھ کو الجھن کیوں نہیں ہوتی
توڑ پھوڑ کر دوار دھنش سب کر دے ایک سمان
من مندر میں بس نہ سکے تو مت کہلا بھگوان ۱؎

جیسا کہ پہلے واضح کیا گیا کہ ترقی پسند شاعروں نے غزل اور نظم اور گیت سب کو سیاسی نظریات کی ترویج و تبلیغ اور مخصوص سیاسی نظریہ کے پروپیگنڈے کا آلۂ کار بنایا لیکن سیاسیات کی قدریں، اس کے تقاضے اور اس کے نتائج ابدیت یا عالمگیریت کے حامل نہ ہونے کے باعث جلد جلد بدلتے رہتے ہیں۔ برصغیر ہند و پاکستان کی آزادی قریب آتی ہوئی نظر آئی لیکن اس پری چہرہ صورت میں نئے شاعروں کو وہ خد و خال نظر نہ آئے جس کی ترقی پسند نگاہیں متلاشی تھیں۔ ترقی پسندوں کو اپنے خوابوں کا محل ڈھیر ہوتا ہوا نظر آیا تو سارا غصہ بے چارے بھگوان پر اتارنے لگے۔ اور جب ۱۹۴۷ء میں ہندوستان اور پاکستان آزاد ہوئے اور دو سو سال کی غلامی کی طولانی شب کی جس سحر کا انتظار تھا وہ سحر نمودار ہوئی تو فیض احمد فیض چیخ اٹھے۔ ان کی نظم "صبحِ آزادی" (اگست ۱۹۴۷ء) کے اشعار میں ترقی پسندوں کی مایوسی دیدنی تھی۔

یہ وہ سحر تو نہیں

یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر — وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں
یہ وہ سحر تو نہیں جس کی آرزو لے کر — چلے تھے یار کہ مل جائے گی کہیں نہ کہیں
فلک کے دشت میں تاروں کی آخری منزل — کہیں تو ہوگا شبِ سست موج کا ساحل

۱؎ عبدالمجید بھٹی "تیرے بھگوان" اپنے گیت

کہیں تو جا کے رُکے گا سفینۂ غمِ دل لے

جگر کی آگ نظر کی امنگ دل کی جلن
کسی پہ چارۂ ہجراں کا کچھ اثر ہی نہیں

کہاں سے آئی نگارِ صبا کدھر کو گئی
ابھی چراغِ سرِ رہ کو کچھ خبر ہی نہیں

ابھی گرانیٔ شب میں کمی نہیں آئی
نجاتِ دیدہ و دل کی گھڑی نہیں آئی

چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی ہے

اس نظم کو نقل کرنے کا مقصد یہ نہیں ہے کہ اسے فیضؔ کے گیتوں میں شمار کیا جائے۔ اس نقل کرنے کا جواز صرف یہ ہے کہ فیضؔ کی یہ نظم اور اس سے پہلے نقل کی ہوئی نظمیں اس سیاسی منظر کی تفصیل ہیں جو ترقی پسند شاعری کے پیشِ نظر تھا اور اس لیے بھی کہ فیضؔ کی ان نظموں سے متاثر ہو کر ساحرؔ لدھیانوی اور اب ان کے ہم مشرب ترقی پسند گیت نویسوں نے جو گیت تصنیف کئے ہیں ان کا پس منظر فیضؔ کی ان نظموں میں ملتا ہے اور ساحرؔ لدھیانوی کے گیتوں کو سمجھنے اور سمجھانے میں بڑی مدد ملتی ہے۔

پاکستان بن جانے کے بعد بھی ترقی پسند نظم نگاروں نے ہمت نہیں ہاری بلکہ چونکہ صدقِ دل سے انہوں نے پاکستان کے وجود کو تسلیم نہیں کیا تھا لہٰذا انہیں یقین تھا کہ ہندوستان اور پاکستان میں جس انقلاب کے وہ متمنی تھے وہ آکر رہے گا چنانچہ آگے چل کر فیضؔ کی ایک اور نظم نقل کی گئی ہے جس میں پاکستان بن جانے کے پانچ سال بعد تک فیضؔ کے ذہن کے رجحانات کا سراغ ملتا ہے جو وطن کی آزادی کو صرف اشتراکیت پسندانہ آزادی کی شکل میں دیکھنے کے خواہش مند نظر آتے ہیں۔

فیضؔ کی نظمیں اس مقالے میں اس التزام کے ساتھ شامل نہیں کی جا رہی ہیں بلکہ ترقی پسند گیت نویسوں کے گیتوں کے موضوعات کے پس منظر کو فراہم کرنے والے مواد کی حیثیت سے شامل حال کی گئی ہیں۔ نہ ان پر گیت کا اطلاق ہوتا ہے نہ کوئی اور انہیں گیت کے زمرے میں شامل کرے گا۔ فیضؔ کی نظمیں گیت نہیں بلکہ گیتوں کی تخلیق میں ان نظموں کا گوشت پوست ضرور شامل ہے۔

تقسیمِ ہند اور پاکستان کے وجود میں آجانے کے بعد ترقی پسند شاعروں کے خواب

۱۲؎: فیض احمد فیضؔ "دستِ صبا" (صبحِ آزادی) اگست ۴۷ء

کے شرمندۂ تعبیر ہونے کے امکانات ختم ہو چکے تھے لیکن ہندوستان میں ساحر لدھیانوی کو ابھی تک امید بندھی ہوئی تھی کہ "وہ صبح کبھی تو آئے گی"

بیتیں گے کبھی تو دن آخر — یہ بھوک کے اور بیکاری کے
ٹوٹیں گے کبھی تو بت آخر — دولت کی اجارہ داری کے
جب ایک انوکھی دنیا کی — بنیاد اٹھائی جائے گی

وہ صبح کبھی تو آئے گی ؎

ساحر لدھیانوی کی یہ امید صرف مبہم آرزو اور ناکام تمنا ہو کر نہیں رہ جاتی وہ وثوق سے کہتے ہیں :۔

جب دھرتی کروٹ بدلے گی — جب قیدی قید سے چھوٹیں گے
جب پاپ گھروندے پھوٹیں گے — جب ظلم کے بندھن ٹوٹیں گے
اس صبح کو ہم ہی لائیں گے — وہ صبح ہمیں سے آئے گی۔

وہ صبح ہمیں سے آئے گی

منحوس سماجی ڈھانچوں میں — جب جرم نہ پالے جائیں گے
جب ہاتھ نہ کاٹے جائیں گے — جب سر نہ اچھالے جائیں گے
جیلوں کے بنا جب دنیا کی — سرکار چلائی جائے گی

وہ صبح ہمیں سے آئے گی ؎

فیض احمد فیض جب ۵۳-۱۹۵۲ء میں حیدرآباد جیل میں راولپنڈی سازش کے الزام میں نظر بند تھے تو انہوں نے ایک ترانہ تصنیف کیا تھا ترانہ میں فیض ابھی تک یہ امید لگائے بیٹھے تھے کہ :۔

دربار وطن میں جب اک دن سب جانے والے جائیں گے
کچھ اپنی سزا کو پہنچیں گے کچھ اپنی جزا لے جائیں گے،
اے خاک نشینو اٹھ بیٹھو وہ وقت قریب آ پہنچا ہے
جب تخت گرائے جائیں گے جب تاج اچھالے جائیں گے

؎ ساحر، "گاتا جائے بنجارہ"، دارک پبلشرز کراچی ص ۱۱۱-۱۰۹۔

ساحر لدھیانوی چونکہ ایک ہیرو ہیں اس لیے صرف یہ کہہ سکتے تھے کہ وہ صبح کبھی تو آئے گی "، اور زیادہ سے زیادہ بڑھ کر وہ یہ بھی کہہ سکتے تھے کہ وہ صبح کبھی تو آئے گی اور ہمیں سے آئے گی۔ لیکن فیض احمد فیض کے ترانہ کا لہجہ ہی اور ہے کیونکہ بقول خود " زندگی کے دجلہ کا رخ اس کے بہاؤ، اس کی ہیئت اور اس کی منزل کے تعین کی ذمہ داری بھی ادیب کے سر آن پڑتی ہے فیض احمد فیض کا لہجہ ۱۹۵۴ء میں بھی تھا جب وہ زندگی اور موت کی کشمکش میں مبتلا تھے۔ انہوں نے بے باکی کے ساتھ یہ شعر کہے

اب ٹوٹ گریں گی زنجیریں اب زندانوں کی خیر نہیں
جو دریا جھوم کے اٹھے ہیں تنکوں سے نہ ٹالے جائیں گے
کٹتے بھی چلو بڑھتے بھی چلو بازو بھی بہت ہیں سر بھی بہت
چلتے بھی چلو کہ اب ڈیرے منزل پہ ہی ڈالے جائیں گے
اے ظلم کے ماتو لب کھولو چپ رہنے والو چپ کب تک
کچھ حشر تو ان سے اٹھیگا کچھ دور تو نالے جائیں گے [1]

فیض کا سیاسی نظریہ اور ان کا فنی نظریہ ایک ہی مقصد کے دو پہلو تھے جہاں سیاسی نظریہ کامیاب نہ ہوا وہاں ان کا فنی نظریہ بھی ناکامیاب رہا۔ ان کی مضطرب فطرت میں زندگی کی دجلہ کا مشاہدہ ان کی دیدۂ بینا نے ایک خاص رنگ کی عینک لگا کر کیا تھا۔ اسی لیئے ان کے مشاہدہ کو عوام کے مشاہدے کا درجہ نہ مل سکا۔ اس غلط مشاہدہ کی بناء پر ان کے نتائج بھی غلط تھے۔ جب غلط چیز دوسروں کو دکھائی تو فنی دسترس خواہ کتنی ہی باکمال کیوں نہ ہو، دوسروں کو غلط نتائج کا مشاہدہ کرانے میں کامیابی معلوم۔ اسی طرح زندگی کی دجلہ کے بہاؤ میں دخل انداز ہونے کے بعد جو ناکامیابی ہوئی وہ فیض کے شوق کی صلابت اور ان کی لہو کی حرارت کے باوجود نہیں رد کی جا سکی۔ "زندان نامہ" کے مقدمہ میں فیض کی اس کمی کی طرف نادانستہ طور پر اشارہ ملتا ہے "فیض کی شاعری ایک صاحب دل کا جوش اور ولولہ ہے۔ اس میں قوم کی قوم کا دل دھڑک رہا ہے لیکن شاید

کیا بات ہے کہ اس کے عوام میں پاکستان کے محنت کشوں کا مبارک پسینہ اور خون کی حرارت ابھی تک پوری مقدار میں شامل نہیں ہیں۔ سمن و گلاب کو جس چاہت سے یاد کیا گیا ہے اسی چاہت اور تفصیل سے اس بدحال اور بدنصیب کا ذکر نہیں ہے! جس نے سمن اور گلاب کو اپنے خونِ جگر سے سینچ کر شاداب کیا ہے اور جس کو حق پہنچتا ہے کہ وہ بھی ان سمن و گلاب کی نزاکتوں، رنگ و روپ اور عطر بیز بوؤں سے مستفید ہو سکے۔ ان کی شاعری کو ڈرائنگ روم، اسکولوں اور کالجوں سے نکل کر سڑکوں، بازاروں، کھیتوں اور کارخانوں میں ابھی پھیلنا ہے [1]

فیض کہا کرتے ہیں کہ "یہ چیز صرف پنجابی میں ہو سکتی ہے۔ اس بیان کا یہ حصہ صحیح ہے کہ فیض کی شاعری خواص تک محدود رہی اور عوام تک نہ پہنچ سکی۔ خود بقول فیض (معنی کا محل بدل کر)

کچھ محتسبوں کی خلوت میں کچھ واعظ کے گھر جاتی ہے
ہم بادہ کشوں کے حصے کی اب جام میں کمتر جاتی ہے [2]

عوامی گیت اور رومانی گیت

اصل میں فیض کے فن کا دعوٰی تو یہ تھا کہ وہ زندگی کے دجلہ کا مشاہدہ عوام کو بھی کرائیں گے لیکن جو کام وہ نہ کر سکے وہ ان کے نقشِ قدم پر چلنے والوں اور جوشؔ سے متاثر ہونے والے نظم گو شعراء نے انجام دیا۔ ان کی نظموں میں مزدوروں اور کسانوں کی زندگی ماحول اور مشاغل کی عکاسی کھول کر کی گئی ہے۔ جوشؔ کی نظم "حسنِ مزدور" میں ایک دوشیزہ کی چوڑیاں سڑک پر کنکر کوٹنے میں بار بار بجتی شروع ہوئیں تو آج تک وہ ہی کھنکھناہٹ نئے شاعروں کیلئے نغمۂ جاں بنی ہوئی ہے۔ ساحرؔ کی بھکارن بھیک کے بہانے سب کچھ لوٹے لیے جا رہی ہے۔ حسن چلمن اور پردے سے نکل کر سڑکوں اور کھیتوں پر نظر آنے لگا۔ روزنِ دیوار کی جگہ برقعہ کی جالی دار نقاب نے لے لی۔ پائیں باغ کی جگہ

۱: فیض احمد فیض "زنداں نامہ" "مقدمہ" "روداد قفس" صہ ۶۵-۶۴

۲: فیض احمد فیض "زنداں نامہ" صہ ۱۲۰

نمائش بن کے رہ گئی ہے۔ لیلی محمل سے نکل کر ریل اور موٹر لاری یا بس میں بھی جا بیٹھی ہے۔ روشن صدیقی احسان دانش، جذبی، مجاز، جاں نثار اختر اس میدان کے مرد ہیں لیکن ان کی نظمیں زیادہ ہیں گیت شاذ و نادر۔ ان کی نظمیں خارجی ہیں اور طویل۔ سلام مچھلی شہری بھی "سڑک بن رہی ہے" میں باوجود کوشش کے اور باوجود گیت کی خصوصیات پیدا کر لینے کے کوئی منفرد جذبہ پیدا نہ کر سکے۔ لیکن حسن و عشق کی چھیڑ چھاڑ نے "سڑک بن رہی ہے" کی کاروباریت میں بھی رنگینی پیدا کر دی ہے۔ اختر شیرانی کی نظموں میں تخاطب شہری خواتین سے تھا ان شاعروں کا تخاطب دیہات کی ہندو عورتوں سے ہے۔ بسنتی۔ رامو دادھا، جمعدار جیسے جاگتے کردار بن جاتے ہیں۔ گیتوں میں کردار کو کسی نام سے پکارنا گویا شاعری کے تخاطب کو ایک انفرادیت دینے کا طریقہ ہے لیکن اصل میں واقعہ یہ ہے کہ ایک نئے اصول پر عمل کرنے میں یہ ترکیب خانہ پری سے زیادہ اہم نہیں۔ ہر پھر کر ہم اس نظریہ پر آجاتے ہیں کہ حسن کے کرشمے، فطرت کی رنگینیاں، عشق کی امنگیں، جذبات کی کشمکش ہی وہ اساسی بنیادیں ہیں جن پر شاعری اور خاص کر گیت تصنیف کئے گئے ہیں محل اور جھونپڑی والے، چمن میں گلگشت کرنے والے یا سڑک پر پتھر کوٹنے والے سب یہاں ایک ہی سطح پر آجاتے ہیں۔ اس سلسلے میں میراجی کے گیت "گیت مالا"[۱] کے دیباچہ سے جس کا نام انہوں نے "گیت کی ریت" رکھا ہے چند اقتباس پیش کئے جاتے ہیں تاکہ موجودہ دور کے گیت نویسوں کے اس گروہ کا نقطۂ نظر معلوم ہو سکے۔ جن کے "چاند کو نگاہوں سے اوجھل رکھ کر قدرت گیت بناتی ہے۔ صبح سویرے سورج اپنی کرنوں کے گیت سے دھرتی کے سینے میں ایک گونج پیدا کر دیتا ہے۔ دھرتی پر پیڑ لہراتے ہیں۔ ہوا ان کے پتوں سے اٹھکھیلیاں کرتی ہیں۔ ڈالیوں پر پنچھی چہچہاتے ہیں اور قدرت کے یہ گیت سن کر ہمارا دل بھی گانے لگتا ہے"[۲] ..... ساون آتا ہے، بسنت رت کی بہار چھا جاتی ہے۔ کوئی من موہنی صورت من کو بھا جاتی ہے"[۳]

---

[۱] میراجی "گیت مالا" (دیباچہ گیت کی ریت) مکتبہ خانہ ادبی دنیا مال لاہور ۱۹۳۹ء

[۲] میراجی "گیت کی ریت" اقتباسات دیباچہ "گیت کی ریت"

[۳] میراجی "گیت کی ریت" اقتباسات دیباچہ "گیت کی ریت"

جب دنیا پریم اور پریمی کو ملنے نہیں دیتی تو دل کا ساز تڑپ اٹھتا ہے اور قدرت گیت بناتی ہے ۔ دو دلوں کے پاک لگاؤ میں طرح طرح کی رکاوٹیں ایسی نرمی پیدا کر دیتی ہیں..... دکھ پیدا کر دیتی ہیں کہ قدرت گیت کا موضوع پیدا کر دیتی ہے [۱] دنیا کے جھمیلے، الجھاؤ، تھکن، کٹھن حالات جب ہمیں ہنسنے کے قابل نہیں رکھتے گیت ہمیں ان بندھنوں سے چھڑا کر اور تازہ دم کر کے زندگی میں مٹھاس پیدا کر دیتے ہیں" [۲]

یہ گیتوں کا مقصد یا ان کی افادیت ہے جو گیت اب پیش کئے جائیں گے ان کے موضوعات، پریت، رُت اور جگ بیتیوں کی شکل میں آپ بیتیاں ہیں۔ اسلوب اور طرزِ ادا اتنا سیدھا اور پُر اثر ہے کہ ہر طریقہ ہر ماحول اور ہر ذہنیت کے انسانوں پر ایک سی کیفیت طاری کر دیتا ہے، تشبیہات و استعارات، اشارات و علامات عام فہم اور سریع الفہم ہیں۔ زبان میں اردو ہندی کے الفاظ گھلے ملے ہیں، بحریں مترنم ہیں۔

میراجی کے اس منشور پر غور کرنے کے بعد اور ان گیت نویسوں کے گیتوں کا مطالعہ کرنے کے بعد جو آگے زیرِ بحث آئیں گے ۔ شاید یہ اندازہ ہو کہ میراجی ہی ہمارے موجودہ زمانہ کے گیت نویسوں کے پیشوا اور موجودہ رومانی گیتوں کے اصل جنم داتا ہیں۔ لیکن شاید ایسا نہیں ہے میراجی کے اس ادبی اجتہاد سے روگردانی کئے بغیر یہ کہا جا سکتا ہے کہ جوشؔ کی شاعرانہ شخصیت کے کئی پہلوؤں میں سے ایک پہلو کی جلوہ ریزی نے گیتوں کو نئے سرے سے شاعروں اور ادبی گیت نویسوں کے دامن میں اجاگر کیا۔ یہ امر مسلمہ ہے کہ جوشؔ شاعرِ انقلاب بھی تھے اور شاعرِ شباب بھی۔ جوشؔ نے اردو شاعری کو غزل رباعی، مسدس نظم اور گیت سب کچھ بخشا۔ ان کے بتائے ہوئے راستے پر چل کر ہمارے زمانے کے غزل گو، رباعی نویس، مسدس لکھنے والے اور گیت نویسوں نے ان میں سے ہر ایک صنف کو جِلا دی اور خوب خوب چمکایا۔ انقلاب پسند شاعروں کو عروج بھی جلد نصیب ہوا اور زوال پذیری بھی جلد ہی شروع ہو گئی۔ انقلابی شاعری

۱؎ ۔ میراجی، گیت مالا } اقتباساتِ دیباچہ "گیت کی ریت"
۲؎ ۔ میراجی، گیت مالا

کا مذ و چند تمام ہوا۔

انقلابی شاعر بالکل مدھم ہوتے ہوتے بالکل ماند پڑ گئے ہیں۔ ان کی انقلاب پسندی سمٹ سمٹا کر پھر غزل اور نظم میں خاص طور پر شعر کی رمزیت و کنائیت میں محدود ہو گئی گو کہ پرانے رموز و کنایات میں نئے نئے معنی پیدا ہو گئے ہیں۔ اسی طرح رومانی شاعروں نے جوش کی تقلید میں دو راستے اختیار کئے۔ ایک نظم کا دوسرا گیتوں کا۔ گیت لکھنے والوں نے انقلابیت اور رومانیت دونوں کو اپنایا لیکن جس طرح انقلابی نظمیں اپنا زور ختم کر کے بیٹھ گئیں، اسی طرح انقلابی گیت بھی زیادہ دور نہیں جا سکے لیکن رومانی گیت جو اس باب کا اگلا موضوع ہیں برابر قدم بڑھائے چلے جا رہے ہیں۔ ان گیتوں کے مصنف کچھ وہ ہیں جنہوں نے دانستہ یا نادانستہ طور پر جوش کے رومانی گیتوں کی تقلید کی ہے اور کچھ وہ ہیں جنہوں نے میراجی کے نقش قدم پر چلنے کی کوشش کی ہے۔ ان رومانی گیتوں میں بھی کچھ گیت تو صرف کتابوں اور رسالوں کے صفحات میں محدود ہو کر رہ گئے ہیں لیکن اکثر و بیشتر رومانی گیت وہ ہیں جنہیں ماہرانِ موسیقی کے شرق اور سینما کی کہانیوں کیلئے گیت لکھوانے والوں کی تاجرانہ تگ و دو نے جنم دیا اور عوام میں مقبولیت اور شہرت حاصل کر کے زبان زد خلائق بن گئے۔ ان آخر الذکر گیتوں پر آگے چل کر باب دوازدہم میں تفصیل سے بحث کی گئی ہے۔

جوش نے جہاں انقلابی نظموں میں اولیت کا اقدام کیا ہے وہاں دونوں قسم کے رومانی گیتوں میں بھی اولیت کا سہرا انہیں کے سر ہے۔ دوسرے قسم کے رومانی گیتوں کے سلسلے میں ہند و پاکستان کے مشہور فلمساز ڈبلیو زیڈ احمد کے ایک فلم "من کی جیت" کا ایک گیت جوش نے تصنیف کیا تھا غالباً بارش کا وہ پہلا قطرہ تھا کہ جس کے بعد سنجیدہ اور نامور ثقہ شاعروں کیلئے فلم کیلئے گیت تصنیف کرنا کوئی معیوب بات نہیں رہی۔ جوش نے جو شاہراہ کھولی اس پر چلنا اب کوئی ہلکی یا سبک بات نہیں سمجھی جاتی اور نہ فلمی گیتوں کے مصنف پس پردہ رہنے کی کوشش کرتے ہیں بلکہ اپنے مطبوعہ مجموعہ میں یہ تفصیل لکھنے میں فخر محسوس کرتے ہیں کہ ان کا گیت کس فلم میں گایا گیا۔ موسیقی کس نے ترتیب دی اور مغنی یا مغنیہ کون تھی مثلاً فلمی گیت نویسوں میں

شکیل بدایونی نے اپنے دونوں مجموعوں "شبستان" اور "رنگینیاں"، میں بھی اپنے گیتوں کے آخر میں یوں لکھا ہے۔

گیت :- یہ زندگی کے میلے۔

فلم میلا۔ موسیقی، نوشاد۔ مغنی، محمد رفیع۔

گیت :- چھوڑ بابل کا گھر

فلم بابل، موسیقی، نوشاد، مغنیہ شمشاد بائی

گیت زندگی دینے والے سن

فلم نادان، موسیقی، غلام محمد، مغنی طلعت محمود

گیت :- بچپن کے دن بھلا نہ دینا

فلم دیدار، موسیقی نوشاد، مغنیہ، لتا منگیشکر اور شمشاد

گیت :- افسانہ لکھ رہی ہوں

فلم درد، موسیقی نوشاد، مغنیہ، اوما دیوی

گیت :- آئے نہ بالم وعدہ کر کے

فلم شباب، موسیقی نوشاد۔ آواز محمد رفیع

گیت چودھویں کا چاند ہو یا آفتاب ہو

فلم چودھویں کا چاند، موسیقی، روی۔ آواز محمد رفیع۔

شکیل بدایونی اور ساحر لدھیانوی نے جو گیت سینما کے سہارے ملک اور زبان کو دیئے ہیں وہ بہ یک وقت نغمہ اور ادب دونوں کیلئے قابل قدر اضافہ ہیں۔

جوش ملیح آبادی، چند نادر گیت

یہ فیصلہ کرنا مشکل ہے کہ مقبول عوام اور ہر دلعزیز اور ہر دلپسند گیتوں کے جنم کے لیے جن میں شاعری کا معیار بھی قائم رکھا گیا ہے ملک اور زبان کو ان مشہور فلمسازوں کا احسان ماننا چاہیے کہ جنھوں نے جوش کو فلمی نغمہ نگاری پر مائل کیا یا جوش کا شکر گزار ہونا چاہیے جنہوں نے گیتوں کو تعمیم کے درجے سے اٹھا کر ان میں ادبیت، جاذبیت اور

موسیقی بھر دی۔ یہ ظاہر ہے کہ جوشؔ نے جب پہلا فلمی نغمہ تصنیف کیا ہوگا تو انہوں نے فلم سازوں اور موسیقاروں کے فرمان کے سامنے سر نہیں جھکایا ہوگا۔ جوشؔ جیسی آزاد طبع والے انسان نے اپنی آزادیٔ رائے قائم رکھی ہوگی۔ جوشؔ نے اس سلسلے میں کام بہت کم کیا ہے لیکن جو کچھ بھی کیا ہے بہت اچھا کام کیا ہے۔ معلوم ہوتا ہے انہوں نے گیت کے ایک ایک بول پر وجدان اور محنت دونوں سے کام لیا ہے اور ان بولوں کو طرح طرح سے سنوار لینے کے بعد ہی اسے موسیقار کے حوالے کیا ہوگا۔ اس وجدان اور محنت کا نتیجہ ہے کہ جوشؔ کا معیارِ شعر اپنے مقام اور سطح سے نہیں گرا اور ساتھ ہی ساتھ ان نغموں نے مقبولِ عام کی سند بھی حاصل کرلی۔ جوشؔ نے کس کس فلم ساز کو نوازا ہے اور کون کون سے فلمی گیت لکھے ہیں اس کی تفصیل ابھی منظرِ عام پر نہیں آئی۔ لیکن گزشتہ دنوں میں جوشؔ کے دو گیت رسالہ "نیا دور" کے توسل سے ہم تک پہنچے ہیں۔ یہ دونوں گیت بلا تبصرہ نقل کیے جاتے ہیں اور غرض یہ ہے کہ جوشؔ کے اس فنی کمال کی طرف اشارہ کیا جائے جس نے گیتوں کو ادبیت بھی دی ہے اور وہ سب کچھ دے دیا ہے جس کی خوشہ چینی سے کتابی گیت نویس اور فلمی گیت نویس متمتع ہوئے۔ یا ایک عرصے تک ہوتے رہیں گے۔

داتا ایسی رت بھی آئے چھائے گھٹا گھن گھور
داتا آئے گھٹا گھنگھور

آئے سبھا میں گانے والی　　بہکی بہکی بھولی بھالی
جیسے ہلتی کومل ڈالی　　مکھڑا گورا زلفیں کالی
گورا مکھڑا ایسے چمکے جیسے بن میں بھور
داتا ایسی رت بھی آئے چھائے گھٹا گھنگھور

باندھے گوری جوڑا کس کے　　انگڑائی سے چولی مسکے
دوہری ہو جائے ہنس ہنس کے　　چلے ناگن جیسے ڈس کے
مستی سارے انگ سے ٹپکے چھنکے ہر اک پور
داتا ایسی رت بھی آئے چھائے گھٹا گھنگھور

کوئل کوکے دادر بولے — من پر ملئے موتی رولے
کانوں میں رس بوندیں گھولے — سندرتا کا گھونگھٹ کھولے
من میں گھومے بارہ ماسا تن میں جھومے شور
داتا ایسی رت بھی آئے چھائے گھٹا گھنگھور

بجلی، جھومے گائے جوانی — لے کی ڈوری سُر کی رانی
گھن گھن بولیں کنگن دھانی — رم جھم رم جھم برسے پانی
چھن چھن بولے ہلکی پائل بن بن گونجیں مور
داتا ایسی رت بھی آئے چھائے گھٹا گھنگھور

جو دادر کو شر ملتے ہیں — مستی سے جن کے تلتے ہیں
جو شیشوں کو درکاتے ہیں — مدھ شالوں پر چھا جاتے ہیں
ڈوبیں میرے ہر ذرے میں جیسی وہ نینان چت چور
داتا ایسی رُت بھی آئے چھائے گھٹا گھن گھور

گال بھبوکا جیسے کورے — جن کے آگے سورج ستورے
آنکھیں ناچیں ہوئے ہوئے — جیسے منہ دھو دے پانی کھولے
جن کی لالی سے مُبھے جلے کندن کا بھی زور
داتا ایسی رت بھی آئے چھائے گھٹا گھن گھور

کوئی البیلی مدھ ماتی — آنکھیں ملتی مکھ سہلاتی
نیندیں اوڑھے خود کو کھاتی — رہنے مڑتی بائیں جاتی
تڑکے جلے رین بسائی جمنا جی کے اور
داتا ایسی رت بھی آئے چھائے گھٹا گھنگھور

مدرا سے ہر مکھڑا دمکے — ٹھمری کو دے بندی چمکے
پروا گونجے بادل گمکے — بادل میں یوں بجلی چمکے
کالی ساری میں لہرائے جیسے چل چل کر — داتا ایسی رت بھی آئے چھائے گھٹا گھنگھور

۱؎ نیا دور کراچی، نمبر ۱۸-۱۵ شائع کردہ پاکستان کلچرل سوسائٹی کراچی ص ۲۹۲-۹۳

جوشؔ کی شاعری اور افتادِ طبیعت میں شراب اور شباب کے ساتھ ساتھ موسم برشگال یوں بھی رسا بسا ہوا ہے اور گیت کیلئے بھی برکھا رُت سے زیادہ اور کوئی موسم سازگار نہیں اس لیئے جب جوشؔ برکھا رُت پر گیت لکھنے کو آئے تو وہ گیت تصنیف کیا ہے کہ اگر سازوں کے ساتھ موسیقار اُسے گائے تو صرف آوازوں سے بارش کا سماں بندھ جائے۔ اپنے پہلے گیت میں دا آلمے جس رُت کے لیے دست بدعا ہیں وہ رُت آ ہی گئی۔

برکھا برکھا آئی — لے برکھا کی بدری چھائی
بن کی سندرتا سنولائی — نس نس میں گونجی شہنائی
پھولوں سے ٹپکی مدھرائی — اور بھنوروں نے کی بھنورائی

برکھا برکھا برکھا آئی

چھم چھم چھم برسی چاندی — ندی ندی کودا چھاندی
دھاندی دھاندی دھاندی — پھر ٹپ ٹپ بوندا باندی

پھر بوچھاریں پھر پُروائی
برکھا برکھا آئی

پنگھٹ پر وہ جیندی جھمکی — میرے سر پر چادر ڈھلکی
وہ دیوی جھومی جل تھل کی — چھلکی چھلکی گگری چھلکی
آہا بسندن کی رت آئی — برکھا برکھا برکھا آئی

برکھا برکھا برکھا آئی

کوئی میرے پیچھے ہولی — گدگدر گدر بجولی بھولی
دھانی چادر آبی چولی — چھنن چھنن چھن پائل بولی

میں جب لپکا تو شرمائی
برکھا برکھا برکھا آئی

چینا امڈا ابھرا دھارا — شرر شرر شر شارا شارا
گھم گھم گھم گھارا گھارا — گایا جھوما کیسون ہارا

ندیا میں ننیا چکرائی
برکھا برکھا برکھا آئی

بادل گرجے سر پہ دھن دھن — کوئل پاپی کوکی بن بن
گھٹا من میں گرجا ٹن ٹن — چہکا، مہکا دہکا جوبن
رگ رگ میں مستی گہرائی
برکھا برکھا برکھا آئی

کڑ کڑ کڑ کڑ بجلی چمکی — جگر جگر جگ جگنو چمکی
دمک دمک دم ناری دمکی — ڈھمک ڈھمک ڈھم ڈھولک گمکی
دھنن دھنن سے دُھن بولائی
برکھا برکھا برکھا آئی

جلدی لا رے جوڑا درجی — چھمی بھیجو دے دو مرجی
ہائے پیا کی اب جو مرجی — گھڑر گھڑر گھڑ بدری گرجی
پی نے تن میں لی انگڑائی
برکھا برکھا برکھا آئی

سنن سنن سن ندیا لہکی — مہک مہک مہ مٹی مہکی
پھُہک پہک چہ کوئل چہکی — بہک بہک بہ دھرتی بہکی
غنن غنن غن مدرا گائی
برکھا برکھا برکھا آئی

سر پہ بدلی کالی گونجی — گالوں پر کی لالی گونجی
ٹمک ٹمک پہلے تالی گونجی — چولی کی پھر جالی گونجی
جال میں اگنی اُلجھائی
برکھا برکھا برکھا آئی [1]

---

[1] نیا دور ۔ کراچی نمبر ۱۵ ۔ ۱۸ صفحات ۲۹۷ ۔ ۲۹۵

ان دونوں گیتوں میں جوشؔ نے وہ سب دے دیا جو گیتوں کو دیا جا سکتا تھا۔ شباب کی امنگ، حسن کی ضیا پاشیاں، رنگ و بو، موسم اور وارفتگی، موسیقی اور آواز کا زیر و بم، الفاظ کا ترنم اور لفظ و آواز کی ہم آہنگی ملکی روایات، سن و سال کی رعایت، موضوعات، بیان، طرزِ ادا، کمی ہے تو اس امر کی کہ جوشؔ نے مردوں کے جذبات کی عکاسی کی ہے لیکن جو حقیقت ہونے کی وجہ سے ناگوارِ خاطر نہیں ہونی چاہیئے۔ اور نہ مذاقِ سلیم پر گراں گزرنی چاہیئے۔ جوشؔ غالباً صداقتِ شعری پر سو فیصدی عمل کرتے ہیں اور شاید اس کے قائل نہیں کہ دوسرے کے جذبات خود پر طاری کر کے تخلیقِ شعر کریں۔ اس اعتبار سے چہ جائیکہ ایک لڑکی یا بیاہتا عورت کے جذبات کو ہندی شاعری کے انداز اور سانچوں میں ڈھال کر پیش کریں۔ اور نہ یہ جوشؔ کا اندازِ فکر ہے لیکن ان کی طبیعت میں عجمی انداز رچا ہے وہ صیغۂ تانیث میں تخاطب اور طبقۂ اناث کی خصوصیات جنسی اور ان کے سراپا کا بیان نیز ایک شوخ قسم کی معاملہ بندی اس زمانہ کا تقاضا ہونے کے باعث ان کے یہاں ملتا ہے ورنہ باوجود غزل کی مخالفت کے جوشؔ کے وجود پر تغزل کی حکمرانی ملتی ہے اور اس اعتبار سے گفتہ آید در حدیثِ دیگراں قسم کی شاعری کوئی مشاعرانہ بات نہیں۔ ان گنت ہندی شاعروں اور اردو شاعروں، نظم نگاروں اور گیت نویسوں نے ہندی شاعری کا چولہ پہن کر خوب خوب جوہر دکھائے ہیں۔

جوشؔ کے تصنیف کئے ہوئے تین گیت اس وقت تک دستیاب ہوئے ہیں۔ ان میں سے دو گیت اوپر نقل کئے گئے ہیں اور "من کی جیت" والا نقل نہیں کیا گیا (کیونکہ اس کی عریانی اور عدم عریانی ایک نزاعی سوال کھڑا کر دیتی ہے) ان تینوں گیتوں میں جو خصوصیت سب سے نمایاں نظر آتی ہے وہ زبان پر قدرت ہے۔ اور بلا خوفِ تردید یہ کہا جا سکتا ہے کہ جوشؔ کو گیتوں کی زبان پر بھی جو قدرت حاصل ہے وہ کسی معاصر کے یہاں نہیں ملتی مثلاً پہلے گیت میں ٹیپ کا بند "داتا ایسی رت بھی آئے چھائے گھٹا گھنگھور" میں موسیقی کا دریا کوزے میں بند کر دیا گیا ہے۔ برسات کی رت کے لئے "داتا" سے جس والہانہ انداز میں دعا مانگی گئی ہے

اور اس دُعا نے تخیل کو جو پرواز دی ہے اس نے پہلے تو ایک مغنیہ کی موجودگی کی تمنا کو جنم دیا اور اس پروازِ تخیل کے سہارے "گانے والی" کا جو سراپا ترتیب پایا ہے اور اس سراپے کے سلسلے میں جو نادر اور اچھوتی تشبیہیں در آئی ہیں وہ جوشؔ کی اس قادر الکلامی پر دلالت کرتی ہیں جس کے لیے جوشؔ بجا طور پر مشہور ہیں "گانے والی" کی چال کو "لچکتی ہوئی کومل ڈالی" سے "گدرے سکوڑے" کو "بن میں بھونرے" سے "اس کے ہنس ہنس کے دہرا ہو جانے" کو "پلٹ کر ڈسنے والی ناگن" سے "گال بھبوکا" کو "دہکتے ہوئے کوئلوں" سے تشبیہہ دینا جوشؔ ہی کا حصّہ ہے۔ پھر فطرت کے مناظر کا بیان اور محاکات سب نے مل کر اس گیت کو ایک ادبی شاہکار بنا دیا ہے اور سونے پہ سہاگا یہ کہ زبان میں سادگی، بے تکلفی اور روزمرہ کی گھلی ہوئی مٹھاس ہے۔ ہندی اور بھاشا کے الفاظ کا استعمال کافی ہے لیکن گیتوں کی زبان میں بھاشا یا ہندی یا پوربی الفاظ حروف و افعال کا یہ عنصر ایک حسن ہے۔ زبان پر قدرت کے سلسلے میں آوازوں کا زیر و بم آواز اور معنی کا ربط بھی اس گیت کا ایک نمایاں حسن ہے یہ حسن جوشؔ کے گیت "برکھا" "برکھا رُت آئی" میں اپنے عروج پر نظر آتا ہے۔

چھم چھم چھم چھم برسی چاندی

ندی ندی کود پھاندی

موسلا دھار بارش کے لیے

دھاندی۔ دھاندی، دھاندی، دھاندی

آہستہ آہستہ بارش کے لیے

پھر ٹپ ٹپ ٹپ بوندا باندی

یہ سب جوشؔ کی قادر الکلامی کے نمونے ہیں۔

"چھنن چھنن پایل بولی" میں پایل کو شخص کرکے اور ایک چڑھی ہوئی ندی کے بہاؤ کو جس انداز میں جوشؔ نے بیان کیا ہے شاید کسی نے نہ کیا ہو۔

چھینٹا امنڈا ابھرا دھارا

شررر شررر شرر شارا شارا

گھرر گھرر گھم گھم گھارا گھارا

بجلی کی چمک اور محفل نشاط کو جوشؔ نے آوازوں کے زیر و بم سے ترتیب دے کر جو سماں اس بند میں پیدا کیا ہے وہ بھی عدیم المثال ہے۔

کڑ کڑ کڑ کڑ بجلی چمکی　　　جگر مگر جگ بوتل جھمکی
دمک دمک دم ناری دمکی　　　ٹھمک ٹھمک ٹھم ڈھولک گمکی

دھنک دھنن سے دھن برلائی

یہی کیفیت مندرجہ ذیل بند میں ملتی ہے۔

سنن سنن سن پروا لہکی　　　مہک مہک رہ مٹی مہکی
چہک چہک چہ کوئل چہکی　　　بہک بہک بہہ دھرتی بہکی

ان تینوں گیتوں کے علاوہ اور کوئی گیت جوشؔ کا دستیاب نہیں ہو سکا لیکن جوشؔ کے ان گیتوں میں جیسا کہ ابھی عرض کیا گیا ہے تخیل کی حکمرانی ملتی ہے اور گیت کا وہ وصف خاص مفقود ہے جو گیتوں کی روح ہے یعنی عورت کے جذبات کی ترجمانی عورت کا تخاطب مرد سے یا محبت کا اظہار عورت کی طرف سے اس کمی کو موجودہ دور کے چند گیت نویسوں مثلاً میراجی، اندرجیت شرما، مقبول احمد پوری، حفیظ ہشیار پوری اور امر چند قیسؔ نے پورا کیا۔ یہ گیت نویس مناظر فطرت کی عکاسی، موسموں اور رتوں کے بیان میں جوشؔ کے حلقہ بگوش ہیں اور پریت پریم، سکھیوں سے راز و نیاز اور ہندی شاعری کی روایات کو گیتوں میں سمونے کے سلسلے میں میراجی کے متذکرہ بالا منشور پر ایمان لاتے ہیں۔ ان کے موضوعات شعری میں پریت، رت، جگ بیتیاں اور جگ بیتیوں کی شکل میں آپ بیتیاں ہیں۔ اسلوب اور طرزِ ادا مقبول خاص و عام ہے اور پر اثر ہے۔ زبان میں مٹھاس ہے گھلاوٹ ہے بحریں منجھی اور مترنم ہیں میراجی، اندرجیت شرما، مقبول احمد پوری، حفیظ ہوشیار پوری امر چند قیسؔ وغیرہ۔

ایسے گیت لکھنے والوں میں میراجی، اندرجیت شرما، مقبول حسین احمد پوری حفیظ ہوشیار پوری اور امر چند قیسؔ خاص طور پر قابل ذکر ہیں ایسے گیت اوروں نے بھی لکھے ہیں اور کامیاب بھی ہیں لیکن دبستان کے چند گیت نویس اور ان کے چند

گیت جن لیے گئے ہیں

مثلاً میراجی کا یہ گیت

پریتم کی تلاش [1]

پریتم کو ڈھونڈنے — میں تو سکھی آج گئی پریتم کو ڈھونڈنے
پھولوں کے رنگ میں
جل کی ترنگ میں
کرنوں کی جنگ میں
پریتم کو ڈھونڈنے — میں تو سکھی آج گئی پریتم کو ڈھونڈنے
بھنورے کی تان میں
کلیوں کی آن میں
نرگس کے دھیان میں
پریتم کو ڈھونڈنے — میں تو سکھی آج گئی پریتم کو ڈھونڈنے
چنپا کے جھاڑ میں
بوندوں کی آڑ میں
بن میں پہاڑ میں
پریتم کو ڈھونڈنے — میں تو سکھی آج گئی پریتم کو ڈھونڈنے

ترنم گیت پر نثار ہو رہا ہے جذبہ کی پاکیزگی، طرزِ ادا کی لطافت اور زبان کی مٹھاس کی داد نہیں دی جا سکتی اس کا موضوع بہ یک وقت دنیا داروں، اور دین داروں دونوں کی طمانیت قلبی کا باعث بن سکتا ہے۔

اندجیت شرما کا ایک گیت جدائی کا گیت ہے اور ابھی تک جتنے جدائی اور برہہ کے گیت سننے میں آتے ہیں۔ شاید ان سب کا نقش آخر ہے۔

اڑ جا دیس بدیس۔

---

[1] صلاح الدین احمد اور میراجی، گیت مالا۔ کتب خانہ ادبی دنیا مال لاہور ۱۹۳۹ء ص ۵

رے طوطے اڑجا دیس بدیس
میں جاؤں تجھ پہ بلہاری
برہا کی رے لگی کٹاری
دو ہو گئے مجھ سے گردھاری
چلے گئے پردیس
رے طوطے اڑجا دیس بدیس
تارے گن گن رات بتاؤں
دن میں پل بھر چین نہ پاؤں
آنسو پیتی رہوں غم کھاؤں
لے جا یہ سندیس
رے طوطے اڑجا دیس بدیس
مل جائیں تو ان سے کہنا
دو بھر ہو گیا تم بن رہنا
تج دیا سدا اگھنا دہنا
جوگی کا ہے بھیس
رے طوطے اڑجا دیس بدیس [1]

تین مختصر بندوں میں جدائی کی داستان ہے۔ برہ کی کٹاری۔ گردھاری کا روٹھنا، تارے گننا، آنسو بہانا، جوگن کا بھیس، تمام علامات و اشارات برسوں کے جانے پہچانے ہیں اور گیت پڑھ کر محسوس ہونے لگتا ہے کہ گویا خود اپنی بپتی دوسرے نے بیان کی ہے۔ ایک گیت برہ کا اور ہے "کوک پپیہے کوک" [2] اس کی کوک میرے دل کی اور تیرے دل کی سب کے دل کی ہوک ہے لیکن اگلے دوسرے بند میں شرما کا یہ ٹکڑا۔

---

[1] صلاح الدین احمد اعدمیرا جی "گیت مالا" بزم سبا گیت صفحہ ۱۴
[2] ایضاً ایضاً ایضاً "کوک پپیہے کوک" صفحہ ۳۳-۳۲

رات کو سپنے میں دیکھا تھا پیتم کھڑے دوار
پریم پجاری پریم کے مالک مجھ کو رہے پکار
امرت بول مرے کانوں میں آئے بارم بار
اٹھ نہ سکی میں چلے گئے وہ ہو گئی مجھ سے چوک
کوک پپیہے کوک

میرا بائی کے گیت نمبر ۲ کا چربہ ہے[۱] فرق یہ ہے کہ شرما نے اپنے پیتم کو سو کر گنوا دینے میں میرا بائی کے قول ،، اور سکھی پیو سوت گنمائے ،، کو نبھا دیا ہے۔ برہ کے گیتوں میں اندرجیت شرما نے سب کو پیچھے چھوڑ دیا ہے۔ پریتم کے پردیس میں رہنے سے برہ ایک تو داخلی طور سے تن من کو جلاتی رہتی ہے۔ دوسرا رخ اس کا خارجی ہے یعنی پیتم کے بغیر دنیا والے بھی برہ کی ماری کو بدقسمت، ابھاگن اور نہ معلوم کن کن طعنوں سے اس کی زندگی اجیرن بنا دیتے ہیں۔ پاکستان اور ہندوستان کی معاشرت کا یہ پہلو بھی اندرجیت شرما سے نہیں بچ پایا

کیسے آئے چین سکھی ری کیسے آئے چین!
سیاں مکھڑا موڑ گئے ہیں پیت کا ناتا توڑ گئے ہیں

برہ کا دکھڑا چھوڑ گئے ہیں۔

تڑپت ہوں دن رین سکھی ری کیسے آئے چین
کوئی کہے یہ گربھانی[۲] ہے کوئی کہے یہ بورانی[۳] ہے
کوئی کہے مانس کھانی ہے۔
سبھی کے کڑوے بین[۴] سکھی ری کیسے آئے چین

---

[۱] اور سکھی پیو سوت گنمائے + میں جو سکھی پیو جاگ گنوائے۔
[۲] حاملہ ۔ [۳] پاگل [۴] باتیں

جل کر راکھ ہوئی جاتی ہوں،
گھٹ گھٹ ہائے مری جاتی ہوں

پانی روپ بہی جاتی ہوں
رو رو پھوٹے نین سکھی ری کیسے آئے چین [1]

جُدائی کے گیت اندر جیت شرما کی خصوصیت ہیں لیکن وہ ایسے گیت لکھنے پر بھی قادر ہیں جس میں خوشی اور مسرت والہانہ انداز میں ناچتی ہوئی نظر آتی ہے۔ شاعری کا حسن یہ بھی ہے کہ اس میں نظم کا بہاؤ جذبہ کا ساتھ دیتا ہے۔ یعنی جذبہ اگر غم کا ہے تو بہاؤ میں ایک ٹھہراؤ اور سست خرامی پیدا ہو جاتی ہے اور اگر مسرت و خوشی کا اظہار ہے تو الفاظ سریع التلفظ اور بحر سریع الخرام ہوتی ہے اس قسم کی خوبی ان کے گیت "بھول آئی ری" میں بھی ملے گی۔

بھول آئی بھول آئی بھول آئی ری
اپنے من کو سکھی میں تو بھول آئی ری

نینوں کی چوٹ میں
پلکوں کی اوٹ میں
لوٹ اور کھسوٹ میں
بھول آئی ری
بھول آئی بھول آئی بھول آئی ری
اپنے من کو سکھی میں تو بھول آئی ری
پیارے کی جیت میں
مستی کے گیت میں
پریم اور پریت میں بھول آئی ری
بھول آئی ری

---

[1] اندر جیت "گیت مالا" "کیسے آئے چین"، ص ۴۹-۴۸

اپنے ہی دھیان میں
مرلی کی تان میں
اِکی اٹھان میں   بھول آئی رِی [1]

گیت کیا ہے مسرت و انبساط کا رقص مجسم ہے۔ حفیظ ہوشیار پوری کا گیت "بیتے دنوں کی یاد"[2] اچھا اور سریلا گیت ہے اور بھی اچھے گیت ہیں۔ ایک گیت ہے "آگ لگے اس میں آگ"[3] عنوان کے شعلہ کی لپک ہی لپک ہے۔ گیت کے اندر خاکستر میں چھپی ایک آدھ چنگاری ضرور ہے اور نہیں۔ دوسرا گیت "پیت کی ریت"[4] ہے اس میں ان حرکات و افعال کا شمار ہے جو محبت اور فراق میں سرزد ہوتے رہتے ہیں۔ ہنس ہنس کر دکھ سہنا، کم ملنا، چپ رہنا، نہ آنا نہ جانا، بھید چھپانا، تنہائی میں گانا۔ آنکھوں میں آنسو وغیرہ۔ میر حسن کی بے نظیر "بدر منیر" اس سے بہتر عکس پیش کرتی ہے۔ اس موضوع پر امر چند قیس جالندھری کا ایک گیت "منوہر روگ"[5] ہے محبت کو روگ ثابت کرنے کیلئے بڑا اہتمام ہے۔ سنکٹ کے ساگر، لوگوں کے طعنے، سکھ اور آرام کا فقدان، رو رو کر گھلنا، ٹھنڈی سانسیں بھرنا۔ سب کچھ ہے لیکن محبت میں جو منوہر پن ہے اس کا کہیں ذکر نہیں۔ دوسرا گیت "درشن پیاسی" ہے

پریتم مکھ دکھلا
مجھ سے تو کیوں روٹھ گیا ہے
میرا دوش بتا
پریتم مکھ دکھلا

---

[1] صلاح الدین احمد اور میراجی "گیت مالا"، "بھول آئی ری" ص ۳۱-۳۰
[2] " " " " "بیتے دنوں کی یاد" ص ۲۲،
[3] " " " " " "آگ لگے اس میں آگ" ص ۱۸
[4] " " " " گیت مالا "پیت کی ریت" ص ۹
[5] " " " گیت مالا "منوہر روگ" ص ۱۷

مری جاں نینوں میں آئی
اور نہ اب تڑپا
پریتم مکھ دکھلا
میں ہوں تیری، تیری ہوں میں
تو میرا ہو جا[1]

اس گیت کی بحر موضوع کے مناسب نہیں، "پریتم مکھ دکھلا"، "درشن پیا، میرا ہو جا" معلوم ہوتا ہے کہ کوئی تلوار لیے سر پہ کھڑا ہے اور دھمکیاں دے رہا ہے کہ اگر ایسا نہیں ہوا تو خیر نہیں۔ روٹھے ہوئے کو منانے کیلئے جن میٹھے الفاظ اور سُروں کی ضرورت ہے وہ استعمال نہیں کئے۔ "میں تیری ہوں" "تو میرا ہو جا" کہنے کے لیے جس نفسیاتی ماحول اور موقع کی ضرورت ہے وہ پیدا نہیں کیا گیا۔ اس موضوع پر سروپ رانی نگر کا یہ گیت زیادہ بہتر اور مکمل نمونہ ہے۔

پریت کی الٹی ریت ہے پیارے — ہارے میں ہے جیت
ہار دے جیون ہار دے تن من — چاہے گر تو میت
بالکل نردھن ہو جا

جنم مرن کا ساتھی بن جا — سن مت ان کی ایک
یہ بدبخت نہ دیں گے ہر دم — کوئی رائے نیک
گونگا بہرا ہو جا

جنم مرن کا ساتھی بن جا — جنم مرن کا ساتھی ہو جا
پاگل مجھ کو کہے ہے دنیا — کیا جانیں یہ لوگ
یارب ان کو بھی ہو جائے — پریم کا میٹھا روگ
پریم روگی ہو جا

جنم مرن کا ساتھی بن جا — جنم مرن کا ساتھی ہو جا
تجھ سے بس اک عرض ہے ساجن — ہو جا میرا ہو جا

---

[1] صلاح الدین احمد اور میراجی "گیت مالا"، "درشن پیاسی" ص ۲۱

یا تو مجھ کو اپنا کر لے — یا خود مجھ میں کھو جا

بس، تو میرا ہو جا

جسم مرن کا ساتھی بن جا — جسم مرن کا ساتھی ہو جا

ایک ہوشیار وکیل کی طرح تفصیل اور محنت سے مقدمہ کی پیروی کی تیاری کی گئی ہے۔ "بس تو میرا ہو جا" میں آتما صرف آتما بن کر نہیں رہ جاتی بلکہ محسوس ہوتا ہے کہ اس نے ساجن کو اپنا لیا۔ جذبات نگاری کے بجائے امرچند قیس جالندھری، منظر نگاری میں زیادہ کامیاب ہیں۔ منظر نگاری اور جذبات نگاری سمونی ہوئی ہے۔ "جھولوں کی رت" میں وہ زیادہ بہتر نقش مرتب کرتے ہیں۔

جھولوں کی رت آئی

ساجن ....

جھولوں کی رُت آئی

پروا اسکی یاد لے آئی

اور بجلی مسکائی

ساجن ....

جھولوں کی رُت آئی .....

ٹپ ٹپ ٹپ ٹپ بوندیں ٹپکیں

چھائی شیتل بائی

ساجن ....

جھولوں کی رت آئی .....

کوئل کوک اٹھی مدھ ونی

بن میں رہس رچائی

ساجن

جھولوں کی رُت آئی

جاتی ہیں مجھولن کو سکھیاں

جاتی ہیں کنجوں کو سکھیاں

میں بیٹھی مرجھائی

ساجن ....

جھولوں کی رُت آئی

کس سے پیت لگا کر تو نے

میری سدھ بسرائی

ساجن ......

جھولے کی رُت آئی [1]

خالص گیت لکھنے والوں میں مقبول حسین احمد پوری، اندر جیت شرما کے ہمسر ہیں۔ شرما برہ کے گیت اور مقبول حسین احمد پوری رُت کے گیت لکھنے والوں میں کمال رکھتے ہیں۔ ترنم، موسیقی، الفاظ و مصرعوں کی تکرار پر لطف ہے۔ الفاظ خیال کے لیے ساز کا کام دیتے ہیں۔ مقبول حسین احمد پوری کا گیت ہے۔

کالے کالے بادل آئے چھائے چاروں اور

سکھی ری چھائے چاروں اور

ہوا چلے اور بوندا برسیں بن میں ناچیں مور

سکھی ری بن میں ناچے مور

چھائی گھٹا گھنگھور، سکھی ری چھائی گھٹا گھنگھور

اندر لوک میں باجا باجے ہوا مچاوے شور

کالی کالی رات ڈراوے جیا گھبرائے مور

سکھی ری ہوا مچاوے شور

کالی کالی رات ڈراوے جیا گھبرائے مور

سکھی ری جیا گھبرائے مور سکھی ری جیا گھبراوے مور

---

[1] صلاح الدین احمد اور میراجی "گیت مالا" "ایک گیت" ص ۱۲

چھائی گھٹا گھنگھور، سکھی ری چھائی گھٹا گھنگھور
رات اندھیری بچھاڑے کھاوے کیسے ہوئے بھور
سکھی ری کیسے ہوئے بھور
مور سکھی کوئی گیت سناؤ، گلا سہانا تور
سکھی ری گلا سہانا تور
چھائی گھٹا گھنگھور، سکھی ری، چھائی گھٹا گھنگھور

ان کا دوسرا اچھا گیت "پریم دھنی" ہے۔ اس میں موضوع برہ اور جدائی ہے لیکن جدائی کا یہ گیت اندرجیت شرما کے گیتوں سے فوقیت لے جاتا ہے کیونکہ اس میں برہ کی تکلیف کو برہ کی ماری یہ کہہ کر واضح کر دیتی ہے کہ "شیام بدیس سدھارے کیسے رہوں من مارے" تمناؤں کے ہجوم ان کی تڑپ اور بے تابی "من مارے" میں بھر دی گئی ہے۔ دوسرے یہ کہ برہ کی ماری کیلئے ساون کی رنگینی ایک عقبی زمین ہے اور رنگینی کے اس پس منظر کے ساتھ اس کے غم کی تصویر کا نقش مصوری کے کمال کو ظاہر کرتا ہے۔ ساون کے ساتھ،

گھور گرج اور کڑک چمک میں دھیان نہیں کچھ اپنا
ہوئی دیوانی گرمی جاڑے بیت گئے جیسے سپنا
شیام بدیس سدھارے

پورے سال کے موسم بھی یوں گزر گئے۔ ایک سال کی مدت کو سپنا بنا کر انہوں نے وحدت زمانی کو قائم رکھا ہے، مقبول حسین کی ایک نظم "کوئل" ہے جس میں کوئل کی کوک کو خوب صورت نغمے میں پھیلا دیا ہے، دو چیزیں نمایاں ہیں ایک تو کوئل کی آواز کو مثلث کے ٹیپ کے مصرعے میں ڈھال کر انسان اور پرندگی موسیقی کے ڈانڈے ملا دیئے ہیں۔ شیکسپیئر کے ایک سانٹ میں "ٹوہٹ ٹوہو" کی تکرار نے جو لطف پیدا کیا تھا اس سے کئی گنا لطف مقبول حسین احمد پوری نے کوئل کی "کو ہو، کو ہو، کو" میں بھر دیا ہے۔ کوئل کی آواز کی تکرار ہوتی رہتی ہے لیکن ہر مرتبہ شاعر کی نئی توجیہہ اس تکرار میں تنوع کی وہ شان پیدا کر دیتی ہے جس کی مثال اردو ادب کیا دوسری زبان

کے گیتوں میں نہیں ملے گی ۔ گیت کا عنوان ہے " کوئل "

○

سندر سمے، سہانے دن آئے وہی پرانے دن

بولی کوئل، کو ہو، کو، کو ہو کو (بانسری کی دھن ہے)

کو ہو، کو ہو! کی مرلی، بن بستی میں باج رہی

کو ہو، کو ہو، کو ہو، کو ! (پھر یہ کو ہو کو دبے چپکے بج جاتی ہے)

کوئل کوئل سن تو سہی ایسے کیوں بے چین رہی

کو ہو، کو ہو، کو ہو، کو ! (یہ کوک اصل میں دل کی ہوک ہے)

دل میں یہ کیوں ہوک اٹھی کس کے کارن کوک اٹھی

کو ہو، کو ہو، کو ہو، کو ! (کوئل اصل میں کسی کو ڈھونڈ رہی ہے)

کون سمایا ہے من میں ؟ ڈھونڈ رہی تو کس کو بن میں

کو ہو، کو ہو، کو ہو، کو ! (یہ تو جوگی کی الاپ ہے)

کیوں تو نے یہ سوگ لیا کس کی خاطر جوگ لیا۔

کو ہو کو ہو کو ہو کو ! (برہ کی ماری کے دل کا نغمہ ہے)

کوک یہ تیرے جیون کی دل میں میرے گونج گئی۔

کو ہو کو ہو، کو ہو کو ! کو ہو، کو ہو، کو ہو کو !

(نہیں اے بے وقوف انسان یہ بے کلی تو اصل زندگی ہے)

ہائے منش بولی کوئل جیون کیا جو آئے کل۔

کو ہو، کو ہو، کو ہو کو ! کو ہو، کو ہو، کو ہو کو !

(یہی بے چینی تیری زندگی کا مقصد ہے۔)

کچھ پھر بھی ناداں جا اپنا جیون پہچان

کو ہو، کو ہو، کو ہو کو ! کو ہو، کو ہو، کو ہو کو

۱؎ صلاح الدین احمد اور میراجی " گیت مالا " کوئل " ص ۳۵ - ۳۶

یہ سارا مکالمہ بجا دجیرا اپنی ہمہ گیری اور وسعت کے ہمارے ذہن سے نکل جاتا ہے اور ہمارے کان اور ہمارا قلب صرف کو ہو، کو ہو، کو ہو کو! گنگناتے رہ جاتے ہیں اور بس۔ گیت کی موسیقیت اور غنائیت کا کمال یہی ہے۔

میراجی، اندرجیت شرما اور مقبول حسین احمد پوری کا دبستان ترقی پسند شعراء کے دبستان سے الگ ہے یعنی مقصدی آرٹ پھر پس پردہ پہنچ گیا ہے اور ادب لطیف پھر رومان پسندی کی طرف مائل ہے۔ لیکن یہ صاف ظاہر ہو رہا ہے کہ انقلاب پسند ہوں یا رومان پسند دونوں گروہوں کے شعراء اپنے موضوعات شاعری، زبان، فلسفہ اور جذبات کے انتخاب میں پھر اس ماخذ سے متمتع ہونے کیلئے بے چین ہیں جو شروع شروع میں گیتوں کے ماخذ تھے یعنی عوام اور ان کی زندگی۔ تمام تر گیت پچھلے گیتوں کے نئے چربے معلوم ہوتے ہیں۔ حتیٰ کہ فقیروں کی صداؤں میں بھی فلسفہ اور اخلاق کی وہی باتیں موجود ہیں جو صوفیائے کرام کے گیتوں اور کبیر داس اور سور داس کے دوہوں میں ملتی ہیں۔ اردو میں نظیر اکبر آبادی نے جہاں گیتوں میں دوالی کا چراغاں کیا ہے، ساون کی بہاروں، جاڑے کی سردیوں کے گن گائے ہیں اور جہاں ہولی کی پھاگ کھیلی ہے وہاں سودا بیچنے والوں کے لیے ٹھکے اور فقیروں کی صداؤں کو بھی ادب میں شامل کیا ہے۔ غالباً اسی آواز کی گونج ہمیں اندرجیت شرما کے ایک گیت "مایا"[۱] میں ملتی ہے۔ گیت میں مایا کو تیاگ دینے کی تلقین کی گئی ہے۔ انسان تو بھی ہے ورنہ مایا ایک آگ ہے۔ یہ کسی کی نہیں۔ یہ چھلتی پھرتی چھایا ہے۔ یہ جان گیان اور بھگوان کی دشمن ہے۔ یہ ایک کھٹراگ ہے۔ ایک زہریلی ناگن ہے۔ غرض مایا کے متعلق تمام جانے پہچانے تلازمے باندھے گئے ہیں۔ یہاں تک کہ اندرجیت شرما بھی تھوڑی دیر کیلئے اپنی رومانیت بھول جاتے ہیں۔ وہی ساون کی راتیں جو پریم کے رنگ میں ڈوبی ہوئی تھیں ان کے ایک گیت "چھائی کالی رات"[۲] میں وہی فضا، پاپ کی گھٹا، کرودھ (غصہ)

۱۔ صلاح الدین اور میراجی "گیت مالا" مایا۔ ص ۳۷ - ۳۶

۲۔ " " " "گیت مالا" "چھائی کالی رات" ص ۳۹ - ۳۸

کی (اگنی) یستم کی ناگن، انسان نماڈاکو میں بدل جاتی ہے۔ اس کی عالمگیر محبت کی بجائے دنیا میں کنگالی، روگ، دکھ کی دنیا ہے جس میں بیٹا، بھیا، پتا، ماتا اور بیوی سب دشمن بن جاتے ہیں۔ اس دنیا کو اندرجیت شرما اپنے دوہرے گیت "تیاگ رے مورکھ تیاگ"[1] میں ترک کرنے کی تلقین پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ اس میں بھی سادھوؤں اور فقیروں کے وہی اشارات و علامات ملیں گے جو پاکستان و ہندوستان کا بچہ بچہ جانتا ہے۔ انسان مورکھ ہے۔ اندھا ہے۔ مایا بدی کا بیج بوتی ہے دونوں جگ سے کھوتی ہے۔ یہاں کی جیت بھی ہار ہے۔ دنیا دھوکے باز اور چالباز ہے اس کی ریت سیدھی نہیں، قصہ مختصر

"مایا آنی جانی ہے مایا بہتا پانی ہے"

"مایا روپ کہانی ہے۔ تیاگ رے مورکھ مایا تیاگ"

نظیر اکبرآبادی نے "بنجارہ نامہ" کے مصرعے "سب ٹھاٹ پڑا رہ جائے گا جب لاد چلے گا بنجارہ" اور دوسری نظم کے مصرعے "اب کوچ نقارہ باج چکا چلنے کی فکر کرو بابا" میں کچھ اس بلا کی جاذبیت بھر دی ہے اور ان کے یہ نغمے کچھ ایسے گونجے کہ میراجی بھی "سادھو"[2] کا گیت کہنے کے لیے مجبور ہو گئے۔ ان کے یہاں بھی "وقت کم رہ گیا ہے" "پیارے ڈیرہ اٹھنے کو ہے" "تو نے اور وں پہ بھروسہ کیا اور دھوکا کھایا"، "جیون ایک پھیرا ہے جو دکھ کی بین بجاتا ہے" غرض تیاگ کی تلقین ان کے یہاں بھی ہے۔

گیتوں کی زبان سیاست سے بے نیاز ہے

گیتوں کی زبان کے بارے میں یہ سوال بار بار سامنے آجاتا ہے کہ آیا ان گیتوں کی زبان اردو ہے یا ہندی۔ ہندی آمیز اردو ہے یا اردو آمیز ہندی لیکن اگر غور سے دیکھا جائے تو یہ سوال نظریاتی یا علمی حیثیت زیادہ رکھتا ہے۔

---

1. صلاح الدین اور میراجی "گیت مالا" میں "تیاگ رے مورکھ" ص ۴۸ – ۴۷
2. " " " "سادھو کا گیت" ص ۴۶ – ۴۵

یہ سوال اس وجہ سے بھی ہمارے ذہنوں میں ابھر آتا ہے کہ "اردو، ہندی، ہندوستانی، ہندی اتحواً ہندوستانی" کا جھگڑا ابھی تک ہماری یادوں میں تازہ ہے اور اردو ہندی کے جھگڑے کا رد عمل نظریاتی اور علمی طور پر اردو نظم اور اردو نثر اور ان دونوں کے مختلف اصناف پر کچھ بھی پڑا ہو۔ (یہ مسئلہ بحث زیر نظر کی حدود سے باہر ہے) لیکن اردو ہندی کے جھگڑے کا عمل سب سے زیادہ گیتوں کی زبان میں نمایاں ہے۔ اس باب میں جو گیت نویس زیر بحث آئے ہمیں وہ سب دانستہ یا نادانستہ طور پر ارادتاً یا غیر ارادی طور پر ایک ہی سمت میں گامزن نظر آتے ہیں یعنی گیتوں میں اردو اور ہندی کی آمیزش اور اتصال سے زبان کی فضا میں ایک ہم آہنگی پیدا کی جائے۔ یہ گیت نویس عقیدتاً اردو کے طرف دار ہیں لیکن ان میں قومی اور ملکی آزادی کی تحریک کے ہم نوا ہونے کے باعث ہندو مسلم اتحاد کے شاخسانہ کے طور پر اردو اور ہندی کے جھگڑے کو مٹانے کی خواہش بھی موجود ہے لیکن چونکہ اردو آمیز ہندی یا ہندی آمیز اردو کے استعمال کی گنجائش اردو شاعری کی کسی اور صنف میں ممکن نہیں تھی اس لیے گیتوں کا میدان ہی ایسا تھا جہاں یہ کوشش کامیاب ہو سکتی تھی۔ چنانچہ جوشؔ نے ہندی شاعری کی زبان کو ٹھیٹھ اردو کی شکل دے کر گیتوں میں ایک دلیر تجربہ کیا۔ میرا جی نے ہندی شاعری اور ہندو مذہب کی روایات اور اصطلاحات کو اپنے گیتوں میں پرونے کا تجربہ کیا ان دونوں گیت نویسوں سے متاثر ہو کر اندر جیت شرما، مقبول حسین احمد پوری، حفیظ ہوشیار پوری اور امر چند قیسؔ نے گیتوں میں رومانی عنصر داخل کر کے کچھ تو ہندی الفاظ و اصوات کی آمیزش اور ان کی کرختگی کو کم کیا اور کچھ عام طور پر بولے اور سمجھے جانے والے اردو الفاظ کا تناسب بڑھایا اور اس طرح تقسیم ہندوستان و پاکستان کے قیام سے پہلے زمانے میں گیتوں کو زبان کے اعتبار سے اس سطح پر لے آئے جہاں ہندی اردو کے الفاظ و اصوات کی آمیزش سوائے گیتوں کے اردو شاعری کی کسی اور صنف میں چل بھی نہیں سکتی تھی۔ اسی اعتبار سے یہ خیال قابل پذیرائی ہے کہ اردو شاعری کی دوسری اصناف خاص کر نظم اور غزل خواص اور تعلیم یافتہ اردو داں طبقہ میں

اور گیت خواص و عوام اور خاص کر عورتوں میں مقبول ہونے کی وجہ سے ہمارے ملک کی اکثریت کے دلوں میں گھر کئے ہوئے ہیں۔ گیت محض قدرت کے مناظر اور موسم کی رنگینیوں کی شاعری نہیں رہا بلکہ حسین مناظر اور رنگین موسم کے پس منظر کے ساتھ انسان کے ابدی اور بنیادی جذبات کا ترجمان بن گیا۔ گیت روحانی لباس اختیار کر کے سیاسی، سماجی، ثقافتی، تہذیبی اور لسانی اختلافات کے اکھاڑے سے باہر نکل آیا۔ گیت ان بیرونی خلفشاروں سے آزاد ہو کر اپنے دل کے معاملات میں معروف ہو گیا۔ سماج، ثقافت اور تہذیب سے صرف اتنا واسطہ ضرور رکھا کہ گیت بجائے ایک خاص گروہ یا گروہوں یا ایک خاص زمانہ اور وقت کی ترجمانی کرنے کے ایک ایسے عمومی اور اجتماعی مزاج کو اپنے اندر سمونے لگا جو تنازعات اور اختلافات سے ماوراء تھا۔ اگلے باب میں گیت کے اس اجتماعی مزاج کی نمائندگی سے بحث کی جائے گی۔ اس باب کے آخر میں عمومی تبصرہ کے طور پر یہ بتانا ضروری ہے کہ ۳۵ء سے لیکر ۱۹۴۷ء تک گیتوں کا دور سیاسی، سماجی، ثقافتی، تہذیبی اور لسانی حیثیت سے بہت اہم ہے۔ اس دس بارہ سال کے عرصہ میں ہندو اور مسلمانوں کے سیاسی اختلافات کی خلیج وسیع سے وسیع تر ہوتی چلی گئی، متحدہ ہندوستانی قوم کے نظریہ کے بجائے دو قوموں کا نظریہ عقیدہ کی سی شکل اختیار کر گیا۔ اس دوئی کا اثر یہ ہوا کہ ہندو سماج اور مسلمان معاشرہ دو الگ الگ اکائیاں قرار پائے۔ ہندوؤں کی تاریخ، ادب، ثقافت اور تہذیب کا دھارا مسلمانوں کی تاریخ، ادب اور ثقافت اور تہذیب سے الگ بہنے لگا اور سب سے زیادہ اور نمایاں اختلافات زبان کے معاملے میں پیدا ہو گئے۔ جس کا اثر گیتوں پر بھی پڑنا چاہئے تھا لیکن یہ بات محتاج ثبوت نہیں کہ گیتوں کی زبان، گیتوں کے موضوعات، گیتوں کی موسیقی اور گیتوں کی طرز ادا نے اختلافات کا نظریہ قبول نہیں کیا۔ ہندوستان اور پاکستان میں گیتوں کی تصنیف کسی بھی مصنف کے ہاتھوں ہوئی ہو لیکن دونوں ملکوں کے سینماؤں کے گیت کیا بہ لحاظ زبان اور کیا بہ لحاظ موضوعات اور کیا بہ لحاظ موسیقی و طرز ادا ایک ہی نمونے کے معلوم ہوتے ہیں۔ گیتوں میں معاشرے کا تفریحی مزاج

اور رومانی مزاج شامل ہو گیا ہے چنانچہ اسی مزاج کی نمائندگی اور عوام کی زبان اور عوام پسند موسیقی کی وجہ سے گیتوں کو عوام کا ادب قرار دیا جا سکتا ہے لیکن گیتوں میں معاشرے کے اس تفریحی مسرّت وانبساط اس اجتماعی مزاج کی نمو اور پرورش تقسیم ہندوستان کے بعد شروع ہوئی۔ اگلے باب میں اسی پہلو پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی گئی ہے۔

٭

باب یازدہم

اجتماعی مزاج کی نمائندگی (قیام پاکستان کے بعد کا زمانہ)

۱

گیتوں میں معاشرے کا مزاج

گیتوں کے ارتقاء کے جائزہ کے سلسلے میں ابھی تک ہم اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ حالانکہ گیتوں کو اردو ادب کے دربار میں سرکاری کرسی نہیں ملی لیکن گیتوں نے شروع زمانہ ہی سے عوام میں مقبولیت اور ہر دلعزیزی حاصل کر کے گویا غیر سرکاری طور پر اپنے لیئے ایک اہم مقام حاصل کر لیا۔ سرکاری کرسی نہ ملنے سے مراد وہ ناانصافی ہے جو اردو ادب کے تنقید و تبصرہ نگاروں نے گیتوں کے ساتھ برتی۔ یہی حال اردو ادب کے تاریخ نویسوں کا ہے۔ اردو ادب کی تاریخ میں بھی گیت تاریخ نویسوں کے درخورِ اعتنا نہیں رہے۔ یہاں تک کہ میراجی کی کتاب "تین رنگ" کے دیباچہ میں جو پہلی بار اگست ۱۹۶۸ء میں چھپی ہے اور جس میں میراجی کے ۱۲ گیت ۲۵ نظمیں اور دس غزلیں شامل ہیں[1] مختار صدیقی نے یہ لکھ کر کہ "اردو میں گیتوں کی تاریخ اتنی پرانی نہیں" ایسی کوتاہ بینی کا ثبوت دیا ہے جس کا عام طور پر سب لوگ شکار بنے رہے ہیں۔ گیتوں کا وجود اردو ادب کی دیگر اصناف کی طرح قدیم ہے۔ تاریخ نہیں لکھی گئی۔ یہ اردو ادب کا محاسبہ کرنے والوں کا کام تھا۔ ورنہ حقیقت تو یہ ہے کہ گیت ہر زمانے میں رہتے اور اس زمانے کے ماحول اور اجتماعی مزاج کی عکاسی کرتے رہے۔ لیکن چونکہ ان گیتوں کو شاعری اور ادب کی ایک مستقل صنف نہیں سمجھا گیا اس لیئے اردو زبان اور ادب کے تذکرے اور تاریخیں لکھنے والوں

---

[1] ۱۔ میراجی "تین رنگ" مطبوعہ کتاب نما راولپنڈی ۱۹۶۸ء ص ۱۲

نے بھی انہیں درخورِ اعتنا نہ سمجھا"۔[1] میراجی کی تصنیف "تین رنگ" کے دیباچہ نویس مختار صدیقی نے گیتوں کو صنف کا درجہ عطا کرنے کا سہرا حفیظ جالندھری کے سر باندھا ہے حالانکہ اس کے مستحق عظمت اللہ خاں تھے جنہوں نے اردو کو گیت دیئے اور گیتوں کو ادبی چاشنی دی ہر چند کہ بقول مختار صدیقی عظمت اللہ خان کے گیت باقاعدہ طور پر گیت نہیں بلکہ گیت نما نظمیں تھیں۔ گیتوں میں عروض کے کسی نہ کسی سانچے کی تلاش ایک مجتہدانہ عمل تھا اور گیت ان کے لئے شعری تجربہ کی حیثیت رکھتے تھے اس کے بعد، اردو میں گیت کی صنف کا باقاعدہ طور پر رواج ابوالاثر حفیظ جالندھری کا مرہونِ منت ہے۔[2] حفیظ کے گیتوں میں خالص ہندی گیتوں کے تمام لوازم موجود ہیں لیکن حفیظ جالندھری نے اپنے گیتوں کو کئی اعتبار سے اردو گیت کہلائے جانے کے قابل بنایا۔ ایک تو زبان میں ہندی کی کرختگی کم کی، پوربی اور کھڑی بولی میں اردو کی شیرینی اور اس کا لوچ اور لچک پیدا کی۔ اس کے علاوہ ہندی گیتوں میں تکمیل اور ربط مضمون کی کمی تھی اسے اپنے گیتوں میں پیدا کیا۔ حفیظ جالندھری نے جب اردو گیتوں کو اس طرح سنوار کر اردو ادب کی باقاعدہ صنف بنا دیا اور اردو ادب کے دربار میں گیت کی کرسی نصب کر دی تو ترقی پسند گیت نویسوں نے اسے اپنے مخصوص تبلیغی اور سیاسی مقاصد کے لیے استعمال کرنا شروع کیا اور چونکہ ان شعراء کے گیتوں میں ایک مقصد کارفرما ہوتا تھا اس لیے ان کے گیتوں میں ایک اجتماعی مزاج پیدا ہو گیا۔

یہ اجتماعی مزاج کئی چیزوں پر مشتمل تھا۔ ایک تو معاشرہ کے ایک معتدبہ حصہ کا اجتماعی مقصد، دوسرے ایک اجتماعی ثقافت کی ترجمانی۔ یہ کہنا تو شاید درست نہیں کہ ہر دور میں گیتوں نے ایک واحد اجتماعی ثقافت کی ترجمانی کی ہے یا گیتوں کے ہر دور میں ان کا ایک واحد اجتماعی مزاج رہا ہے لیکن چونکہ گیت موسیقی کی طرح

---

[1] صدیقی ڈاکٹر ابواللیث "آج کا اردو ادب" فیروز سنز لمیٹڈ لاہور، ص ۱۴۷-۴۸

[2] میراجی۔ "تین رنگ"، صفحہ ۱۲

خود ایک ثقافتی مظہر ہے اس لئے اتنا کہنا ضرور صحیح ہے کہ ہر دور میں کسی نہ کسی طبقہ کی ثقافت کے کسی نہ کسی پہلو کی ترجمانی گیتوں نے ضرور کی۔ علاوہ اس کے کہ عام انسانوں کے اساسی اور بنیادی جذبات کی انفرادی طور پر بھی ترجمانی کرتے رہے۔ مثال کے طور پر جیسا کہ ابواب ما سبق میں دکھایا گیا ہے کہ بھگتی کال کے ہندو شعراء کے گیت ہندوؤں کے مذہب اور ہندوؤں کی ثقافت کے ترجمان تھے۔ اس میں ہندوانہ عقائد، ہندوانہ تہواروں، ہندوانہ رسم و رواج کا ایک صاف اور روشن چہرہ ابھرا ہوا نظر آتا ہے۔ اسی لیے گیت کا مزاج بھی ہندوانہ ہے اسی لیے گیت کی زبان میں بھی ہندوؤں کی روزمرہ کی بول چال بھاشا یا اودھی یا پوربی یا کھڑی بولی کے الفاظ، حروف اور افعال کا عنصر غالب ہے اور اس میں عربی و فارسی کے الفاظ حروف و افعال کی کمیت قلیل ہو جاتی ہے۔

لیکن جہاں مندرجہ بالا بیان صحیح ہے وہاں یہ بات صحیح نہیں کہ گیت صرف ہندوؤں کے مذہب، ہندوؤں کی ثقافت، ہندوؤں کے عقائد، ہندوؤں کے رسم و رواج ہندی شاعری یا ٹھیٹھ ہندی اور صرف ہندی شاعری کے مظہر ہیں اس لیے کہ مسلمان جب ہندوستان میں آئے اور یہاں رس بس گئے تو انھوں نے مذہبی عقائد کے بنیادی اور اساسی اصولوں کے علاوہ خشو و زوائد میں، رسم و رواج میں لباس اور رہن سہن میں، تہواروں سے لطف اندوزی میں معاشرے کے لاتعداد پہلوؤں میں اپنے اس نئے وطن اور اس میں بسے ہوئے لوگوں کے ساتھ حیرت ناک طور پر ایک انقلاب انگیز سمجھوتا کیا حتیٰ کہ ثقافت کا شاذ و نادر تبدیل ہونے والا پہلو یعنی اپنی زبان تک بدل ڈالی۔ مولوی عبدالحق مرحوم کی کتاب "اردو کی نشو و نما" میں صوفیائے کرام کا حصہ اس بیان پر دلیل ہے اور جس کا تذکرہ گزشتہ صفحات میں بھی کیا گیا ہے۔

یہاں اس امر کے اعادہ کی ضرورت اس لیے لاحق ہوئی کہ اس دعویٰ کی دلیل پیش کرنی ہے کہ گیتوں کا ہر دور میں ایک اجتماعی مزاج رہا ہے۔ اگر بھگتی کال کے ہندو گیت نویسوں کے گیت ہندوؤں کے مذہب، ان کی ثقافت، ان کے

تہواروں اور رسم و رواج، ان کے معاشرے اور ان کی زبان کی نمائندگی کرتے تھے تو مسلمان صوفی شعراء کے گیت مسلمانوں کے مذہبی عقائد، ان کی ثقافت ان کے رسم و رواج اور ان کی کوششوں سے تشکیل یافتہ زبان کی ترجمانی کرتے ہیں۔ یہ بات کسی اعادہ کی محتاج نہیں کہ صوفیائے اسلام نے اسلام کی تبلیغ کی خاطر ہندوانہ گیتوں کو، ہندو عقائد کے علامات اور کنایات کو انہیں کے تہواروں کے بیانات کو، انہیں کے رسم و رواج کو، انہیں کی زبان کو اپنا کر اور حیرت انگیز تغیر و تبدل کر کے انہیں کا حربہ انہیں کے خلاف استعمال کیا۔ یہاں تک کہ ہندوؤں سے چھینا ہوا ہتھیار خود مسلمانوں کا آلہ کار بن گیا۔

کرشن، رادھا، گوپیاں، بانسری، گوالا، کملی، کنھیا، چرن چھونا، بلہاری جانا پھاگ کھیلنا، دھمال، ابیر، گلال، جوگی، جوگن، بسنت، ملہار، ساون، کوئل پپیہا، بھادوں، بابل، بیرن، غرض تمام مذہب کی، تہواروں کی، موسموں کی اور رسم و رواج کی اصطلاحات و علامات وہی ہیں، مرکزِ ثقل بدل گیا ہے۔ اشارے وہی رہے مشارٌ الیہ بدل گئے۔ مسلمان صوفیائے کرام کے گیتوں کی شکل ہندوانہ ہے، مقصد توحید و رسالت کی تبلیغ ہو گیا۔ سننے والے مسلمان عوام بھی بظاہر ہندوانہ گیتوں میں ہندو مذہب، ہندو ثقافت اور ہندوؤں کی زبان سے روحانی تمتع حاصل کرتے رہے۔ اور آج بھی قوالیوں میں یا گیتوں میں ہندوانہ شکل کے گیت عین اسلامی ثقافت اور عین اسلامی مزاج کی پرورش کرتے ہیں۔ اس اعتبار سے یہ دعویٰ ناقابل تردید بن جاتا ہے کہ مسلمان صوفی شعراء کے گیت باوجود اپنی ہندوانہ سج دھج کے باوجود ہندوانہ مزاج کے اور باوجود ہندوانہ ثقافت کی ظاہری نمائندگی کے ایک ایسا اجتماعی مزاج رکھتے تھے جس کی بناء پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ مسلمان صوفی شعراء کے گیت مسلمانوں کی ثقافت کے ترجمان تھے۔ جن میں مسلمانوں کا مذہب، مسلمانوں کا کلچر مسلمانوں کی معاشرت اور اس سے متعلق کوائف شامل تھے۔ اور یہی ان کا اجتماعی مزاج تھا۔ مثال کے طور پر حضرت امیر خسرو نے بہار راگ میں نظام الدین اولیاء کی مدح میں مندرجہ ذیل گیت تصنیف کئے۔

حضرت خواجہ سنگ کھیلئے دھمال

بائیس کھاجہ مل بن بن آیو تا میں

حضرت رسول صاحب جمال

حضرت کھاجہ۔۔۔۔۔

عرب یار تیرو بسنت منایو

سدا رکھئے لال گلال

حضرت کھاجہ۔۔۔۔۔۔۔ ۲

مندرجہ ذیل گیت ایمن کے خیال میں ہے

علی، علی، علی، علی

خدا بن کون جگت میں اپنا، نبی کے پیارے حسنؑ حسینؑ کے پتا

زہرا کے پتی

میں لیو ذات کا آسرا

دین دنی کو کر کے اپنا ۳

۴

ارج سنو آج موری پیر مورے

چرن چھونے کی لاج رکھو موری

مورے پیارے پیر

---

۱ سندیلوی شجاعت علی ڈاکٹر، امیر خسرو اور ان کی ہندی شاعری، مطبوعہ اورنٹیل پبلشنگ ہاؤس لکھنؤ، اگست ۱۹۶۱ء صفحہ ۱۴۹

گزشتہ ابواب میں اس سے پہلے بھی خسرو کے گیت زیر بحث آچکے ہیں ان کی تکرار کے حوالے کے سلسلے میں ملاحظہ ہوں ان گیتوں کے بعد کے صفحات۔

۲-۳-۴ ڈاکٹر عابد علی، امیر خسرو ۱۹۷۲ء کے بہترین مقالے۔ مرتبہ۔ حلقہ ارباب ذوق (اگلے صفحہ پر)

ہمیں تو میری بندھاؤ دھیر

پیر مورے

ارج سنو آج موری پیر مورے

۔۔

مورا جوبنا نویل را بھیو ہے گلال

کیسے گھر دینی بکس موری چال

نظام الدین اولیاء کو کوئی سمجھائے

جو جو مناؤں وہ تو روسا ہی جائے

مورا جوبنا ۔۔۔۔۔۔

چوڑیاں پھوڑوں پلنگ پہ ڈاروں

اس چولی کو دوں گی میں آگ لگائے

کیسے گھر دینی ۔۔۔۔۔۔

سونی سیج ڈراون لاگے برھا ناگن موہے ڈس ڈس جائے۔

مورا جوبنا نویل را

[1]

۔۔

دیا ری موہے بھجوا ری	شاہ نظام کے رنگ میں
کپڑے رنگنے سے کچھ نہ ہوت ہے	یا رنگ میں تن کو ڈبو یا ری

دیاری موہے۔

---

[2] بہ سلسلۂ ماسبق

مکتبہ جدید لاہور ۱۹۶۳ء ص ۷۷ اعابد صاحب نے پہلے دو مصرعے یوں لکھے ہیں۔
(ملاحظہ ہو عابد علی کا مضمون "پاک و ہند کی کلاسیکی موسیقی کا ثقافتی مزاج اور امیر خسرو")

خواجہ سنگ کھیلئے دھمال ۔ ہمیش خواجہ تم بن بھٹن آئے۔

[3] سندیلوی، شجاعت علی۔ ڈاکٹر امیر خسرو اور ان کی ہندی شاعری ص ۱۴۹

[4] ایضاً ص ۱۵۰ [5] ۔ بھگو دیا۔

داہی کے رنگ سے سن بے شوخ رنگ
خوب ہی مل مل کے دھویا ری
پیر نظام کے رنگ میں بھجویا ری

*

اولیاء تیرے دامن لاگی ۱۔
پڑھیو میرے للنا اولیا تیرے......
کھاجہ حسن کو میں برے ملی
کھاجہ قطب الدین ..... اولیا تیرے.....

امیر خسرو کے ان گیتوں کا تفصیل سے دوبارہ حوالہ دینے کی ضرورت اس لئے محسوس کی گئی کہ اول تو مسلمان صوفی گیت نویسوں کے گیتوں کے اجتماعی مزاج کا مسئلہ زیر بحث ہے اور دوم جملہ معترضہ کے طور پر اس مسئلہ پر بھی ایک نظر ڈالنی مقصود تھی کہ تحقیق کی نگاہوں میں خسرو سے منسوب کئے جانے والے ان کے ہندی کلام کا کچھ حصہ ضرور مستند اور قابل اعتماد ہے لیکن کچھ حصہ ایسا بھی ہے جو یقیناً فرضی اور مصنوعی ہے۔ ۲؎ مؤخر الذکر مسئلہ خاص طور پر تحقیق طلب ہے کیوں کہ اس مضمون کا تحقیقی پہلو کمزور ہے اور ان تمام حوالوں کا جو حاشیہ میں دیے گئے ہیں قابل اعتبار ہونا اولین شرط ہے۔ امیر خسرو کے محولہ ہندی نما اردو گیتوں کے متعلق شک و شبہ کو یقین میں بدل دینا تو مشکل ہے لیکن محقق کیلئے صرف دو راستے ہیں ایک داخلی شہادت کا اور دوسرا خارجی شہادت کا جہاں تک داخلی ثبوت کا تعلق ہے یہ کہا جا سکتا ہے کہ عابد علی عابد کا مقالہ ہو یا ڈاکٹر شجاعت علی سندیلوی کا مقالہ "امیر خسرو اور ان کی ہندی شاعری" یا محمد وحید مرزا کی تحقیقی کتاب "امیر خسرو" ہو، سب نے مولوی محمد امین صاحب

۱؎ سندیلوی، شجاعت علی ڈاکٹر "امیر خسرو" اور ان کی ہندی شاعری" صہ ۱۵۰

۲؎ مرزا محمد وحید، "امیر خسرو"، مطبوعہ ہندوستانی اکیڈمی الہ آباد ۱۹۴۹ء، صہ ۳۲۵۔

پچر، تاکوٹی کے علی گڑھ سے شائع ہونے والے مجموعہ " جواہر خسروی " سے استفادہ ضرور کیا ہے اور محمد وحید مرزا صاحب، ہندوستانی اکیڈمی الہ آباد سے شائع ہونے والے تحقیقی مقالہ " امیر خسرو " میں اس نتیجہ پر پہنچے ہیں کہ " ہم[1] تو آنکھیں بند کر کے یہ مان سکتے ہیں کہ وہ تمام (ہندی کلام) جو " جواہر خسروی " میں درج ہے خسرو کی تصنیف ہے اور نہ ایک سرے سے ان سب کو جعلی فرض کر لینے کی کوئی معقول وجہ ہو سکتی ہے۔ کسی مسلسل روایت کو جو صدیوں سے چلی آتی ہو اور جس کی صحت کے متعلق پرانے لوگوں کو یقین رہا ہو بغیر کسی خاص مخالف شہادت کے غیر معتبر نہیں سمجھنا چاہئے۔ خسرو تمام عمر دہلی میں رہے اور دہلی میں ان کا جو کلام زبان زدِ عام رہا ہے اس میں تصرف یا تحریف کا ہونا ممکن ہے لیکن اس کا یکسر باطل اور بے بنیاد ہونا ممکن نہیں"[2]۔ یہ تو داخلی شہادت ہوئی، ضمنی طور پر ایک داخلی شہادت اس امر کی بھی ملتی ہے کہ خسرو نے جو راگ ایجاد کئے ان میں سے ایک راگ " گیت " بھی تھا۔ علامہ شبلی نعمانی ؒ کی تصنیف " بیانِ خسرو " میں ایک قدیم سنسکرت کتاب " مانک سوہل " کے فارسی ترجمہ " راگ درپن " (یہ فارسی ترجمہ عالمگیر کے عہد میں ایک شخص امیر فقیر اللہ نامی نے کیا تھا) کا حوالہ دیا ہے۔ " راگ درپن "[3] میں کچھ تفصیل خسرو کی ایجادوں کی دی گئی ہے۔ خسرو کے ایجاد کردہ بارہ راگوں کے نام دیے گئے ہیں۔ مجیر، سازگری، ایمن، عشاق، موافق، غنم، فرغانہ، سرپردہ، زیلف، باخرز، زنگولہ، منعم، فردوست۔ ان بارہ راگوں[4] کے علاوہ قول، ترانہ، خیال، نقش، نگار، بسیط، تلانہ اور سوہلہ (یا سوہے) بھی شامل کئے گئے ہیں۔ لیکن ان میں

---

[1] مرزا۔ محمد وحید " امیر خسرو " صہ ۳۳۰

[2] " صہ ۳۳۲

[3] " صہ ۳۳۹

[4] نقی محمد خاں خورجوی کی تصنیف " حیاتِ امیر خسرو " میں تیرہ[13] راگ دیئے ہیں جن میں زنگولہ شامل ہے۔ ص ۱۶۹

راگوں میں ،، گیت ،، کا نام نہیں ملتا۔ لیکن سوہلہ ،، ایک راگ ایجاد کیا گیا۔ سوہلہ بعد میں بگڑ کر سوہے ہو گیا۔ سوہے ،، (سہاگ کے گیت) وہ ہیں جو عورتوں کی شادی شدہ زندگی کی عکاسی کرتے ہیں اس حساب سے ،، راگ درپن،، میں بھی گیت کے راگ کی ایجاد کا سراغ ملتا ہے۔ مگر واجد علی شاہ کی تصنیف ،، سوت المبارک،،[1] کی رو سے جس میں آئین اکبری کا بھی حوالہ دیا گیا ہے خسرو کے ایجاد کردہ راگ یہ تھے

ترانہ، چھند، پربند، گیت، قول، قلبانہ، نقش اور گل۔

،، گیت ،، کا خسرو کے ایجاد کردہ راگوں میں شامل ہونا اس امر کا ثبوت ہے ہے کہ خسرو نے جہاں اور راگوں کے بول بنائے وہاں ،، گیت کے اور بول بھی بنائے ہوں گے لہذا اغلب گمان یہ ہے کہ ان گیتوں کے بول جو گزشتہ صفحات میں درج ہیں وہی ہیں جو خسرو کے تصنیف کردہ ہیں۔ ان داخلی شہادتوں کے بعد خارجی شہادت کا نمبر آتا ہے اس خارجی شہادت کا حوالہ بھی داخلی شہادتوں کے اندر ہی تلاش کرنا پڑے گا ۔ اس خارجی شہادت کا حوالہ بھی داخلی شہادت میں اس طرح ملتا ہے کہ خسرو تمام عمر دہلی میں رہے اور دہلی میں نظام الدین اولیاء کی درگاہ کی وابستگی کے سہارے خسرو کے متذکرہ بالا گیت زبان زد خاص و عام رہے اور ابھی تک کوئی شہادت ان کے خلاف یا ان کے غیر معتبر ہونے کی جلوہ عام پر نہیں آئی۔ اس لئے بھی ان گیتوں کو خسرو کے گیت قرار نہ دینے کی کوئی وجہ نظر نہیں آتی۔

رہا مسلمان صوفیائے کرام کے گیتوں کے اجتماعی مزاج کا مسئلہ اس مسئلہ کو سمجھنے کیلئے ایک مرتبہ پھر کہنا پڑتا ہے کہ صوفیائے کرام سے پہلے ہندوستان کی قدیم کلاسیکی سنگیت کا مزاج خالصتاً ہندوانہ تھا۔ یہ مذہبی عقیدت سے سرشار تھا۔ ان گیتوں میں مہادیو، برہما، کرشن، رادھا، گوپیوں کی روداد تھی۔ ہندوؤں کی دیومالا۔ ہندوؤں کی تاریخ، ان کی داستانیں ان کے رسوم و رواج، ان کے

[1] مرزا محمد وحید ، امیر خسرو ۔ ۲۳۶

معاشرتی کوائف سب کچھ بھگتی کال کے ہندو شعراء نے ہندی کے گیتوں میں بھر دیا تھا۔ صوفیائے کرام نے یہ جان لیا تھا کہ عوام تک پہنچنے کیلئے اسی زبان یعنی ہندی زبان کا سہارا لینا ضروری ہے اور چونکہ ہندوؤں کا مذہب ان کی موسیقی اور ان کے گیتوں میں لپٹا ہوا تھا اس لیے مذہب کے متعلق جو بات کی جائے، وہ موسیقی اور گیتوں کے سہارے ہی کی جا سکتی تھی۔ ہندوؤں کے ہندی گیت ان کی ثقافت کا نشان اور مظہر تھے، چنانچہ امیر خسرو غالباً پہلے صوفی بزرگ تھے جنہوں نے ہندو موسیقی اور ہندوانہ گیتوں کے اجتماعی اور ثقافتی مزاج کو شعوری طور پر بدلنے کی کوشش کی۔ انہوں نے اپنی نئی راگ، راگنیوں اور گیتوں کے لیے جو بول لکھے وہ اسلامی معاشرت، مذہب اور متعلقہ کوائف سے مربوط تھے۔ اس سلسلے میں امیر خسرو کے کارناموں کا خلاصہ یہ ہے:۔

"۱:۔ انہوں نے یہ کوشش کی کہ ہندوستان کی کلاسیکی موسیقی کے ثقافتی مزاج کو یوں بدلا جائے کہ وہ مسلمانوں کے مذہب، معاشرت اور متعلقہ کوائف کی ترجمانی کرنے لگے۔

۲:۔ اس سلسلے میں عملاً راگ راگنیوں کیلئے ایسے بول لکھے جو اس تغیر مزاج میں ممد و معاون ہوں۔

۳:۔ محفل حال و قال میں یہ راگ اور راگنیاں گا کر انہیں مقبول بنایا۔

۴:۔ اپنی موسیقی دانی کی بدولت دوسرے (ہندو) موسیقاروں کو مجبور کیا کہ وہ امیر خسرو کے بول گائیں اور یوں اسلامی مذہب، معاشرت اور متعلقہ کوائف کی نشر و اشاعت کا کام خود ہندوؤں کے ذریعے عمل میں آیا۔

۵:۔ امیر خسرو کی مقبولیت کی بنا پر یہ سلسلہ جاری رہا، مسلمان موسیقار برابر ایسے بول (گیت) لکھتے رہے جو حمد، نعت، منقبت اور (پیرانِ کرام کی عقیدت میں گیتوں) پر مشتمل تھے۔"[۱]

---

[۱] عابد۔ عابد علی۔ ۱۹۶۳ء کے بہترین مقالے ص ۱۷۴-۱۷۵

اور گو کہ امیر خسرو نے ایسی راگ راگنیاں بھی تصنیف کیں جو کہ خاص قسم کے بولوں کا تقاضا کرتی تھیں۔ مثلاً ہوری (ہولی)، کجری، ملہار، ساونی، (ساون کے گیت) اور بابل کے گیت اور انہیں نیم رس کلاسیکی[1] موسیقی میں ترتیب دیا۔ انہیں گیتوں نے بعد میں عوامی گیتوں اور رومانی گیتوں کی شکل اختیار کر لی لیکن صوفیائے کرام کے گیتوں کا اجتماعی مزاج مذہبی رہا اور آج تک اولیاء اللہ اور صوفیائے اسلام کے مزاروں پر سماع کی محفلوں میں قوالیوں میں ان گیتوں میں مذہبی اجتماعی مزاج جاری و ساری ہے۔

لیکن خسرو نے جہاں گیتوں کا اجتماعی مزاج روحانی اور مذہبی رکھا وہاں ساون اور بابل کے گیتوں کے ذریعے دنیاوی معاملات اور انسان کے مادی، بنیادی، اور اساسی جذبات کی ترجمانی کی بنیاد بھی ڈالی۔ اس طرح گیتوں کا اجتماعی مزاج ایک طرف مذہبی اور اخلاقی رہا اور دوسری طرف ان گنت اور انجانے گیت نویسوں کے گیتوں کے ذریعے راگ راگنیوں میں عشق کی وارداتیں، حسن کی کرشمہ سازیاں، ہجر و وصال کی کہانیاں اور دیگر بنیادی اور اساسی جذبات کی ترجمانی ظہور پذیر ہوئی۔

چونکہ گیتوں کی کوئی تاریخ یا گیت نویسوں کا کوئی تذکرہ اردو ادب کو نصیب نہ ہو سکا اس لیے گمان اور قیاس پر بھروسہ کر کے یہ کہا جا سکتا ہے کہ مسلمان بادشاہوں کے زمانے میں جہاں موسیقی دھرپد سے خیال تک پہونچی ہے اور راگ

---

[1] نیم رس کلاسیکی "کی اصطلاح کی عابد صاحب نے اپنے محولہ مقالے کے صفحہ ۵۰۱ کے حاشیہ میں یوں تشریح کی ہے۔

"نیم رس کلاسیکی موسیقی سے مراد یہ ہے کہ دھن اصلاً کلاسیکی موسیقی پر مبنی ہو لیکن اُسے تانوں، پلٹوں اور گٹکریوں سے مبرا رکھا جائے تاکہ عوام خوش آوازی سے لطف اندوز ہو سکیں اور راگ کی پیچ داری انہیں اکتا نہ دے۔ آج کل بھی نظموں میں نیم رس کلاسیکی موسیقی میں لکھے ہوئے بول سنائی دیتے ہیں مثلاً چترلیکھا میں تمام بول بھیرویں میں تھے اور اس کی مختلف شکلوں کے اظہار پر مبنی تھے۔"

راگنیوں میں ہندی تھا اردو کے بول بکھرے گئے، وہاں گیتوں کی بھی پرورش ہوتی رہی۔ اس دعویٰ کا ثبوت حوالہ، استناد یا تحقیق سے نہیں دیا جا سکتا لیکن دو تین نام ضرور ایسے ہیں جو ہم تک پہنچے ہیں۔ ایک سلطان حسین شرقی جونپوری جس کے نام سے راگ جونپوری منسوب ہے۔ اس کے کافی عرصہ کے بعد محمد شاہ رنگیلے اور اس کے دربار سے ملک سدا رنگ کے نام اور اس کے بعد تاجدارِ اودھ واجد علی شاہ اور ان کے ہمعصر امانت صاحب "اندر سبھا" کے نام گیتوں کے آسمان پر روشن ستاروں کی طرح چمکتے ہوئے نظر آتے ہیں، واجد علی شاہ اور امانت کے گیتوں کا تذکرہ پچھلے باب میں آچکا ہے۔ سلطان حسین شرقی یا اس زمانے کے گیتوں کا کوئی پتہ نہیں مل سکا البتہ سدا رنگ نے کدارے سے لیکر ملہار تک اور جے جے ونتی سے لیکر بہار تک بڑے خوبصورت گیت لکھے خیال کے لیئے بھی اور ٹھمریوں کے لیئے بھی۔ "سدا رنگ کی تصنیف کی ہوئی ایک تلک کاموو کی ٹھمری جو اختری بائی فیض آبادی نے فیچر "دلی میں قتلِ عام" میں گائی تھی۔ اپنی شوخی، نوک پلک اور رنگینی رس کی وجہ سے عجیب و غریب چیز ہے۔

اپنے پیا کو جانے نہ دوں گی
کارے اپنے پیا کو جانے نہ دوں گی
ماکھوں انکھین میں پلکن موند موند
محمد شاہ تم سدا رنگیلے
مینہا برسے بوند بوند
اپنے پیا کو جانے نہ دوں گی" [۱]

دہلی میں محمد شاہ رنگیلے نے لکھنؤ میں واجد علی شاہ نے گیت اور موسیقی کو سلطنت کی آرائش کا ایک زیور قرار دے رکھا تھا۔ امانت کی اندر سبھا

---

[۱] عابد۔ عابد علی ۱۹۶۸ کے بہترین مقالے۔ صفحات ۷۰۔ ۱۴۹ مضمون عنوان پاک و ہند کی کلاسیکی موسیقی کا ثقافتی مزاج اور امیر خسرو۔

میں جو اس زمانے کا مقبول عوام بیلے (۱) اور "اوپرا" (۲) ملا جلا تھا۔ آدھی غزلیں ہیں اور آدھے گیت جو سب راگ راگنیوں میں گائے جاتے تھے اور سب کے سب حسن و عشق کی داستانوں اور ہجر و وصال کی داستانوں پر مشتمل تھے۔ گویا مسلمانوں کے زمانۂ حکومت میں گیت کا مزاج مکمل طور پر عاشقانہ رہا اور صوفیاء کی سماع کی محفلوں میں گیت قوالی کی شکل میں اپنے مذہبی اور اخلاقی مزاج کی رونمائی کرتے رہے گیتوں کا یہ مذہبی مزاج (بہ شکل قوالی) اور عاشقانہ مزاج (بہ شکل سنگیت) آج تک چلا آرہا ہے لیکن گیت کے دونوں مزاج اسی حد تک اجتماعی مزاج تھے اور اجتماعی ثقافت کی ترجمانی کر رہے تھے جہاں تک مردوں کے طبقہ کا تعلق ہے۔ جہاں تک عورتوں کی اجتماعی ثقافت اور اس کی ترجمانی کا سوال ہے یہ کہہ دینا کافی ہے کہ ان کے گیت کے موضوعات وہی تھے جس کا ان کی گھریلو اور ثقافتی زندگی سے گہرا تعلق تھا۔

لڑکی کی رخصتی کے وقت جو کیفیات طاری ہوتی رہی ہیں اور ہوتی رہیں گی وہ امیر خسرو کے گیت "بابل" کی تا ایندم مقبولیت سے ظاہر ہوتا ہے۔ اس گیت کو جو مزاج امیر خسرو نے بخشا تھا وہ مزاج شکیل بدایونی کے "بابل کے گیت" میں بھی موجود ہے۔ گویا کہ گیتوں کا اجتماعی مزاج عورتوں کی ثقافت میں آج وہی ہے جو شروع میں تھا۔ گیت ان کی ثقافت کے ترجمان جیسے پہلے تھے ویسے ہی آج بھی ہیں۔

بیسویں صدی کے اوائل کے گیت۔

لیکن مردوں کے تصنیف کئے ہوئے یا مردوں کی محفلوں میں گائے جانے والے گیتوں کا ماحول جدا ہے۔ وہ ایک مخصوص آسمان کے نیچے اور ایک مخصوص زمین کے اوپر سانس لیتے ہیں اور ایک خاص موضوع یا چند ایک خاص موضوعات

---

(۱) BALLET
(۲) OPERA

میں محدود ہو کر رہ گئے ہیں۔ اس کے برعکس عورتوں کے تصنیف کئے ہوئے گیت اور خاص طور پر عورتوں کی محفلوں میں گائے جانے والے گیتوں کا ماحول اور ان کی فضا زیادہ وسیع ہے۔ ان کے موضوعات میں بڑا تنوع ہے۔ وہ موسم کی رنگینیوں، محبت اور سوزِ محبت کی وارفتگیوں، شادی بیاہ کی رسموں اور اساسی جذبات، محبت و نفرت، رشک و حسد، غصہ و تنفر سب پر محیط ہیں۔ چونکہ صدیوں، سالوں اور زمانوں کی تبدیلیوں نے ان اساسی جذبات میں کوئی تبدیلی نہیں کی اسی لئے عورتوں کے ان موضوعات سے متعلق گیتوں میں بھی کوئی تبدیلی نہیں ہوئی ہے۔

مردوں اور عورتوں کے تصنیف کئے ہوئے گیتوں کے مزاج سے قطع نظر ایک ایک بات اور قابلِ غور ہے کہ ہر زمانہ میں مقبول اور ہر دلعزیز گیتوں کا ایک جانا پہچانا مزاج ضرور تھا۔ اس کو اجتماعی مزاج کے نام سے پکارا جا سکتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ یہ بات بھی غور طلب ہے کہ گیتوں کا یہ اجتماعی مزاج ایک اجتماعی ثقافت کی ترجمانی کرتا تھا۔ مثال کے طور پر ایک زمانہ تھا جب لڑکیاں گھروں میں جو گیت گاتی تھیں وہ اس وقت کے کلچر کے آئینہ دار تھے۔ آنے والے صفحوں میں چند ایسے گیت پیش کئے جاتے ہیں جنکو عوامی گیت کہنا ہی صحیح ہوگا۔ یہ گیت بھرپور طریقہ سے اپنے زمانے کی معاشرت کی ترجمانی کرتے ہوئے نظر آئیں گے جب انسان کی زندگی اور فطرت کی زندگی میں ایک قسم کی ہم آہنگی تھی۔ سماجی طبقے باوجود اونچے نیچے ہونے کے ایک ذہنی اور تہذیبی ربط رکھتے تھے اور ہر جذبہ کا تعلق پورے طور پر کسی ایک معاشرتی پس منظر سے ہوتا تھا۔ ان گیتوں کے نمونے ان مختلف معاشروں کی تبدیلیوں کو بھی ظاہر کرتے ہوئے نظر آئیں گے۔ جو زمانہ بہ زمانہ واقع ہوتی رہی ہیں۔

مثلاً لڑکیوں کے دو گیت ہیں جو آج سے پچاس سال پہلے ہر ہندوستانی اور پاکستانی گھر میں گائے جاتے تھے۔ ان گیتوں میں کوئی مرکزی خیال یا جذبہ تلاش کرنا بے سود ہوگا۔ یہ دونوں گیت صرف صوتی اثرات کو واضح کرتے ہیں اور معاشرہ

کے چند ایک پہلوؤں کی ترجمانی کرتے ہیں

۱:۔ چکی تلے میں نے دھنیا بویا
ہاں سہیلی دھنیا بویا

۲:۔ دھینے میں دو کلّے پھوٹے
ہاں سہیلی کلّے پھوٹے

۳:۔ دھینے پہ میں نے گائے چرائی
ہاں سہیلی گائے چرائی

۴:۔ گائے نے موہے دودھا دینا
ہاں سہیلی دودھا دینا

۵:۔ دودھے کی میں نے کھیر پکائی
ہاں سہیلی کھیر پکائی

۶:۔ کھیر میں نے بھیّا چٹائی
ہاں سہیلی بھیّا چٹائی

۷:۔ بھیّا نے موہے روپیا دینا
ہاں سہیلی روپیا دینا

۸:۔ روپے کے میں نے محل چنائے
ہاں سہیلی محل چنائے

۹:۔ محل میں میں نے کھڑکی چھیکی
ہاں سہیلی کھڑکی چھیکی

۱۰:۔ کھڑکی میں موہے ڈبیا پائی
ہاں سہیلی ڈبیا پائی

لے :۔ لڑکیوں کے گیت ،، "ہمارے گیت،، مطبوعہ رسالہ نیا دور نمبر ۱۸-۱۵
پاکستان کلچرل سوسائٹی، کراچی نمبر ۵ ص ۷۶

۱۱۔ ڈبیا میں موہے پیسہ پایا
ہاں سہیلی پیسہ پایا

۱۲۔ پیسے کی میں نے چوڑی پہنی
ہاں سہیلی چوڑی پہنی

۱۳۔ چوڑی موری دمکے ــــ ساس میری چمکے

یہ گیت کم سے کم دوگانہ ورنہ کورس کی شکل میں گایا جاتا تھا اور اب بھی دیہاتوں میں جہاں سینما کے گیت ابھی تک شاید در نہیں آئے گایا جاتا ہے۔ یہ اس اجتماعی کلچر اور اجتماعی ادب کی نمائندگی کرتا ہے جو معاشرے کی تاریخ بیان کر رہا ہے۔ انفرادی طور پر یہ گیت لڑکیوں کی شادی سے پہلے زمانے کا گیت تھا جس میں معصوم دنیا کا ماحول ملتا ہے جہاں دھنیا بویا جاتا ہے اس میں کلّے پھوٹتے ہیں۔ گائے ہے جو دودھ دیتی ہے دودھ میں کھیر پکائی جاتی ہے پھر بھائی کو پیار سے کھلائی جاتی ہے بھائی بہن کو روپے دیتا ہے اور اب بہن کا تخیل اس ایک روپے سے محل کے خواب دیکھتا ہے اور محل کے ساتھ چوڑیاں، پہننے کا خیال نہ معلوم کس انجان راستے سے چپکے سے داخل ہو جاتا ہے۔ چوڑیاں اور سہاگ کا چولی دامن کا ساتھ ہے اور شادی کے ساتھ ساس کا کھٹکا لگا رہتا ہے چوڑیاں دمکتی ہیں یعنی حسن اور شباب پوری آب و تاب کے ساتھ خاوند کے دل کی دنیا پر فتح پاتا ہے۔ لڑکی کی یہ فتح ساس کو چونکا دینے کیلئے کافی ہے لیکن لڑکی کو یقین ہے کہ ساس صرف چمک کر یا چونک کر رہ جائے گی اس کا لڑکا تو لڑکی کی ملک بن چکا ہے۔

یہ انفرادی جذبہ اصل میں اجتماعی کلچر کا ایک رخ ہے اور یہ گیت اس اجتماعی کلچر کا رجحان ہے۔ اس سلسلے میں ایک اور بات قابل غور ہے وہ یہ کہ آج سے پچاس سال پہلے کے اجتماعی کلچر اور اجتماعی معاشرہ نے کچھ حدیں بھی کھڑی کی ہوئی تھیں۔ وہ طبقاتی حفظ مراتب کا بھی قائل تھا۔ معاشرہ کے طبقاتی فرق نہ تو دیہاتی اور

شہری زندگی کا فرق تھا کیوں کہ یہ گیت دیہات اور شہر دونوں علاقوں کی لڑکیاں گاتی تھیں اور نہ یہ طبقاتی فرق معاشی بلندی و پستی کا آئینہ دار تھا کیونکہ غریب اور امیر دونوں گھرانوں کی لڑکیوں میں یہ گیت یکساں ذوق و شوق سے گایا جاتا تھا۔ یہ فرق طبقہ اناث، و ذکور کا تھا۔ یعنی یہ گیت صرف لڑکیوں کے گروہ کے لیے مخصوص تھا۔ رہا لڑکوں کا سوال تو لڑکوں کا گیت اسی بچپن کے زمانہ کی نمائندگی کرتا ہوا اس زمانہ کے ہلکے پھلکے انداز میں کچھ صرف گانے کی خاطر، کچھ قافیہ بندی کے شوق میں اس طرح گایا جاتا تھا۔

زنجیر چار چوبے　　　تیری انکھیوں میں جھروکے
تری انکھیاں باڑی　　　استاد کی سواری
استادنی کے پائے　　　جہاز میں ڈولائے
جہاز، ندی۔ نالا　　　جوبن کے ہاتھ مالا
مالا کے ہاتھ کلغی　　　کلغی کے ہاتھ نیزا

بھگوان داس بھیجا

بھگوان داس حلوائی　　　اس کی تیل کی مٹھائی
اس کے گوبر کے تیلشے　　　اس کی جورو کرے تماشے
میرا شیو بہیں اڑا　　　کھانے کو مانگے دہی بڑا
دہی بڑے کی روشنی　　　کوا مانگے کوسنی
کوس کوس کے ٹکے بھنائے　　　سب گلیوں میں چھننے آئے
چھن چھن تم کہ و سنگار　　　آگے دیکھو گلو بزار
گلو بزار میں بچھ گئے دکنکر　　　آگے دیکھو لالہ شنکر
لالہ شنکر کی اونچی اٹاری　　　نائی نے ماری کھینچ کٹاری
کیوں بے نائی کے کیا کام　　　ماروں جوتا کرے سلام [2]

---

[1] نیا دور کراچی نمبر ۱۸-۱۵　[2] ہمارے گیت ص ۷۷

بظاہر اس گیت کا نہ سر ہے نہ پیر لیکن اگر انگریزی زبان میں "سلی سمفنی"[1] اور "نان سینسیکل سلے بلس"[2] نہ صرف ادب اور انگریزی زبان کے عوامی ادب کا ایک حصہ بن سکتے ہیں اور جو نہ صرف گائے جاتے ہیں بلکہ بچوں کی تعلیم اور ان کے ذوق موسیقی کی بنیادیں استوار کرنے اور ان کے ذوق شعر فہمی کو بھی ابھارنے کے لیے درسگاہوں میں تدریسی کتابوں کی زینت بن سکتے ہیں تو اردو زبان اور اردو زبان کے جاننے والوں کو لڑکوں کے اس گیت پر ناک بھوں چڑھانے کا کوئی جواز نہیں پایا جا سکتا۔ یہ گیت ہندوستان کے دیہاتوں، شہروں کی گلیوں میں، تہواروں کے دنوں اور خوشی کی راتوں میں گونجا کیا ہے۔ آج یہ گیت صرف اس ثبوت کے لیے پیش کیا جا رہا ہے کہ یہ اجتماعی کلچر کی ایک نہ بھولی ہوئی کڑی ہے۔ اس گیت میں ہر شعر کے دوسرے مصرعے کا بنیادی لفظ اور خیال اس سے ملے جلے یا ہم قافیہ لفظ یا ملے جلے اور قرینِ قیاس خیال کو بے ساختہ سامنے لے آتا ہے اور یہ سلسلہ برابر جاری رہتا ہے۔ گیت کے مصنف کا ذہن کتنی تیزی اور کتنی موزونیت اور صوتی سلیقہ کے ساتھ یوں دوڑتا ہے جیسے بادل تیز ہوا کے جھونکوں کے سامنے بھاگتا چلا جا رہا ہو۔ نئی نئی شکلیں بناتا ہوا نئے نئے رنگ بدلتا ہو مزہ یہ ہے کہ آپ باوجود اس احساس کے کہ یہ لفظ اور خیال بے معنی، بے تکا سا تھا، آگے پڑھنے (یا سننے) کیلئے مجبور ہو جاتے ہیں بلکہ بے چین سے ہیں کہ دیکھیں آگے کیا چیز سامنے آتی ہے۔

ان الفاظ کا ذخیرہ اور ان کی یکے بعد دیگرے نشست محض مجذوب کی بڑ نہیں ہے اگر صرف الفاظ کا نفسیاتی جائزہ لیا جائے اور تجزیہ کیا جائے تو ایک معقول ربط کا کڑی سے کڑی ملاتا ہوا ایک سلسلہ چلا آتا ہے مثلاً زنجیر اور آنکھوں میں گرفتاری اور محبت قدرِ مشترک ہیں۔ اسی طرح آنکھوں اور جھروکوں میں جھروکے اور باڑی میں (بلغ) میں سے استاد تک پہنچنے میں کچھ محذوفات آ گئے ہیں۔ پھر استاد کو معہ

---

[1] SILLY SYMPHONY

[2] NON- SENSICAL SYLLABLES

استادی کے جہاز میں بھر کر ڈبو دینے کا خیال پرانے استادوں اور شاگردوں کے رشتے کو ظاہر کرتا ہے (ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیئے کہ تختی پہ تختی، میاں جی آئی کم بختی، بھی اس زمانہ میں بچوں کے منہ پر چڑھا رہتا تھا اور ماں باپ کے روبرو گھروں میں یہ بانگ دُہل چیخ چیخ کر پڑھا جاتا تھا) جہاز اور ندی نالہ اور جوبن میں موج در موج، مدّ و جزر اور شباب کی ہم موزونی قابل داد ہے۔ جوبن اور مالا کا ساتھ ہے۔ مالا کے ساتھ کلغی غرض کہ بھگوان داس تک ذہن پہنچا تا تھا کہ بھگوان داس حلوائی یاد آگیا پھر اس کی مٹھائی تیل کی کیا ہوئی کہ اس کی جورو ڈیک کے لتے لے ڈالے۔ اس وقت یہ غرض نہیں ہے کہ اس گیت پر تبصرہ کیا جائے بلکہ دکھانا یہ ہے کہ جب اس گیت کا سلسلہ نائی تک پہنچا تو نائی نے تلوار کھینچ کر ماری تو غضب ہو گیا۔ گالیاں پڑنے لگیں اور نائی کا کردار بھی نمایاں کر دیا کہ اگر اس کے ساتھ سختی سے پیش آیا جائے تو وہ خوشامد پر اتر آتا ہے۔

یہ معاشرہ کا نقشہ بھی اجتماعی کلچر ہے اور یہ گیت چالیس یا پچاس سال پہلے کے کلچر کی غمازی کرتا ہے۔ اب اس قسم کا گیت کوئی گاتا ہوا نہیں ملے گا کیونکہ زمانہ نے بہت بڑی کروٹ لی ہے۔ اب چھوٹی عمر کے لڑکے اور لڑکیاں بھی وہی گیت گاتے ہیں جو وہ بڑوں کو سنتا ہوا دیکھتے اور گاتا ہوا سنتے ہیں۔

صرف یہی نہیں بلکہ اب اسکولوں میں چھوٹی چھوٹی عمر اور ابتدائی جماعتوں کے بچے بچیاں تک اسکول کے جلسوں میں سینما کے عشقیہ گیت اسٹیج پر گاتے ہیں اور ان گانوں اور بچوں بچیوں کے ناچوں کی تیاری پر اسکول کے طلبا، اساتذہ اور استانیاں بڑی جگر سوزی سے کام لیتے ہیں اور اسے کلچرل پروگرام اور ورائٹی پروگرام کے دل خوش کن نام سے پکارا جاتا ہے۔

لیکن اس بچپن کے زمانے کے گیتوں کو چھوڑ کر گیتوں میں اجتماعی کلچر تلاش کرنے کیلئے ہمیں عمر کے حساب سے نہیں بلکہ موضوعات کے لحاظ سے سوچنا پڑے گا۔ مثلاً عشقیہ گیت، شادی کے گیت، تصوفانہ گیت اور سینما کے گیت۔ آج سے چالیس یا پچاس سال قبل عشقیہ گیتوں کا نمونہ حسب ذیل ہے۔

ہمرا گلابی دوپٹہ ! ہمیں تو لگ جائے گی نجریا[1]
کیا سّیاں مارو چاہے للکارو
ہم پہ پسے نا بھجریا[2]
ہمری تو پتلی سی کمریا
ہمیں تو لگ جائے گی نجریا

ہمرا گلابی دوپٹا ! ہمیں تو لگ جائے گی نجریا
کیا سیاں مارو چاہے للکارو
ہم پہ چھبے نا چھپریا[3]

ہمرا گلابی دوپٹہ ! ہمیں تو لگ جائے گی نجریا
کیا سّیاں مارو چاہے للکارو
ہم پہ کھائی نہ جائے کچریا[4]
ہماری پتلی سی کمریا
ہمیں تو لگ جائے گی نجریا
ہمرا گلابی دوپٹہ ! ہمیں تو لگ جائے گی نجریا
کیا سّیاں مارو چاہے للکارو
ہم تو آئیں گے سیجریا[5]

ہماری پتلی سی کمریا
ہمیں تو لگ جائے گی نجریا۔

ہمرا گلابی دوپٹہ ! ہمیں تو لگ جائے گی نجریا

---

1. نیا دور کراچی۔ شمارہ نمبر ۱۸-۱۵ ہمارے گیت ص ۷۸
2. بے جوڑ
3. چھپر
4. کچری ۵۔ سیج

اس گیت میں ایک نئی نویلی کو اپنے حسن اور اس سے زیادہ نزاکت حسن کا احساس اس میں تمکنت پیدا کر رہا ہے۔ یہ تمکنت اپنے اظہار کیلئے اپنے موجودہ حالات سے ناپسندیدگی اور بغاوت کے اظہار کا راستہ تلاش کرتی ہے.. وہ اس ناپسندیدگی اور بغاوت کے جرم کی پاداش کا تذکرہ پہلے ہی کر دیتی ہے لیکن چونکہ وہ جانتی ہے کہ سیّاں ایسی نازک محبوبہ کو نہ مارے گا اور نہ للکارے گا اس لیئے وہ موٹا اناج یعنی بے جھڑ پیسنے سے انکار کرتی ہے اسی طرح دیہات میں چھپر چھوائے جاتے ہیں اس میں مرد اور عورت مل کر کام کرتے تھے مگر چونکہ اس کام میں ہاتھ کٹ کٹ جاتے تھے اور کام سخت تھا لہٰذا نازک کمر والی دیہاتی نازنین اس کام سے بھی گریز کرنا چاہتی ہے اسی طرح وہ دیہات کے غریب طبقہ کی خوراک بھوٹ اور کھچڑیوں کے کھانے کو اپنے لیئے موزوں خیال نہیں کرتی اور آخر میں سیج پر سونے کیلئے مصر ہے۔ بہرحال اس نازک بدن اور چنچل اور من چلی نئی نویلی کے اس انکار کے پردے میں اس کے چہیتے شوہر کا اقرار تحصیل حاصل کا درجہ رکھتا ہے ایک اور گیت بالکل اسی مضمون اسی بول اور اسی لے میں کچھ مزید اضافوں کے ساتھ گایا جاتا ہے جو دوگانے کے انداز میں ہے اس میں سیّاں کی لاڈلی، ہٹیلی نازک اندام، کم سن، نئی نویلی سادہ اور پُرکار دلہن نہ صرف محنت کے کام کرنے سے انکار کرتی ہے بلکہ اپنے شوہر سے اقرار بھی کروا لیتی ہے اور نہ صرف اقرار بلکہ اس موقع سے فائدہ اٹھا کر اپنی ساس اور نند کی شکایت بھی جڑ دیتی ہے۔ اس گیت میں دیہات کی بہو ہونے کی حیثیت سے دو اہم فرائض یعنی مکا پیسنا اور ندی، کنویں یا تالاب سے پانی بھر کر لانے کا تذکرہ ملتا ہے۔ یہ دوگانہ درج ذیل ہے۔

۱؎ ہرا گلابی دوپٹا ہمیں تو رنگ جائے گی بجریا رے
ساسل ہماری جنم کی بیرن ہم سے پسائیں مکیّا رے

۱؎ ''ماہ نو'' کراچی اشاعت خاص، مارچ ۱۹۶۴ء صہ ۹۲ - ۵۲ - مذکا

ہماری ناجک سی کلیّا رے
چاہے سیّاں مارو چاہے للکارو ہم سے پسے نا مکیّا
ہماری ناجک سی کلیّا رے

اس پر میاں جواب دیتا ہے
نے گوری ماروں نے للکاروں
دو دو لگادوں چیریا[۱]
تمہاری ناجک سی کلیّا رے

میاں کی بات سن کر بیوی کا حوصلہ اور بڑھ جاتا ہے
نندل ہماری جنم کی بیرن
ہم سے بھرائیں گگریا[۲]
ہماری چھلّا سی کمریا رے
چاہے سیّاں مارو چاہے للکارو ہم سے نہ بھر ہے گگریا
ہماری چھلّا سی کمریا رے

میاں کہتا ہے :۔
نے گوری ماروں نے للکاروں
دو دو رکھا دوں کہریا[۳]
تمہاری چھلّا سی کمریا رے
ہرا گلابی دوپٹّا ہمیں لگ جائے گی نجریا

ایک دوسرا رومانی گیت ہے جس میں شوہر کی اس زیادتی کا تذکرہ ہے کہ

---

[۱] :۔ چماری
[۲] :۔ گھڑا
[۳] :۔ کہاری

وہ اپنی بیوی کو اپنے گھر یعنی سسرال نہیں لے گیا اور وہ غالباً اپنے ماں باپ کے گھر ہی رہ رہی ہے اس گیت میں ایک طرف بارہ ماسہ کا رنگ ہے اور دوسری طرف فرمائشوں کا چھینٹا بھی ملتا ہے۔ کیسی کیسی فرمائشیں کی جا رہی ہیں۔

[1] لے نا گیوڑ بے دردی مکھن پور
لے نا گیوڑ .... اوری[2]

چار مہینے آئے برسا کے
ہم کو چھوا دے بنگلوا بنگلوا

لے نا گیوڑ بے دردی مکھن پور
لے نا گیوڑ .... اوری

چار مہینے آئے گرمیّن[2] کے
ٹپ ٹپ ٹپکے جر بنوا جر بنوا

لے نا گیوڑ بے دردی مکھن پور
لے نا گیوڑ .... اوری

چار مہینے آئے جاڑن[3] کے
ہم کو بنوا دے رجیا رجیا[4]

لے نا گیوڑ بے دردی مکھن پور
لے نا گیوڑ .... اوری

ان دونوں گیتوں میں ایک اجتماعی ثقافت کی ترجمانی ہے اور یہ گیت اجتماعی مزاج کے حامل ہیں۔ ان کا مزاج عاشقانہ ہے اور خاص طور پر نسوانی عشق

---

[1] ۔ نیا دور کراچی شمارہ ۱۸۔۱۵ ہمارے گیت ص ۸،
[2] گرمیوں
[3] جاڑوں
[4] رضائی

کی وہ کیفیات ہیں جن میں عورت کا دل دھڑک رہاہے۔ بظاہر جن جن سختیوں سے عورت کی زندگی دوچار ہوتی ہے وہ ایک مفلس دیہات کے خاندان کے فرد سے تعلق رکھتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ لیکن ان کی تہہ میں عورتوں کے حالات اور عورتوں کی خواہشات کی ایک عالمگیر روح کام کر رہی ہے نازک اندامی کوئی شہر کی اور دولت مند گھر کی لڑکی کا اجارہ نہیں ہے اور اس طرح آرام کی خواہش اور زندگی کی اچھی اچھی چیزیں حاصل کرنے کی خواہش بھی کھاتے پیتے خاندان کی ایک فرد ہی کے دل میں موجزن نہیں ہوتی۔ ان تکالیف اور ان خواہشات کی شکلیں بدل جاتی ہیں

گیتوں کے اجتماعی مزاج اور اجتماعی کلچر کی عکاسی آج سے چالیس پچاس سال قبل شادی بیاہ کے گیتوں میں بھی جھلکتی ہوئی ملتی ہے۔ شادی بیاہ کے مروج کے گیت درج کئے جاتے ہیں جو گونا یا رخصتی کی دو مختلف کیفیات کی عکاسی کرتے ہیں ایک گیت ہے جو سسرال سے گونا کرانے والوں کی خاطر مدارت کے سلسلے میں لاحق ہونے والے تکلفات اور زیر باریوں کا نقشہ پیش کرتا ہے۔[۱]

اری میا گونے کا بڑا جنجال ری
میں تو گونے نا جاؤں

جب گونے والوں نے چٹھیاں بھیجیں
کھڑے سے کھائی پچھاڑ ری

اری میا گونے کا بڑا جنجال ری
میں تو گونے نا جاؤں

جب گونے والے باغوں میں اترے
رو رو کے انکھیاں لال ری

اری میا گونے کا بڑا جنجال ری
میں تو گونے نا جاؤں

---

[۱] نیا دور کراچی، شمارہ ۱۵ تا ۱۸۔ ہمارے گیت ص ۷۹

جب گونے والے ملوا، ہیں اترے

گونے میں پلنگ لزا یاری

اری میا گونے کا بڑا جنجال ری

میں تو گونے نا جاؤں

جب گونے والے روٹی کو آئے

پوری کچوری اچار ری

اری میا گونے کا بڑا جنجال ری

میں تو گونے نا جاؤں

جب گونے والوں نے پانی مانگا

لوٹا، کٹورا گلاس ری

اری میا گونے کا بڑا جنجال ری

میں تو گونے نا جاؤں

ہندوؤں میں اور دیہات کے رہنے والے مسلمانوں میں آج سے چالیس پچاس سال قبل گونے کا رواج عام تھا اور کہیں کہیں اب بھی ہے۔ گونا اصل میں لڑکی کی رخصتی کا موقعہ ہوتا تھا۔ اس گیت میں گونے کے موقع پر رخصت ہونے والی لڑکی کے تاثرات سیدھے سادے معصومانہ انداز میں بے کم و کاست بیان کر دیے گئے ہیں لڑکی نے جب دیکھا کہ سسرال والوں کا خط آیا کہ وہ لڑکی کی رخصتی کرانے آ رہے ہیں تو ماں نے ایک پچھاڑ کھائی، اور جب وہ گاؤں میں آ اترے تو ماں اور شاید بیٹی نے بھی رو رو کر برا حال کر لیا۔ اپنے جگر گوشوں کو دوسرے کے سپرد کر دینے کا معاملہ صرف عورتوں کے دل سے پوچھا جا سکتا ہے۔ پھر اس نے دیکھا کہ گونے والوں کی کیا کیا خاطر مدارات اور تکلفات کیے جاتے ہیں۔ سوچتی ہے کہ والدین کو کتنی پریشانی اٹھانی پڑتی ہے کتنی زیر باری ہوتی ہے۔ یہ سب بڑی جنجال کی باتیں ہوتی ہیں۔ کہتی ہے۔ اس سے تو بہتر تھا کہ میں گونے نہ ہی جاتی۔ اس گیت میں ایک احتجاجی مزاج ہے اسلیے کہ شادی کے وقت لڑکیوں کا بھی خیال ہوتا ہے۔ اور عام طور پر انہیں اس کا بڑا احساس ہوتا ہے

کہ ان کی شادی کی وجہ سے ماں باپ کو کتنی پریشانی اٹھانی پڑتی ہے لیکن یہ اجتماعی کلچر کا صرف ایک اور عام طور پر اکثریت پر محیط رُخ ہے ورنہ اکثر ایسا بھی ہوتا ہے کہ لڑکیاں اپنے میکے میں نسبتاً عسرت و افلاس کی زندگی بسر کرتی ہیں اور چونکہ ان کی شادی کھاتے پیتے گھرانوں میں ہوتی ہے اس لیے آنے والے عیش و طرب کی زندگی کی خوشی میں وہ نہ صرف جدائی کے رنج کو بھول جاتی ہیں بلکہ دل میں خوشی ہوتی ہے کہ اب ان کی مصیبت اور تکلیف کے دن ختم ہوئے۔

مندرجہ ذیل گیت میں خوشی کی کیفیت قابل شنید ہے۔

میں جاؤں میری ماں
سالو لیا لینے آیا ہے میں جاؤں میری ماں
بہت دناں کھائے تیرے روکھے سوکھے ٹکڑے
پوریوں کے سمے آئے ہیں۔ میں جاؤں میری ماں۔ سالو لیا . . .
بہت دناں سوئے تیرے ٹوٹے کھٹولے
سیجوں کے سمے آئے ری۔ میں جاؤں میری ماں۔ سالو لیا . . . . . .
بہت دناں پیا تیرا کھاری جل پانی
شربت کے سمے آئے ری
میں جاؤں میری ماں
سالو لیا لینے آیا ہے میں جاؤں میری ماں
بہت دناں رہے تیرے ٹوٹے چھپر میں
محلوں کے سمے آئے ری
میں جاؤں میری ر ۲۱ ؎

مندرجہ بالا گیتوں کا اجتماعی مزاج اس حد تک ہمارے اجتماعی ثقافت کی ترجمانی کرتا ہے کہ ان گیتوں میں ایک ناکتخدا لڑکی کے جذبات جو اس پر شادی کے موقع پر

؎۱۔ نیا دور۔ کراچی شمارہ ۱۸۔ ۱۵ "ہمارے گیت" صفحہ ۷۹

وارد ہوتے ہیں منعکس کر دیئے گئے ہیں لیکن شادی بیاہ میں لڑکا اور لڑکی سے زیادہ لڑکی اور لڑکے کے خاندان والوں کے جذبات کا اظہار ہوتا تھا۔ لڑکے اور لڑکی کی خوشی وانبساط تو ان کے دلوں کی گہرائیوں میں ملتی تھی لیکن گھر والوں کی خوشی کا اظہار ان کی زبان پر گیت بن بن کر آتا تھا۔ مندرجہ ذیل گیت ان گیتوں میں سے ایک ہے جو لڑکی کے گھر والے شادی بیاہ کے موقعوں پر گاتے تھے لیکن آج کل نہیں بلکہ آج سے چالیس پچاس سال پہلے۔ آج کل ڈھولک کے گرد بیٹھ کر گانا ترک سا ہو گیا ہے۔ یہ اجتماعی کلچر کا ترجمان ہے اور اس گیت کا ایک خاص اجتماعی مزاج ہے۔ اس گیت میں کلچر اور معاشرہ ایک ایک لفظ سے ٹپک رہا ہے۔

بنّا میرا نازک ہے ری نادان [1]
بنّا میرا چاہے ناگر پان
بنّے تیرے محلوں تلے نائنیا [2]
اب تیرے ابٹن کا سامان
بنّا میرا نازک ہے ری نادان
بنّا میرا چاہے ناگر پان
بنّے تیرے کوٹھے تلے دھوبنیا [3]
اب تیرے کپڑوں کا سامان
بنّا میرا نازک ہے ری نادان
بنّا میرا چاہے ناگر پان
بنّے تیرے کوٹھے تلے موچنیا [4]

---

[1] ۱۔ نیا دور کراچی شمارہ ۱۵ ، ۱۸ "ہمارے گیت" ص ۸۰
[2] نائن
[3] دھوبن
[4] موچن

اب تیرے جوتے کا سامان
بنّا میرا نازک ہے ری نادان
بنّا میرا چاہے ناگرپان
بنّے تیرے کوٹھے تلے ہے سنریا[1]
اب تیری گوٹھی کا سامان[2]
بنّا میرا نازک ہے ری نادان
بنّا میرا چاہے ناگرپان
بنّے تیرے کوٹھے تلے ہے درزنیا[3]
اب تیرے جوڑے کا سامان
بنّا میرا نازک ہے ری نادان
بنّا میرا چاہے ناگرپان
بنّے تیرے کوٹھے تلے مالنیا[4]
اب تیرے گجرے کا سامان
بنّا میرا نازک ہے ری نادان
بنّا میرا چاہے ناگرپان
بنّے تیرے کوٹھے تلے باڑھیا[5]
اب تیری چوکی کا سامان
بنّا میرا نازک ہے ری نادان

۱۔ سنارن
۲۔ انگوٹھی
۳۔ درزن
۴۔ مالن
۵۔ بڑھئی کی بیوی

بنا میرا جاہے ناگر بان
بنے تیرے کوٹھے تلے بہنیا[1]
اب تیرے سہرے کا سامان
بنا میرا نازک ہے رے نادان
بنا میرا جاہے ناگر بان

اجتماعی کلچر اپنی پوری تفصیل اور جزئیات کے ساتھ اس گیت میں سے پھوٹا پڑ رہا ہے۔ شادی بیاہ کی خوشی میں صرف ماں باپ یا خاندان کے لوگ ہی شامل نہیں ہیں بلکہ نائن، دھوبن، موچن، سنارن، درزن، مالن، بڑھن (بڑھئی کی بیوی) سب شامل ہیں۔ سب کو نیگ اور حق ملے گا۔ وہ عرصے سے اس خوشی کی آس لگائے بیٹھی رہتی ہیں۔

یہ گیت ان کی پیشہ ورانہ خدمات یا اس خدمت کی اُجرت کو نظر انداز کرتا ہے، یہ گیت صرف ان کی محبت اور اپنائیت کو اجاگر کرتا ہے۔ یہاں تک کہ یہ سب مساوات کے درجہ پر بنے کی بہن کے ساتھ لا کھڑی کی جاتی ہیں۔ اگر نائن اُبٹن کا سامان کرتی ہے تو دھوبن کپڑوں کا۔ اگر موچن جوتا بنا کر لاتی ہے تو سنارن انگوٹھی گھڑ کے لاتی ہے۔ اگر درزن جوڑا سی کر لاتی ہے تو مالن گجرا گوندھ کر لاتی ہے اگر بڑھن چوکی بنا کر لاتی ہے تو بہن سہرا تیار کرتی ہے۔ گویا یہ سب پیشہ ور اور بہن ایک ہی محبت کی لڑی میں پروئے ہوئے ہیں۔ یہ آج سے چالیس پچاس سال پہلے کا کلچر اور ثقافت تھی۔ اس اعتبار سے یہ گیت ایک خاص اجتماعی مزاج کا مالک ہے۔

یہ اجتماعی مزاج، اجتماعی کلچر ہمارے پرانے گیتوں کی خصوصیت ہے لیکن گیتوں کو مزاج بخشنے میں ان عورتوں کا ہاتھ ہے جنہوں نے یہ گیت تصنیف کئے اور چونکہ مصنف نامعلوم ہے اس لیے یہ بھی ممکن ہے کہ تصنیف میں ایک نہیں بلکہ کئی مصنفین کا ہاتھ ہو یا یہ کہ مختلف مصنفوں نے وقت بوقت یکے بعد دیگرے گیتوں کے بندوں

---

[1] ۔ بہن

میں اضافے کئے ہوں، لیکن مزاج کی یکسانیت کو من وعن برقرار رکھا گیا ہے۔ عورتوں کی تصنیف کے تذکرہ کے سلسلے میں دو گیت ایسے دستیاب ہوئے ہیں جن کا مزاج تصوفانہ ہے۔ اس زمانہ میں مرد اگر قوالی اور تصوفانہ گیت تصنیف کرتے تھے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ عورتوں نے بھی اپنے مخصوص انداز میں کچھ گیت تصنیف کئے ہوں گے جنہیں اللہ کی طرف کے گیت کہتی تھیں۔ وہ لوگ ابھی حیات ہوں گے جنہوں نے بڑی بوڑھیوں کی زبانی مجلسوں اور محفلوں اور رت جگوں میں یہ سنا ہوگا کہ اے بوا دو ایک گیت اللہ کی طرف کے بھی گالو، ایسی بھی دنیا کیا کمائی کہ عاقبت بھی درست کرلو۔ اس قسم کے اللہ کی طرف کے دو گیت درج ذیل ہیں۔ عورتوں نے اللہ کو بھی ثقافت کے رنگ میں دیکھا اور دکھایا ہے۔ اگر ہندو بھگتی کال کے شعراء اور مسلمان صوفیاء خدا کو اپنے رنگ میں دیکھنے اور دکھا سکنے کی کوشش کر سکتے ہیں تو عورتوں کو بھی حق پہنچتا ہے کہ وہ اپنے انداز میں اپنے خدا کو دیکھنے اور دکھانے کی کوشش کریں۔ ایک گیت میں اللہ سے شکوہ اور شکایت کئے جا رہے ہیں۔ کہ اللہ سب جگہ موجود ہے پھر بھی انفرادی طور پر انسانی مشاہدہ کے احاطہ میں نہیں آتا۔ خدا کی شان میں معصومانہ گستاخی کچھ اس قسم کی ہے جیسی گستاخی پر موسیٰ علیہ السلام نے ایک چرواہے کو ڈانٹ کر خدا کی ناپسندیدگی کا تجربہ کیا تھا۔

اللہ میرے انگنا ہونا گئے [1]

تالوں میں آئے تلیوں میں آئے
مری دھوبن پہ پھیرا کرنا گئے

اللہ میرے انگنا ہونا گئے

باغوں میں آئے بغیچوں میں آئے
میری مالن پہ پھیرا کرنا گئے

---

[1] "نیا دور" کراچی۔ شمارہ نمبر ۱۵ تا ۱۸ "ہمارے گیت" صہ ۸۱

اللہ میرے انگنا ہونا گئے

کنوؤں پر آئے کنڈیوں پہ آئے
میری سقّن پہ پھیرا کرنا گئے۔

اللہ میرے انگنا ہونا گئے

سیجوں پہ آئے بجریوں پہ آئے
میری دلہن پہ پھیرا کرنا گئے

اللہ میرے انگنا ہونا گئے

محلوں میں آئے محلیوں میں آئے
میری رانی پہ پھیرا کرنا گئے

اللہ میرے انگنا ہونا گئے

اللہ میرے انگنا ہونا گئے
اللہ میرے انگنا ہونا گئے۔

یہ گیت عورتوں کی محفلوں کا خاص گیت ہے یعنی یہ کہ شادی بیاہ اور دوسری رسومات کے موقع پر عزیزہ اور محلہ والی عورتیں ڈھولک پہ یہ گیت گایا کرتی تھیں اس وقت عورتوں میں طبقاتی تقسیم اتنی واضح نہیں ہوئی تھی۔ اب بھی نچلے طبقے کی عوام عورتوں میں یہ گیت کہیں کہیں سننے میں آجاتا ہے۔ یہ پتا چلنا مشکل ہے کہ اس گیت کے مصنف یا مصنفوں کے ذہن میں اللہ کو درمیان میں لانے کا مقصد کیا تھا۔ آیا اللہ کا لفظ محض کلمۂ استعجاب یا کلمۂ ندائیہ تھا یا عورتوں کے تکیۂ کلام کے طور پر استعمال ہوا ہے یا یہ کہ اس گیت کا تخاطب ہی اللہ سے ہے اگر اللہ تعالےٰ کو مخاطب کرکے یہ شکوہ و شکایات کیے جارہے ہیں تو پھر اس میں عبودیت۔ اور تقدس یا روحانیت کی طرف اشارے کیوں نہیں لائے گئے۔ اللہ میاں کو اپنے "انگنا" اپنے گھر یا اپنے قلب میں جلوہ فرما نہ ہونے کی شکایت ہے تو پھر دھوبن مالن، سقن، دلہن اور رانی کے یہاں نہ آنے کا شکوہ کیا معنی اور اگر ان سب کو صرف عورتوں کی طبقاتی مساوات کے اظہار کے سلسلے میں سرفہرست لانا ہی

تھا (یاد رہے کہ دھوبن، سقن، دلہن اور رانی سب ایک ہی صف میں برابر کھڑی ہوئی ہیں) تو پھیرا کرنے کا تذکرہ نہ صرف تقدس کے جذبہ سے اچھا نہیں معلوم ہوتا بلکہ عام طور پر ثقافت سے گرا ہوا ہے۔ پھیرا لگانا یا پھیرے کرنا عشق کے ابتدائی مراحل میں سے ایک منزل ہوتی ہے اور اگر یہ سمجھا جائے کہ اس گیت میں ایک طرف تو معاشرہ کا مزاج ہے اور دوسری طرف تصوفانہ رنگ جھلکتا ہے تو ہندی اور بھاشا کی شاعری کے زیر اثر اللہ کو عاشق اور خود کو محبوب گردانا سمجھ میں نہیں آتا۔ ویسے یہ بات ضرور ہے کہ عورتوں کی محفل میں عام گانے گاتے گاتے کسی نہ کسی گوشہ سے اکثر یہ فرمائش سنی گئی ہے کہ لے بی بی دنیا کی باتیں تو ہوتی ہی رہیں گی کوئی نعت ہی گا لو۔ کوئی اللہ کی طرف کے بول بھی گا لو۔ ایک اسی قسم کا واقعہ یاد پڑتا ہے جب خاندان میں ایک بچہ کی ولادت ہوئی تھی اور گانے والوں (والیوں) کا ایک طائفہ ڈھول بجاتا، تالیاں پیٹتا، مٹکتا مٹکاتا ہوا گھر میں گھس آیا۔ بہتیرا دھتکارا گیا لیکن یہ لوگ کہاں ٹلتے ہیں بغیر اپنا انعام واکرام لئے جسے یہ لوگ "نیگ" کہتے ہیں خیر غزل ہوئی، سینما کا ایک گیت سنایا اور جب ایک بڑی بوڑھی کی طرف سے خدا کی طرف کے بول کی فرمائش ہوئی تو حیرت کی کوئی انتہا نہ رہی جب یہ بول کانوں میں پڑے۔

موری بہیاں نہ مروڑ، اللہ میاں
موری کلائی نہ مروڑ، اللہ میاں

قہقہوں کی گونج میں یہ گانا سنا گیا اور خلافِ تقدس اور خلاف ادب ہونے کے باوجود ان لوگوں کو کسی نے منع نہ کیا۔ یہ واقعہ بمشکل دس سال پہلے کا ہے۔ اس واقعہ سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ آج سے چالیس یا پچاس سال قبل اس قسم کے گیت معاشرہ کی جھلک دکھانے اور تصوفانہ کلام سننے کے ذوق کی تسکین کی خاطر عام طور پر سنے جاتے ہوں گے مسلمانوں میں خدا کا تصور نہ صرف جسم، گوشت، پوست، صورت، مقام، زمان اور مکان کے ماوراء ہے بلکہ کچھ اس سے بھی زیادہ مابعدالطبیعات کا حامل ہے لیکن صوفیاء نے ہند و مذہب؛

ہندو فلسفہ اور ہندو معاشرت پر اسلام کا اثر ڈالنے کی خاطر خدا کے ہندوانہ تصوّر کو ایک خاص طور پر اپنا لیا تھا۔ شاید اسی وجہ سے مسلمانوں نے بھی اپنے خدا کو اور عورتوں نے اللہ میاں کو مجسم اور متشکل طور پہ دیکھنے دکھانے کا اہتمام کر ڈالا اور اگر اس مفروضہ پہ عمل نہ کیا جائے تو مندرجہ ذیل گیت کا جواز مسلمانوں کے معاشرے میں کہاں سے ملے گا۔

ا؎ دودھ بتاشے بھیجوں ری اللہ کو
اللہ ہی اللہ باغوں میں اترے
ہے مالن بن کے دیکھوں ری اللہ کو
دودھ بتاشے بھیجوں ری اللہ کو
دودھ بتاشے بھیجوں ری اللہ کو
اللہ ہی اللہ تالوں میں اترے
ہے دھوبن بن کے دیکھوں ری اللہ کو
دودھ بتاشے بھیجوں ری اللہ کو
دودھ بتاشے بھیجوں ری اللہ کو
اللہ ہی اللہ کنویں پہ اترے
ہے سقن بن کے دیکھوں ری اللہ کو
دودھ بتاشے بھیجوں ری اللہ کو
دودھ بتاشے بھیجوں ری اللہ کو
اللہ ہی اللہ سیجوں پہ اترے
ہے جوگن بن کے دیکھوں ری اللہ کو
دودھ بتاشے بھیجوں ری اللہ کو
دودھ بتاشے بھیجوں ری اللہ کو

ا؎ مہ "نیا دور" کراچی شمارہ ۱۵ تا ۱۸ "ہمارے گیت" صہ ۸۱

اللہ ری اللہ محلوں میں اُترے

ہے باندی بن کے دیکھوں ری اللہ کو

دودھ بتاشے بھیجوں ری اللہ کو

دودھ بتاشے بھیجوں ری اللہ کو

پچھلے گیت کے مقابلے میں یہ گیت زیادہ تصوفانہ ہے۔ سوائے دودھ بتاشے کے جو نذر و نیاز کے مترادف قرار دیا جا سکتا ہے۔ باقی دو خیال عبودیت۔ اور قدوسیت کے جذبہ کو کوئی ہلکی سی بھی ٹھیس نہیں لگاتے بلکہ اللہ کے باغوں، تالابوں کنوؤں، سیجوں اور محلوں میں اتر کر آنے سے خدا کا ہر جگہ اور ہر وقت موجود ہونا مراد ہے اور مالن، دھوبن، سقن جوگن اور باندی بن کر خدا کا دیدار کرنے کی تمنا عبودیت اور بندگی کا عین اظہار ہے۔ لیکن پھر بھی عورتوں کے اس قسم کے گیتوں میں صوفیاء کا اثر اور ہندوؤں کے رسومات و عبادات کی علامات صاف صاف نمایاں ہیں۔ اس بحث سے قطع نظر اس میں کوئی شک نہیں کہ گیت میں عورتوں کے معاشرانہ تار و پود کی بناوٹ ہے۔ ثقافت کی آئینہ داری ہے اور تمام گیت آج سے چالیس پچاس سال قبل کے اجتماعی مزاج کے حامل ہیں۔

بدلتے ہوئے مزاج سے ہم آہنگی

یہ اجتماعی مزاج ہر بیس یا پچاس سال بعد بدلتا رہتا ہے۔ یوں سننے کو شاید یہ گیت اب بھی سننے کو مل جائیں۔ لیکن چونکہ معاشرہ کا ذوق بدل گیا ہے اس لیے گیت کا مزاج بھی بدلا ہوا ملتا ہے۔ مثال کے طور پر آج سے پچیس تیس سال قبل کا زمانہ لے لیجئے۔ گیتوں کی تخلیق کا زمانہ ختم ہو گیا تھا۔

مرد ہوں یا عورتیں اب ان کے خود کے انفرادی طور پر یا اجتماعی طور پر تصنیف کیے گئے گیت نہ کہیں گائے جاتے تھے اور نہ ان میں کسی قسم کی خاص دلچسپی دکھائی جاتی تھی یہ زمانہ فلم کی گیتوں کی تخلیق کہا گیا تھا عوام بھی اپنے گیت تخلیق کرنے کے بجائے فلمی گیت گانے لگے اور عورتوں کی محفلوں میں بھی گیتوں کا مزاج بدل گیا۔ معاشرہ بدلا تو معاشرہ کا مذاق بدلنا بھی لازمی امر تھا۔ معاشرہ کے اجتماعی کلچر میں شعر و شاعری

یا لوک گیتوں میں زندگی کے تمام جذبات کے نقوش ابھرے ابھرے تھے۔ گیتوں میں تمام اساسی جذبات کا اظہار ملتا تھا۔ معاشرے کے بدلے ہوئے مزاج نے چند جذبات خاص کر محبّت کے اور عشق کے مشاہدات و تجربات اور واردات کو اپنے لیے منتخب کر لیا اور باقی تمام جذبات سے گویا کنارہ کشی اختیار کر لی اور چونکہ گیتوں کی تخلیق اب عوام کے ہاتھوں سے نکل کر فلم بنانے والوں کے ہاتھ میں آگئی۔ اس لیے آج سے پچیس تیس سال قبل کے تصنیف کیے ہوئے گیتوں کا مزاج بھی بدلا ہوا تھا اور اسی مناسبت سے گیتوں کا اجتماعی مزاج بدل گیا چنانچہ مندرجہ ذیل قسم کے گیت عوام میں مقبول ہونے لگے۔[1]

لگ گئی چوٹ کرجوا میں ہائے رام

لگ گئی . . . . . .

لگ گئی چوٹ کرجوا میں ہائے رام نیبوں کے تیر موہے مار گئے

لگ گئی چوٹ کرجوا میں ہائے رام

آن اچانک میں نہیں جانو رے گھائل کر کے سدھار گئے سیّاں

لگ گئی چوٹ کرجوا میں ہائے رام

کچھ ماجرا سناتا ہوں میں حسن و عشق کا

پہلے نے ایک عاشق دیوانہ کب کا تھا

بعد فنا دونوں کا مدفن جدا جدا

لیکن دونوں کی قبروں سے نکلی تھی یہ صدا

لگ گئی چوٹ کرجوا میں ہائے رام

گور مجنوں سے کسی نے آکے پوچھا یہ سخن

یاد لیلیٰ کی ابھی باقی ہے یا خستہ تن

آہ ٹھنڈی بھر کے بولا پھینک کر منہ سے کفن

---

[1] نیا دور کراچی - ۱۸ - ۱۵ - ہمارے گیت - ص ۸۲

لگ گئی چوٹ کرجوا میں ہائے رام

لگ گئی چوٹ کرجوا میں ہائے رام

گیت کا اجتماعی مزاج یوں بھی بدل سکتا ہے۔ یہ معاشرے کے بدلتے ہوئے اجتماعی مذاق کا ایک ہلکا سایہ تو ہے۔ نغمہ اور تغزل کا امتزاج غزل اور گیت کے روح اور جسم کا امتزاج، قاعدہ اور بے قاعدگی کا سنگم، مذاق اور مزاج اور قبول عام کی یہ گنگا جمنی غور طلب مسئلہ ہے۔ قوالی میں یہ رنگ آج بھی نمایاں ہے۔ بلکہ سماع کی محفلوں میں قوال گیت کی زبان جن میں ہندی، بھاشا اور پوربی کا عنصر غالب ہوتا ہے غزل یا رباعی کی زبان جن میں اردو کا عنصر غالب ہوتا ہے حتیٰ کہ فارسی کی غزل میں گیت کے ٹکڑے اور اردو کے مصرعے کچھ اس طرح پیوند کر دیتے ہیں کہ سب کا ملا جلا اثر سننے والے پر سحر آفرین کرتا ہے اور سماع کی زبان میں محفل میں رنگ جم جاتا ہے۔ نمونہ کے طور پر مندرجہ بالا گیت کا حوالہ دیا گیا ہے۔ ورنہ ایسے ملے جلے نغمے کافی گائے جاتے ہیں۔ گو کہ ان کا رواج اب صرف قوالیوں میں رہ گیا ہے اور فلموں میں اس کی جگہ نہیں ہے۔ گیت کا یہ گنگا جمنی مزاج ایک لسانی سوال بھی پیدا کرتا ہے۔ نظیر اکبرآبادی نے اس سوال کا جواب بہت پہلے دے دیا تھا نظیر کی نظمیں دراصل ہمارے اس معاشرے اور اس ماحول اور اس ثقافت کی نمائندگی کرتے تھے جسے آجکل انڈو مسلم کلچر کے نام سے معنون کیا جاتا ہے جو ہندو اور مسلمان کی صدیوں کی ملی جلی زندگی کے نتیجہ کے طور پر ورثہ میں ملا ہے۔ یہ کلچر اور یہ زبان نہ صرف ہندوؤں کی ہے اور نہ صرف مسلمانوں کی بلکہ مسلمانوں نے ہندوستان کے اور ہندوؤں نے مسلمانوں کے ماحول کے اثرات قبول کر کے تخلیق کی تھی۔ ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی نے نظیر اکبرآبادی ان کے عہد اور ان کی شاعری کے بارے میں لکھا ہے

"مسلمانوں نے سنسکرت اور ہندوستانی زبانوں کی جس طرح آبیاری کی ہے وہ ایک مسئلہ ہے لیکن جو چیز سب سے زیادہ متاثر کرتی ہے وہ نظیر کا خلوص ہے جس کی مثالیں بہت مشکل سے ملیں گی وہ ہندوستانی تمدن (انڈو مسلم کلچر) جو ہم سب کو ورثہ میں ملا ہے۔ نہ خالص ہندوانہ ہے اور نہ خالص

اسلامی۔ بلکہ مسلمانوں نے ملکی ماحول کے قدرتی اثرات جب اور جس طرح سے قبول کئے ہیں انکی عکاسی کرتا ہے اور دونوں کے ارتباط کا ایک ارتقائی نتیجہ ہے۔"[1]

اس مختصر اقتباس سے یہ بتانا مقصود ہے کہ سیاست کے متنازعہ فیہ مسائل سے قطع نظر ایک ٹھوس اور ناقابل انکار حقیقت کو تسلیم کرنے کے علاوہ اور کوئی چارہ کار نہیں ہے کہ دو قوموں کا نظریہ اور دو مختلف ملکوں کی تشکیل اس امر کے منافی نہیں ہیں کہ دونوں ملکوں کی زبان ایک ہی ہے اور دونوں ملکوں کے نغموں اور گیتوں کا اجتماعی مزاج بھی ایک ہی ہے۔ غزل آج بھی دونوں ملکوں میں مقبول عوام ہے اور گیت بھی مقبول عوام ہیں۔ پاکستان میں تصنیف کئے ہوئے گیت ہندوستان کے ریڈیو اسٹیشن سے اور ہندوستان میں تصنیف کئے ہوئے گیت پاکستان کے ریڈیو اسٹیشن سے عوام کی فرمائش کو پورا کرنے کیلئے نشر کئے جا رہے ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس اجتماعی مذاق میں حسن و عشق کا جذبہ مشترک ہے گو اس جذبہ کے نغماتی اظہار کی شکل بدلتی رہی ہے اور بدلتی رہے گی۔ مثلاً "لگ گئی کرجوا میں چوٹ" والا گیت عشق کے اظہار کے روائتی رنگ کو ظاہر کرتا ہے لیکن مندرجہ ذیل گیت میں عشق کے جذبہ کا اظہار دوسرا رنگ نمایاں کرتا ہے اس میں عاشق کی بے بسی کی بجائے عشق کی عمل پیرائی کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ پنچھی اور نامہ بر کے علامات کی روشنی میں مندرجہ ذیل گیت قابل غور ہے۔

رے[2] پنچھی کہا ہے کو ہوت اداس
تو تو من کی آشا پنچھی

دیکھ گھٹائیں چھائی ہیں
دیکھ سندیسہ لائی ہیں۔

پنجرے سے اڑ جا پنچھی
جا ساجن کے پاس پنچھی

---

[1] صدیقی۔ ابو اللیث۔ ڈاکٹر۔ نظیر اکبر آبادی۔ ان کا عہد اور شاعری صہ ۵۸

[2] "نیا دور" کراچی، شمارہ نمبر ۱۵ تا ۱۸ "ہمارے گیت" صہ ۸۲

کاہے ہوت اداس رے پنچھی ... کاہے ہوت ....

اٹھ اور اٹھ کر آگ لگا دے

پھونک دے پنجرہ پنکھ جلا دے

ما کو تجھ لا بن کے پنچھی

پہنچ ان کے پاس

اس گیت کا مزاج جارحانہ ہے عشق بے بسی سے شکست کھا کر بیٹھ جانے کا قائل نہیں رہا۔ عشق اب ناکامی کو اپنے لیے مقدر نہیں سمجھتا۔ اس میں مقابلہ کرنے کی ہمت پیدا ہو گئی ہے۔ اس گیت کے اجتماعی مزاج میں معاشرے کا بدلتا ہوا مزاج جھلک رہا ہے آج سے چالیس سال قبل کا ایک فلمی گیت اس سے بھی ایک قدم آگے بڑھا ہوا ہے۔ پنچھی والے گیت میں عشق کا جارحانہ اقدام ایک مرد کا اقدام ہو سکتا ہے لیکن اس فلمی گیت میں موجودہ زمانہ کے نسائی مزاج کی تبدیلی منعکس ہو رہی ہے۔

[1] انکھیاں ملا کے جیا برما کے، چلے نہیں جانا ہو چلے نہیں جانا

انکھیاں ملا کے جیا برما کے، چلے نہیں جانا ہو چلے نہیں جانا

جاؤ گے جانے نہ دوں گی

میں رستہ روک لوں گی

سیاں کے پیا پیہ پڑ جاؤں گی

رو کے کہوں گی

انکھیاں ملا کے، جیا برمائے چلے نہیں جانا ہو چلے نہیں جانا

انکھیاں ملا کے جیا برما کے چلے نہیں جانا ہو چلے نہیں جانا

آہوں کے بدلے آہیں لینا جی، دھانہ دینا

نین مرے نہ روئیں دل یہ کہنا

---

[1] "نیا دور" کراچی۔ شمارہ ۱۵ – ۱۸ "ہمارے گیت"، صہ ۸۳

انکھیاں ملا کے جیا برما کے چلے نہیں جانا ہو چلے نہیں جانا
انکھیاں ملا کے، جیا برما کے، چلے نہیں جانا، ہو چلے نہیں جانا

جانے کا نام نہ لو راجہ جی دل بیٹھا جائے
دیکھو جی دیکھو دکھی دل کی لگے نہ ہائے
انکھیاں ملا کے جیا برما کے چلے نہیں جانا، ہو چلے نہیں جانا

گیت کے اجتماعی مزاج کی تبدیلیاں گذشتہ بیس پچیس سال میں نسبتاً جلد جلد ظہور پذیر ہوئیں۔ پچھلا گیت معاملات حسن و عشق میں فانی محبت کے رواج اور روایات سے پھر بھی کافی حد تک ہم آہنگ ہے لیکن اسی زمانے کا ایک اور فلمی گیت ہے جو اتنا ہی مقبول عوام ہے جتنا کہ پچھلا گیت تھا۔ لیکن مزاج بالکل بدلا ہوا ہے۔ رنگ بالکل ہی مختلف جدید رنگ سے بھی زیادہ جدید اور صاف ظاہر ہوتا ہے کہ اس میں ملک کے باہر کے کلچر اور ثقافت کے اثرات در آئے ہیں یہ گیت اپنے "دیس کی ناری" کے منہ پر زیب نہیں دیتا لیکن پسند عوام کو کیا کیجئے اور فلمکاروں کو کیوں متہم کیا جائے۔

ؔ انگڑائی تیری ہے بہانہ صاف کہہ دو ہمیں کہ جانا جانا
تری اٹھتی جوانی پکارے تیرا جوبن کسی کو للکارے
دل کی دھک دھک یہ کہہ رہی ہے
چوری چوری بلم یہاں آنا
من ہی من میں ہمیں نہ گالیاں دو
لو چلی میں یہاں سے اجی، او، لو
کب تک ایسوں کے پاس آنا
جس کے دل میں اوروں کا ہو ٹھکانہ
انگڑائی تری ہے بہانہ، صاف کہہ دو.........
جھوٹی نندیا آنکھوں میں چھا رہی ہے

ؔ "نیا دور" کراچی شمارہ نمبر ۱۵ – ۱۸ "ہمارے گیت" صہ ۸۳

یاد پیارے کی آرہی ہے

وہ جو نس نس میں بس رہے ہیں

یہ ادائیں انہیں ہی دکھلانا

انگڑائی تری ہے بہانا

صاف کہہ دو ....

آج سے بیس پچیس سال قبل کے زمانہ کی تخلیق ہیں یہ جو گیت نمونے کے طور پر پیش کیے ہیں وہ محض اتفاقیہ طور پر تذکرہ میں شامل نہیں کر لیے گئے بلکہ ان پر غور کرنے کی ضرورت محسوس کی گئی ہے ان میں سے "انکھیاں ملاکے" "جیا برما کے چلے نہیں جانا" والا گیت پھر بھی پرانے اور کلاسیکی گیتوں کے مزاج کا بڑی حد تک حامل ہے۔ اس میں عورت کا دل دھڑک رہا ہے۔

لیکن دوسرا گیت "انگڑائی تری ہے بہانہ ...... ذرا چونکا دینے والا گیت ہے اس گیت کا جذبہ اس کے الفاظ اس کا انداز غرض اس گیت کا مزاج جانی پہچانی پگڈنڈی سے الگ ایک رستہ تلاش کرتا ہوا پایا جاتا ہے۔ اس میں جذبات کی رکاکت ہے۔ ایک قسم کا گھٹیا پن ہے۔ اس میں حسن کا بیان شوخ رنگ سے آگے بڑھ کر عریانی کی حدیں چھو رہا ہے۔ اس میں عشق کی واردات میں متانت کا دامن چھوڑ دیا گیا ہے اور ایک اکھڑا اکھڑا پن اور بے راہ روی نظر آتی ہے۔ پھر بھی یہ گیت بے حد مقبول ہے اصل میں اردو اور پاکستانی ہندوستانی فلمی گیتوں کا اجتماعی مزاج بدلا ہوا نظر آتا ہے۔ اس میں نغمہ اور گیت کے اجتماعی مزاج کی جھلک ہے۔ یہ اجتماعی مزاج معاشرہ کی پسند اور ناپسندیدگی سے آیا ہے۔ ہمارے نوجوان طبقہ میں مغربی رقص و موسیقی کو پسند کرنے کا رجحان پایا جاتا ہے چنانچہ ایسے انگریزی گانوں یا گیتوں کی نقل جہاں "روک اینڈ رول" یا "ماجاز" کی موسیقی گانے کا اہم جزو ہے اردو فلم کے فلمی گیتوں میں بھی کی گئی ہے "روک اینڈ رول" کی موسیقی میں ایک اردو کا گیت تصنیف کیا گیا ہے اور علاوہ موسیقی کے اس ہیئت میں جذبہ کا گھٹیا پن اور رکاکت خیال کا اکھڑا اکھڑا پن اور بے معنیت قابل غور ہے۔

"روک اینڈ رول"[۱]

لال لال گال جان کے ہیں لاگو
دیکھ دیکھ دل پہ رہے قابو
چور چور چور بھاگ پردیسی بابو

یہ چور چور چور یہ نہیں ہیں مال و زر کے
موڑ موڑ موڑ یہ تو ہیں دل و جگر کے
پیلے پیلے پیلے ان کے بال ہیں نرالے
نیلے نیلے نیلے ان کی انکھڑیوں کے پیالے
اجنبی سے بے دھڑک کھلی سڑک چلاتے ہیں
چلاتے ہیں یہ جادو
لال لال گال جان کے ہیں لاگو ـــ...

ہائے ہائے ہائے یہ نگاہوں کا نشانہ
وائے وائے وائے تیر کھا نہ جانا
مان مان مان میری جان میرا کہنا
انکی چال ڈھال کے خیال میں نہ رہنا
اجنبی سے بے دھڑک کھلی سڑک چلاتے ہیں
چلاتے ہیں یہ جادو

لال لال گال جان کے ہیں لاگو......

واہ واہ واہ کیسا حسین ہے زمانہ
آہ آہ آہ ان کے دھوکے میں نہ آنا
ساتھ ساتھ ساتھ ناچنا نظر بچا کے
ہاتھ ہاتھ ہاتھ تھامنا جگر بچا کے

---

[۱] "نیا دور" کراچی - شمارہ نمبر ۱۸ - ۱۵ "ہمارے گیت" صہ ۸۵

اجنبی سے بے دھڑک کھلی سڑک چلاتے ہیں
چلاتے ہیں یہ جادو

لال لال گال جیسان کے ہیں لاگو

اردو ادب میں یہ کلیہ کہ میر کا کلام آہ اور سودا کا کلام واہ ہے مشہور ہے لیکن میر اور سودا کی روحیں واہ اور آہ کے اس انداز فکر اور اس طرزِ ادا کو سن کر قبروں میں تڑپ رہی ہوں گی۔ دوسرا گیت "جاز" کی موسیقی کے پردوں میں تصنیف کیا گیا ہے اور یہ گیت بھی ہمارے نوجوان طبقہ میں اور عوام میں بے حد مقبول ہے۔

ے بوگی بوگی یو یو یو
کہاں چلی کہاں چلی، کہاں چلی
میں تو چلی رے چلی رے میں تو چلی بنگال
کہ ہے کلکتہ میں سسرال
ہمارے سیاں ہیں قوال ہمیں ڈر کاہے کا
گنگے بھائی گنگے بڑے مزے دار ہیں
مرچ مسالے کے چند کھوب تیار ہیں
بوگی بوگی بوگی ....
....
جانے نہ دوں گا گوری
ہائے ری میری بانکی چھوری
جیب بھی خالی بٹوا بھی خالی
بڑی ہی کلکتے والی
بوگی بوگی بوگی یو یو یو

لے د۔ "نیا دور" کراچی شمارہ ۱۸۔۱۵۔ "ہمارے گیت" ص ۸۵

چمک چم چم چم
دیکھو دیکھو جی بلم
میرا دل ہوا گم

بوگی بوگی بوگی یو یو یو
گوری گوری بانکی پیاری چتون
دیکھ چلا رے چلا رے ہائے میرا من
بوگی بوگی بوگی یو یو یو —— یو یو ....

موجودہ تہذیب - تضریہ کا پہلو

سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا بیسویں صدی کے ربع سوم کے نصف نصف زمانہ میں گیت کا اجتماعی مزاج یہی ہے کہ جو درجِ بالا گیتوں میں مترشح ہوتا ہے؟ کیا ہمارے معاشرے کا بھی یہی مزاج ہے؟ کیا ہمارے کلچر اور ثقافتی میلان کا رُخ اس رُخ کی طرف نشاندہی کرتا ہے؟ کیا امیر خسرو کے ہاتھ کا لگایا ہوا پودا، صوفیائے کرام کے ہاتھ سے سینچا ہوا درخت، بھگتی کمال کے ہندو گیت نویسوں کی عقیدت مندی کے پھولوں سے مزین باغ، کیا اردو شعراء کی ندرت آمیز قلم کاریاں اور گھریلو گیتوں کی لاتعداد گمنام مصنفین کی جدت طرازیاں اور ان کے لحن داؤدی کی شیرینی اسی قسم کے تلخ پھلوں کو پیدا کرنے کے لیے بروئے کار آئی تھیں۔ اگر اس سوال کا جواب اثبات میں ہے تو لازمی طور پر یہ بھی تسلیم کرنا پڑے گا کہ کلچر کا مفہوم بدل گیا ہے۔ ادب، آرٹ، فن، شعر اور نغمہ میں ترقی پسندی اور اختلاط پذیری کے معیار اور سانچے سب بدل گئے ہیں۔ اور اگر اس سوال کا جواب نفی میں ہے تو ہمیں معاشرے، تہذیب، کلچر، آرٹ، فن شعر اور نغمہ کے رجحانات کا نئے سرے سے جائزہ لینا پڑے گا تاکہ یہ حدیں مقرر کی جا سکیں کہ ترقی اور اختلاط کے خطوط کس کس انداز سے اور کیوں بلندی یا پستی کی طرف کھینچے گئے ہیں اور مذاق کی بلندی اور پستی کی مسلّمہ تعریف کیا قرار دی جا سکتی ہے۔

اجتماعی فن اور اجتماعی کلچر اور ان دونوں کا مزاج یا قدیم اور عظیم فن یا قدیم کلچر

اور ان دونوں کا مزاج ایک تفصیلی بحث چاہتے ہیں اور خود اپنی جگہ وسیع مضمون ہیں۔ اس موقعہ پر اس مسئلہ کو چھیڑنا زیر نظر بحث کی شاہراہ سے ہٹ جانے کے مترادف ہوگا۔ لیکن اتنی بات ضرور ناگزیر ہے کہ فن، ادب، کلچر، شعر اور مذاق سب ایک ہی لڑی میں پروئے ہوئے ہیں اور یہ سب کے سب مظاہر ہیں تہذیب و تمدن کے اور انقلاب پذیر شے ہے اور اس امر سے انکار نہیں ہو سکتا کہ موجودہ صدی کی تہذیب میں ایک انقلاب عظیم در آیا ہے۔ اس ربع صدی کی تہذیب کو نہ تو امراء اور خواص کی تہذیب کہا جا سکتا ہے کیونکہ اس میں تقریبن اور روایات کا لحاظ مفقود ہیں۔ نہ ہی متوسط طبقہ کی تہذیب کہا جا سکتا ہے اور نہ عوام کی تہذیب۔۔ یہ بالکل نئی قسم کی تہذیب پیدا ہوئی ہے اور اس نئی تہذیب کا دار و مدار تفریح پر ہے۔ اس لئے اگر موجودہ زمانہ کی تہذیب کو تفریحی تہذیب کہا جائے تو زیادہ مناسب ہوگا کیونکہ ہماری تہذیب کا دار و مدار اب تفریحات پر ہے۔ یہ تفریحات اور تفریحات کا زمانہ مغرب سے مشرق میں آچکا ہے اور بظاہر یہاں رس بس گیا ہے۔ اور بڑی بڑی معاشرتی تبدیلیوں کا باعث بن گیا ہے۔

یہ تفریحی تہذیب بجائے انفرادی ہونے کے اجتماعی ہو گئی ہے بجائے مسرت اور کیفیت زا ہونے کے ایک نشے کی سی سرشاری اور ایک بے ہوشی گم شدگی اور وارفتگی کے اثرات مرتب کرنے کی دعوے دار ہے اس تہذیب کی منظم تفریح کا کوئی مقصد سامنے نہیں ہے۔ اس منظم تفریح میں ذہانت اور جذبات کی ترتیب کا کوئی التزام نظر نہیں آتا۔ تفریح میں عشقیہ رنگ، مذہبی گیت، موسیقی کی نزاکت اور پیچیدگی کے لئے کوئی خاص مقام نہیں۔ گزشتہ تہذیب میں اپنی پسندیدہ تفریح سے لطف اندوز ہونے کیلئے ذہن کو سوچنا پڑتا تھا۔ احساسات میں جنبش پیدا ہوتی تھی اور تفریحات سے محظوظ ہونے کیلئے ذہانت انفرادیت اور شخصی دلچسپی کے بغیر کام نہیں چلتا تھا کیونکہ تفریح کسی سے مستعار نہیں لی جا سکتی تھی۔ غزل، نظم یا گیت لوگ خوش ہو کر اور سمجھ کر سنتے تھے۔ خود بھی گاتے تھے اور موسیقی میں اپنے مزاج اور اپنی ایجاد و اختراع سے کام لیتے تھے لیکن موجودہ تفریحات گویا گھر ہی کی گھڑائی مل جاتی ہیں۔ ان تفریحات سے لطف اندوز ہونے کیلئے کسی ذاتی دلچسپی یا کسی قسم کی ذہنی کوشش کی ضرورت نہیں ہوتی اور نہ

اپنے مخصوص جذبات کے ساتھ ہم آہنگی طلب کی جاتی ہے۔ سینما کے فلمی گیت بھی پٹے پٹائے اور سوقیانہ گانے پیش کرتے ہیں اور اشتہاروں اور نشر و اشاعت کی مدد سے کیفیات مستعار لی جاتی ہیں اور غزلوں اور گیتوں کو مقبول عام ہونے کی سند مل جاتی ہے۔ چوتھے درجے کے گیت نویس اور چوتھے درجے کے موسیقاروں کی تخلیقات کے ملغوبے کو سامعین بلا مزاحمت پی جاتے ہیں۔ اس قسم کی گھڑی گھڑائی تفریح سے دماغ مس ہو جاتا ہے، جذبات میں عمومیت پیدا ہو جاتی ہے اور تمام فرد فرد ایک تھکن محسوس کرتا ہے۔ اس تھکن کو دور کرنے کیلئے اگر ذہن ہر لمحہ بڑھتی ہوئی شدید اور بھونڈی تفریح طلب کرے تو اس میں مزاج کی رکاکت کو کوئی دخل نہیں۔ یہ تھکن کا لازمی نتیجہ ہے اور چھچھورے گیتوں کا تصنیف ہونا اور سینما، ریڈیو یا گراموفون ریکارڈوں میں ان گانوں کا بھرا جانا اس تفریحی تہذیب کی جذباتی غلاظت کا ثبوت ہے۔

دوسری خصوصیت اس تفریحی تہذیب کی یہ ہے کہ یہ تہذیب ایک لمحاتی خوشی پیدا کرتی ہے اور زندگی سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت کم کرتی چلی جا رہی ہے۔ مردوں میں گانے کی محفلیں اور نجی مشاعرے ختم ہو گئے۔ عورتوں میں مراثنوں کے گیت، رت جگے اور تقریبوں میں خود گیت گانے کا رواج ناپید ہوتا جا رہا ہے۔ گیتوں کی تصنیف بھی خود محظوظ ہونے والوں کے ہاتھوں سے نکل کر محظوظ کرنے والوں کے ہاتھوں میں چلی گئی۔ جو معاوضہ لے کر گیت لکھتے ہیں اور وہ بھی اس طرح نہیں کہ جو دل نے کہا، موسیقی میں ڈھال لیا بلکہ جو موسیقار نے ڈھانچہ تیار کیا اس میں گیت نویس نے الفاظ اس طرح بھر دیئے جیسے کہ الفاظ بے جان لٹے ہوں۔

اس تفریحی تہذیب اور تہذیب کی پیداوار تفریحی یعنی فلمی گیتوں کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ لطف حاصل کرنے کا اساسی نہیں بلکہ ثانوی ذریعہ ہیں۔ اصلی نہیں بلکہ مصنوعی۔ اندرونی خواہشات کی تسکین و تسلی نہیں کرتے، وہ ذہن و جذبہ کی ضرورتوں کو پورا نہیں کرتے بلکہ غلط ضرورتوں کو غلط طریقے سے پورا کرتے ہیں۔ ان گیتوں کی ہر دلعزیزی بھی حقیقی نہیں بلکہ اس قسم کے گیت یہ بتاتے ہیں کہ سننے والے بھوکے ہیں۔ اچھے گیت ہوتے تو یہ لغویت یا گھٹیا گیت سنتے ہی کیوں۔

اس تفریحی دورِ تہذیب میں اچھے گیت انہیں گیت نویسوں کے ہو سکتے ہیں جن میں سطحیت نہ ہو۔ جو فن کو فن کی طرح سمجھیں اور برتیں۔ جنہیں فن اور ادب اور شعر کی عظمت کا یقین ہو اور اس میں عظمت پیدا کر دینے کی فنی اہلیت بھی ہو۔ جن میں اس امر کا بھی شعور نہ ہو کہ برے اور نئے رجحانات گیتوں پر کس طرح اثر ڈال رہے ہیں۔ یہ نئے رجحانات ہمارے روایتی شعر و نغمہ، غزل اور گیت پر کس طرح اثر ڈال رہے ہیں اور اس اثر پذیری کو کس طرح روکا جا سکتا ہے اور جو اس کا پورا پورا احساس رکھتے ہوں کہ گیت کے عظیم فن کو خطرہ لاحق ہے اور اس فن کو بہیمانہ سیلاب سے بچانے کے لیے انہیں کیا کرنا پڑے گا۔

چنانچہ غزل گو اور گیت نویس شعراء میں سے جو عظیم فن کی قدروں کو پہچانتے تھے اور جو بہیمانہ سیلاب کی رو میں بہہ جانے کے بجائے اس سیلاب کے رُخ پر نظر رکھتے تھے انہوں نے دو راستے اختیار کیے۔ ایک گروہ نے معاشرے کے اجتماعی مزاج کو گیت میں منعکس کر کے گیتوں کو اس وقت کے معاشرہ کا مزاج دیا۔ ہمارے موجودہ فلمی گیت موجودہ زمانے کے نئے کلچر کو گیتوں میں منعکس کرنے کی ایک کامیاب کوشش ہیں لیکن یہ کامیاب کوشش ہر کس و ناکس کے گیتوں سے منسوب نہیں کی جا سکتی۔ گو گیت برابر لکھے جاتے رہے لیکن وہ نہ کسی سمت کوشش تھے، نہ کامیاب، نہ ناکامیاب۔ یہ کامیاب کوشش اردو کے نئے شاعروں کے حصّہ میں آئی جو غزل کے میدان میں بھی صفِ اوّل میں کھڑے ہوئے ہیں۔ گویا انہوں نے گیت اور غزل کے ڈانڈے ملا دیئے۔ مراد وہی حسن و عشق کی داستان رہی اور چولا گیت کا دے دیا۔ موجودہ زمانے کے نوجوان، وطن کی آزادی، مورشلزم یا اشتراکیت کے مقصد کو پیش کرنے والی غزل یا گیت کسن کو ملحوظ نہیں ہوتے لیکن مقصدیت دونوں گروہوں کے گیتوں میں ملے گی۔

گیتوں کے بہیمانہ سیلاب سے بچانے اور ان کو کلچر یا اجتماعی مزاج دینے کی کوشش کا سراغ فیض کے ایک پرمغز خطبہ سے ملتا ہے جو انہوں نے فروری ۱۹۶۴ء کے آخری ہفتہ میں پی۔ ای۔ سی۔ ایچ گرلز کالج کراچی کے ایک جلسہ میں دیا تھا جس میں فیض احمد فیض

نے سنجیدہ لوگوں کی اس بے چینی کا حوالہ دیا تھا جو موجودہ نوجوان طبقہ کی اخلاقی پستی اور پرانی تہذیب اور ثقافتی اقدار سے بے تعلقی پیدا ہو رہی تھی۔ فیض نے ان ثقہ احباب سے ایک سوال کیا کہ آیا کہ وہ خود بھی اپنے ماضی اور اس کی روایات سے واقف ہیں۔ کیا وہ خود اس ثقافتی ترکہ کو سینے سے لگائے رکھنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ "ہمارے ماضی نے ہمارے لیے خسرو اور تانسین پیدا کئے۔ کیا ہم اپنی آئندہ نسلوں کیلئے ترکہ میں چاچاچا[1]، ٹوسٹ[2] اور رمبا سمبا[3] چھوڑ کر جانے کا ارادہ رکھتے ہیں۔"
اور فیض نے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ موسیقی اور آرٹ جو ثقافت یا کلچر کا اہم جزو ہیں تعلیمی اداروں یا ایسے مرکزوں کی سرپرستی اگر حاصل کر لیتے ہیں جو اپنے سامنے ایک بلند اور اعلیٰ مقصد رکھتے ہیں تو پھر موسیقی اور آرٹ کی تخلیقات ماضی کی شاندار روایات کے تحفظ کا باعث بن جاتے ہیں۔

تقسیم وطن پر کرب و اضطراب۔

فیض احمد فیض اور ان کے ہمعصر شعراء اور گیت نویسوں نے اس اصول کا تطابق غزل اور گیت کی تخلیقات پر کیا ہے اور ان کا منشاء صاف طور پر یہ ہے کہ گیت بھی ثقافت اور کلچر کا اہم جزو ہیں اور گیتوں کا مزاج بھی معاشرے کے مزاج کی آئینہ داری کرتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ اگر گیتوں کو بھی اعلیٰ سطح کا مذاق رکھنے والے مل جائیں اور گیتوں کی تصنیف کے پس پشت بھی ایک اعلیٰ مقصد کارفرما ہو جائے تو گیت بھی ماضی کی شاندار روایات کو نہ صرف محفوظ رکھ سکتے ہیں بلکہ روایات میں نیا رنگ بھر کے معاشرے اور معاشرے کی ثقافت کو ایک مفید، کارآمد اور دل خوش کن رُخ عطا کر سکتے ہیں۔

چنانچہ پاکستان اور ہندوستان کی آزادی کے بعد سے لیکر آٹھ سال تک غزلوں نظموں اور گیتوں پر مشتمل جو شعری ادب تخلیق ہوا ہے اس پر تبصرہ کرتے ہوئے پروفیسر وقار عظیم نے لکھا ہے۔

---

[1]۔ [2]۔ [3] موجودہ زمانے کے مغرب سے مستعار لئے ہوئے وہ ناچ ہیں جو ہمارے نوجوان طبقہ میں بے حد مقبول ہو گئے ہیں۔

"پچھلے آٹھ برس کی غزلوں، نظموں اور گیتوں پر ایک نظر ڈال کر جو چیز ہر پڑھنے والا نمایاں طور پر محسوس کرتا ہے یہ ہے کہ شاعروں نے گیت اور نظم کی جگہ غزل کو اس دور کے ذہنی، جذباتی اور روحانی کرب کی ترجمانی کا ایک وسیلہ بنایا ہے۔ یہ نہیں کہ آٹھ برس کی اس مدّت میں گیت نہ لکھے گئے ہوں اور نظمیں نہ کہی گئی ہوں۔ جنکے مزاج گیت اور نظم کے مزاج سے ہم آہنگ ہیں انہیں نے ان دونوں صنفوں میں طبع آزمائی کی ہے اور بعض اوقات دونوں کو اجتماعی کرب کا ترجمان بنایا ہے۔" (عشرت رحمانی۔ "اردو ادب کے آٹھ سال" مکتبہ منزل۔ لاہور۔ ۱۹۵۵ء)

اس اجتماعی کرب کی عکاسی ان گیت نویسوں کے تصنیف کئے ہوئے گیتوں میں جو فیض احمد فیض کے اصول پر دانستہ یا نادانستہ چلے ہیں اس وقت صاف نمایاں ہو جاتی ہے جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ ایک ہی گیت نویس یا گیت نویسوں کے ایک مخصوص گروہ نے تقسیم ہند کے آٹھ دس سال پہلے کے گیتوں میں جس اجتماعی کرب کا اظہار کیا ہے اس کا نفس مضمون ان گیتوں کے نفس مضمون سے مختلف ہے جو تقسیم ہند و پاک سے آٹھ دس سال بعد تک لکھے گئے۔ تقسیم سے پہلے کا اجتماعی کرب کچھ اس قسم کا تھا کہ اب آزادی کے دن آرہے ہیں۔ اب وہ سنہری زمانہ آنے والا ہے جس کی مدت سے تمنا تھی اور پھر ان ہی گیت نویسوں نے تقسیم ہند و پاکستان کے زمانہ کے خونی فرقہ وارانہ فسادات سے پیدا ہونے والے رنج و غم اور افسوس کی ترجمانی بھی اپنے ہی گیتوں میں کی۔ یہ گیت اور ان پر تبصرہ پچھلے مضمون (باب دہم) میں آچکا ہے۔ اب سلام مچھلی شہری، عبدالمجید بھٹی، قیوم نظر اور الطاف مشہدی اور اسی گروہ کے دوسرے گیت نویسوں کی تصنیفات پر نظر ڈالنی ہے جنہوں نے ۱۹۴۷ء کے بعد کے اجتماعی کرب کی ترجمانی کو اپنا مطمح نظر قرار دیا ہے۔

مطلبی فریدآبادی - جدائی کا ایک گیت

ان گیت نویسوں میں سے کچھ ہندوستان رہ گئے اور کچھ پاکستان میں آباد ہیں۔ دونوں کے گیتوں میں اجتماعی کرب یکساں ہے لیکن ان میں مقامی رنگ الگ الگ

ہے مثلاً مطلبی فرید آبادی نے جن کے گیتوں کا تذکرہ پہلے آچکا ہے تقسیم کے بعد "جُدائی" کے عنوان سے ایک گیت لکھا ہے۔ اس میں غالباً سیاسی مصالح کے پیشِ نظر تین علاقائی کردار استعمال کئے گئے ہیں ایک بنجارہ جس سے مُراد وہ مسلمان ہے جو ہندوستان سے ہجرت کرنے کیلئے مجبور کیا گیا ہو۔ دوسرا کردار کسان کا ہے جس سے مُراد وہ ہندو ہیں جنہیں مسلمانوں کا ہندوستان چھوڑنا ناگوار گزرا ہے اور تیسری علامت "رنگا چار" کی جو دیہاتی سوانگوں اور کھیل تماشے کے "راوی" کی حیثیت رکھتا ہے۔

جدائیؔ ۱

رنگاچار

ٹانڈہ چھوڑ چلا بنجارہ
رکت بستی کو چلی سواری
دیس اجڑ پردیس کو دھایا
لُٹ گئی باغ بہاری

لُٹ گئی باغ بہاری، سجنوا، لُٹ گئی باغ بہاری

ٹولے ٹولے گئے ٹانڈے چھن گئے
چھن گئی سندر ناری
مات پتا کے ہاڑ بھی چھوٹے
چھوٹی بھولی پیاری

چھٹ گئی بھولی پیاری، سجنوا، چھٹ گئی بھولی پیاری

کسان :-

مت پردیس کو جاؤ دو کُھشی | کب جانا ترا چاہیں
ہے تو دھرتی تیری جوتیں | بھیت پہ چھپر چھائیں

بھیت پہ چھپر چھائیں رے سب یارے بھیت پہ چھپر چھائیں۔

---

۱ کاشمیری ظہیر (مرتب) اشتراکی ادب ۴۸ ، نیا ادارہ لاہور ، پہلی بار ، صہ ۱۸ - ۱۱۷

ٹوہ دیکھیں ناتے ڈھونڈیں   دوجا تیرا بیاہ رچائیں
گام جراجڑا پھر بس جائے   ایسی راہ چلائیں

بنجارہ ۵ - ہاتھ جوڑ بنجارہ کہوے، سن لو دیس بسیّا
دیس سے کاڑھن ہارے دوجے تم سب اپنے بھیّا
تم سب اپنے بھیّا رے، سمجھو تم سب اپنے بھیّا
ناڑ ہلائی بندر بانٹ پر وہی اپنے ناڑ کھوتا
جب جمنا میں دھارا بہائے کس سے کریں دھمیّا رے
کس سے کریں دھمیّا رے، سمجھو کس سے کریں دھمیّا
بوہرے بھاگے پاکستان سے ان کے رہے آت کو جائیں
جس بھیّا پر پیر ٹکائیں وا ہی میں آگ لگاویں
وا ہی میں آگ لگاویں رے سمجھو وا ہی میں آگ لگاویں
ان کے داڑھی سب رجواڑے انکے واڑی پولس سپاہی
تم تو روکا ادھر سے کاڑھے تم میں سکت نہیں ہے بھائی
تم میں سکت نہیں ہے سمجھو تم میں سکت نہیں ہے بھائی

رنگا چار :-

اتنا کہہ بنجارہ چل دیا دیکھتے رہ گئے دیس کسان
اب کے بچھڑے کب ملے ہیں ہر دے میں یہی ارمان
ہر دے میں یہی ارمان سمجھو ہر دے میں یہی ارمان

ہندوستان سے آنے والے مہاجرین اور ہندوستان میں وہ ہندو جنہیں مسلمانوں سے محبت تھی جانتے ہیں کہ یہ گیت کس حد تک اس زمانے کے اجتماعی کرب کا آئینہ دار ہے اور چونکہ اس کے مصنف ہندوستان ہی میں رہ گئے اور گیت کو مؤثر بنانے کے لئے اور اس کی اپیل کا دائرہ وسیع سے وسیع تر کرنے کیلئے اس گیت کا پس منظر بھی دیہاتی رکھا ہے اور زبان بھی دیہات والوں کی اختیار کی ہے ۔ یہ ہندوستان اور

۱؎ اہل وطن ۲؎ نکالنے والے ۳؎ گردن ۴؎ ہنگامہ ۵؎ زمین ۶؎ سختی ۷؎ نکالے

پاکستان دونوں جگہ کی عوام کی زبان ہے اور جو آسانی سے سمجھی اور روانی سے بولی جاتی ہے۔

عبدالمجید بھٹیؔ

اپنے زمانے کے اجتماعی کرب کی آئینہ داری کے سلسلے میں عبدالمجید بھٹیؔ کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ بھٹیؔ کے ایک گیت بھگوان کا تذکرہ پہلے آچکا ہے اس سلسلے میں یہ عرض کیا گیا تھا کہ بھٹیؔ نے بھگوان کا گیت لکھ کر معاشرے کی عدم مساوات اور ناانصافیوں کو طشت از بام کیا تھا۔ تقسیم ہند سے پہلے عوام میں اس قسم کا کرب و اضطراب موجود تھا۔ حفیظؔ جالندھری نے عبدالمجید بھٹیؔ کے گیتوں کے پہلے مجموعہ "نام و ننگ" میں بھٹیؔ کا تعارف کراتے ہوئے لکھا تھا "مجید ہماری دنیا میں ایک نیا شاعر ہے ہر حالت میں نیا۔ خیالات، اسلوب بیان، احساسات، قوت اظہار، ذریعۂ اظہار، ہر لحاظ سے نیا، گانا نہیں جانتا، گیت لکھتا ہے۔ عروض نہیں پڑھا، کلام موزوں ہے، کتابوں سے زندگی کی کہانیاں مطالعہ نہیں کیں، خود زندوں کی دنیا میں جو دوسروں پر بیت رہی ہے، جو اپنی ذات پر گزر رہی ہے دیکھتا ہے، محسوس کرتا ہے لکھتا ہے اور اس طرز سے کہتا ہے کہ سننے والے بھی اسی طرح دیکھنے اور محسوس کرنے لگتے ہیں۔"[1]

تعارف میں ترقی پسند شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے حفیظؔ جالندھری نے کہا تھا کہ ترقی پسند ناقدین اس کی تعریف یوں کرتے ہیں کہ "شاعر کی اپنی زندگی کا تجربہ اور اس تجربہ سے پیدا ہونے والے احساسات کا اظہار ہی ترقی پسندی ہے اور یہی وہ حرف ہے جو اجتماعیت کی زبان ہے۔"[2] یہ اجتماعی احساس اور اجتماعی کرب جو بھٹیؔ کی زبان سے گیت بن کر نکلا کیا تھا؟ حفیظؔ جالندھری نے خود اس کا جواب دیا ہے..... "ہاں اس (بھٹیؔ) نے پینتیس ۳۵ برس تک زندگی کی ہے (یہ بات قابل غور ہے کہ بھٹیؔ صاحب پینتیس برس کی عمر تک شعر و شاعری کے معاملے میں سنگلاخ چٹان رہے یا بیابان)

---

[1] ۔ بھٹیؔ۔ عبدالمجید "نام و ننگ"، سنگم پبلشرز لاہور ۱۹۴۶ء ص ۱۴۔

[2] ایضاً ایضاً ایضاً ص ۱۸

زندگی کرنا اور زندگی گزارنا دو مختلف باتیں ہیں وہ ایسے ماحول میں ہے جہاں کشمکش حیات کا دھارا اپنے زور پر ہے۔ مسائل جو زندگی پیدا کرتی ہے اس کے سامنے ہیں وہ ان مسائل کا حل نہیں بتاتا وہ کسی سوال کا جواب نہیں ہے وہ ہمہ تن سوال ہے ... اس دور میں نوجوان اخلاق کی پرانی قدر و قیمت سے نا مطمئن ہیں اور نئی تعمیر کرنے سے عاجز کیوں کہ سماج خود ڈانواڈول ہے پنڈت مجید جو عمر کی پختگی کے بعد آپ کو شاعر ماننے پر مجبور ہوا ہے اسی غیر مطمئن سماجی کیفیت کا سچا آئینہ دار ہے۔ میں کہہ چکا ہوں کہ وہ کسی بات کا جواب نہیں ہے آپ اس کو سوال ہی پائیں گے"[1] حفیظ جالندھری کے اس محاکمہ سے اختلاف ممکن نہیں کیونکہ مجید بھٹی کے گیتوں کے پہلے مجموعہ "نام ذنگ" کے پہلے گیت "اپنائے" کا ٹیپ کا بند "مجھ سے نہ دیکھا جائے"، ایک دبی ہوئی چیخ اور احتجاج ہے جس میں وہ خدا سے مخاطب ہو کر دولت اور عیش و آرام کی غیر مساوی تقسیم پر حیران ہو کر کہتا ہے:۔

داتا! تو ہے سب کا داتا
اور منصف کہلائے
اس پر یہ شیطانی چالا
مجھ سے دیکھا جائے۔
مجھ سے نہ دیکھا جائے[2]

دوسرا گیت "بھگوان" ہے اس میں بھی مضمون دہرایا گیا ہے مندر میں بھگوان کی مورت سے مخاطب ہے۔

تو مندر میں بیٹھ رہا ہے پہن کے ہیرے موتی
میں حیران ہوں اس پر مجھ کو الجھن کیوں نہیں ہوتی؟
توڑ پھوڑ کر دوار دھنش سب کر دے ایک سمان
من مندر میں بس نہ سکے تو مت کہلا بھگوان[3]

---

[1] بھٹی۔ عبد المجید "نام ذنگ" ص ۱۹۔ ۲۰
[2] " " " " ص ۲۶
[3] " " " " ص ۲۹

یہ معاشرہ کا اجتماعی کرب ہے۔ اس قسم کے ایک اور کرب کی مثال ان کے گیت "ایمان" میں ہے۔ جس میں ایک اچھوت قوم کی لڑکی کو مندر کے پجاری کلنے پوجا کرنے اور مندر میں گھسنے سے منع کر دیا ہے۔ اس پر بھگتی ہمہ تن سوال بن جاتے ہیں :-

یہ کس کا ہے ایمان
اونچ پنچ کے بندھن سے کب چھوٹے گا انسان ؟ [1]

مذہب اور اخلاق کے احاطہ میں معاشرے کی ان بدعنوانیوں پر اعتراض کرنے والا بھگتی جب معاشرے کی ناانصافیوں کو بے نقاب کرتا ہے تو اس کے شکوہ کا لہجہ تیز ہو جاتا ہے اس میں استہزا اور طنز کی تلخیاں ابھر آتی ہیں۔ "نام ونگ" میں اگلا گیت "دان" کے عنوان سے بھگتی صاحب کے انفرادی اور معاشرے کے اجتماعی مزاج اور اجتماعی کرب کی غمازی کرتا ہے۔ اس گیت کا ہر مصرعہ اور ہر جز ایک سوال ہے جس کا جواب خود سوال ہی میں مضمر ہے۔

کس کی اٹھی ہے یہ ارتھی ؟
کملا ؟
سیٹھ لچھمن کی پڑوسن ، بیوہ ؟
سیٹھ دو گھوڑوں کی بگھی میں آتا ہے ادھر ؟
شہر کا سب سے بڑا داتا ؟
دیالو ؟
دھنوان ؟
جس نے سونے کا چڑھایا ہے کلس مندر پہ ؟
جس نے گؤشالا ابھی بنوائی تھی ؟
جس کی مل میں ابھی پرسوں ہی چلی تھی گولی ؟
جس کے دروازے پہ مل جاتی ہے بھکشا لیکن

۱۔ بھگتی ۔ عبدالمجید ، "نام ونگ" ، ص ۳۲

بھوکی مر جائے جو اک بیوہ، پڑوسن ؟
پیٹ بھرتا نہیں مزدور کا سات آنے میں، گولی چل جائے ؟
دان دیتے ہیں دیالو !
دھنوان
عزتِ نفس کے ڈاکو !
شیطان !
کپڑے کی مل کے مالک ۔ آٹے کی مل کے مالک [1]

ایسے گیت کے مصنف کو کون اشتراکیت پسند یا ترقی پسند نہیں کہے گا اور اسی لئے کوئی تعجب کی بات نہیں جو بقول حفیظ جالندھری ..... "البتہ ترقی پسند اسے اپنے گروہ میں شامل کرتے ہیں ..... مگر میں سمجھتا ہوں ..... جسمی حالت میں بھی وہ اس گروہ میں شامل نہیں ہے" [2] ۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ بھٹی کا دل عوام کے دلوں کی دھڑکن کا محل ہے ۔ وہی سوالات ہیں جو عوام کے ذہن میں انتشار ڈالے ہوئے ہیں ۔ وہی جبر و قدر کے لاینحل عقدے اس کی نظم "اختیار" میں ابدی سوال کے جواب کے منتظر ہیں ۔

کُن کے چُپ ہو گیا شیطان تو اللہ کا جواب
میرے دل میں ہے مگر یہ الجھن
کس سے شیطان کی فطرت کی ہوئی تھی تخلیق ؟
کس نے مختار کیا تھا اسے دوراہے پر ؟ [3]

عبدالمجید بھٹی کے دل میں جو الجھنیں ہیں جو کرب و بے چینی ہے وہ صرف انفرادی الجھن یا انفرادی بے چینی نہیں ہے بلکہ سارے معاشرے کا درد، سارے ملک کا درد سمٹ کر ان کے دل میں آ گیا ہے ۔ اس اجتماعی کرب کی مثال بھٹی کے اس گیت

---

[1] بھٹی ۔ عبدالمجید "نام و ننگ" ، ص ۳۸ ۔ ۳۷
[2] " " ص ۱۸
[3] " " ص ۲۶

میں اپنی پوری شدت احساس کے ساتھ نظر آتی ہے جو انہوں نے تقسیم ہند و پاکستان کے وقت ہندو اور مسلمانوں کے فسادات اور خاص طور پر عورتوں کے ساتھ ظلم و بدسلوکیاں دیکھ کر تصنیف کیا تھا۔

بیٹی گاؤں بھر کی بیٹی
بیٹی سب کی لاج
نگر نگر میں کوڑی کوڑی بک گئی آج
آیا اپنا راج

اب تک میرے رشتے کیا تھے
بیٹی، بہن اور ماں
رشتے گنواتے گنواتے لٹ گئی میری لاج
آیا اپنا راج

کھیتی باڑی، محل دو محلے
سب کچھ ہو گیا راکھ
کھاتی پیتی دنیا ہو گئی مفلس اور محتاج
آیا اپنا راج

وہ ست جگ تھا یہ کل جگ ہے
سب سے کہتے کہتے
ہم کس جگ میں آ پہنچے ہیں؟ کہتے آنے لاج
آیا اپنا راج [1]

الطاف مشہدی

تقسیم ہند و پاکستان کے موقع پر اور اس کے بعد عرصہ تک دونوں طرف اغوا کی ہوئی عورتوں اور بچوں کا اندوہناک المیہ جس رنج اور تکلیف اور کرب اور بے چینی کا باعث بنا

---

[1] کاشمیری، ظہیر۔ شعری ادب، ۱۹۴۸ء، ص ۱۱۳

رہا ہے اُسے تاریخ جھٹلا نہیں سکتی۔ اس اعتبار سے عبدالمجید بھٹی کا یہ گیت نہ صرف ایک اجتماعی کرب کا نہ مٹنے والا نشان ہے جو ہمیشہ انسانیت سوز مظالم کی یاد دلاتا رہے گا۔ اس زمانہ کے واقعات سے پیدا شدہ اجتماعی کرب اردو ادب میں افسانوں اور نظموں میں ڈھل ڈھل کر نکلتا رہا ہے اور اردو ادب کے آٹھ سال میں الطاف مشہدی کی نظم "ہار" مشتے نمونہ از خروارے کی مثال ہے لیکن الطاف مشہدی کا کوئی گیت اس مضمون کا دستیاب نہ ہوا گو کہ الطاف مشہدی کا شمار گیت نویسوں میں ہے ان کے گیتوں کا ایک مجموعہ "الطاف کے گیت" اردو اکیڈمی لاہور نے ۱۹۴۳ء میں شائع کیا تھا اور وقت تحریر زیر نظر ہے اس کی فہرست میں مندرجہ ذیل ترتیب دی ہوئی ہے۔

گیت، غزلیات، ڈھولک کے گیت، نعتیہ گیت، تہواروں کے گیت اور ۱۷۴ صفحے کی کتاب شروع سے آخر تک پڑھے جانے پڑھی گئی لیکن کوئی گیت ایسا نہ ملا جس نے ذہن پر یا دل پر کوئی تاثر پیدا کیا ہو۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جس طرح گزشتہ زمانے میں غزل گو شعراء ہر ردیف کے لیے غزلیں تصنیف کر کے صاحب دیوان بن جانے کے شوق میں رطب و یابس سے گریز نہ کرتے تھے اسی طرح الطاف مشہدی نے گیتوں کے تمام مضامین پر طبع آزمائی کر ڈالی ہے۔ شام کا گیت، صبح کا گیت، بہاریں۔ برسات گیت نما غزل، ٹپے، ماہیا۔ حتیٰ کہ نعتیہ گیت اور تہواروں کے گیتوں میں عید کا گیت بسنت کا گیت اور ستم ظریفی یہ ہے کہ محرم کا گیت بھی لکھ ڈالا، لیکن دل کہیں نہیں ٹھہرتا۔ آمد قطعی نہیں آورد ہی آورد معلوم ہوتی ہے اور افسوس ہوتا ہے کہ گیتوں کے تنوع اور ان کی مختلف شکلوں کا پیدا کرنے والا گیت میں روح نہ ڈال سکا۔ ممکن ہے کہ الطاف مشہدی کے وہ گیت مجھے دستیاب نہ ہو سکے ہوں جن میں "ہار" جیسی نظم کی تڑپ اور کرب جیسے چینی پائی جاتی ہو۔ معذرت کے ساتھ یہ نظم نقل کی جاتی ہے اولاً اس وجہ سے کہ اس نظم میں وہ اجتماعی کرب اور اس کا بیان تفصیل سے ملتا ہے جو ۱۹۴۶ء سے لے کر ۱۹۵۶ء تک شاعروں اور گیت نویسوں کی تصنیفات میں سے برابر جھلکتا رہا ہے دوم اسلئے کہ "اردو ادب کے آٹھ سال" کے مرتب عشرت رحمانی صاحب نے اس نظم کو گیتوں کے زمرہ میں شامل کیا ہے۔ شاید اس لیے کہ اس کی زبان ہندی اور اردو الفاظ پر

مشتمل ہے اور یہ زبان گیت کی زبان ہے۔ ونیز اس قسم کی نظموں کو جن کی اپیل کا رُخ عوام کی طرف ہے اور جن کا نفس مضمون عوام کے مسائل سے متعلق ہے وہ گیت کے زمرہ ہی میں شامل کرتے ہیں۔ نظم کو پورا کا پورا نقل کیا جاتا ہے۔

پچھم نے پورب کے اندھے سورج کو بخشا اجیارا
ڈگمگ ڈگ مگ کرتی نیا کو سونپا مضبوط کنارا
دیکھ سمے کو اک رنگے سہ رنگے پرچم جوش میں آئے
کرودھ کپٹ کے خونیں طوفاں نیند سے چونکے ہوش میں آئے
تسبیحوں اور مالاؤں کی دنیاؤں میں بھونچال آیا
مندر سے مسجد ٹکرائی، مسجد سے مندر ٹکرایا
ایکتا[1] کی ارتھی[2] کو لیکر کاندھوں پہ نکلے ہمسائے
اپنوں نے اپنوں کی لاشوں سے جنگل میں شہر بسایا
منہ میں لیکر کرودھ[3] کی اگنی ہونٹوں پہ زہریلی بولی
انسانوں نے مل کر کھیلی انسانوں کے خون کی ہولی
سندر اور شرمیلی دھرتی کے ہونٹوں پہ چیخیں کانپیں
لالچ کے بیاکل[4] درندوں میں پیت لتائیں تھک کر ہانپیں
مذہب کی اندھیاری اٹھی شعلوں کی مالائیں لے کر
شہروں کو شمشان[5] بنانے کی من میں آشائیں لیکر
گل رویوں نے توڑ کے رکھ دی سندرتا کی سندرتائی
بھیڑوں کی سب رکھوالوں نے بھیڑیے بن کر کی رکھوالی
لاشوں کی سیڑھی سے ہو کر اونچائی کی گود میں پہنچے
اونچے ہونے والے گویا گہرائی کی گود میں پہنچے۔

---

[1] اتحاد
[2] جنازہ
[3] غصہ
[4] بے چین
[5] مردہ گھاٹ

آس شادُں کے سورج راہوں میں اجیارا بن کر پھیلے
ظلم کے بادل لیکن دھرتی پر اندھیارا بن کر پھیلے

پورب کے بنیوں نے جیون کی ڈیوڑی کر پتھر مارے
اب میں مانا پچھم والو پچھم جیتا اور ہم ہارے

الطاف مشہدی کا یہ گیت تاریخ کا ایک مستقل باب ہے لیکن اس گیت میں جہاں اجتماعی کرب کا پتہ چلتا ہے وہاں ان سمتوں کی طرف بھی اشارہ ملتا ہے جن کی طرف شاعر کا ذہن منتقل ہو سکتا تھا اور ہوا۔ اس گیت میں سیاست والوں کے سیاسی کھیل کی اور مذہب کا نام لیکر انسانوں کے خون سے ہولی کھیلنے والوں پر الزام کی فہرست مرتب ہوتی نظر آتی ہے۔ یہ دونوں الزامات ترقی پسند شعراء کا ملجا و ماویٰ تھے حالانکہ الطاف مشہدی نے صرف حقیقت نگاری کو کام میں لاکر یہ گیت تصنیف کیا تھا۔ ویسے بھی تقسیم ہند و پاکستان کے موقعہ پر انسانیت پر جو ظلم ہوا اس کے زخم آٹھ دس سال تک تو ہرے ہی رہنے ہی چاہیئے تھے لیکن جوں جوں زمانہ گزرتا گیا زخم بھرنے کی شکلیں پیدا ہوتی گئیں۔ ہندوستان کے چند گیت نگار ایسے گیت لکھتے رہے ہیں جن میں ہندوستان سے مسلمانوں کی ہجرت پر یاس و حرماں کی کیفیات مترشح ہوتی ہیں۔

ڈاکٹر مسعود حسین خاں

ڈاکٹر مسعود حسین کا ایک گیت (میرا سویرا لاؤ) بھی اسی اجتماعی کرب اور جذبہ کی آئینہ داری کرتا ہے۔

"میرا سویرا لاؤ" [1]

جاؤ ستارو جاؤ
میرا سویرا لاؤ
رات کے اس کالے آنچل سے
زخموں کے اس شیش محل سے

---

[1] عشرت رحمانی "اردو ادب کے آٹھ سال" ص ۱۱۱۹

ڈھونڈ کے لاؤ مت شرماؤ

جاؤ ستارو جاؤ
میرا سویرا لاؤ

چاند سے بھی کہہ دینا دیکھے
لیکن تم آنا سنگ لے کے
رات نگوڑی لاکھ چھپائے
آنچل دھیرے سے سرکاؤ

جاؤ ستارو جاؤ
میرا سویرا لاؤ

تنویر نقوی

اجتماعی کرب کی مثالیں واضح کرتی ہیں کہ تقسیم ہند و پاکستان کے تاثرات گہرے تھے اور اب ہلکے پڑنے لگے اور اپنے دل میں ٹھانی ہوئی صبح اور سویرے کی تلاش کرنے والوں کا یقین ایک مبہم تمنا اور ایک آرزوئے محض میں تبدیل ہونے لگا۔ انھیں آٹھ دس سالوں میں کچھ ایسے بھی تھے جنھوں نے حقیقت پسندی کے راستے پر چلنے کی ٹھانی اور وہ سمجھ گئے کہ زمانے نے کروٹ لی اور ماضی کو پکارنا عبث ہے۔ تنویر نقوی کا گیت "گائیں نیا ترانہ"[1] اس مسلک پر چلنے والوں کی ترجمانی کرتا ہے۔

نیا ترانہ گائیں اے دل ..... گائیں نیا ترانہ
گائیں اور مٹاتے جائیں ہر اک نقش پرانا

اے دل گائیں نیا ترانہ

ٹھپ ٹھپ ٹھپ کی چلتی لے پر پہیا چکرائے
ان پہیوں سے لپٹ لپٹ کر راہ بٹتی جائے
گھوم رہا ہے چکراتے پہیوں کے ساتھ زمانہ

---

[1] عشرت رحمانی، "اردو ادب کے آٹھ سال"، ص ۱۱۱۲

اے دل .... گائیں نیا ترانہ

ان راہوں سے پھوٹ رہے ہیں گرم لہو کے دھارے
ان راہوں میں بچھے ہوئے ہیں کانٹے اور انگارے
ان کانٹوں سے ان انگاروں سے ہنستے گزرتے جانا

اے دل ..... گائیں نیا ترانہ

ہنستے ہنستے آگ میں کود یں پربت سے ٹکرائیں
منجدھار کو کھیل سمجھ بے خوف و خطر بہہ جائیں
آندھی آئے طوفاں آئے پھر بھی دیپ جلائیں

اے دل ...... گائیں نیا ترانہ

دل کا نیا ترانہ کیا تھا جس کے گانے کی طرف عزیز نقوی نے اشارہ کیا۔ یہ دل کے ترانے ہر دل کی افتاد پر موقوف رہے ہیں۔ دل تو ہر زمانہ میں اور ہر رنگ میں ایک ہی ترانہ گاتا ہے اگر درد مند ہے تو سلطانہ قمر کو یہ گیت گانے کیلئے مجبور کرتا ہے۔

"انت یہی ہے تیرا" ؎

بلبلے
نس دن دیپ جلائے پگلی پائے گھور اندھیرا
کون کہے اب اے پگلی انت یہی ہے تیرا

رین کی گودی خالی کر کے چاند ستارے بھاگے
اندھیارے ہیں پیچھے پیچھے جیون آگے آگے
چھایا گھور اندھیرا
انت یہی ہے تیرا

دور دور تک ایک اداسی سی ہے بس اک چھایا
دھرتی سے آکاش تلک اس کے آشا نے کیا پایا

۱؎ عشرت رحمانی ۔ اردو ادب کے آٹھ سال ، صفحہ ۱۱۲ ؎ دن رات
۲؎ سمت تی آخر ۳؎ روشنی

چاروں کھونٹ چلی اندھیاری چنتاؤں نے گھیرا
چھایا گھور اندھیرا
انت یہی ہے تیرا
کون چنے اب ٹوٹے تارے، جوت کہاں سے آئے
کون گگن پر سیج بچھائے؟ پھول تو ہیں مرجھائے
کون ہے جو اس نگری میں اب آ کر کرے بسیرا
نندن دیپ جلائے بجلی پائے گھور اندھیرا
کون تجھے اب لے ہیلی انت یہی ہے تیرا

ادا بدایونی

دل کا ترانہ ایک تو یہ تھا جس میں المیہ اپنی پوری آب و تاب سے چمکتا اور دمکتا دکھائی دیتا ہے۔ دل کا ایک ترانہ وہ بھی ہوتا ہے جہاں محبت کا سوز و ساز ایسا ملا جلا ہوتا ہے کہ خوشی اور غم کی حدیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کی جا سکتیں۔ ادا بدایونی جعفری کا ایک گیت دل کی ایک عجیب و غریب کیفیت کا حسین عکس ہے۔

"دو نین کمل" [1]

دو نین کمل!
گھونگھٹ میں گہری رات لیے
آنچل میں بھری برسات لیے
کچھ پلٹے ہوئے کچھ ٹھہرے بھی
کچھ جاگے بھی کچھ سوئے بھی
چنچل اوشا کے بان لیے
گنبھیر گھٹا کا مان لیے
کچھ بجھتے دیوں کی کروٹ سی

---

[1] عشرت رحمانی، "اردو ادب کے آٹھ سال" ص ۱۱۳

کچھ آتے دنوں کی آہٹ سی
ساون کے سجل سنگیت بھرے
کچھ ہار بھرے کچھ جیت بھرے
کن جگنو رے دیپ جلائے سکھی
یہ بھنورے کت منڈلائے سکھی

سپنوں سے بوجھل بوجھل

دو نین کمل!
کچھ گھبرائے، کچھ شرمائے
کچھ شرما شرما اترائے
سکھی، بھیدی بھید نہ پا جائے
کچھ الجھی الجھی آشائیں
کچھ بوجھی بوجھی بھاشائیں
کچھ بکھرے بکھرے راگ لیے
کچھ میٹھی میٹھی آگ لیے
انوراگ لیے، بیراگ لیے [1]
متوالے من کو روگ دیا
سکھی کس برہن نے جوگ لیا

نیندوں سے بوجھل بوجھل — دو نین کمل

پاکستان کا اجتماعی مزاج

ادا بدایونی کے اس گیت میں ایک میٹھے میٹھے درد کا مزہ ہے۔ ادا کا یہ درد اور ان کی دل کی بے چینی محض انفرادی نہیں بلکہ اس میں کائنات کے درد کا پرتو ہے۔ اس میں اجتماعی کرب ہے اور یہ اجتماعی کرب زیادہ تر ہندوستان کے گیت نگاروں

---

[1] خوشی [2] ترکِ دنیا

میں ملتا ہے۔ ان گیتوں میں سیاسی نظریات سے موضوع اخذ کئے ہوئے ملتے ہیں ان میں تاریخی پس منظر ہے۔ ان سب کے اجتماعی کرب میں ایک متانت ہے ان میں ایک خاص قسم کی بلند آہنگی اور ایک خاص قسم کا جوش و خروش ہے۔ اس کی وجہ بھی ہے۔ ہند و پاکستان کی تقسیم سے ہندوستان میں رہ جانے والوں کو سخت صدمہ پہنچا۔ سخت تکلیف ہوئی لیکن ان لوگوں کو جو پاکستان میں پہلے سے رہتے چلے آ رہے تھے اس قسم کا کوئی صدمہ یا رنج نہیں ہوا۔ بلکہ وہ لوگ بھی جو ہندوستان سے آ کر پاکستان میں آباد ہوئے اتنے رنجیدہ اور متاثر نہیں تھے جتنے کہ ہندوستان میں رہ جانے والے لوگ۔ ان نو آباد لوگوں نے تھوڑے دنوں تک تو رنج کیا۔ پرانی یادوں کو تازہ کر کے تڑپے لیکن بعد میں ان کی زندگی کا فلسفہ بدل گیا۔

قیوم نظر

قیوم نظر کی ایک نظم "ساقی نامہ"[1] اس بدلے ہوئے فلسفہ کا پیش خیمہ ہے۔

زمیں نے لی ایک کروٹ نئی زمیں دیکھتے دیکھتے بٹ گئی
جہاں ایک طرف آسماں اک طرف قفس اک طرف آشیاں اک طرف
ہوئے ایسے شیخ و برہمن الگ رہے جیسے سرسوں سے ساون الگ
نئے سے نئے ظلم ڈھائے گئے قیامت کے جادو جگائے گئے
مٹے تھے نہ صدیوں سے جو مٹ گئے تونگر قلندر سبھی پٹ گئے
لٹی جتنی لٹنی تھی دولت لٹی اگر رہ گئی تھی تو عزت لٹی
جواں تھی جو حوا کی بیٹی گئی جہنم میں جنت لپیٹی گئی
پھری مسجدوں میں مجیرے بجے شوالوں میں دلدل کے طبلے بجے
حرم بت کدہ دیر کعبہ بنا موذن کہیں مرغ قبلہ نما
ہر اک ذرہ نغمے اٹھاتا رہا مگر ایک مطرب کہ گاتا رہا

---

[1] قیوم نظر، "سویرا"، مطبوعہ گوشۂ ادب چوک انارکلی لاہور ۱۹۵۴ء ص ۲۱-۱۱۶

سحر کے فسانوں سے شب کٹ گئی　　مصیبت کا تھا دور ٹل ہی گیا
بڑھی رونق افروزیِ پھر زندگی　　زمانہ حوادث کو چھل ہی گیا
کہاں اب وہ ساقی کہاں وہ حیات　　نظر کا تقاضا بدل ہی گیا
نہیں کیف ذرا تیری پارینہ مے　　پلا ساقیا اب کوئی اور شے
عراق و عجم کی حدوں سے نکل　　نکل ان تہی خم کدوں سے نکل
بدل تو بھی اب اپنے اطوار کو　　وہ رہ رسم انکار و اقرار کو
بانداز نو دل سے اب دل ملے　　جہاں کو جکڑ دیں ترے سلسلے
کہ اب زندگی زندگی کا ہے نام　　کہ اب عمر بھر زندگی سے ہے کام
کوئی شعبدہ اور لے خود نگر　　چمک اٹھیں جلوے برنگِ دگر
بجرم خواہشوں کا کچھ ایسے کھلے　　حقیقت فسانے میں جیسے کھلے
پریشانیوں کو نہ رہ مل سکے　　اٹھا کر نگہ سے نگہ مل سکے
وہ بے چارگی ہو نہ افتادگی　　نئے گل کھلاتی ملے سادگی
کمالِ جنوں محض تیشہ نہ ہو　　اگر تھا کبھی تو ہمیشہ نہ ہو
جلو میں لئے حسنِ تدبیر کو　　ازل سے ابد تک کی تقدیر کو

قضا کی حدوں سے بڑھے زندگی

چنانچہ نتیجہ میں یہ ہوا کہ　خدائی کے سر پہ چڑھے زندگی

عجب تازگی چار سو جی اٹھی　　دل مردہ کی آرزو جی اٹھی
نکھر آیا کیا عالم رنگ و بو　　چمن موج گل ہے افق سرخرو
اجالے نے دی تیرگی مات کی　　طبیعت دگرگوں ہوئی رات کی
سحر کے تقاضے مچلنے لگے　　امنگوں کے سانچے میں ڈھلنے لگے
وہ کرنوں کی پریاں سنورتی ہوئی　　پھسلتی ہوئی رقص کرتی ہوئی
نئی منزلوں کے ٹھکانے ملے　　ہوا کے لبوں پر ترانے ملے
ازل سے ابد تک وہی تیر عشق　　مگر اس بہانے کیا کیا فسانے ملے

تصور میں رہتے تھے جو رات دن
نظر پھر تجھے وہ زمانے ملے

قیوم نظر نے ۱۹۴۴ء میں اپنے گیتوں کا مجموعہ "پون جھکولے" شائع کیا تھا اس سے پہلے ان کی نظموں اور غزلوں کا مجموعہ "قندیل" ۱۹۴۵ء میں شائع ہوا تھا اس ساقی نامہ کی تاریخ تصنیف فروری ۱۹۴۸ء درج ہوئی تھی۔ اس لیے اب یہ بات واضح ہو گئی کہ قیوم نظر کے نزدیک ۱۹۴۷ء کے ہنگامہ کا اثر زیادہ دیر پا نہیں رہا۔ وہ حقیقت پسندی کی طرف جلد مائل ہو گئے تھے۔ ایک سال کے اندر اندر ان کے ذہن اور ان کی روح کا ماحول بدل گیا تھا۔ ان کی نظر کے تقاضے بھی جلد بدل گئے۔ وہ زندگی کو برتنے کے قائل تھے۔ وہ پریشانیوں سے دل کو بوجھل کرنا نہیں چاہتے۔ ان کے یہاں تازگی، عالم رنگ و بو، آرزوئیں، امنگیں، حسن و عشق، قہقہے اور ترانوں کا زمانہ آگیا تھا۔ حقیقت میں پاکستان کے باشندوں کا مزاج اسی رہ گزر پہ چل پڑنے کا متقاضی تھا۔ قیوم نظر نے صحیح طور پر پاکستان کے اجتماعی مزاج کو پہچان کر ہی کہا تھا کہ :-

اب زندگی کا ہے نام
کہ اب عمر بھر زندگی سے ہے کام

پاکستان کے عوام کو اپنے ملک کو سنوارنے کے لیے اپنے پیروں پر کھڑا کرنا تھا اس کے قدموں میں لڑکھڑاہٹ کے بجائے عزم اور مضبوط ارادوں کی قوت پیدا کرنی تھی۔ رجائیت کا یہ تقاضا ملک کا اجتماعی مزاج تھا اور اس لیے پاکستان میں رہنے والوں کی شاعری اور ان کے ادب کا اجتماعی مزاج بھی یہی ہونا چاہیے تھا۔ یہی وجہ ہے کہ پاکستان میں ادب اور شعر و شاعری نے نئی نئی منزلیں دریافت کیں۔ چمن چمن نئے نئے آشیانے بنائے۔ اس مسرت زائی کے ماحول میں :-

مسرت کی حسرت پہ افشاں ہوئی
عناصر کی فطرت غزل خواں ہوئی

چنانچہ اپریل ۱۹۴۸ء میں قیوم نظر کا گیت "جہلم کا بہتا پانی" ان کے مزاج اور قوم کے مزاج کو صاف اور شفاف طور پر منعکس کر رہا ہے۔

"جہلم کا بہتا پانی "[1]

یہ جہلم یہ میرا دریا مجھ کو حسیں لگتا ہے
اس کو مجھ سے مجھ کو اس سے کون جدا کر سکتا ہے
کتنا خوش ہوتا ہے دکھا کر مجھ کو اپنی جوانی
جہلم کا بہتا پانی

اس کی وادی، جھیلیں، چشمے مجھ کو جان سے پیارے ہیں
اس کے پھیلے کنارے اپنے ہاتھوں میں نے سنوارے ہیں
میری رگ رگ میں دوڑا آتا ہے مستی البیلا پانی
جہلم کا بہتا پانی

اسکی لگن میں میں نے ریت کے ہر بندھن کو توڑا ہے
میرے لیے اس نے میدانوں سے بھی ناتا جوڑا ہے
میری کہانی، دنیا سے کہتا ہے اپنی زبانی
جہلم کا بہتا پانی

قیوم نظر فلسفۂ غم کے بجائے فلسفۂ مسرت کے حامی ہیں۔ قیوم نظر نے اپنے فلسفۂ مسرت کا غلغلہ ۱۹۴۷ء میں بلند کر دیا تھا وہ ۱۹۴۷ء کی ہنگامہ خیز فضا سے کترائے ہوئے نکل گئے تھے۔ ۲۱ اپریل ۱۹۴۷ء کی نظم "المیہ"[2] میں قیوم نظر نے کہا تھا۔

ہوا کی موجوں نے ساز چھیڑا
ہوا کی موج میں میری تمنا
نئی امنگ تھی، نہاں نمایاں
یہاں وہاں زندگی پر اساں
عجب کیفیتوں میں گھر کے
خود اپنی ناکامیوں کا گلہ کی
کبھی نہ جن پہ اثر ہوا ہے

---

[1] ۔ قیوم نظر، "نیا سویرا" ۱۰ ص ۱۲۹
[2] ۔ ۔ ۔ ۔ ص ۳۳-۱۳۲

انہیں کے بل پر ستم کدوں سے
نہ جانے آئی منزلوں سے
میں بیتے تاسے گزر سکوں گا
افق کے ماسں پار اتر سکوں گا
حسین خزانے سمیٹنے کو
سے رتوں کو پیٹنے کو

ہوا کی موجوں میں اور کیا ہے

ہوا کی موجوں میں کیا نہیں ہے
مگر یہی کرۃ آستیں ہے
یہ آدمی یہ جسوں کا پرتو
یہ سرگراں زیست کی تمک ودد
ہزاروں موجوں کا ایک طوفاں
خوشبوں کو کئے پریشاں

ملول و تنہا گزر رہا ہے

۲۴ مئی ۱۹۴۷ء کو اپنی نظم "آخرکار"ے میں قیوم نظر نے کہا:۔

ایک دن ـ اور وہ دن دور نہیں
ایک دن آئے گا جب آخرکار
ہر ستم ساز فسوں گر دیوار
پے بہ پے قہقہوں سے ٹوٹے گی
سینکڑوں سمٹی ہوئی امیدیں
پھیلتے شعلوں کی صورت اٹھ کر
منجمد جسموں کو گرمائیں گی
اپنی خوشیوں کا جہاں پائیں گی
ایک دن ـ اور وہ دن دور نہیں
جب میرے قہقہوں سے ابھریں گے
ہر طرف ناچتی خوشیوں کو لیے
سنگ زاروں سے گزرتے جھرنے
دھان کے کھیتوں میں بہتے نغمے
سرسراتی ہوئی چیلوں کی صدا
دیوداروں کے جھکے پتوں کو
رقص میں لاتی ہوئی تند ہوا
اور یخ بستہ ڈھلانوں کا سکوں
میری ہستی سے گزر جائے گا

اس فلسفۂ مسرت کے پس منظر میں اگر قیوم نظر کے قلم سے ایسے مندرجہ بالا مسرت زا نغمے نکلے تو تعجب کی بات نہیں۔ حقیقت میں گیتوں میں مسرت زائی ان کا جزو لاینفک ہے۔ کہیں کہیں دبی چیخیں بھی ہیں اور جہاں یہ درد و کرب کا عنصر شامل ہو جائے وہاں گیت اور غزل کے ڈانڈے مل جاتے ہیں۔ قیوم نظر کا مجموعۂ کلام

ے قیوم نظر۔ سویرا۔ صہ ۱۳۶ ۔ ۱۳۷

"سویرا" واقعی ایک پیغام صبح کی کیفیت اپنے صفحوں میں رکھتا ہے اس میں سے صرف گیت منتخب کر لیے گئے ہیں اور قیوم نظر ایک منفرد شاعر ہیں جنہوں نے اپنی نظموں اور گیتوں کی تاریخیں بھی لکھ دی ہیں۔ اس لیے ان گیتوں کے ذریعے ان کے فلسفۂ زندگی اور فلسفۂ مسرت کو پرکھنے میں آسانی ہو جاتی ہے۔ "سویرا" گیت سے شروع ہوتا ہے اور حالانکہ یہ گیت ۱۹۴۹ء میں تصنیف ہوا لیکن اس میں ایک خاص خود اعتمادی کا رنگ ہے۔ گیت کا عنوان ہے "مجھ سے موسم کی بہار"۔ [1]

مجھ سے موسم کی بہار
میں نے پھر یاد کیا ان کو جو مدت ہوئی مجھ کو بھولے
میں ہوں ہر شے پہ نثار
مجھ سے موسم کی بہار

—:—

میں نے چٹکائی ہیں ننھی کلیاں
آئیں، لہرائیں وہ آوازیں "سکھی پی کو میں ڈھونڈن چلیاں"
میں ہوں جوبن کا نکھار
مجھ سے موسم کی بہار

—:—

میں نے پھولوں میں حرارت بھر دی
حسن کو عشق کی دنیا میں ابھرنے سے محبت کر دی
میں ہوں جیون کی پکار
مجھ سے موسم کی بہار

قیوم نظر نے قدرت کے پس منظر میں انسان کی ذاتی فعالیت کو اجاگر کیا ہے وہ مسرت کو صرف پیدا ہی نہیں کرتے بلکہ خزاں کے ہاتھوں مجبور ہو جانے کو انسان کی

---

[1] قیوم نظر۔ سویرا۔ ص ۱۲-۱۱

کمزوری خیال کرتے ہیں۔ ایک دوسرے گیت میں جو انہوں نے ۲۲ دسمبر ۱۹۵۱ء کو تصنیف کیا، اس طرح بہار کو بلاتے ہیں۔

جاڑو بہار کو آنے دو
یاد کریں کیوں کالی راتیں
اندھے دنوں کے جھوٹے قصے
سوکھے ہوئے پتوں کی باتیں
لکھا ہے اب اس موسم کو جانے دو
جاڑو بہار کو آنے دو

—:—

ننھی ننھی کلیاں چٹکیں
ڈالی ڈالی پر بل کھاتی
چٹکیلی آوازیں آئیں
ان گل بوٹوں کو مل جل کر گانے دو
جاڑو بہار کو آنے دو

—:—

کہرے کی چادر کے نیچے
پھولوں کی دنیا بے کل ہے
کھولو دھیان کے بند دریچے
آنے والے کل کو روپ دکھانے دو
جاڑو بہار کو آنے دو

اندازِ فکر، اندازِ بیاں اور نقشِ مضمون کی تازگی ہر چیز میں بہار کی سی تازگی ملتی ہے۔ قیوم نظر نے گیت میں ایک نیا طرز پیدا کیا۔ زبان میں ہندی الفاظ کی بھرمار

ؔ قیوم نظر، سویرا، ص ۹۳ - ۹۲

سی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ گیت نے پاکستان میں آکر ایک نیا چولا بدلا ہے۔ جیسے پاکستان ایک نیا ملک بنا۔ مظاہر قدرت نے بھی شاعر کے سامنے نئی نئی صورتیں پیدا کی ہیں اور شاعر نے بھی نئے انداز سے ان حقیقتوں کا ادراک کیا ہے اور نئے طور سے انہیں پیش کیا ہے۔ گیت گنگنا کر پڑھتے جائیے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہم کسی نئی فضا اور نئے مقام پر آگئے ہیں اور نئی نئی بہار کی تازگی ہمارے جسم اور روح میں تازگی پیدا کر رہی ہے۔

موسم کی بہار کو اپنی ذات سے معنون کرنے والا، بہار کو دعوت دینے والا قیوم نظر جب بہار کی حقیقت سے دوچار ہوتا ہے نہ تو وہ جذبات کی رو میں بہتا ہے نہ جذبات کی نفسیاتی توضیح کے چکر میں پڑتا ہے اور نہ وہ نفس مضمون کی گہرائیوں میں ڈوب کر کھو جانے کی کیفیت طاری کرتا ہے۔ بہار کی آمد پر جو خارجی اثرات مرتب ہوتے ہیں ان کا سیدھا سادا بیان گیت کی لڑیوں میں پرو دیتا ہے۔

ڈالے بہار نے ڈیرے [۱]
کھیتوں میں سرسوں کی زردی
بھول گئی ہے ڈستا سردی
بھول کے گھر کو باغ میں پہنچی گوری سانجھ سویرے
ڈالے بہار نے ڈیرے

—:—

چھوڑ کے رستا پریمی گھوم میں
کلیوں کا منہ بھنورے چوم میں
کنج کنج سکھیوں کے پھیرے ایک کو دوسری گھیرے
ڈالے بہار نے ڈیرے

۱۔ قیوم نظر: سویرا، ص ۱۷-۱۶

چہک مہک کی دھوم مچی ہے
رگ رگ میں وہ چیز رچی ہے
روش روش پر گلی گلی میں جس نے گیت بکھیرے
ڈالے بہار نے ڈیرے

قیوم نظرؔ کے گیتوں میں تازگی اور رس شاید بہار کی کیفیت زا مسرتوں کے راستے آیا ہے۔ بہار آتی ہے تو گلی گلی میں روش روش پر گیت بکھیر دیتی ہے۔ عورت جو مجسم بہار ہے سب سے زیادہ اس سے متاثر ہوتی ہے اور جہاں جہاں معاشرے کی قیود سخت نہیں ہیں اور مظاہر قدرت اور فطرت انسانی میں ہم آہنگی پر کوئی روک ٹوک نہیں ہے، وہاں گیت کے ساتھ ساتھ ناچ جلو میں آتا ہے۔ مندرجہ ذیل گیت میں داخلی کیفیات کا حسین اظہار قابلِ دید ہے۔ یہ گیت[1] ۱۵ مارچ ۱۹۵۲ء کی تصنیف ہے۔

ہم ناچیں گھیرا ڈالے
کھائیں جھکولے جیسے ہنڈولے پگ پگ آنکھیں مٹکیں
راس رچائیں دھوم مچائیں من کی کلیاں چٹکیں
ایسے میں یہ چنچل جوبن کو کیسے کوئی سنبھالے
ہم ناچیں گھیرا ڈالے
پروا کے ڈالیں پتے مل کر جا کھو بجائیں
جھوم جھوم کر، گھوم گھوم کر سنگت میں سب گائیں
انگ سے انگ ملائیں جیسے مدھ ماتوں کے پیالے
ہم ناچیں گھیرا ڈالے

قیوم نظرؔ کے یہ گیت پاکستان کے ایک مقامی شاعر کے گیت ہیں اور پاکستان کے صرف ایک مقامی شاعر کے گیتوں سے یہ کلیہ اخذ کر لینا کہ پاکستان کے مزاج کے اثر

---

[1] قیوم نظرؔ: "سویرا"، ص ۳۲-۳۱

شناسی ہیں اور یہ کہ پاکستان کے مزاج میں مسرت کے فلسفوں کو دخل ہے خود اس اعتراض کو جگہ دیتا ہے کہ شاید اس مزاج شناسی میں عجلت سے کام لیا جا رہا ہے۔ اس نکتہ تک پہنچنے کیلئے پاکستان کے دوسرے نوجوان مقامی شعراء کے کلام کا دیکھنا ضروری ہے ویسے تو پاکستان کے مقامی شعراء اور خاص کر گیت نویسوں کے قائد اول کی مثنوی "شاہنامۂ اسلام" قومی حیثیت سے اور ان کی نظم "ابھی تو میں جوان ہوں" انفرادی حیثیت سے اس شاہراہ کی طرف اشارہ کرتے ہیں جس پر پاکستان کے شعراء اس صدی کے ربع دومؑ اور ربع سومؑ میں چلتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

قتیل شفائیؔ

تقسیم ہند و پاکستان سے پہلے اردو شاعری کے افق پر نمودار ہونے والے شعراء میں قتیل شفائیؔ پر نظر ڈالیے تو متذکرہ بالا خیال کی تائید ملے گی۔ ۵، مارچ ۱۹۴۶ء کو کوہاٹ میں سرحد اردو کانفرنس کا جلسہ ہوا تو اس میں سیماب اکبرآبادی مرحوم نے فرمایا "ہندوستان کے نوجوان اردو شاعر و ادیب جناب قتیل شفائیؔ سے میں پہلی مرتبہ پشاور میں ملا اور وہ کوہاٹ اور راولپنڈی میں بھی میرے ساتھ رہے۔ میں نے دیکھا کہ عام شعراء کے علی الرغم ان میں ذوق تحقیق اور خلوص زیادہ ہے۔ وہ شعر بہت اچھا کہتے ہیں اور بہت اچھا پڑھتے ہیں ان کے اردو گیتوں میں سے میں نے دو چار سنے ہیں جن میں موسیقی اور یک آہنگی کے علاوہ تخیل کی بلندی بھی پائی جاتی ہے اور فکر کی بلندی بھی۔ میری دعا ہے کہ ان کے گیت اردو ادب کے لیے مفید و دلکش ثابت ہوں"[۱] سیماب مرحوم کی اس رائے میں کسی تملق کا شائبہ نہیں اور سیماب مرحوم ویسے بھی ایک کھری تنقید کے عادی تھے۔ اس کے علاوہ ان کے شاگرد عزیز ساغر نظامی کے گیت ہندوستان کے کونے کونے میں گونج رہے تھے۔ اس لیے ان کی رائے کا ایک ایک لفظ اپنی جگہ صداقت اور خلوص کا حامل تھا پھر جس وقت سیماب نے یہ تبصرہ کیا تھا قتیل شفائیؔ کے گیت

---

۱ قتیل شفائی - ہریالی، عباسیہ الکٹرک بغداد الجدید بہاولپور ۱۹۴۶ء، گردپوش

اپنی اوائل عمری کے دور میں تھے۔ اور بقول احمد ندیم قاسمی "آج سے چار برس پہلے (۱۹۴۱ء) میں (ہری پور ہزارہ) کا ایک نوجوان اپنی چند ابتدائی نظموں کے ساتھ میدان شاعری میں اترا اور اچھے اچھے اہل الرائے شاعروں اور نقادوں کو چونکا دیا۔"[۱]
احمد ندیم قاسمی نے اس نوجوان سرحدی کے اردو اشعار کے بارے میں یہ بھی کہا کہ:۔
"اس کے اشعار میں بلا کی شگفتگی، غضب کا رچاؤ اور انتہا درجہ کا خلوص تھا.... آج وہ ہندوستان کے ان شعراء میں شمار ہوتا ہے جن کے ہاتھوں میں اردو ادب کے مستقبل کے سدھار اور ارتقاء کی باگ ڈور ہے۔"[۲]

"اس نے اگر کسی چیز کا مطالعہ کیا ہے تو وہ کتاب فطرت ہے اس کے بارغ میں کوئی بیرونی اثرات ہیں تو وہ ابن آدم کی دوستیاں، دشمنیاں، محبتیں اور ریاکاریاں ہیں۔ اس کے ہر شعر میں اس کے اپنے احساس کی ایک رو منتقل ہو جاتی ہے وہ ہر نظم میں زندگی کی ایک نئی دھڑکن اور ہر گیت میں انسانی ذہن کے افق پر ایک نئے آفتاب کے طلوع کی نوید سناتا ہے اور پس منظر کے لیے ان دیہاتی کنجوں، پنگھٹوں، اور مرغزاروں کو منتخب کرتا ہے...... "ہریالی" میں قتیل اول سے آخر تک قطعی طور پر بے لوث اور سادہ مزاج شاعر ہے اس نے عشق و محبت کے ہلکے پھلکے اور پوشیدہ سے پوشیدہ رنگوں کو اس صناعی چابکدستی اور حسن و خوبی سے بولتے چلتے رقصاں و لرزاں الفاظ میں باجان جوشان و قلب سوزان ابھارا ہے کہ اردو ادب میں گیتوں کی افسوس ناک کمی کا دیرینہ شکوہ غلط فہمیوں پر مبنی نظر آنے لگتا ہے..... یہ ہلکے پھلکے ننھے ننھے گیت ستاروں کی طرح خوبصورت اور پھولوں کی طرح نرم و نازک ہیں۔ گیت لکھنے کے لیے جس بے پایاں مہارت اور زبان و بیان کی جس تکمیل اور رفعت کی ضرورت ہوتی ہے وہ قتیل میں بدرجۂ اتم موجود ہے اور اسی لیے یہ گیت حفیظ، تاثیر، ساغر اور اندرجیت شرما کے گیتوں کے ہمراہ اردو ادب میں ایک معتدبہ اضافہ کا باعث ہیں۔"[۳]

۱۔ ۲۔ ۳۔ قتیل شفائی "ہریالی" عابدیہ اکادمی۔ بہاولپور، ۱۹۴۶ء، ص ۷، ۸، ۹

گیتوں کی کامیابی کے سلسلے میں بھی احمد ندیم قاسمی نے ۱۹۴۵ء میں ایک دلیرانہ پیشگوئی کی تھی وہ یہ کہ یہ "گیت خود اپنی کامیابی کی ضمانت ہیں کیونکہ ان میں اردو کی پرانی شاعری کی سادگی و پُرکاری، جدید ادب کی بے تکلفی اور شگفتگی اور آنے والے دور کی رفعت اور ہمہ گیری شامل ہے اور ان کے لفظوں میں ہندوستانی سماج کا دل پوری شدت کے ساتھ دھڑک رہا ہے"۔[1] گیتوں کی کامیابی کی پیشگوئی کے صحیح ثابت ہونے کا ثبوت تو یہ ہے کہ قتیل شفائی موجودہ زمانے کے کامیاب اور ہردلعزیز فلمی گیت نویس ہیں۔ فلمی گیتوں کا تذکرہ آگے آئے گا لیکن اس جگہ یہ دیکھنا مقصود ہے کہ پاکستان اور ہندوستان (اس زمانے کے غیر منقسم ہندوستان) کے دل کی دھڑکن کس حد تک قتیل شفائی کے گیتوں میں ملتی ہے اور اب جبکہ ہندوستان کا وہ حصہ جہاں قتیل شفائی پیدا ہوئے، بڑھ کر جوان ہوئے اور جس خطے کی فضا اور پس منظر میں ان کی شاعری نے سانس لی اور ان کے گیت تصنیف ہوئے پاکستان بن گیا تو پاکستانی معاشرے کا مزاج بھی ان گیتوں میں رسا بسا ہوا ہے یا نہیں اور چونکہ خلوص صداقت، سادگی اور اپنے ماحول کے ساتھ ہم نفسی مسلمہ طور پر قتیل کی خصوصیات ہیں اس لیے پاکستان کے معاشرے کے مزاج اور ان کے گیتوں کے مزاج میں ہم آہنگی ہونا لازمی ہے۔ قتیل شفائی کے گیتوں میں مسرت کا فلسفہ ہونا ہی چاہیے گو کہ یوسف ظفر نے "ہریالی" پر توضیح لکھتے وقت قتیل شفائی کے لیے یہ کہا تھا کہ "اس محبت کرنے والے، گنگنانے والے اور اداسیوں کو دور کرنے والے حساس انسان کی مجبوریوں، تلخیوں اور ناکامیوں کا اعلان کرتے ہوئے کچھ ڈر سا لگتا ہے۔ آپ کیسے مان سکتے ہیں کہ وہ شخص (قتیل شفائی) جس کے گیتوں میں رس ہے۔ مسرتوں کا رس۔ وہ اپنی زندگی سے مطمئن نہیں"۔[2] اس وقت ممکن ہے کہ ہریالی[3] ہی کی طرح جو زمین کے

۱۔ قتیل شفائی۔ ہریالی۔ (تعارف از احمد ندیم قاسمی) ص ۹

۲۔ " " " (توضیح از یوسف ظفر) ص ۱۱

۳۔ " " " " " ص ۱۳

داغوں، ناسوروں اور زخموں کو چھپاتی ہے۔[1] یہ گیت شاعر کے دکھوں کا پردہ ہوں اور غم چھپانے[2] کو مسکرانا ان گیتوں کی تخلیق کا باعث ہوا ہو یا قتیلؔ شفائی کی "ان آرزوؤں نے جنھوں نے ناکامیوں کا منہ دیکھا لیکن مری نہیں۔"[3] یا یہ کہ "ان کا ہر آنسو جو آنکھوں سے نہیں ٹپکا اور اظہار کا متمنی رہا۔"[4] ان میں سے ہر ایک جذبہ نے گیت کا جامہ اوڑھ لیا ہو۔ لیکن اب قتیلؔ شفائی ۱۹۴۵ء کا بس سروس کا کلرک نہیں.... نہ وہ اس دولت (تصانیف) کو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے چند سکوں کے عوض بیچنے پر مجبور ہے۔ قتیلؔ شفائی اب ایک کامیاب اور ہر دلعزیز فن کار ہے جو فلمی گیت تصنیف کر کے بجائے چند سکوں کے بڑی بڑی رقمیں وصول کر سکتا ہے لیکن جہاں یوسفؔ ظفر کا یہ مفروضہ کہ شاید قتیلؔ ہمیشہ ہمیشہ کیلئے غم دوراں کا ہی شکار رہے گا غلط ثابت ہوا، وہاں ان کی یہ پیش گوئی صحیح ثابت ہوئی کہ "میں[5] یہ کیسے کہوں کہ یہ فن کار اپنی تمام تر مخلصی کے باعث اپنا لوہا منوا کر رہے گا۔" اور اسی طرح یوسف ظفرؔ کی یہ رائے بھی نہایت صائب تھی کہ[6] "پایل باجے چھن چھن چھن چھن چھن پایل باجے" جیسے مسرت زا بول قتیلؔ شفائی کے گیتوں کا پس منظر ہیں۔ قتیلؔ کے گیت آپ کو ہنسنے، خوش ہونے، گانے اور رقص کرنے کی دعوت دیتے ہیں.....

"ہریالی" میں سے چند گیت پیش کئے جاتے ہیں ان سے بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے کہ قتیلؔ شفائی کے گیتوں میں کس حد تک مسرتوں کا رقص، خوش ہونے گانے اور رقص کرنے کی دعوت، پنجاب اور سرحد کے رومان پرور سبزہ زاروں کے پس منظر میں حسن کا بیان اور عشق و محبت کی وارداتیں بکھری ہوئی ہیں۔

"ناچ رہی ہے مست جوانی دیوانی
چاند ستارے مسکائے

---

[1]، [2]، [3]۔ قتیلؔ شفائی۔ "ہریالی" (توضیح از یوسف ظفر) ص ۱۲، ۱۵، ۱۲

[4]، [5]، [6] " " " " ص ۱۲، ۱۵، ۱۲

پھیلے کرنوں کے سائے
نور کے دھارے بہتے ہیں
پریم کہانی کہتے ہیں
بے سُدھ ہو کر آج کریں گے من مانی
ناچ رہی ہے مست جوانی دیوانی
آم پہ کوئل گاتی ہے
پھلواری لہراتی ہے
غنچہ غنچہ جھوم گیا
مستی کا منہ چوم گیا
ہوش کی بازی جیت رہی ہے نادانی
ناچ رہی ہے مست جوانی دیوانی
پایل کی جھنکاریں ہیں
یا چلتی تلواریں ہیں
باتوں میں کوئل کی لے
بہکی چال قیامت ہے
بھولی بھالی صورت جانی پہچانی
ناچ رہی ہے مست جوانی دیوانی [1]

مسرّت کا فلسفہ، مسرّت ذاتی اور رجائیت صرف شاعر کی طبیعت ہی میں رچی ہوئی نہیں ہے بلکہ اس کے ملک، اس کے دیش اور اس کے معاشرے کے مزاج میں داخل ہے۔ پاکستان کا اجتماعی مزاج اور اس لئے پاکستان کے گیت تو بیسوں کے گیتوں کا مزاج کیا ہے: قتیلؔ شفائی کے گیت "بلاوا" میں صاف نمایاں ہے۔

---

[1] قتیل شفائی - ہریالی - صد ۴۳ - ۴۲

بلاوا ؂

"آجاؤ سجن، آؤ سجن، دیش ہمارے
سینے میں یہاں دل کی تمنا نہیں مرتی
برسات یہاں خون کے آنسو نہیں روتی
دل کش ہیں نظارے بوندوں کے اشارے
آجاؤ سجن، آؤ سجن، دیش ہمارے
گلشن پہ یہاں رنگ خزاں چھا نہیں سکتا
غنچہ یہاں امید کا مرجھا نہیں سکتا
گلزار ہیں پیارے، دریا کے کنارے
آجاؤ سجن، آؤ سجن، دیش ہمارے
خالی ہیں بناوٹ سے یہاں پیار کی باتیں
ہوتی نہیں تاریک یہاں چاندنی راتیں
ہنستے ہیں ستارے، تنویر کے دھارے
آجاؤ سجن، آؤ سجن، دیش ہمارے
مطرب کے ترانوں پہ یہاں قید نہیں ہے
رندوں کی زبانوں پہ یہاں قید نہیں ہے
آزاد ہیں سارے، دمساز ہمارے
آجاؤ سجن، آؤ سجن، دیش ہمارے

قتیل شفائی ملک کے جس خطے کے جذبات کی ترجمانی کرتے ہیں وہاں تکلف اور تملق معاشرے کے مزاج کا حصہ نہیں ہیں اسی لئے پیار کی باتوں میں بھی بناوٹ نہیں ملتی۔ ایک محبوبہ کس سادگی سے چاندی کی پایل منگوانے کی فرمائش کر رہی ہے واردات قلبی کا من وعن بیان ہے اور بالکل بول چال کی زبان میں ادا کیا ہے

"چھن چھن چھن چھن

؂ قتیل شفائی، ہریالی، ص ۵۷ - ۵۶

"چھن چھن چھن چھن
مورے چاندی کی پایل منگا دو سجن
خالی پیروں سے پنگھٹ کو کیا میں چلوں
اپنی سکھیوں کو دیکھوں تو من میں جلوں
وہ تو ناچیں میں شرما کے منہ پھیر لوں

مورے پنگھٹ کی رانی بنا دو سجن
مورے چاندی کی پایل منگا دو سجن

کل کو میلہ لگے گا سجن گاؤں میں
ہو گی جھنکار ہر آم کی چھاؤں میں
پھر تو کانٹے چبھیں گے یہاں پاؤں میں

مورے قدموں میں چاندی بچھا دو سجن
مورے چاندی کی پایل منگا دو سجن

اب تو پایل بنا کل نہ پاؤں گی میں
تورے چاندی کی پایل منگاؤں گی میں
اپنی سکھیوں سے آنکھیں ملاؤں گی میں

مورے جوبن کو سندر بنا دو سجن
مورے چاندی کی پایل منگا دو سجن" [1]

اس گیت میں جس سادگی اور بے تکلفی کے ساتھ ایک سجنی اپنے سجن سے چاندی کی پایل منگانے کی ہٹ کر رہی ہے اسی سادگی اور بے تکلفی سے ایک ساجن اپنی سجنی کو موسم کی رنگینیوں کے پس منظر میں لطف اٹھانے ناچنے اور گانے کی دعوت دے رہا ہے

"آؤ سجنی　　پریم سندیسہ لاؤ۔ سجنی
پریم سندیسہ لاؤ۔

[1] قتیل شفائی۔ "ہریالی" ص ۵۹ - ۵۸

کالے بادل جھوم رہے ہیں
پربت کا منہ چوم رہے ہیں
بوندنیاں پر تول رہی ہیں
میٹھی بولی بول رہی ہیں
ایسے میں تم آؤ سجنی
پریم سندیسہ لاؤ

۲

رم جھم رم جھم آنسو برسیں
نیناں تیری دید کو ترسیں
تم بن سونی رت ساون کی
اجڑ گئی ہے دنیا من کی سجنی
پریم سندیسہ لاؤ
یہ بادل یہ مست پھواریں
جیسے پایل کی جھنکاریں
رم جھم رم جھم چھن چھن چھن چھن
جھوم گیا بگیا کا آنگن آؤ ناچو گاؤ! سجنی
پریم سندیسہ لاؤ [۱]

"پپیہے"

سنی پھر پایل کی جھنکار
یہ کس نے چھیڑا میٹھا گیت
کہ من میں جاگ اٹھی ہے پریت
فضا پر چھایا ہے سنگیت

۱۔ قتیل شفائی "ہریالی" ص ۷۲-۷۳

کہ جیسے کوئل کی جھنکار
سنی پھر پائل کی جھنکار

یہ کس کے پیروں کی مسکان
بنی ہے پھلواڑی کی جان
اڑی پھر ایک رسیلی تان

وہ جاگے سارنگی کے تار
سنی پھر پائل کی جھنکار

ہر ایک شئے جھوم اٹھی ہے آج
کہ جگ میں ہے سنگیت کا راج
کچھ ایسے ڈھب سے پائل باج

چھماچھم ناچ اٹھے ستار
سنی پھر پائل کی جھنکار [1]

پائل، پازیب، جھانجن، صنف نازک کے پیروں کی زنجیر ہے اور ملکوں میں بھی پیروں کے زیورات مختلف زمانوں میں عورتوں کے پازیب رہے ہیں۔ لیکن ہندوستان اور پاکستان میں صدیوں سے مانگ کے سیندور، ماتھے کا ٹیکا، گلے میں ہار، ہاتھوں میں چوڑیاں اور پیروں میں پائل علاوہ اس صنف کے سامانِ آرائش و حسن افزائی کے اپنی اپنی جگہ صد ہا جذبات کے مستقل ادارے بن گئے ہیں۔ مائیں اپنی بیٹیوں کے لیے دعائیں مانگتی ہیں تو مانگ کا سیندور اور ماتھے کا ٹیکا، ہاتھوں کی چوڑیاں اور پیروں کی پازیب ایک علامت ہوتی ہیں اسی تمنا اور آرزو کا کہ اس کی بیٹی کا بیاہ رچے۔ ساسیں اس تمنا کے ساتھ اس دن کا انتظار کرتی ہیں کہ ان کی بہو آنگن میں چھن چھن کرتی ہوئی پھرے خود نا کتخدا لڑکی کے لیے یہ نام اس پہ چپی ہوئی اور انجان خوشی کی علامت ہوتے ہیں اور شادی کے بعد اس کے سہاگ کی بقا کی دعائیں بن جاتے ہیں۔

---

[1] قتیل شفائی "ہریالی"، ص ۷۵ - ۷۴

لیکن مردوں کے نزدیک فطرتاً یہ زیورات حسن و عشق کی علامت ہیں وہ پایل کی جھنکار کو اپنے ہی انداز سے سنتے ہیں۔ قتیل شفائی مردوں کے دلوں میں موجزن ہونے والے جذبات کے ترجمان ہیں جب پایل بجتی ہے تو

پایل باجے
چھن چھن چھن چھن پایل باجے
ایک سہاگن نئی نویلی
آنگن میں جب چلے اکیلی
پیروں میں چاندی مسکائے
پگ پگ میٹھا گیت سنائے
من میں آشا آن براجے　　پایل باجے
چھن چھن چھن چھن پایل باجے
اٹھتا جوبن مست جوانی
اٹھی ہے سنگیت کی رانی
نینوں سے کچھ بول رہی ہے
اک چڑیا پر تول رہی ہے
جھومے کیا کنگنے کیا راجے　　پایل باجے
چھن چھن چھن چھن پایل باجے
سینہ تان کے چلنے والی
سو سو رنگ بدلنے والی
پیروں سے کچھ گاتی جائے
میٹھے گیت سناتی جائے
جس کا کام اسی کو ساجے　　پایل باجے چھن چھن چھن چھن پایل باجے۱؎

۱؎ : قتیل شفائی ، ہریالی ، ص ۷۶ - ۷۸

قتیل شفائی کے کانوں میں پایل کی جھنکاریں پڑ کر جو کیف و سرور پیدا کرتی ہیں وہ ان کا تقاضائے فطرت ہے لیکن یہ نغمہ و سرود ، امیدوں اور آشاؤں کی علامت "پایل" خود پایل کی جھنکار پیدا کرنے والے کے دل میں کیا کیا گدگدیاں لیتی ہے اسکا اظہار کسی مرد کے بس کی بات نہیں ہو سکتی اور گانا ناچنا وہ لطیف حرکات و تحریکات ہیں جو صرف صنف لطیف ہی کو زیب دیتے ہیں ۔ اسی لیے قتیل شفائی کا یہ مصرعہ "جس کا کام اسی کو ساجے" بڑے پتے کی بات بتاتا ہے اور گیت پیدا کرنے کی صلاحیت کے بارے میں مردوں کے اعترافِ شکست کے مترادف ہے ۔ لیکن یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ قتیل نے اس گیت میں سنگیت کی روح پھونک کر بھر دی ہے ۔ اور ایک اور گیت "ناچ" میں تو گلے کا لوچ اور پیروں کی جنبش نے واقعی جادو سا جگا دیا ہے ۔ گیت سننے سے تعلق رکھتا ہے ۔

"ناچ"

" چھن چھن پایل ناچ رہی ہے ، ناچ سکھی ، دل کھول کے ناچ
چاندی کی جھنکاروں کے سنگ بول رسیلے بول کے ناچ
گانا گیت کچھ ایسے پیارے
بہہ نکلیں سنگیت کے دھارے
موریا موہنا سے آنکھ ملاؤ
ناؤ بن کر ڈول کے ناچ
چھن چھن پایل ناچ رہی ہے ، ناچ سکھی ، دل کھول کے ناچ
چاندی کی جھنکاروں کے سنگ ، بول رسیلے بول کے ناچ
چھن چھن پائل بجتی جائے
ناچ کی دھن پر بجتی جائے
رنگ جمے سُر تال نہ ٹوٹے
یوں قدموں کو تول کے ناچ

چھن چھن پائل ناچ رہی ہے، ناچ سکھی دل کھول کے ناچ
چاندی کی جھنکاروں کے سنگ، بول رسیلے بول کے ناچ
ناچ ناچ کر گا نا تیرا
ساتھ ساتھ شرمانا تیرا
کیوں مکھڑے کو ڈھانپ رہی ہے
گھونگھٹ کے پٹ کھول کے ناچ
چھن چھن پائل ناچ رہی ہے ناچ سکھی دل کھول کے ناچ
چاندی کی جھنکاروں کے سنگ بول رسیلے بول کے ناچ
ناچ ناچ کر جیون بیتے
چنتا ہارے آشا جیتے
یہ دنیا ہے زہر کی پیالی
اس میں امرت گھول کے ناچ
چھن چھن پائل ناچ رہی ہے، ناچ سکھی، دل کھول کے ناچ
پائل کی جھنکاروں کے سنگ، بول رسیلے بول کے ناچ
ناچے جانا، گائے جانا
نینوں میں مسکائے جانا
اپنے پی کے دوارے جاکر
پریم کے موتی رول کے ناچ
چھن چھن پائل ناچ رہی ہے، ناچ سکھی، دل کھول کے ناچ
پائل کی جھنکاروں کے سنگ، بول رسیلے بول کے ناچ [1]

یہ گیت، نفس مضمون، زبان، فضا اور اثرانگیزی کے اعتبار سے ایک مکمل اور حسین گیت کہلائے جانے کا مستحق ہے۔ قتیل شفائی کے متعلق احمد ندیم قاسمی کی رائے

---

[1] قتیل شفائی "ہریالی" ص ۱۰۸ — ۱۰۶

ہے کہ:۔

" اس کے اشعار میں بلا کی شگفتگی، غضب کا لوچ اور انتہا درجے کا خلوص ہے اور اس کے خیالات میں پاکیزگی اور بے تکلفی کے متناسب لہریے منقوش ہیں یہ سو فیصدی صحیح ہے۔ ان تمام گیتوں میں جہاں جہاں ناچ اور گانے کا گہرا رنگ ہے وہ سب کا سب صرف ایک مجرب کے لیے وقف ہے۔ گوری کے قدم صراطِ مستقیم سے نہیں ہٹتے۔

" پریت ڈگر پر۔۔۔۔۔۔

آج خوشی سے مرا من جھوم رہا ہے
مرا من جھوم رہا ہے
آج خوشی سے مرا من جھوم رہا ہے

نینوں میں نیر نہیں، سینے میں پیر نہیں

دکھڑوں کو بھول گئی
باہوں میں جھول گئی
سپنوں میں کوئی بدن چوم رہا ہے۔
مرا من جھوم رہا ہے
آج خوشی سے مرا من جھوم رہا ہے
پنگھٹ کو چھوڑ چلی، گاگر کو توڑ چلی
کر کے سنگھار چلی
جمنا کے پار چلی
دور جہاں پریم کا بن جھوم رہا ہے
مرا من جھوم رہا ہے
آج خوشی سے مرا من جھوم رہا ہے
جیون کی کھوج میں
جوبن کی موج میں

لے کے امنگ چلی
پیتم کے سنگ چلی
نینوں میں پریم نگر گھوم رہا ہے ــــ مرا من جھوم رہا ہے
آج خوشی سے مرا من جھوم رہا ہے [ل۱]

جس پریت نگر پر گوری نے چلنے کا تہیہ کر لیا ہے وہ ساجن کے گھر کا راستہ ہے اور بابل کے دوراہے سے نکل کر دُور پریم نگر اس راستہ کی منزلِ مقصود ہے جس پاکیزگی اور خلوص سے قتیل شفائیؔ نے اپنے دیس کی لڑکیوں کے جذبات کی ترجمانی کا بیڑہ اٹھایا تھا اس کا تقاضا یہی تھا کہ وہ صنفِ نازک کی زندگی کے سب سے اہم واقعہ اور زندگی کو بدل ڈالنے والے سب سے نازک موقع پر وارد ہونے والے جذبات کو گیتوں کی لڑیوں میں پروتے خاص کر جب کہ اردو میں شادی بیاہ کے گیت اور بابل کے گیت نہ صرف مروج اور مقبول ہیں بلکہ وہ جہاں تک اسی قسم کے گیتوں کے خاص مواد کا تعلق ہے پامالی کی حد تک پہنچ گئے ہیں۔ ان کا خام مواد المیہ ہے۔ ان کی لے درد آمیز اور ان کا تاثر اشک آور۔ یہاں پر معاشرے کا مزاج، بابل کے گیتوں کے مزاج سے پوری طرح ہم آہنگ و ہم نوا ہے لیکن اس موقعہ میں جو جذبات کا تضاد ملتا ہے اس تضاد کی گتھی کو سلجھانا نفسیات کی بحث میں الجھنا ہے لیکن یہ تعجب ضرور ہوتا تھا کہ آخر کسی گیت نویس کو یہ خیال نہ آیا کہ اس موقع پر دل اور دماغ جہاں ایک طرف المیہ جذبات میں ڈوبے رہتے ہیں تو دوسری طرف اس کے تحت الشعور یا لاشعور میں خوشی کی شہنائیاں بھی بجتی ہیں جب بابل کے گیت صدیوں سے تصنیف ہوتے آئے ہیں اور صدیوں سے گائے جا رہے ہیں تو اس موقع پر دلہن کے ان جذبات سے شاعری کا دامن کیوں خالی رہا۔ اس کمی کو قتیلؔ شفائیؔ کا مندرجہ ذیل گیت بڑی حد تک پورا کرتا ہے۔

ل۱:۔ قتیلؔ شفائیؔ۔ "ہریالی" صہ ۲۵۔ ۱۲۴

خوشیوں کی رات آئی   باج رہی شہنائی   بابل کے دوار

گوری نے جیت لیا ساجن کا پیار
مانگ میں سیندور بھرا، ہاتھوں میں مہندی رچی
نگر نگر البیلی دلہن کی دھوم مچی
بجتی ہے پایل کی میٹھی جھنکار
گوری نے جیت لیا ساجن کا پیار

کاجل میں کجرائے نینوں کو رنگ ملا
جیون کو بیتے لگے ساجن کا سنگ ملا
دھرتی سے اڑ کے چلی امبر[1] کے پار
گوری نے جیت لیا ساجن کا پیار

ایسے میں کیسے کہوں دل میں کیا ہوک اٹھی
گوری کے سانسوں میں کوئل کی کوک اٹھی
متوالے ساجن سے نین ہوئے چار
گوری نے جیت لیا ساجن کا پیار [2]

دلہن کی رخصتی کا ایک پہلو تو یہ تھا جس کا اظہار گوری کے ساجن کے پیار جیت لینے میں نمایاں ہوا۔ دلہن کی رخصتی کے موقعہ کا ایک اور پہلو وہ ہوتا ہے جب وہ اپنے ماں باپ کو سمجھانا چاہتی ہے اور سمجھا نہیں سکتی۔ کہنا چاہتی ہے اور کہہ نہیں سکتی کہ میری شادی کا ایک مثبت پہلو بھی ہے۔ ابھی تک بابل کے گیتوں میں ماں جدائی کے غم سے بے ہوش ہو جاتی ہے، باپ پچھاڑ کھا کر گرتا ہے اور بیٹی ایک ایک شے کا بیان اس طرح کرتی ہے جیسے کہ کوئی بین کر رہا ہو اور نہایت ہی ہر دل عزیز یہ جملہ ہوتا ہے کہ بابل آخر تو نے مجھے بیاہا ہی کیوں۔ ممکن ہے یہ جملہ

---

[1] امبر = آسمان
[2] قتیل شفائی "جھومر"، بک لینڈ۔ دی مال لاہور، ۱۹۵۷ء، ص ۳۱-۳۰

انتہائی کرب وبے چینی میں نکل جائے۔ بابل کو سمجھانے کا یہ لطیف انداز تلخ حقیقت کو آشکار کر کے اس میں سے تلخی کے احساس کو آہستہ آہستہ مٹا دینے کا ڈھنگ کسی نے اختیار نہیں کیا۔ مندرجہ ذیل گیت میں بیٹی رخصت ہوتے وقت باپ سے مخاطب ہوتی ہے۔

"چھوڑ چلی گھر تیرا اے بابل   جانا دیس پرائے

بیرن بن کر آئی جوانی
پوری ہو گئی ریت پرانی
ڈولی لیکر آنگن تیرے آج براتی آئے
بابل جانا دیس پرائے

گائیں سکھیاں گیت ملن کے
یاد آئیں موہے دن بچپن کے
میں البیلی ہوئی اکیلی نیناں بھر بھر آئے
بابل جانا دیس پرائے

بابل کا گھر لاکھ سہانا
لوٹ کے لیکن پھر نہیں آنا
پیاری ماں کا راج بھی کوئی ساتھ مرے لیجائے
بابل جانا دیس پرائے

بول سکوں نا میں اک بولی
روک نئے بابل میری ڈولی
بن گئی جو پردیسن اس کو واپس کون بلائے
بابل جانا دیس پرائے" [1]

ایک ہی سانس میں گرم اور سرد آہیں، مسرت وغم، ماضی اور مستقبل کا امتزاج

---

[1] قتیل شفائی "جھومر" ص ۳۳ - ۳۲

جو اس گیت میں سمویا گیا ہے وہ اگر پیچ دار، پُر اسرار اور دقیق اور لطیف جذبوں کا اظہار نہیں تو کچھ بھی نہیں ہے۔ اگلے تین گیتوں میں بھی بابل کو انتہائی سادگی اور پُرکاری سے سمجھا کر ساجن کے گھر چلی جانے والی نئی نویلی دلہن اپنے دقیق اور لطیف جذبات کا اظہار ایک نئے انداز سے کرتی ہے۔ اور قتیل شفائی کی صناعانہ چابکدستی اور فنی مہارت شعبدے دکھاتی ہوئی نظر آتی ہے لیکن سید عابد علی عابدؔ نے کہا ہے اور ہر شخص کہہ سکتا ہے کہ صنعت و فن کے سہارے جذبات کی ہم آہنگی کے یہ شعبدے تو ہر اچھا شاعر دکھا سکتا ہے لیکن قتیلؔ اس سے آگے بڑھتا ہے اور اپنے تمام جذبوں کے اظہار کیلئے وہ اصوات، وہ حروف انتخاب کرتا ہے جو اس کے جذبے کے رنگ اور نکہت کی تمام کیفیات کو محیط ہوں۔ [1] اگلے گیت "پلک پلک پیار تیرا چھلک چھلک جائے" میں اصوات و حروف کے انتخاب "الفاظ کے در و بست" نشست و برخاست اور خاص ترتیب اور لہجے کے اتار چڑھاؤ سے قتیلؔ نے نئی نویلی دلہن کی کیفیات کو جو ساجن کا پیار جیت کر اپنے نئے گھر میں داخل ہوئی ہے نغمہ کے سانچے میں ڈھالا ہے اور گیت کی روح "سحر نغمگی" اور اپنی تمام لطافتوں اور نزاکتوں کے ساتھ اس کے مزاج میں سمو دی ہے۔ یہ گیت پڑھنے سے زیادہ گانے جانے اور سننے سے تعلق رکھتا ہے۔

پلک پلک پیار تیرا چھلک چھلک جائے۔
آئی میں دوار ترے البیلا روپ لیے
زلفوں کی چھاؤں لیے مکھڑے کی دھوپ لیے
پاؤں ترے چھونے میری پلک پلک جائے
پلک پلک پیار تیرا چھلک چھلک جائے
پلک پلک پیار تیرا ......
اپنی تقدیر پہ میں اتراؤں آج کے دن

---

[1] قتیلؔ شفائی، "جومر"، گرد پوشی

تو ہے میرے پاس تو میں شرماؤں آج کے دن
آنچ پرا آنچل ڈھلک ڈھلک جائے
پلک پلک پہ پیار تیرا چھلک چھلک جائے

پلک پلک پہ پیار ترا...... لے

نئی نویلی دلہن اپنی ناہلانہ زندگی میں اب کئی قدم آگے بڑھا چکی ہے لیکن کم شاعروں اور کم گیت نویسوں نے زندگی کے اس منجدار پر پہنچ کر عورت کے دل کے چوروں کو یوں طشت از بام کیا۔ پیار کے اقرار سو سو بار ہو چکے ہیں۔ کوئی دکھ نہیں ہے۔ خوشیاں ہی خوشیاں ہیں۔ "ساتھ جینا اور ساتھ مرنا" ایک پرانا معاہدہ ہے جو ابھی تک قائم و دائم اور جاری و ساری ہے۔ پھر بھی محبت کی باتیں کرنے کی طلب باقی ہے۔ قتیل نے مندرجہ ذیل گیت میں بقول مرزا ادیب یہ ثابت کر دیا کہ "قتیل اپنے محسوسات کی ہمہ گیری، معنویت اور انسانی زندگی کے گوناگوں حقائق کے ساتھ ان محسوسات کی گہری وابستگی کے سبب نظر و فکر کی دنیا میں نئے نئے جزیرے دریافت کرتا رہتا ہے۔" ۲ے قتیل اس نئے جزیرے کی فضا میں الاپتا رہتا ہے۔

یہ کرنوں کی برسات، سہانی رات، کرو کوئی بات محبت کی
یہ پیار بھرے دن، کٹیں گے ساتھ کرو کوئی بات محبت کی
نکھرے نکھرے چاند ستارے
جھوم رہے ہیں ساتھ ہمارے
دل کو آئے چین ہنسیں دو نین، کرو کوئی بات محبت کی
آئی خوشی ہم سب دکھ بھولے
ڈال دیے باہوں نے جھولے

لے قتیل شفائی "جھومر" ص ۲۷-۲۶
۲ے " " " (اشاریہ از مرزا ادیب) ص ۷

دل میں تمہاری یاد، رہے آباد، کرو کوئی بات محبت کی
یہ کرنوں کی برسات سہانی رات، کرو کوئی بات محبت کی
دنیا سے ہم تم نہ ڈریں گے
ساتھ جئیں گے ساتھ مریں گے
پیار کا یہ اقرار ہوا سو بار، کرو کوئی بات محبت کی
یہ کرنوں کی برسات، سہانی رات کرو کوئی بات محبت کی [1]

عورتوں کے جذبات میں بہار کی نزاکت اور لطافت اور سمندر جیسی وسعت اور گہرائی ہے۔ عورت جب تابلانہ زندگی میں خوش ہوتی ہے اور کامیاب ہوتی ہے تو مسرت ونغمگی کی روح میں تحلیل ہو کر اس وسیع سمندر کے لاانتہا جزیروں پر ہنستی ناچتی اور گاتی ہوئی گزرتی چلی جاتی ہے۔ اس کے لئے ہر ملاقات نئی اور تازہ ملاقات ہوتی ہے۔ قتیل کے دریافت کئے ہوئے ایک اور جزیرہ کی سیر مندرجہ ذیل گیت میں دعوت نظر وسماعت دے رہی ہے۔ اب دو چاہنے والے ایک جان دو قالب ہو چکے ہیں پھر بھی چاندنی راتوں کی ملاقاتوں اور دل کے افسانوں کا سلسلہ نہیں ٹوٹنے پاتا۔

"چاندنی رات ہے، کیا ملاقات ہے
دل سے دل کہہ رہا ہے فسانہ
تجھ کو میری قسم، او رسیلے صنم، آج کی رات کو نہ بھلانا
تو ہے نغمہ مرا اور تو ہی ساز ہے
دل کی دھڑکن میں تیری ہی آواز ہے
کہہ رہی ہے نظر، پیار کے ساز پر گیت خوشیوں کے مل مل کے گانا
چاندنی رات ہے، کیا ملاقات ہے، دل سے دل کہہ رہا ہے فسانہ
یہ دمکتا ہوا روپ، یہ بانکپن
جیسے شبنم پہ چندا کی پہلی کرن
من میں دیپک جلے غم کے سائے ڈھلے پیار کو آ گیا مسکرانا

---

[1] قتیل شفائی، "مطربہ"، ص ۲۹ - ۲۸

چاندنی رات ہے، کیا ملاقات ہے۔ دل سے دل کہہ رہا ہے فسانہ

تو میری حسرتوں کا نگہبان ہوا

زندگی کا سفر کتنا آسان ہوا

تو میرے ساتھ ہے، ہاتھ میں ہاتھ ہے، اپنے بس میں ہے سارا زمانہ

چاندنی رات ہے، کیا ملاقات ہے، دل سے دل کہہ رہا ہے فسانہ

پھر کو میری قسم، اور پیلے صنم .... [۱]

اصل میں عشق و محبت اور حسن کی دلکشی کے ہزاروں پہلو اور رُخ ہیں۔ اگر کوئی شاعر یا گیت نویس اس میں سے چند ہی جذبات کے تاگے بٹ لے اور پھر ان تاگوں سے شعر یا گیت کا تانا بانا تیار کرے تو وہ بھی اس کی عظمت پر ایک بیّن دلیل ہو سکتے ہیں لیکن قتیلؔ شفائی کا آرٹ نسبتاً وسیع ہے۔ ان کے موضوع کا پردہ بھی وسیع ہے اور ان کے آرٹ کے مرقعوں میں ہلکے سے ہلکے اور پوشیدہ سے پوشیدہ رنگ بڑے حسین الفاظ اور بڑی سہانی آوازوں میں ابھرتے ہیں اور پھر ان کے یہاں جذبہ شدید بھی ہے جیسے ان کی "جل ترنگ" کی نظموں اور گیتوں میں جہاں عورت کی بے چارگی اور حسن فروشی پر مجبور کرنے ان کے دل میں چوٹ اور کرب اور بے چینی کے تاثرات مرتب کئے ہیں۔ ان کا جذبہ رکا ہوا بھی ہے جہاں انھوں نے سیاست و مذہب کے تمدن و اخلاق کے اسرار و رموز کو اشعار میں منتقل کیا ہے یہ جذبہ موڈ اور کیفیت کی شکل میں موجود ہے جو "برکھا" اور "جھومر" کے بہار اور موسم برسات کے گیتوں میں اور عید، ہولی اور دیوالی کے گیتوں کی شکل میں نمودار ہوتا ہے اور کہیں کہیں یہ جذبہ ایک بھڑکتے ہوئے شعلے کے روپ میں بلند ہوتا ہے۔ اس شعلے کی لپک، ان کے ایسے گیتوں میں ملتی ہے جن کا تعلق افلاس، بھوک اور حسن اور آرٹ کو فروخت کرنے پر مجبور ہونے والے واقعات اور واردات سے تعلق رکھتا ہے۔ اس ضمن میں آگے بھی عرض کیا جائے گا لیکن سب کہنے کے بعد بھی قتیلؔ کے گیتوں سے جو مجموعی اور ملا جلا اثر

---

[۱] قتیلؔ شفائی: جھومر۔ ص ۴۵۔ ۴۴

طبیعت پر ہوتا ہے وہ یہ کہ ان گیتوں میں اکثر و بیشتر ان کے وطن کے سبزہ زاروں، وہاں کی بہاروں، وہاں کی ندیوں اور آبشاروں اور وہاں کے موسموں کی روح سمٹ کر آ گئی ہے اور رومانیت نے ان کے گیتوں پر ٹھپہ لگا دیا ہے۔ اس حقیقت کو سید عابد علی عابدؔ نے اس طرح ادا کیا ہے۔ [1] "لیکن نظم ہو یا غزل یا گیت ہر جگہ قتیلؔ کی انفرادیت اس جذبے کے ابلاغ و اظہار پر گویا مہر لگا دیتی ہے۔" گیتوں میں قتیلؔ کے یہاں مسرت زائی، نغمگی، پاکیزگی اور لطافت کے ساتھ بولتی، گنگناتی اور گاتی ہوئی سنائی دیتی ہے۔ اس کے یہ بھی معنی نہیں کہ ان کے یہاں رنج و غم، مسرت و حرماں، درد و بے چینی کا جن سے عظیم شاعری کا دامن کبھی خالی نہیں ہوتا یکسر مفقود ہیں۔ کون سا شاعر ایسا ہوگا کہ کہ جس کے دل پر غم جاناں اور غم دوراں کی چوٹ زخم کے آثار نہ چھوڑ جائے اور پھر ایسے پر خلوص شاعر جیسے کہ قتیلؔ شفائی ہیں غم جاناں اور غم دوراں کے اظہار سے دامن کشاں کیسے گزر سکتے تھے لیکن فرق یہ ہے کہ ان کے یہاں محسوسات میں "شعلہ انگیزی کے بجائے دبی دبی سسکیاں سنائی دیتی ہیں۔" اردو ادب کے آٹھ سال" میں عشرت رحمانی نے قتیلؔ شفائی کے گیتوں کی نمائندگی کے لیے جو گیت منتخب کیا ہے اس سے ان کے غم کی سلگتی ہوئی آگ کی گرمی محسوس کیے بغیر نہیں رہا جا سکتا

"دیا جلے ساری رات"

دیا جلے ساری رات
جل جل جائے نیر بہائے، مجھ برہن کے ساتھ
دیا جلے ساری رات
پہنے سر پہ تاج اگن کا
بھیدی میرے دل کی جلن کا
لایا اس اندھیارے نگر میں انسوں کی سوغات
دیا جلے ساری رات

---

[1] قتیلؔ شفائی "جھومر" گرد پوش سے آنسوؤں

قسمت نے کیا رنگ دکھایا
دکھیا کے گھر دکھیا آیا
مانگ رہے ہم اک دوجے سے خوشیوں کی خیرات
دیا جلے ساری رات .....
دور کہیں باجے شہنائی
تڑپ رہی اپنی تنہائی
چھوڑ دیا اک ہرجائی نے تھام کے میرا ہات
دیا جلے ساری رات
پل بھر آس کے جگنو چمکے
پھیل گئے پھر سائے غم کے
جیت کے آج وفا کی بازی پیار نے کھائی مات
دیا جلے ساری رات...
جل تھل، جل تھل بھیگی پلکیں
پلک پلک مورے آنسو چھلکیں
برس رہی ہے دو نینن سے بن بادل برسات
دیا جلے ساری رات .....
ٹوٹ گئے کیوں پیار پرانے
میں جانوں یا دیپک جانے
جلتے جلتے جل جائے پر کہے نہ دل کی بات
دیا جلے ساری رات ..... [1]

جس غم کا راز اتنے پردوں میں نہاں ہے اور جس راز کو یا قتیلؔ جانتے ہیں
یا دیپک جو جلتے جلتے جل جاتا ہے اور اپنے دل کی بات نہیں کہتا اس راز کا اظہار

---

[1] قتیلؔ شفائی۔ جھومر۔ صہ ۶۸-۶۶

کیسے ہوسکتا ہے۔ قتیل شفائی کے گیتوں کے طالب علم کو تو صرف یہ پتہ چلتا ہے کہ ان کے غم کا حال ان کے محبوب کو بھی نہیں معلوم ہو سکتا اور نہ ان کا ارادہ ہے کہ اسے معلوم ہو وہ اپنے محبوب سے صرف ایک سوال کرتے ہیں کہ میرے دل میں تو تُو ہے لیکن تیرے دل میں کیا ہے۔ قتیل کا غم بھی ان کی شخصیت کی طرح منفرد ہے۔ اوروں کے ہاں جدائی غم کا باعث ہوتی ہے اور رنج دکھ دیتا ہے۔ قتیل کی انفرادیت دیکھئے، کہتے ہیں " تو پاس ہے پھر بھی میری خوشی تنہائی کے دکھ سہتی ہے۔" پورے گیت میں رنج وغم کی روح گھلی ہوئی ہے لیکن عدم اظہار کے لیے مصر ہے۔

" میرے دل میں ہے تُو   تیرے دل میں ہے کیا
بتلا دے پیا
سُن دور کوئلیا گاتی ہے   بنی درد کی دھن   میرے دل کی صدا
میرے دل میں ہے تو   تیرے دل میں ہے کیا
...... بتلا دے پیا
میرے پیار کے پہلے ساون میں دو نین بنے ہیں ویرانے
بن بادل کیوں رہتی ہے یہاں رم جھم رم جھم تو کیا جانے
میرے دل میں ہے تو   تیرے دل میں ہے کیا   بتلا دے پیا "[1]

رنج و غم کے بیان کے سلسلے میں شاعر یا گیت نویس اپنے شعر کا خام مواد یا تو آپ بیتیوں سے اخذ کرتا ہے یا جگ بیتیوں کے اظہار پر بھروسہ کرتا ہے۔ قتیل کے معاملہ میں آپ بیتی کا حال تو مندرجہ بالا گیتوں سے معلوم ہو گیا کہ وہ کسی کو اس حرم کے پردے اٹھانے کی اجازت نہیں دیتے۔ ہاں جگ بیتیوں کے سہارے آپ کچھ اندازہ کریں تو اور بات ہے اور جگ بیتیاں بیان کرنے میں قتیل پر اس کا الزام بھی نہیں آتا کہ وہ ان کا اپنا ذاتی تجربہ نہیں کیوں کہ معاشرے کے مزاج کے

۱؎ قتیل شفائی، جھومر۔ ص ۵۳-۵۲

ساتھ ان کے گیتوں کی ہم آہنگی نہ غیر فطری بات ہے نہ عدم خلوص کی۔ پاکستان اور ہندوستان کی عورتوں کی زندگی میں جدائی کے گیت یا برہا کے گیت عام بھی ہیں اور عوام پسند بھی۔ اپنے محبوب یا پیا یا ساجن کی جدائی میں غم سہنے کا جذبہ اسی آب راہوں میں بہتا چلا آیا ہے۔ پردیس میں کئی کئی مہینے یا کئی کئی سال رہنا غالباً ہمارے معاشرے اور معاشیات کا ایک اہم واقعہ ہے۔ خاص کر اس علاقہ میں جو اب مغربی پاکستان ہے عرصہ سے فارغ البالی کے عدم وجود کے باعث لوگ تلاشِ معاش کے سلسلے میں پردیس جانے کیلئے اور وہ بھی بڑے عرصہ کیلئے شاید مجبور رہے ہیں۔ علاوہ ازیں ان میں وطن چھوڑ کر دُور دراز مقاموں پر روزی تلاش کرنے کی ہمت اور حوصلہ بھی زیادہ ہے۔ اس وقت بھی اس علاقہ کے لوگ جو قتیلؔ شفائی کا وطن ہے کئی کئی سال وطن سے باہر کراچی میں حصولِ معاش میں سرگرم رہتے ہیں اور کراچی سے وطن جانے کا موقع نہیں آتا اور اگر دو تین سال بعد گئے بھی تو جلد ہی واپس آجاتے ہیں۔ اس لیے معاشرے کی آئینہ داری اور جگ بیتیوں کو آپ بیتیاں بنا کر پیش کرنے کا فریضہ بھی قتیلؔ شفائی کو مجبور کرتا ہے کہ وہ برہا کے اور جدائی کے گیت تصنیف کرتے۔ اس لیے ان جگ بیتیوں والے گیتوں میں نفسِ مضمون کی یکسانیت ملے گی اور اس مضمون کو شعری جامہ پہنانے کے لیے یا گیت بننے کے لیئے ماحول اور فضا بھی وہی فراہم کرنا پڑی جیسے برسات گھٹا، بادل، پپیہا، کوئل لیکن باوجود اس عمومیت کے قتیلؔ شفائی کے برہا کے گیتوں میں سپاٹ پن نہیں۔ صداقت اور خلوص کا فقدان بھی نہیں بلکہ ایک اپنی مخصوص انفرادیت ملتی ہے۔

"ہریالی" میں "برکھا رت" کے عنوان سے اس گیت کے بول کا دوسرا مصرعہ و ٹیپ کا بند[1] اس گیت پر عمومیت کا دھبہ نہیں آنے دیتا۔

(۱) چھم چھم کالے بادل برسیں رم جھم نیناں روتے ہیں
ساون بھادوں کی رُت میں کچھ ایسے بھی دن ہوتے ہیں" اسی طرح

---

[1] قتیلؔ شفائی۔ "ہریالی" ص ۳۰

۲ ،، "ساون کی گھنگھور گھٹاؤ....."

۳ ،، "مت پوچھو من کی بات سکھی....."

۴ ،، "تیری یاد ستائے ساجن"

۵ ،، "پھر بھی لوٹ کے آنا او جانے والے

ہم کو بھول نہ جانا او جانے والے۔"

۶ ،، "او پردیسی آجا"

۷ ،، "جل تھل نین ہمارے"

۸ ،، "ساون چلا گیا"

بالکل عام ڈگر پر چلتے ہوئے برہا کے گیت ہیں لیکن ان میں بھی انفرادیت کو قائم رکھا ہے۔

قتیل شفائی کے قلم سے دو ایک گیت ایسے بھی نکل گئے ہیں جو بالکل غیر معمولی ہیں۔ ان میں بات بھی غیر معمولی کہی گئی ہے لیکن وہ حقیقت پر مبنی ہے اور حقیقت تلخ بھی ہو سکتی ہے اور معاشرے کی جبینِ متانت پر شکنیں بھی پیدا ہو سکتی ہیں۔ لیکن قتیل کی صداقت اور خلوص اس کا متقاضی ہے کہ ایسے گیتوں پر بھی نظر پڑے مثلاً ایک گیت "ٹوٹے پیالے" میں یاس و حرماں اور ناامیدی کے بیان میں ہلکا سا رنگ اس قسم کے شکوہ کا آگیا ہے جس سے مشرقی عورت کا وفا شعاری کے راستے سے ہٹ جانے کا امکان پیدا ہوتا ہے جو اس ملک کے گیتوں میں بالکل نیا نیا سا ہے مثلاً برہن جب پپیہے کی پی پی کی آواز سنتی ہے تو اس سے بیزاری کا اظہار شروع کر دیتی ہے

"ٹوٹے پیالے"

پی پی کی رٹ چھوڑ پپیہا کون پیئے؟

تو پی پی کا شور مچائے

پیاسے من کی پیاس بڑھائے

---

۱ قتیل شفائی "جھومر"، ص ۶۵ - ۶۴

۲ تا ۸ قتیل شفائی "برسات"، ص ۳۶، ۶۶، ۱۲۰، ۱۳۰، ۱۳۴

پی بن ہم نے پریم پیالے توڑ دیئے
پی پی کی رٹ چھوڑ پپیہے کون پیئے
پی بن موہے کھ پینا کیسا ؟
تڑپ تڑپ کے جینا کیسا ؟
پریم نگر میں تڑپ تڑپ کر کون جیئے
پی پی کی رٹ چھوڑ پپیہا کون پیئے
دکھیا من ہے بیکل بیکل
روتی آنکھیں جل تھل جل تھل
پریتم نے سکھ چین ہمارے لوٹ لیئے
پی پی کی رٹ چھوڑ پپیہا کون پیئے
من پر کھائی پریم کٹاری
جیون مجھ پر ہو گیا بھاری
گھائل من کے گھاؤ آ کر کون سیئے
پی پی کی رٹ چھوڑ پپیہا کون پیئے [1]

مطلب یہ نکلا کہ جب محبت کے زخموں کو سینے والے اور مندمل کرنے والے کی محبت حاصل نہیں ہو سکتی تو کون یکطرفہ محبت کرتا ہے۔ یہ چونکا دینے والا اور نیا خیال ہے۔ یہی نہیں بلکہ ایک گیت "گلے شکوے" میں تو برہن کے تیور بہت زیادہ بگڑے ہوئے ہیں۔ برہا کی ستائی ہوئی پردیسی بالم کی بے چینی سے تنگ آ کر آنکھوں کا کاجل، سولہا سنگھار اور پھولوں کے ہار سے بھی جو کہ پریتم کی محبت اور اس کے اپنے سہاگ کی علامت ہیں بے زاری کا اظہار کرتی ہے۔ صرف محبت ہی نہیں بلکہ رشتے کو توڑ دینے کی دھمکی اس گیت میں ایک نیا موڑ ہے۔

---

[1] تنیل شفائی ۔ "ہریالی" صہ ۶۵ - ۶۴

میں تو ناہیں کروں گی سنگار — او پردیسی بالم
توڑ ڈالوں گی پھولوں کے ہار — او پردیسی بالم

رو رو کے میں نے ساون گزارا
بہتی رہی ہے نینوں کی دھارا
چمکی نہ کاجل کی دھار — او پردیسی بالم
میں تو ناہیں کروں گی سنگار — او پردیسی بالم
توڑ ڈالوں گی پھولوں کے ہار — او پردیسی بالم

بھادوں بھی آیا روتا رلاتا
میرے دکھوں پہ آنسو بہاتا
گاتا کوئی کیا ملہار — او پردیسی بالم
میں تو ناہیں کروں گی سنگار — او پردیسی بالم
توڑ ڈالوں گی پھولوں کے ہار — او پردیسی بالم

ساون کے جھولے بھادوں کی رتیاں
ایسی ہیں جیسے سپنوں کی بتیاں
جلتی ہے من پہ کٹار — او پردیسی بالم
میں تو ناہیں کروں گی سنگار — او پردیسی بالم
توڑ ڈالوں گی پھولوں کے ہار — او پردیسی بالم

برہا کے دکھڑے اب کیا سنو گے
برہن کے آنسو اب کیا چنو گے
بجے نہ ٹوٹی ستار — او پردیسی بالم
میں تو ناہیں کروں گی سنگار — او پردیسی بالم
توڑ ڈالوں گی پھولوں کے ہار ۱؎ — او پردیسی بالم

۱؎ قتیل شفائی، جوہر، ص ۹۲ - ۹۵

یہ گلہ شکوہ ایک غضب ناک شکل اختیار کر گیا ہے۔ محبت کی ستار ٹوٹ گئی ہے اور محبت کا رشتہ بھی ٹوٹ چکا ہے۔ گیتوں میں ہندوستان میں ستی ہو جانے والی بیوی پاکستان کے شاعر کے گیتوں میں خُلع طلب کرنے کے مقام تک آ پہنچی ہے۔ ہندوستان کی عورتیں ہندو قانون اور ہندوؤں کے رسم و رواج کے مطابق کتخدائی کے رشتہ کو توڑ نہیں سکتیں۔ اس کے برعکس اسلام اس بے جا پابندی کو روا نہیں رکھتا۔ بیوہ کی شادی ایک افضل بات ہے طلاق اور خُلع مکروہ صحیح لیکن ناگفتہ بہ حالات کا واحد علاج ہیں۔ لیکن شوہر کے عرصہ تک پردیس میں رہنے اور اس کے جلد واپس نہ آنے کے امکان نے "مرتی کیا نہ کرتی" کے مصداق اس گیت کی برہن کو ایک نعم البدل ڈھونڈنے پر مجبور کر دیا۔ اس قسم کا واقعہ یا اس قسم کے جذبات عام نہ سہی لیکن واقع ہوتے رہنے والی باتیں ہیں۔ حقیقت تلخ سہی لیکن معاشرے کے ایک مخصوص رُخ پر روشنی ڈالتی ہے۔ مندرجہ ذیل گیت میں جس نئے جذبہ کا اظہار ملتا ہے اس کی مخاطب صرف سہیلی ہو سکتی ہے یہ راز سب سے پہلے سہیلی کے سامنے پیش کیا جا رہا ہے۔

"دیکھ ری سہیلی"

دیکھ ری دیکھ سہیلی — میں جُھولا جُھولی
بن کر نئی نویلی — میں جھولا جھولی

وہ پردیسی ہرجائی جب لوٹ کے دیس نہ آیا
میرے بیاکل نینوں میں تب گھور اندھیرا چھایا
نینوں سے جل برس رہا تھا
دکھیارا من ترس رہا تھا
ایسے میں ایک اور چھبیلا من میں آن سمایا
چاند ستارے جس کی کایا چاندنی جس کی چھایا
اس نے میرے من کی دھڑکن اپنے من میں لے لی
دیکھ ری دیکھ سہیلی — میں جھولا جھولی
بن کر نئی نویلی — میں جھولا جھولی

دیکھ ری دیکھ سہیلی　　　میں جھولا جھولی
بن کر نئی نویلی　　　میں جھولا جھولی

وہ پردیسی کیسا راجہ اور میں کیسی رانی
اب دنیا کو جان چکی ہوں پہلے تھی دیوانی
سکھ کے چھالے پھوڑ چکی ہوں
یاد کے درپن توڑ چکی ہوں
ہرجائی کی یاد میں کاٹوں کیوں بھرپور جوانی
مجھ کو روتا چھوڑ کے جائے آپ کرے من مانی
کب تک اپنا جی بہلاؤں برسوں رہی اکیلی

دیکھ ری دیکھ سہیلی　　　میں جھولا جھولی
بن کر نئی نویلی　　　میں جھولا جھولی [1]

جیسا کہ اوپر عرض کیا گیا ہے ہمارے معاشرے میں ایسی تلخ حقیقتیں بھی ہیں ان میں کوئی خاص نیا پن بھی نہیں ہے لیکن اس کا نغمہ اور گیت میں ڈھل کر سب کے سامنے آجانا ایک بالکل نئی بات ہے۔ یہی وہ انفرادیت ہے جس سے متاثر ہو کر احمد ندیم قاسمی نے کہا تھا۔ "قتیل شفائی ہر نظم میں زندگی کی ایک نئی دھڑکن اور ہر گیت میں انسانی ذہن کے افق پر ایک نئے آفتاب کے طلوع ہونے کی نوید سناتا ہے۔" [2] اس انفرادیت کی بنیاد ایک طرف تو بنیادی طور پر خلوص و صداقت کی مرہونِ منت ہے اور دوسری طرف اس انفرادیت کی پرورش ان کے ذاتی تجربات اور سماجی اور انسانی شعور کے ہاتھوں ہوئی ہے اور ڈاکٹر عبادت بریلوی کا یہ تجزیہ صحیح ہے کہ [3] "قتیل شفائی اسی سماجی۔ اور انسانی شعور کے شاعر ہیں۔" انسانی شعور اور سماجی شعور کی تلخی اور درد قتیل نے اپنے درد میں سمو لیا ہے۔ قتیل شفائی کے گیتوں کی مترنم ہم آہنگی میں تین اجزائے ترکیبی شامل

۱۔ قتیل شفائی "جھومر"، ص ۹۰ - ۷۹

۲۔ قتیل شفائی "ہریالی"، ص ۸

۳۔ قتیل شفائی "گجر" نیا ادارہ لاہور ۱۹۶۵ء (بار دوم) گردپوش

ہیں ایک تو گیت کا مزاج جو ہندی الاصل ہے۔ اور جس میں ہلکے ہلکے سائے ہلکی ہلکی روشنی ہلکے ہلکے رنگ، ہلکی ہلکی خوشبو، ہلکی ہلکی مینہہ کی پھواریں سبک خرام دریا کی ہلکی ہلکی لہریں، نرم نرم لہجہ، دبی دبی سی درد کی کسک، دھیما دھیما رس اور ہلکی ہلکی مٹھاس گھلا ملتا ہے۔ اس مرکب کا دوسرا جزو قتیل شفائی کا مزاج ہے جو اوائل زندگی کی تلخیوں کے باوجود اسے ہر وقت مگن رکھتا ہے۔ تیسرا جزو معاشرے کا مزاج ہے۔

قتیل شفائی کا غم جاناں اور غم دوراں سے متشکل مزاج شعری، گیت کا مزاج اساسی اور معاشرہ کا مزاج وقتی، ان تینوں کی ہمنوائی کا نچوڑ قتیل کے مندرجہ ذیل اشعار میں ملتا ہے جو انہوں نے اپنے مجموعۂ کلام "جھومر" کے سر فہرست دعا کے عنوان کے تحت پیش کئے ہیں۔

۔ دعا ۔

نقرئی جھانجھروں کی چھنن چھن چھنن دو دھ سے پاؤں کو گدگداتی رہے۔
گنگناتی رہیں سانچ کی چوڑیاں ہر کلائی نئے گیت گاتی رہے
ہر جوانی سدا مسکراتی رہے

گاؤں سے دور کھیتوں کے اس پار صاف و شفاف چشمہ ابلتا رہے
شوخ پنہاریوں کا حسیں جمگھٹا گاگریں لے کے راہوں پہ چلتا رہے
حسن منظر کے سانچے میں ڈھلتا رہے

گرمیوں کی کڑی دھوپ میں جھوم کر پیڑ سائے لٹاتے رہیں
ٹھنڈی ہواؤں کے پالے ہوئے مست جھونکے شرابیں پلاتے رہیں
نیند بن کر نظر میں سماتے رہیں

چودھویں رات کے چاند کی چاندنی کھیتوں پر پھیلی بکھرتی رہے
اور نکھرے رہگزاروں پہ پھیلے ہوئے ہر اجالے کی رنگت نکھرتی رہے
نرم خوابوں کی گنگا ابھرتی رہے

عید کا دن یونہی روز آتا رہے ڈھولکوں پہ یونہی تھاپ پڑتی رہے
مخملی دھوکیوں میں جنسی کھیل پر نت نئے ڈھب بنتی بگڑتی رہے

کوئی مانے تو کوئی اکڑتی رہے

شہر سے لوٹ کر آنے والے جوان گاؤں میں جوق در جوق آتے رہیں

اپنی اپنی دلہن کیلئے نت نئی سونے چاندی کی سوغات لاتے رہیں

زندگی کے محل جگمگاتے رہیں [1]

قتیل شفائی کی یہ دعا اصل میں گیتوں کو زندہ جاوید رہنے کی دعا ہے۔ نئی نویلی دلہن، پنگھٹ کا حسین منظر، موسم کی نیرنگیاں، سرد ہوائیں، چاندنی راتیں، صبح کا نور عید کی خوشی اور بچھڑے ہوؤں کے دوبارہ ملنے کی خوشیاں، یہ سب عنوانات گیتوں کا خام مواد ہیں اور اس دعا کا مجموعی تاثر گیتوں کا اور معاشرے کا مزاج ہے۔ ان اشعار کو پڑھنے کے بعد یہ فیصلہ کرنے میں شاید ہی کسی تامل کی گنجائش ہو کہ ہیر رانجھے، سوہنی مہینوال اور سسی پنوں جیسے افسانوں سے لطف و وجدان حاصل کرنے والے خطے کا مزاج حسن پرستی، عشق نوازی، مناظر فطرت کی کیف آوری اور زندگی کے راحت و غم سے مسرت و سکون قلب حاصل کرنے کا متقاضی ہوگا۔ نتیجہ میں مسرت و شادمانی کے فلسفہ کے پروان چڑھنے کے امکانات زیادہ ہوں گے۔ گو کہ غزل کو اس فلسفہ سے بعد ہے لیکن چونکہ غزل کا دامن وسیع ہے اور جہاں تک روحانی جذبات کے اظہار کا تعلق ہے گیت اور غزل کے ڈانڈے ملتے ہیں اس لئے غزل بھی چمکتی رہے گی۔ یہی وجہ ہے کہ پاکستان بننے کے آٹھ دس سال بعد تک جن جن گیت نویسوں کا تذکرہ آیا ہے وہ غزل گو شاعر بھی ہیں اور ان کی غزلیں بھی اتنی ہی کامیاب ہیں، جتنے کہ ان کے گیت۔ چنانچہ جہاں قتیل شفائی کے دو مجموعے "ہریالی" اور "جھومر" صرف گیتوں پر مشتمل ہیں دو اور مجموعے "گجر" اور "جلترنگ" میں نظموں اور غزلوں کا عنصر غالب ہے۔

قتیل کے متعلق یہ سب کچھ لکھنے کے بعد بھی ایک بات رہ جاتی ہے جسے کہے بغیر قتیل کے گیتوں کا تذکرہ و تبصرہ تشنہ رہ جائے گا۔ قتیل کے گیت اور ان کی دعا پڑھنے کے بعد ناظرین کو یہ یقین سا کرنا پڑتا ہے کہ ان کی تخلیق کا مقصد سوائے ایک تفریح، ایک

---

[1] قتیل شفائی "گجر" ص ۹

تلذذ اور ایک تفنن طبع کا سامان مہیا کرنے کے اور کچھ نہیں لیکن حقیقت یہ نہیں ہے۔ حقیقت تو وہ ہے جو قتیل نے "ہریالی" کے پہلے صفحہ پر سوانح حیات کے اشعار میں بیان کی ہے۔ ان اشعار میں شرابی، مسافر، گلستان اور راہی کی مثالیں دیتے ہوئے اشارہ کیا ہے کہ شرابی کا سنبھلنا، منزل سے محبت نہ کرنے والے مسافر کا دو قدم چلنا وغیرہ ناممکن ہے۔

غیر ممکن ہے مگر میرے مسلسل آنسو
گیت بنکر مری آنکھوں سے ابل سکتے ہیں

سوال یہ ہے کہ قتیل جن مسلسل آنسوؤں کو اپنے گیتوں کی تخلیق کا باعث قرار دے رہے ہیں۔ وہ کیسے آئے اور کہاں سے آئے۔ اس کا جواب بھی قتیل کی زبانی سنا جائے تو بہتر ہے۔ قتیل نے کہا:

ذکر ہے اپنا محفل محفل اے غم جاناں اے غم دوراں
راز نہیں اب حادثہ دل اے غم جاناں اے غم دوراں ۱؎

دل کے حادثہ اور محبت کے غم سے پیدا ہونے والی گھٹن کا اظہار قتیل نے اپنی غزلوں کو سونپ دیا اور چند گیت بلکہ کافی گیت قتیل کے دکھوں کا پردہ بن گئے۔

غم دوراں کا راز یوسف ظفر نے "ہریالی" میں بر سبیل تذکرہ یوں فاش کیا ہے۔ یہ ۴۵ء کی بات ہے۔

"گئے سال مجھے اس فنکار سے قریب ہونے کا موقع ملا۔ میں نے اس کی آنکھوں سے جھلکتی ہوئی تلخیوں کو دیکھا۔ اس کی کھوکھلی ہنسی کو محسوس کیا اور میں خدا کی رزاقی پر مسکرا کر رہ گیا... میں یہ کیسے کہوں کہ یہ فن کار جس کا فن تمام تر اپنی مخلصی کے باعث اپنا لوہا منوا کر رہے گا ایک معمولی سا کلرک ہے... ایک بس سروس کا کلرک۔ یہ ایک معمولی مکان میں اپنی ماں اور بیوی کے ساتھ رہتا ہے اور ان کا اپنا پیٹ پالتا ہے۔" ۲؎

۱؎ ۱۔ قتیل شفائی "گجر" ص ۹۲

۲؎ ۲۔ قتیل شفائی "ہریالی" ص ۱۵-۱۴

اول تو کلرک ہونا کوئی بڑا المیہ نہیں اور پھر زندگی کے ہر شعبہ میں اکثر جو آج بام عروج پر نظر آتے ہیں اپنی اوائل عمری میں اس سے بھی کم حیثیت پیشوں سے اپنی روزی کماتے تھے لیکن ان زندگی کی تلخیاں اور المناکیاں اسی تضاد سے پیدا ہوتی ہیں جب بلند حوصلگی اور بلند ارادوں کا تصادم اپنی کم مائیگی سے اس طرح ہو رہا ہو کہ قدرت کی تقسیم انعام کی ستم ظریفیاں قدم قدم پر احساس خودی کو مجروح کریں فنکار کیلئے سب سے بڑا المیہ یہی ہو سکتا ہے کہ اسے اپنا فن چند سکوں کے عوض بیچنا پڑے ۔ ویسے فنکاروں کے ساتھ دنیا ہمیشہ ہی ایسا سلوک کرتی آئی ہے۔ اور اکثر ایسا بھی ہوا ہے کہ یہ چند سکے آگے چل کر اشرفیوں میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ اور موسیقار کی ایک ایک جنبش گلے سے نکلا ہوا ایک ایک زیر و بم اور قلم سے نکلا ہوا ایک ایک لفظ سونے میں تلتا ہے ۔ لیکن المیہ پھر بھی اپنی جگہ برقرار رہتا ہے ۔ کیونکہ فن کار کی طبیعت آزادی میں بحر بیکراں ہوتی ہے اور بندگی یا پابندی میں ایک جوئے کم آب اور مقدار میں اگر گھٹنے کی مجال نہ ہو سکی تو ذہنی خلفشار، جذباتی تصادم اسے دل میں ایک عجیب سی گھٹن محسوس ہوتی ہے ۔ قتیل کی زندگی بھی اسی قسم کے المیہ سے دوچار ہوتی ہے اور یہ کیفیت کم یا زیادہ ان کے کلام میں بھی ابھر آئی ہے ۔ کسی فنکار کے راز درون کا معلوم کرنا دشوار نہیں بشرطیکہ اس کا فن خلوص اور صداقت سے مملو ہو ۔ مندرجہ ذیل گیت میں حسین اور رومان پرور گیتوں کا مصنف یہ کہنے کے لئے مجبور ہو گیا کہ :-

سب پھرتے ہیں گلی گلی اس ظالم پیٹ کی خاطر
اپنے اپنے مال کی بولی دیتی ہے سب دنیا
کوئی بیچے کاٹھ کباڑ ، کوئی کھانڈ کی چڑیا
بھوکوں کی بارات چلی اس ظالم پیٹ کی خاطر

سب پھرتے ہیں گلی گلی اس ظالم پیٹ کی خاطر

ٹک ٹک کر پھرے بجوگی پیٹ کی آگ بجھانے
سب کے دل کا حال بتلائے اپنا حال نہ جانے
بن گئے جھوٹے لوگ ولی اس ظالم پیٹ کی خاطر

سب پھرتے ہیں گلی گلی اس ظالم پیٹ کی خاطر

دیکھ چکے ہم لیڈر ویڈر، سب ہیں پیٹ کے بندے

ہم کھاتے ہیں ان کا دھوکا یہ کھاتے ہیں چندے

سب نے منہ پر خاک ملی اس ظالم پیٹ کی خاطر

سب پھرتے ہیں گلی گلی اس ظالم پیٹ کی خاطر[1]

قتیلؔ کے گیتوں کو سن کر جھومنے والے چونک پڑے ہوں گے کہ کیا یہ اسی قتیلؔ کی تخلیق ہے جس نے لکھا تھا، "بڑھتے چلو"

منزل کو پہچان

مسافر

منزل کو پہچان

کتنی آڑی ترچھی راہیں

دیکھیں گی مایوس نگاہیں

لا ناامیدی ہونٹوں پہ آہیں

یہ نہیں تیری شان

مسافر

منزل کو پہچان

پھاند کے پربت بڑھتے جانا

دریاؤں کو بند بنانا

صحراؤں کی خاک اڑانا

بن جانا طوفان

مسافر مسافر

منزل کو پہچان

بجلی کڑکے، آندھی آئے

ساری دنیا پلٹا کھائے

---

[1] قتیلؔ شفائی۔ "جھومر" ص ۹۸۔ ۹۷

منزل کو پہچان اے مسافر

"بڑھتے چلو" کی بلند حوصلگی اور آہنی عزائم جب ہمرگ کے دیو سے نبرد آزما ہوئے تو قتیلؔ کو اور بہت سے فن کاروں کی طرح اپنی بلندیوں سے اترنا پڑا اور جب اس نے حقیقت کی سخت زمین پر قدم رکھا تو اس نے دیکھا کہ یہ دنیا ساری کی ساری روٹی کے دھندے میں لگی ہوئی ہے۔ فنکار کی آنکھیں کھلیں اب وہ ذرا اور آگے بڑھا۔ دنیا کے بازار میں آیا تب اس نے دیکھا کہ روٹی حاصل کرنے کے آگے بھی کچھ اور مشاغل ہیں جو بلندیوں پر رہنے کی وجہ سے اس کی آنکھ سے اوجھل تھے۔ اس نے محسوس کیا۔

بازار

دام بنائے کام جگت میں دام بنائے کام

دام بنا اس جگ میں کس نے پایا ہے آرام

جگت میں دام بنائے کام ؎

اب بازار آیا تو اس کے انسانی اخلاق کی اقدار کو ٹھیس لگی اور اس کے لہجے میں ایک تلخی پیدا ہو گئی اور سوچا کہ اس بازار میں ہر چیز کا نیلام ہوتا ہے۔ دولت میں بڑی قوت ہے۔ بازار میں ادھر ادھر گھومنے لگا۔ گلی گلی کے چکر لگانے شروع کئے، رقص و سرود کی محفلوں میں بھی گیا زیادہ غور کیا تو معلوم ہوا کہ یہاں تو پیار و محبت جیسے مقدس جذبہ کا بھی کاروبار چلتا ہے۔

شہر کے اس گوشے میں

نظر کی نغمگی زلفوں کے بل۔ ہونٹوں کی شیرینی

یہاں ہر چیز جھوٹے پیار پر مجبور رہتی ہے۔

یہاں کردار کے اجلے صنم ڈھالے نہیں جاتے

یہاں ہر زندگی گفتار پر مجبور ہوتی ہے۔

؎ قتیلؔ شفائی "ہریالی" ص ۸۳

خریدار و یہاں ہر رات جشن عام ہوتا ہے
یہ وہ منڈی ہے جس میں پیار کا نیلام ہوتا ہے [1]

قتیل کے ذاتی تجربات اب اجتماعی گیت بن بن کر ڈھلنے لگے چونکہ ان کے شعری مزاج میں خلوص اور صداقت رچی بسی ہوئی ہے اس لئے انہوں نے معاشرے کے اس رستے ہوئے ناسور کو خوب خوب ٹٹول کر دیکھا ہے۔ ان کے مجموعے "گجر" میں جو زیادہ تر نظموں اور غزلوں پر مشتمل ہے ایسے عنوان کے تحت شعر ملتے ہیں جیسے شمع انجمن، شرافت، ایکٹریس راستہ کا پھول، البم، کھلونا، آئینہ کے سامنے اور ان کے ایک اور مجموعہ "جل ترنگ" میں ایسے عنوانوں کے تحت جیسے "ایکسٹرا"، "معذرت"، "سنگار میز"۔ ان سب نظموں کی تان صرف اس پر ٹوٹتی ہے کہ انہوں نے بازار میں اخلاق سوز واقعات کا مشاہدہ کیا ہے وہ انسانیت کے وجود پر ایک بے حد بدنما داغ ہیں۔

قتیل شفائی عشق و محبت کے جذبہ سے زیادہ عورت کی عظمت کو برقرار رکھنے کی ادھیڑ بن میں پڑے ہوئے ہیں "گجر" کی ایک نظم عورت میں عورت کا مقام یوں تعین کرتے ہیں۔

تو کہ احساس کی رانی ہے مہارانی ہے
تیرا جوبن نہیں در در پہ بھٹکنے کے لیے
تیرے آنسو نہیں دامن پہ ڈھلک جانے کو
تیری صورت نہیں آنکھوں میں کھٹکنے کے لیے
تو کسی پیار کے دھوکے میں نہ لانا دل کو
یہ ترے ہاتھ ہیں دامن کو جھٹکنے کے لیے

آگے چل کر افلاس کے ہاتھوں ایک کھلونا بن جانے کی شکایت کرتے ہوئے اعلان کرتے ہیں۔

وقت نے مجھ سے بہت چھین لیا ہے لیکن
میں جیوں گا ترے خوابوں میں سمانے کے لیے
میں جیوں گا تری عظمت کا نگہباں بن کر

---

[1] "قتیل شفائی" "جل ترنگ" مکتبہ جدید لاہور۔ سن اشاعت ندارد ص ۴۰

میں جیوں گا تجھے ذلت سے بچانے کیلئے[1]

لیکن تقدیس کا یہ جذبہ اور خلوص کی کوشش بار آور نہ ہوئی اور نظم "بازار" میں شکست کی آواز کا لہجہ ذرا سخت ہے اور بلند لیکن اس لہجہ میں حرماں و یاس کی آخری حد یعنی رنج و غم اور ناکامی کے باعث ہلکا ہلکا دلوانہ پن۔ اس کیفیت نے فصاحت، بلاغت نغمگی اور تاثر کو اس گیت میں سمیٹ کر رکھ دیا ہے۔ یہ نظم ان کے غمِ عشق اور غمِ روزگار کے تمام تجربوں کا نچوڑ ہے۔

جوانی، حسن، غمزے، عہد، پیمان، قہقہے، نغمے
رسیلے ہونٹ، شرمیلی نگاہیں، مرمریں باہیں
یہاں ہر چیز بکتی ہے
خریدارو !!
بتاؤ کیا خریدو گے ؟
صحافت، شاعری، تنقید، علم و فن، کتب خانے
قلم کے معجزے، فکر و نظر کی شوخ تصویریں۔
یہاں ہر چیز بکتی ہے
خریدارو !!
بتاؤ کیا خریدو گے ؟
علی الاعلان ہوتے ہیں یہاں سودے ضمیروں کے
یہ وہ بازار ہے جس میں فرشتے آکے بک جائیں
یہاں ہر چیز بکتی ہے
خریدارو !!
بتاؤ کیا خریدو گے ؟[2]

---

[1] قتیل شفائی "گجر" صہ ۲۷۔۱
[2] قتیل شفائی "جلترنگ" صہ ۱۳۔۱۱

جس بازار میں فرشتے تک بک سکتے ہیں وہاں قتیل شفائی یا اور کوئی شاعر یا گیت نویس کیسے نہ بک سکتے تھے۔ کوئی سستے داموں بک گیا، کوئی مہنگے داموں۔ کسی کو بکنے کے لئے خود بازار جانا پڑا، کسی کو خریدنے کیلئے بازار خود اس کے دروازے پر آگیا۔ یہ تو منڈی کے بھاؤ کے اتار چڑھاؤ کی بات رہی۔ لیکن ایک بات طے شدہ ہے کہ اگر جنس ہے تو جنس کے خریدار بھی پیدا ہوتے رہیں گے اور اگر خریدار موجود ہیں تو جنس کو بکنا ہی پڑے گا۔ باوجود احتجاج کے قتیل اس نتیجہ پر پہنچ چکے تھے۔

مندرجہ ذیل گیت میں رقتی وغیرہ کی جنس کے کاروباری نتیجہ کی طرف بڑی سنجیدگی سے اشارہ کرتے ہیں۔

کوئی بک گیا سستے مول ۔۔۔ چھما چھم ناچے جا
مت بھید کسی کا کھول ۔۔۔ چھما چھم ناچے جا
کام ہے تیرا ناچے جانا دھن والوں کے دوارے
تجھ کو اس سے کیا مطلب کوئی جیتے یا کوئی ہارے
بول کے میٹھے بول ۔۔۔ چھما چھم ناچے جا
مت بھید کسی کا کھول ۔۔۔ چھما چھم ناچے جا
دیکھا جائیگا جو ہوگا آس تو ہوگئی پوری
تل گئی مورنے چاندی میں اک مفلس کی مجبوری
کیا سودا ہے انمول ۔۔۔ چھما چھم ناچے جا
مت بھید کسی کا کھول ۔۔۔ چھما چھم ناچے جا
جھوم جھوم کر گائے جا تو اپنا گیت سلونا
اس دنیا کے ہاتھوں میں تو بھی ایک کھلونا
تو اپنا آپ نہ تول ۔۔۔ چھما چھم ناچے جا
مت بھید کسی کا کھول ۔۔۔ چھما چھم ناچے جا ؎

؎ قتیل شفائی، "جھومر"، صہ ۱۰۰ - ۹۹

باب دوازدہم

گیت اور فلمی دنیا

گیت نویسوں کی آزادی کا سودا

سستے داموں بک جانا فن اور فنکاروں کے لیے کوئی نئی بات نہیں ہے۔ یہ پچھلے باب کے آخری گیت میں بھید کا راز دریافت کرنیکی ضرورت نہیں۔ بھید کچھ بھی ہو سکتا ہے۔ ہر شاہکار کے پیچھے ایک بھید ہوتا ہے۔ خود تخلیق کائنات کے پیچھے نہ معلوم کتنے بھید ہیں۔ کچھ دریافت کر لیے گئے ہیں۔ کچھ سے بہت زیادہ باقی ہیں۔ لیکن گزشتہ باب کے آخری گیت میں جس بھید کا تذکرہ ہے وہ فن اور سرمایہ کی شراکت ہے ایک زمانہ تھا کہ فن انمول بھی تھا اور اگر فن ناقدری کا شکار ہو جانے یا گمنامی کے عمیق غار میں جا پڑے تو فن اور افلاس ہم معنی لفظ ہو جاتے تھے۔ موجودہ زمانہ میں صنعت فلم سازی کے اجارہ داروں نے فن کی مقبولیت اور اس کی اپیل سے استفادہ کی خاطر فن اور سرمایہ کے درمیان ایک سمجھوتے کا مسودہ تیار کیا۔ فن اور فن کاروں نے صدیوں کی کشمکش سے تنگ آکر اس اقرارنامہ پر دستخط کر دیئے۔ پہلے پہل تو گھٹیا قسم کے فن کار فلمی دنیا کی اس نئی بہشت میں داخل ہونے شروع ہوئے لیکن بہت جلد سرمایہ داران سستے داموں حاصل کئے ہوئے شریک کاروں سے گزر کر گراں جنس کی خریداری پر اتر آئے۔ شروع میں جنس فروخت کرنے والوں کو بڑے صبر آزما دور سے گزرنا پڑا۔

اپنے ہمعصر شعراء کی طرح قتیلؔ جیسا آزاد منش شاعر بھی فلمی دنیا کا گیت نویس بن گیا۔ قتیلؔ کے فلمی گیتوں کا تذکرہ ابھی ابھی آچکا ہے جہاں قتیلؔ اور ان کے دوسرے ہمعصروں کے فلمی گیتوں پر ایک عام تبصرہ کیا گیا ہے لیکن یہاں یہ کہہ دینا ضروری ہے کہ صنعت فلمسازی نے جہاں ماہرین فنون لطیفہ کو بھاری بھاری معاوضے دیکر ان کو گلی کوچوں، بازاروں، ذاتی

محفلوں اور مجلسوں کی کشمکشِ حیات سے فارغ کر دیا وہاں فلمی کہانیاں لکھنے والوں اور فلمی گیت تصنیف کرنے والوں کے رزق کو بالا کر کے ان کو بھی شعر و ادب سے ذوق رکھنے والوں کی روایتی تنگ دستی سے نجات دلائی۔ لیکن اس گلو خلاصی کے معاوضہ میں ان سب کی آزادی چھین لی۔ مگر ان کی تخلیقی صلاحیتوں سے پورا استفادہ کرنے کی توفیق نہ پائی۔ ان لوگوں نے فلمی دنیا آباد کر کے حاصل کا افسوس کیا ہو یا نہ کیا ہو لیکن ان فنکاروں کے دلوں پر مایوسی کا ہلکا سا سایہ ضرور پڑا اور احساس زیاں کے خیال نے انہیں بے چین ضرور کیا اور یہ کوئی تعجب کی بات نہ تھی لیکن اگر غور کیا جائے تو اس احساس زیاں اور اعتراف شکست میں ان کے فن کی انا کو زیادہ دخل ہے۔ یہاں فن برائے فن کی بحث غیر ضروری ہے لیکن فن کاروں کے سامنے فن کے مقاصد واضح ہونے ضروری ہیں اگر فن کا مقصد یہ ہو کہ وہ زیادہ سے زیادہ لوگوں کو پسند آئے اور انہیں وہ خوشی اور مسرت بخشے جس کے وہ متلاشی ہیں تو موجودہ فلمی گیت نویسوں کے گیت عوام میں مقبول ہونے سے فن کا مقصد پورا ہو رہا ہے۔ اس سوال کا جواب کہ آیا وہ مقبول عوام ہیں یا نہیں ہندوستان اور پاکستان کے گیت نویسوں اور غزل گو شعراء کی اس بڑھتی ہوئی تعداد میں ملتا ہے جو جوق در جوق صنعت فلم سازی سے اپنا دامن وابستہ کرتے چلے جا رہے ہیں و نیز اس امر سے بھی کہ ان کے گیت اور غزلیں اب سستے مول نہیں بک رہیں بلکہ خاطر خواہ معاوضہ وصول کر رہی ہیں۔

جیسا کہ اوپر عرض کیا گیا ہے اول اول صنعت فلم سازی میں گھٹیا قسم کے غیر معروف شاعر در آئے تھے لیکن جلد ہی صنعت نے کروٹ لی اور اردو گیت نویسوں اور غزل گو شعراء میں چوٹی کے لوگ صنعت فلم سازی کے شریکِ کار بن گئے۔ ان لوگوں کی شمولیت اس بات کی ضامن بن گئی کہ فلمی گیتوں کا معیار گرنے نہ پایا اور اس کے عوض اردو کے گیت نویسوں اور غزل گو شعراء کو خواص سے کہیں زیادہ عوام کی بڑی تعداد سے دادِ تحسین ملنے لگی اور ان کی مقبولیت اور شہرت کو چار چاند لگ گئے۔

ابھی تک کوئی تذکرہ ایسا مرتب نہیں ہوا ہے کہ جس میں پاکستان و ہندوستان کے فلمی گیت نویسوں کے شعری کارناموں سے بحث کی گئی ہو۔ عشرت رحمانی نے دور جدید کے بہترین ادب کے انتخاب "اردو ادب کے آٹھ سال" میں صرف ایک جملہ سرسری طور

پر منصفانہ انداز میں لکھا ہے کہتے ہیں کہ ”۱ اس عرصہ (پاکستان بننے کے آٹھ سال بعد تک) میں سانٹ اور گیت زیادہ نہیں لکھے گئے کیوں کہ گیت کہنے والے اکثر فلمی گیتوں کی طرف متوجہ ہیں۔ ان کے خیال میں یہ فلمی گیت کوئی کم درجہ کی تخلیق ہیں۔ اس کتاب کے ایک باب ”شعری ادب“ پر جس میں ۷۵ غزل گو اور ۲۶ نظم نگار اور ۱۳ گیت نویس منتخب کئے گئے ہیں“ ۲ پروفیسر وقار عظیم نے پیش لفظ لکھا ہے اور صرف ایک مبہم سے جملہ میں گیتوں کا تبصرہ تمام کر دیا کہ ”گیتوں میں اب بھی وہی ہے جو ہمیشہ سے ملتا تھا“ گویا کہ گیت صدیوں سے اپنی جگہ ٹھہرے ہوئے ہیں حالانکہ واقعہ اس کے برعکس ہے اگر گیت اپنی جگہ ایک ٹھہری ہوئی شے ہوتے تو بجائے مقبول اور ہردلعزیز ہونے کے آج انہیں کوئی دو کوڑی کو بھی نہ پوچھتا۔ اور وہ زمانہ کی تہہ بہ تہہ خاک میں دبے ہوتے۔ گیت آج عوام و خواص، ادنیٰ و اعلیٰ، بچے اور جوان سب کا یکساں طور پر محبوب مشغلہ ہیں اور جہاں تک اردو ادب میں ان کے مقام کا سوال ہے تو گیت اب تذکرہ نگاروں اور تنقید نگاروں کی توجہ کے محتاج نہیں ہیں۔ گیتوں میں جو خصوصیات پیدا ہوتی جا رہی ہیں ان کے بل بوتے پر وہ غزل اور نظم سے پہلو مارتے ہیں اور کافی حد تک نظم کو پیچھے ڈال دیا ہے۔

اس کی وجہ صاف اور سادہ ہے۔ گیتوں نے معاشرے کے مزاج کا ساتھ دیا ہے۔ گیت نے ملک کی ثقافت کے تدریجی ارتقاء میں بدلتے ہوئے رجحانات کے قدم کے ساتھ قدم ملایا ہے، اور منہ سے منہ ملا کر سانس لیا ہے۔ یہی نہیں بلکہ امکانات اس کے زیادہ ہیں کہ وہ مقبولیت اور اپیل کے معاملہ میں سب اصناف کو پیچھے چھوڑ کر شعری ادب میں سب سے آگے دوڑتے ہوئے نظر آئیں گے۔ اس کا قدیمی ثبوت تو یہ ہے کہ امانت کی اندر سبھا میں پریاں راجہ اندر کے دربار میں جتنی بھی پیش کش نغمہ اور موسیقی کی کرتی ہیں ان میں غزل اور گیت (جو راگ راگنیوں میں گائے گئے ہیں یعنی تصنیف کئے گئے ہیں) نصفا نصف کے شریک ہیں۔ اور ترازو کے دو برابر تلے ہوئے پلڑوں کی طرح کہ اگر گیت گائے گئے ہیں تو اس کے

۱؎ عشرت رحمانی ”اردو ادب کے آٹھ سال“ ص ۳۲

۲؎ ایضاً ایضاً ص ۳۶

بعد اتنی ہی غزلیں بھی گائی گئیں۔[۱] یاد رہے کہ امانت کی اندر سبھا کا قصہ اسکی غزلیں اور اس کے گیت اس زمانہ میں عوام کو ازبر یاد تھے اور نجی محفلوں میں دہرائے جاتے تھے۔ موجودہ زمانہ میں گیتوں کے غزلوں کے ساتھ پہلو مارنے کا ثبوت آج کے فلمی گیتوں میں ملتا ہے۔ غزل تو مدت ہوئی اپنے شباب کو پہنچ چکی تھی لیکن گیت کو ابھی تک ایسے ماہرینِ مشاطگی میسر نہیں آئے تھے جیسے کہ غزل کو۔ گیت کی مشاطگی پر توجہ کرنے والے اب پیدا ہو رہے ہیں، جب فلمی دربار میں ان کی مانگ ہو رہی ہے اور جب سے خداوندانِ فلمسازی نے اپنے فلموں کے شعری اور نغماتی مواد کی فراہمی کے لیے مستند اور اچھے لکھنے والوں کو دعوت دی ہے۔ فلموں کا معیار بلند ہو گیا ہے اور اسی قدر ان گیتوں کی مقبولیت اور ان کے خلاقین کی شہرت اور ان کی معاشی بہبود میں اضافہ ہو گیا ہے۔

فلمی گیت کا نیا جائزہ۔

گیتوں کی بحث اب اپنی آخری منزل تک پہنچ رہی ہے۔ اس حصہ میں صرف ان گیت نویسوں پر تبصرہ کرنا مقصود ہے جنہوں نے فلم کے لیے گیت لکھے۔ جنہوں نے فلم اور ادب کی اس شراکت میں صرف مجبور محض ہو کر حصہ نہیں لیا بلکہ گیت کو فلم کی پابندیوں کے اندر رہ کر سنوارا۔ سجایا اور محبوب عوام بنایا۔ یہی نہیں بلکہ گیت کو اردو ادب میں اس کا ایک مقام دلوانے کی کوشش کی۔ اس حصہ میں ان کا بھی تذکرہ ہوگا جنہوں نے اردو تنقید کی کتاب میں "گیت کی تنقید" کے باب کا اضافہ کیا اور ورڈس ورتھ، کولرج اور حالی کی طرح نئے راستہ پر چلنے کی توجیہ بھی پیش کی اور ان پر بھی بحث ہوگی جنہوں نے اپنی تحریک کا منشور خود اپنے کلام میں شامل کر لیا ہے۔

---

[۱] اندر سبھا میں پکھراج پری، نیلم پری، لال پری، سبز پری، جوگن اور شہزادہ گلفام نے جو گانے گائے ہیں ان سب کی تعداد تیس ہے۔ ان گانوں میں ۱۵ غزلیں ہیں اور ۱۵ گیت۔ ان گیتوں میں ایک بہاگ، آٹھ ٹھمریاں، ایک ساون، ایک بسنت اور چار ہولیاں ہیں (حوالہ کیلئے دیکھئے، مسعود حسن رضوی، لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، امانت اور اندر سبھا، مطبوعہ کتاب نگر، دین دیال روڈ، لکھنؤ، ۱۹۵۷ء صفحہ ۲۳۲ - ۱۹۱ نیز وقار عظیم، اندر سبھا مطبوعہ اردو مرکز۔ لاہور۔ ۱۹۵۶ء صفحہ ۱۵۴ - 113

قتیل شفائی جن کے گیتوں پر تبصرہ ابھی کیا گیا ہے آخرالذکر قسم کے گیت نویسوں میں سے ہیں۔ فیض احمد فیض اور ساحر لدھیانوی ان گیت نویسوں میں سے ہیں جنہوں نے گیت پر بلند معیار کی ادبی تنقید کا اضافہ کرکے گیت کو اردو ادب کی کتب میں ایک مستقل اور وقیع باب کی حیثیت دی اور باقی ان گیت نویسوں پر تبصرہ ملے گا جنہوں نے گیت کو صوری اور معنوی حیثیت سے سنوارا اور مقبول عوام بنایا۔ علامہ آرزو، حسرت جے پوری، جوش ملیح آبادی، فیض، ساحر لدھیانوی، شکیل بدایونی، مجروح سلطان پوری، قتیل شفائی، اسد بھوپالی، حمایت علی شاعر اور فیاض ہاشمی۔ ان سب نے فلمی گیتوں کی تصنیف کے راستے اس منزل کی طرف قدم بڑھایا ہے۔

پاکستان کے موجودہ دور کے باقی گیت نویس مثلاً تنویر نقوی، مشیر کاظمی، احمد راہی، حبیب جالب، تخشب جارچوی، فضل احمد فضلی، احمد ندیم قاسمی، صہبا اختر سیف الدین سیف وغیرہم کے گیت یا ان پر تبصرہ اس تصنیف میں شامل نہیں کیا گیا ان کے متعلق راقمہ کا اعتذار باب ہذا کے آخر میں ملاحظہ ہو۔

آرزو لکھنوی اور حسرت جے پوری

جوش کے گیتوں سے پہلے بھی اردو زبان کے مستند اور بلند پایہ شاعروں نے فلم کے لئے گیت تصنیف کرنا شروع کر دیے تھے۔ ہندوستان میں سب سے پہلے بولتا ہوا فلم "عالم آرا" ۲۹ - ۱۹۲۸ء میں تیار ہوا اس میں غزلیں ہی گائی گئی ہیں اس کے بعد کلکتہ میں نیو تھیٹرز نے اور بمبئی ٹاکیز" نے بھی اچھے گیت پیش کئے۔ "مجرب" نے معیاری فلم تیار کرنے شروع کئے۔ کہانی ہو یا مکالمہ، اداکاری ہو یا فوٹوگرافی کا فن، گانے والے ہوں یا گانے والیاں اور غزلیں ہوں یا گیت سب میں معیار کی بلندی نمایاں تھی۔ اور یہ عرصہ تک قائم رہی۔ اس دور کے فلم "ڈاکٹر"، "دوتی"، "ودیاپتی"، "کپال کنڈلا" "پریزیڈنٹ"، "پیرا"، "مین ہارس"، وغیرہ فلم کی تاریخ میں کلاسیکی فلموں کا درجہ رکھتے ہیں۔ کلکتہ اور بمبئی میں بنائی جانے والی فلموں میں غزل کے مقابلے میں گیتوں کی تعداد دن دوگنی رات چوگنی بڑھنی شروع ہوئی۔ نیو تھیٹرس کلکتہ میں آرزو لکھنوی اور بمبئی ٹاکیز میں مودھک اور سنتوش اور دوسرے فلموں میں حسرت جے پوری فلمی گانے

تصنیف کرتے رہے۔ نیو تھیٹرز کو بروا جیسا تعلیم یافتہ اور ستھرے مذاق کا فلم ساز، اور ہدایت کار مل گیا تھا اور بمبئی ٹاکیز کے فلموں کو دیوکا رانی جیسی تعلیم والی اور بڑے رکھ رکھاؤ والی خاتون (بحیثیت فلم ساز اور ہدایت کار) ہاتھ آ گئی۔ یہ دونوں اداکاری کے ہنر سے بھی واقف تھے۔ یہ انہی کی دور اندیشی اور دور بینی کا نتیجہ تھا کہ ان دونوں فلم کمپنیوں میں بہترین ادیب، شاعر اور بہترین اداکار جمع ہو گئے۔ اور اس لیے ایک طرف فلم سازی کی صنعت ہندوستان میں چمک اٹھی اور دوسری طرف بحیثیت مجموعی فلموں کی کہانیوں، فلموں کی اداکاری اور فلموں کی غزلوں اور گیتوں کا معیار بلند ہو گیا اور اس معیار کی بلندی نے فلموں کے شوقین عوام کے مذاق کو بھی سنوارا ہے۔ اور گیت زبان، طرز ادا اسلوب، نفسِ مضمون، غرض اپنی عام اور خاص سج دھج میں نکھرتے رہے اور سنورتے رہے۔

فلم کے فنی نورتنوں کو جمع کرنے کا شوق بمبئی میں عام ہو رہا تھا۔ لیکن حسرت جے پوری اور آرزو لکھنوی کے گیتوں میں جو نیو تھیٹرز کے صدر مقام کلکتہ اور اس کے ماحول بنگال سے متاثر ہو کر تصنیف کئے گئے تھے۔ بھاشا کی مٹھاس، بنگالی گیتوں کا رچاؤ اور بنگالی اور عام ہندوؤں کے ادبی اور شعری پیشوا سر رابندر ناتھ ٹیگور کے عالمی مذہب ویدانت کے فلسفے اور بدھ مذہب کے ترکِ دنیا کے گہرے اثرات پائے جاتے تھے۔ معاشرے کے مزاج اور گیتوں کے مزاج میں ہم آہنگی تھی۔ ان سب گیتوں کی مقبولیت کی یہی وجہ تھی۔ ان فلموں کے گیت لوگ صبح و شام گھر میں اور راستوں میں گاتے پھرتے تھے۔ بمبئی کا مزاج کلکتے سے مختلف تھا۔ بمبئی کے فلموں کے گیتوں میں کلاسیکیت بھی تھی اور مغرب اور مغربی موسیقی کے اثرات در آئے تھے۔ ان میں تفریحی عنصر اور مسرت سامانی کافی تھی۔ فضلی برادرس محبوب، کاردار اور سہراب مودی نے فلمی گانوں میں غزل اور گیت کو برابر کا درجہ عطا کیا۔ اصل میں ابھی تک فلمی گیت لکھنے والے غزل گو شاعر تھے اور وہ فلمساز، ہدایت کار اور موسیقی کی دھنیں تدوین کرنے والوں کے اشاروں پر عمل کرتے تھے ان کی اپنی کوئی جدا شخصیت نہ تھی۔

بعض مبصرین کا خیال ہے کہ "حفیظ جالندھری[1] کے بعد جدید اردو شاعری میں گیت کے اہم ترین فن کار آرزو لکھنوی، میراجی اور مقبول حسین احمد پوری ہیں۔

---

[1] میراجی، تین رنگ، ص ۱۲ (مختار صدیقی کا پیش لفظ)

حفیظ، میراجی اور مقبول حسین احمد پوری کے گیتوں پر تبصرہ گزشتہ باب میں کیا جا چکا ہے۔ آرزو لکھنوی کی فن کاری پر ایک طائرانہ نظر ڈالنا ضروری ہے، کیونکہ نیو تھیٹرز کلکتے کی مشہور فلم کمپنی کی موسیقی اور اس کے گیتوں کو مقبولِ عام بنانے میں آرزو لکھنوی کا بڑا ہاتھ ہے۔" آرزو لکھنوی اردو زبان کے ماہرِ خصوصی تھے۔ آرزو نے اپنے اجتہاداتِ فن سے اردو زبان کے مستقبل اور انفرادی مزاج کو قائم رکھا یعنی کہ آرزو عربی اور فارسی کے اجنبی اور نامانوس الفاظ کی مدد سے اردو میں اظہارِ خیال نہیں کرتے تھے بلکہ خود اردو زبان میں ان کے لئے اتنی وسعت موجود تھی کہ وہ اس کی حدود میں رہ کر اپنے تمام مطالب ادا کرتے تھے۔ آرزو نے اردو زبان کی حدود نہ صرف اپنے اشعار کے ذریعے قائم کیں بلکہ اس موضوع پر کتابیں لکھیں اور ان حدود کو فنی اور اصطلاحی عنوان سے ثابت کیا۔ ان کا بنیادی خیال یہ تھا کہ اردو، عربی اور فارسی الفاظ سے الگ رہ کر بھی اردو رہ سکتی ہے۔ لیکن اس کے برعکس جب تک ہندی کے وہ الفاظ شامل نہ ہو جائیں جو اردو کے اجزائے بنیادی ہیں اس وقت تک اردو کا کوئی جملہ عربی و فارسی الفاظ پر مشتمل ہو کر اردو کا جملہ نہیں بن سکتا۔"ن

آرزو لکھنوی کا اجتہاد اس نکتہ میں مضمر ہے کہ انہوں نے گیتوں کی زبان کو اردو زبان ہونے کی سند دلوادی۔ انہوں نے مروجہ ہندی الفاظ کو جنہیں اردو نے مستقلاً قبول کر لیا ہے اردو زبان کے بنیادی عناصر قرار دیا ہے۔ میر کے اس شعر

تھمتے تھمتے تھمیں گے آنسو
رونا ہے کچھ، ہنسی نہیں ہے

کی زبان ٹکسالی اردو ہے تو علامہ آرزو لکھنوی کے اس شعر

کالی گھٹا میں کوندا لپکا، رو کے جو کوئل کوک گئی
جتنی گہری سانس کھینچی تھی، اتنی ہی لمبی ہوک گئی

کی زبان کو ٹکسالی اردو، ٹھیٹھ اردو یا خالص اردو کسی نام سے بھی پکارا جا سکتا ہے۔

اعظم حسین اعظم، صاحب مضمون محولہ حاشیہ صفحہ ہذا نے خالص اردو کی تیدو

ن اعظم، اعظم حسین، مضمون بعنوان "آرزو لکھنوی" مطبوعہ رسالہ "آجکل"، دہلی اکتوبر ۱۹۵۱ء ص ۵

دبند کی نسبت سے اُسے «مقیّد اردو» کے نام سے معنون کیا ہے۔ یوں تو دیگر شعراءِ اردو کی طرح (مع اردو زبان کے گیت نویسوں کے) علامہ آرزو لکھنوی کے کلام کا کافی بڑا سرمایہ اس نسبت سے «غیر مقیّد اردو» میں ہے کہ معرّب اور مفرّس الفاظ کے اجتناب کی قید و بند سے آزاد ہے۔ چنانچہ ان کے کلام کے تین مجموعے «فغانِ آرزو»، «جہانِ آرزو» اور «نشانِ آرزو» جو ان کی غیر مقیّد اردو کی غزلیات کے مجموعے ہیں وہ سب ان کی حیات میں شائع ہو چکے تھے۔ ان کے کلام کا چوتھا مجموعہ «سریلی بانسری» غیر مطبوعہ تھا، جو کہ سلامت علی مہدی، مالک، پرواز بک ڈپو، نظیر آباد، لکھنؤ نے پہلی بار ۱۹۶۱ء میں شائع کیا۔[1]

علامہ آرزو لکھنوی کے لسانی نظریہ کی عملی وضاحت ان کی «غیر مقیّد» اردو کے کلام کے مجموعے «سریلی بانسری»[2] میں ملے گی۔ اس میں صد ہا اشعار خالص یا «مقیّد» اردو میں ملتے ہیں۔ اس پوری کتاب میں جو ۱۹۲ صفحات پر مشتمل ہے اور جس میں ۱۲۱ غزلیں، چند قطعات، چند رباعیات اور متفرق اشعار ہیں، عربی و فارسی سنسکرت یا ٹھیٹھ ہندی کا ایک لفظ نہیں ملتا۔ البتہ ہندی کے وہ الفاظ ضرور ہیں جو اردو میں مروج اور مستعمل مقبول اور پسندیدہ ہیں۔ «سُریلی بانسری» علامہ آرزو لکھنوی کے فنی کمال کا نمونہ ہے۔ «سریلی بانسری» میں «لسانی صناعیوں» کے کرشمے ہیں۔ انداز بیان کے حیرت ناک مظاہرے ہیں۔ تفکر کی بلند پروازیاں ہیں۔ جذبات کا رس ہے اور روزمرہ کی مٹھاس ہے۔ اپنے خیالات و افکار کے اظہار میں، اپنے جذبات و محسوسات کے بیان میں اور اپنے تجربات و مشاہدات پیش کرنے میں سلاست و روانی کے دریا بہائے ہیں۔ ان کے اشعار صوتی غنائیت سے بھرپور ہیں۔[3] آرزو کا کلام جن مندرجہ بالا خصوصیات کا حامل تھا وہ اس کی

---

[1] طابع و ناشر نے سرورق کی پشت پر یہ عبارت شائع کی ہے۔

«سریلی بانسری» شعر و نغمہ پر ایک ممیز کتاب ہے لیکن عرصہ سے نایاب تھی اس لیے ہم نے اسے بغرضِ رفاہ عام شائع کر دیا ہے ہمیں نہیں معلوم کہ آرزو لکھنوی مرحوم کے صحیح وارث کون صاحب ہیں اور کہاں ہیں۔ بہرحال جو بھی ہوں اور جہاں بھی ہوں ہمیں تحریر فرما دیں تاکہ اس کتاب کی رائلٹی انکی خدمت میں حاضر کر دی جائے۔

[2] آرزو لکھنوی «سریلی بانسری»، یونائیٹڈ انڈیا پریس لکھنؤ، بار اوّل، ۱۹۶۱ء

[3] اعظم حسین: آرزو لکھنوی، آجکل، ص ۵

متقاضی تھیں کہ آرزوؔ اردو کے گیت نویس بھی ہوں۔ چنانچہ جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے آرزوؔ لکھنوی نے نیو تھیٹرس کلکتہ کے لئے نیز دوسرے فلموں کے لئے کثرت سے گیت لکھے "جو زبان زدِ خاص و عوام ہوئے۔ انہوں نے فلمی گیتوں میں بھی لسانی نزاکت ادبی لطافت، اخلاقی متانت، اصلاحی مقصد اور وقت کے تقاضوں کو ترک نہیں کیا[1]"۔

افسوس یہ ہے کہ آرزوؔ لکھنوی کے گیتوں کا کوئی مجموعہ کسی نے شائع نہیں کیا اور نہ کسی رسالہ کو خواہ وہ ہندوستان کا ہو یا پاکستان کا یہ توفیق نصیب ہوئی کہ وہ آرزوؔ کے گیت جمع کر کے شائع کرائے۔ لیکن یہ امر بہر طور مسلّم ہے کہ آرزوؔ لکھنوی کو فلمی گیت نویسی میں اوّلیت کا فخر حاصل ہے۔

فلمی گیتوں میں ادبیّت

۱۹۴۳ء وہ حدِ فاصل ہے جہاں اردو ادب کے نثر و نظم کے مستند مصنفین اور شاعروں نے فلمی دنیا کی طرف قدم بڑھایا۔ چند جوشؔ کے شہ زاد، کلکتہ، بمبئی اور پونا کی فلمی گلیوں میں جھانکے اور فضا کو مزاج کے ساتھ سازگار نہ پاکر ایسے واپس ہوئے کہ پھر کبھی ادھر کا رُخ نہ کیا۔ جوشؔ کا شمار انہیں لوگوں میں ہوتا ہے جو لوگ وہاں رک گئے وہ عرصہ تک یہ شکایت کرتے رہے کہ ان کا سانس گھٹتا ہے۔ قتیلؔ شفائی اسی گروہ کے نمائندہ گیت نویس ہیں چنانچہ قتیلؔ شفائی کے گیتوں اور نظموں میں جو فلموں کے لئے نہیں لکھی گئیں اس شکایت کی داخلی شہادت ملتی ہے اس دبے ہوئے احساسِ تشکّر کے ساتھ کہ صنعت فلم سازی نے انہیں غمِ روزگار سے نجات دلائی۔ یہ احساس برابر چٹکیاں لیتا رہا کہ افسانہ نگاروں اور گیت نویسوں سے پورا پورا فائدہ اٹھانے میں فلمسازی بری طرح ناکام رہی۔ کیونکہ اس کھلی ہوئی حقیقت سے انکار نہیں ہو سکتا کہ فلمی دنیا میں افسانہ[2] نویس کا کام صرف مکالمہ نویسی تک محدود ہو کر رہ جاتا ہے۔ فلمی کہانی کے خیال

---

[1] اعظمؔ اعظم حسین مضمون بعنوان "آرزوؔ لکھنوی"، رسالہ "آجکل"، ص ۵-۷

[2] لاہور۔ کرشن چندر کمینی میں "اردو ادب سے فلمی دنیا تک"، روزنامہ "جنگ" کراچی ۱۳/ مارچ ۱۹۶۴ء

اور خاکے کا پہلے سے فیصلہ ہو چکا ہوتا ہے کرداروں اور اداکاروں کا تعین اور ان کے افعال و احساسات کی بھی پہلے سے وضاحت ہو چکی ہوتی ہے۔ اب افسانہ نویس کا کام صرف اتنا رہ جاتا ہے کہ وہ کرداروں کے منہ میں ایسے الفاظ ڈال دے جو ان کے جذبات و احساسات کا بہترین اظہار کر سکیں"۔ ایسے ہی متوازی خطوط کے سہارے سہارے گیت نویس کو بھی گیت یا غزل تصنیف کرنی پڑتی ہے۔ گیت یا غزل کا بنیادی خیال اور جذبہ اور ان کی فضا کہانی کے متن اور اداکاروں کے کردار کے مطابق پہلے سے طے شدہ امر ہوتا ہے۔ موسیقی کی دھنوں کا بنانے والا موقعہ اور محل کیلئے یہ بھی طے کر لیتا ہے کہ اداکار تنہا، الگ الگ یا دوگانے کے طور پر غزلیں گائیں گے۔ یا گیت اور اس کا لہجہ المیہ ہوگا یا طربیہ۔ گیت یا غزل کس راگ راگنی میں یا کس موسیقی کے ساتھ گائی جانی چاہیئے۔ ان کی زبان اردو ہوگی یا خالص ہندی یا ملی جلی۔ حتی کہ لے اور دھن بھی موسیقی کے مدوّن کی ذمہ داری ہے۔ اب گیت نویس یا غزل گو شاعر کا کام صرف یہ رہ جاتا ہے کہ اس دھن میں بول بھر دے اور بس۔

چمنستانِ قلم کے آزاد اور پابہ گل سرو کا اپنی جگہ خود ایک کمال ہے کہ وہ ان پابندیوں میں زندگی کرنے کی خو پیدا کر لیتا ہے۔ لیکن ان میں چند بلند قامت سرو ایسے بھی نکلے جنہوں نے اپنے سر کو بلند رکھا اور ایسی تخلیقات کو نہ صرف گرنے ہی نہ دیا بلکہ ان میں ادبیت کوٹ کوٹ کر بھر دی۔ گیت میں ادبیت پیدا کرنے کا کام جوش، فیض، قتیل ساحر اور شکیل بدایونی نے انجام دیا۔

جوش :-

سب سے پہلے جوش اس میدان میں بے دھڑک کود پڑے۔ "من کی جیت" میں صرف ایک گیت نے اس ادبی تحریک کا آغاز کیا جو اپنی جگہ خود ایک انقلاب کی حیثیت رکھتا ہے۔ غزل کی رمزیت و کنائیت اور اس کا ڈھکا چھپا پن جو اردو شعر کی جان تھا اور جو اردو شعر کی ہر صنعت پر چھایا ہوا تھا گیت نے اس کے چہرے پر سے پردہ اٹھا دیا۔

ے لاہور۔ کرشن چندر کمپنی میں (اردو ادب سے فلمی دنیا تک) روزنامہ جنگ کراچی، ۱۳/ مارچ ۱۹۷۴ء

حسن و رعنائی شباب جو اپنے بیان و تشریح اور توصیف کے لیئے دوسروں کی زبان اور بیان کے محتاج تھے خود اپنے منہ سے بول پڑے۔ جبینِ متانت پر پسینہ کی موٹی موٹی بوندیں نمودار ہوئیں۔ آنکھیں جھپکنے لگیں۔ جوشؔ کے علاوہ اگر کسی اور نے یہ گیت تصنیف کیا ہوتا تو لوگ اسے چھچھورا پن اور سوقیانہ پن کہتے اور نہ جانے کیا کیا نام دھرتے، لیکن جوشؔ کے نام کے ساتھ اس گیت کی حیثیت بلند ہو گئی۔ جب پہلی مرتبہ "من کی جیت" پردہ سیمیں پر دکھائی گئی تو اچھے اچھے ثقہ لوگ یہ تصویر دیکھنے گئے تاکہ یہ گیت سن سکیں۔ کسی نے کسی طرف سے نہ کوئی احتجاج کی آواز اٹھائی اور نہ تنقیص کی بلکہ سب کا متفقہ فیصلہ یہ تھا کہ جوشؔ شاعرِ انقلاب و شاعرِ شباب کی پوری پوری اور مکمل تعریف کے حامل تھے۔ اس گیت کے بول ہر چند کہ متین اور سنجیدہ پیشانیوں پر بل ڈال دینے کے لئے کافی ہیں اور ایک خاندان کے افراد مرد اور عورتیں، لڑکے اور لڑکیاں مل کر اس گیت کو سننے اور اس سے محظوظ ہونے کے متحمل نہیں ہو سکتے لیکن یہ بھی کہا گیا کہ کیا اس قسم کے بول یا اس سے عریاں تر بول یا مضمون گیتوں کے ٹکڑے یا غزل کے مصرعے دوسرے گیت نویسوں اور بعض چوٹی کے متغزلین کی تصنیف میں شامل نہیں؟ دیکھنا یہ ہے کہ کس طبقہ کے افراد کے لیئے یہ گیت تصنیف کیا گیا۔ ظاہر ہے نوجوانوں کے لیئے اور اس گیت کو نوجوانوں کا یہ طبقہ متانت اور سنجیدگی کے اس پیمانے سے نہیں ناپتا جس سے کہ دوسرے طبقہ کے افراد اس کو پرکھتے ہیں اور پھر فلم بنایا ہی جاتا ہے نوجوان طبقہ کو محظوظ کرنے کے لیئے۔ دوسری بات اس گیت کے سلسلے میں یہ ہے کہ اس بول کے بعد جو تواتر سے گایا جاتا ہے۔ وہ ندائیہ استعمال کیا گیا ہے جو عوام اپنے محبوب کیلئے بے دھڑک استعمال کرتے ہیں، تیسرے ٹکڑے کیا ہیں! ایک سلسلہ ہے حسین اور نادر تشبیہوں اور استعاروں کا جس کے جوشؔ بادشاہ ہیں۔ چوتھی بات قابل غور یہ ہے کہ گیت کہا نہیں گیا بلکہ کہلوایا گیا ہے "من کی جیت" کے لیئے گیت تصنیف کرنے کی تحریک ڈبلیو۔ زیڈ۔ احمد صاحب کی طرف سے ہوئی تھی جو غیر منقسم ہندوستان کے اور اب پاکستان کے مشہور جانے پہچانے فلم ساز اور ہدایت کار ہیں۔ انہوں نے جوشؔ کو گیت لکھنے کی دعوت دی تھی۔ جوشؔ نے گیت میں فارسی اور اردو شاعری کے خزانہ سے تشبیہ اور استعاروں کا زیور نکال کر اس میں مقامی تبدیلیاں کر کے اپنا ایک

مخصوص رنگ بھر دیا۔ اور گیتوں میں ادبیت، رومانیت، موسیقیت اور رقصی کیفیات پیدا ہو گئیں۔ جوشش اپنے ایک مضمون مطبوعہ روزنامہ جنگ کراچی مورخہ ١٠ اپریل ١٩٦٤ء میں نظم معریٰ کے ایک نئے شاعر ڈاکٹر صفدر کے مجموعہ "رقصِ طاؤس" کا تعارف کراتے ہوئے بلاواسطہ گیتوں کے حق میں ایک بڑی مفید بات کہہ گئے ہیں۔

"یہ مجموعہ جو "رقصِ طاؤس" کے کھنکتے نام کے ساتھ آپ کی خدمت میں پیش کیا جا رہا ہے صفدر کی معریٰ نظموں کا مجموعہ ہے۔ معریٰ نظموں کو ابھی وہ دولت حاصل نہیں ہوئی جس کو قبول خاطر و حسن سخن کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔" [1]

گویا اگر کسی صنف کو قبول خاطر و حسن سخن حاصل ہو جائے تو یہ ایک دولت ہے۔ اس کلیہ پر نظر رکھتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ گیت کو چونکہ عوام کے نزدیک (اور خواص کے نزدیک بھی) قبول خاطر و حسن سخن کی دولت حاصل ہو گئی ہے اس لئے گیت شاعری کی ایک وقیع اور مسلّم صنف قرار پا جانے چاہئیں۔ آگے چل کر جوشش نے مزید صراحت یوں کی ہے۔

"اس عدم قبول کے (یعنی نظم معریٰ کے سلسلہ میں) دو اسباب ہیں ایک سبب تو یہ ہے کہ ابھی یہ نوزائیدہ صنف ہے جو ابھی تک صرف تجربوں ہی کی منزل میں گامزن ہے۔ دوسرا سبب یہ ہے کہ یہ صنف قافیہ و ردیف کی جھنکار سے یک سر محروم ہے اور اس محرومی کی بنا پر اس میں موسیقی کے پیدا ہونے کا کوئی امکان ہی نہیں اور موسیقی ہی شاعری کی جان ہے۔" [2]

اس صراحت کی روشنی میں گیت عین شاعری ہیں کیونکہ نہ گیت نوزائیدہ صنف ہیں بلکہ غزل سے بھی قدیم ہیں اور تجربوں کی منزل تو کیا بلکہ گیت نئے نئے تجربوں کا منبع

---

١ ـ ٢ "رقصِ طاؤس" جوشش کا مضمون۔ روزنامہ جنگ۔ کراچی مورخہ ١٠ اپریل ١٩٦٤ء

اور مخرج ہیں اور تیسرے یہ کہ قافیہ و ردیف اور ٹیپ کے مصرعوں کی تکرار کی وجہ سے ان میں موسیقی پیدا ہی نہیں ہوتی بلکہ گیت جانِ موسیقی اور رُوحِ موسیقی ہیں۔ اس طرح جوشؔ نے گیتوں کو بالواسطہ شاعری کی بہترین صنف تسلیم کر لیا۔ اس کے بعد جوشؔ نے اپنے دل کا بھید اپنے مخصوص انداز اور اپنی مخصوص زبان میں اس طرح کھولا ہے :-

"اس موقع پر میں اپنے دل کی یہ بات بھی کہہ دوں تو اس میں کیا برائی ہے کہ معرا شاعری ہمارے کانوں کی عادت نہیں چھڑا سکتی اور اس کے ساتھ یہ بھی سوچتا ہوں کہ ہماری زبان میں قافیوں کی اس قدر فراوانی ہے کہ ہماری کہاوتیں اور ضرب المثلیں تک اس سے خالی نہیں اور اس عالم میں جب کہ ہماری زبان کے آسمان پر قوافی کے لاکھوں ستارے چمک دمک رہے ہیں اور ہماری فرہنگ کی زمین پر ردیفوں کے ناقابلِ شمار دجلے موجیں مار رہے ہیں تو ہمیں کیا پڑی ہے کہ ہم اپنی محرابِ شاعری کو قافیے کے طبلے کی گمک اور ردیف کی سارنگی کی لہر سے محروم کر دیں اور ہمیں کیا غرض پڑی ہے کہ معرا شاعری کی سی جھاڑ جھنکار نہ پہاڑ ننگی بچی بے ناک چوٹی کی چھوکری کو منہ لگا کر جھینپے جھینپے نظر آئیں۔" [1]

اس اقتباس سے بھی بالواسطہ گیت کی موافقت کے کئی پہلو پیدا ہوتے ہیں۔ پہلا یہ کہ گیتوں میں بھی قافیے اور ردیف کا لفظی اور صوتی التزام رکھا جاتا ہے۔ اور اردو اور بھاشا کی زبانوں کے قافیے اور ردیف کے خزانوں سے موتی نکال نکال کر جڑے جاتے ہیں۔ اس لئے گیت کی شاعری ماضی کی شان، حال کی رونق اور مستقبل کی جان ہے۔ دوسرا پہلو جو منفی ہے یہ نکلتا ہے کہ جوشؔ نے گیتوں کو ہلکا پھلکا سمجھ کر معرا شاعری کی طرح اسے بھی ایک چھوکری کا درجہ دے دیا اور اسے منہ لگانا اپنی شان کے خلاف سمجھا ورنہ جب گیتوں میں شاعری کے تمام لوازمات موجود تھے جو جوشؔ کے نزدیک شاعری کہلائے جانے کے مستحق ہیں تو انہوں نے گیتوں کی طرف صرف ایک نگاہِ غلط انداز ڈالنے پر کیوں اکتفا کیا

---

[1] رقص طاؤس ۔ جوشؔ کا مضمون ۔ روزنامہ جنگ ۔ کراچی ۔ ۱۰ اپریل ۶۴ء

فیض احمد فیضؔ :-

اب بھی اس میں تو کوئی شک نہیں کہ جوشؔ گیتوں کے جنم داتا بھی ہیں ان میں ایک خلاقی کی سی بے نیازی اور عظمت ہے۔ تنقید کے وہ مرد میدان نہیں ہیں۔ یہ تو نہیں کہ گیتوں پر تنقید و تبصرہ کے سلسلے میں میدان خالی ہو۔ گیتوں کے حلقۂ بگوشوں میں دیویندر ستیارتی، میراجی، شاہد احمد جیسے صاحب قلم شامل ہیں۔ لیکن کسی نے کھلم کھلا اردو ادب اور شاعری میں گیتوں کو ان کا مقام دلانے کی کوشش نہیں کی۔ سوائے فیض احمد فیضؔ کے کسی نے گیتوں کے متعلق اپنی رائے کو تنقیدی عقائد کے طور پر پیش نہیں کیا۔ سوائے فیض احمد فیضؔ کے کسی نے گیتوں پر اس زاویے سے نظر نہیں ڈالی کہ ہر دور کے گیت اس خاص دور کے مزاج کے حامل ہو سکتے ہیں یا ایک خاص قسم کے مزاج اور ایک خاص مکتبہ فکر کی عکاسی بھی کر سکتے ہیں۔ فیضؔ نے اپنے ایک مضمون "اردو کی پرانی روایتیں اور نئے تجربات" میں لکھا تھا۔

> "موجودہ شاعری کی ایک اور پیداوار گیت ہیں۔ اس صنف میں سب سے زیادہ ممتاز شاعر ابوالاثر حفیظؔ جالندھری ہیں۔ گیت یوں تو پہلے بھی لکھے جاتے ہوں گے لیکن انہیں ہمارے ادب میں جگہ نہ مل سکی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ گیت عوام کی زندگی کا جزو ہوتے ہیں اور ہم دیکھ چکے ہیں کہ پرانی اردو شاعری کو عوام کی زندگی سے علاقہ نہ تھا موجودہ زمانے میں جب شاعر کو عوام میں مقبولیت حاصل کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی تو گیت بھی وجود میں آ گئے۔ ان گیتوں سے ہمارے ادب کو بڑا فائدہ ہوا کہ ہندی کے سلیس الفاظ جو ہماری زبان (یعنی اردو) سے خارج ہوتے جا رہے تھے دوبارہ رائج ہو گئے"۔ [1]

اس اقتباس سے صرف یہ معلوم ہوا کہ فیضؔ کے گیتوں کو موجودہ شاعری کی پیداوار سمجھتے ہیں۔ گیتوں کو اب ادب میں جگہ دے دی گئی ہے اور یہ کہ گیت کو عوام کی زندگی

---

[1] فیضؔ، فیض احمد، میزان، مطبوعہ نقوش پریس لاہور فروری ۱۹۶۲، ص ۱۳۵

سے گہرا واسطہ ہے لیکن انھوں نے اپنے ایک اور دوسرے مضمون ؎ "ادب اور ثقافت" میں جو بصیرت افروز بحث کی ہے اگر اس سے استنباط کیا جائے تو یہ بات زیادہ بہتر طور پر سمجھ میں آسکتی ہے کہ ثقافت کے کیا معنی ہیں اور ادب کے سرمایہ کا مقام اور اس کی اہمیت ثقافت میں کیا ہے۔ دوسری بات اس مضمون میں زیر بحث یہ ہے کہ کسی کلچر یا ثقافت کے ارتقائی عمل میں ادب کی کیا کارگزاری ہو سکتی ہے۔ تیسری بات انھوں نے یہ کہی ہے کہ غالبؔ میرؔ اور اقبالؔ معاشرے کے اجتماعی ظاہر و باطن کا نام ہے۔ اس لیے نتیجہ کے طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ چونکہ قومی ادب قومی کلچر کا سب سے زیادہ ہمہ گیر، سب سے زیادہ نمائندہ، سب سے زیادہ جامع اور سب سے زیادہ موثر جزو ہے اس لیے کلچر یا ثقافت کا تعین، اس کی تعریف اور اس کی تفسیر سب سے زیادہ ادیب ہی کے نطق و قلم سے ہوتی ہے یعنی ہمارے نقطۂ نظر سے گیت نویس ہی اس معاشرے اور اس کلچر کے (جس کی گیت نمائندگی کرتے ہیں) تعین، تعریف اور تفسیر کرنے والے ٹھہرے اور آخری دلچسپ نکتہ فیضؔ کے اس مضمون سے یہ دستیاب ہوتا ہے۔

"کہ ہر ذی شعور ادیب اپنے ہم عصر کلچر کا محض ترجمان ہی نہیں ہوتا ناقد بھی ہوتا ہے۔ وہ عمومی ذوق کی تفسیر و تسکین ہی نہیں کرتا اس کی تربیت بھی کرتا ہے۔ وہ خوبی و برائی، حسن اور قبح کے عمومی معیار کی وضاحت ہی نہیں کرتا اس معیار کی صحت و نادرستی کا بھی جائزہ لیتا ہے اور اپنے مشاہدہ و گرد و پیش سے محض کسب علم ہی نہیں کرتا تعلیم بھی دیتا ہے۔ اسی سبب سے جملہ اہلِ فن و ہنر کی صف میں ادیب کی حیثیت سے سب سے زیادہ معتبر ہی نہیں سب سے زیادہ ذمہ دار بھی ہے اور بیک وقت اپنے کلچر کی تخلیق بھی ہوتا ہے اور خالق بھی، اس کی آیت بھی اور اس کا مفسر بھی۔ اپنے عہد کی تصویر بھی اور مصور بھی۔" ؎

فیضؔ ان شاعروں میں سے ہیں جو گیت نویس بھی ہیں اور جنھوں نے گیتوں کی تنقید پر بھی قلم اٹھایا ہے۔ فیضؔ اور ساحرؔ لدھیانوی (جن کا ذکر آگے آئے گا) ہی دو

؎ فیضؔ، فیض احمد "میزان"، ص ۱۵۹

شاعر ایسے ہیں جنہوں نے فلم اور گیت کے تعلق پر کچھ سوچا ہے اور کہا ہے کہ اور اچھے فلمی گیتوں کے متعلق یہ رائے قابلِ پذیرائی ہونی چاہیئے کہ وہ گیتوں کی سنوری ہوئی، تربیت یافتہ اور ترقی یافتہ شکل ہیں۔

فیض کی تنقید کے سلسلے میں ان کے مضمون "ادب اور ثقافت" پر نظر ڈالنی ضرور کہ ہے۔ اس مضمون میں فیض نے قومی کلچر یا ثقافت کی تعریف اس طرح کی ہے :-

"قوموں کی تہذیب یا کلچر بہت سے اجزاء سے مرکب ہوتا ہے۔ اس کے بنیادی اجزاء کیا ہیں ..... اوّل تو وہ سب عقیدے، قدریں، افکار، تجربے، امنگیں موقف یا نصب العین جنہیں ایک انسانی گروہ یا برادری عزیز رکھتی ہے۔ دوئم وہ آداب، عادات، اور رسوم اور طور اطوار جو اس گروہ میں رائج اور مقبول ہیں۔ سوئم وہ فنون مثلاً ادب، موسیقی، مصوری، عمارت گری، اور دستکاریاں جن میں یہی باطنی تجربے، قدریں، عقائد، افکار اور ظاہری طور اطوار بہت ہی مرصع اور ترشی ہوئی صورت میں اظہار پاتے ہیں۔"[1]

اس دلیل سے استنباط کے سہارے ہم اس نتیجے پر پہنچے کہ ہندوستان و پاکستان کے گیت ہر زمانہ میں اپنے ملک کی قومی تہذیب، ثقافت یا کلچر کا ایک جزو رہے ہیں۔ کیونکہ گیت عقیدوں، قدروں، افکار، تجربات امنگوں کی مرصع اور ترشی ہوئی صورت کا مظہر ہیں یعنی دوسرے الفاظ میں معاشرے اور کلچر کے مزاج کا عکس گیتوں کے مزاج میں پایا جانا ضروری ہے خواہ یہ مزاج اچھا ہو یا برا سلیقہ دار ہو یا بدسلیقہ۔ ہندوانہ عقیدے سے متعلق جو گیت ہیں وہ ہندو کلچر کا جزو ہیں اور مسلمانوں کے عقیدے سے متعلق جو گیت ہیں وہ مسلم کلچر کا جزو ہیں البتہ جن گیتوں میں مذہبی عقائد کا پرتو نہیں ہے ان گیتوں میں ہندو یا مسلم کلچر کی کوئی تفریق قائم کرنا

---

[1] فیض۔ فیض احمد فیض۔ میزان ۔۔ ص ۵۶ - ۱۵۴

ایک غیر فطری بات ہوگی۔ آگے چل کر فیض کا کہنا ہے :۔

"معاشرت کے نظام سے اچھائی یا برائی اور سلیقے یا بد سلیقگی کا معیار وضع ہوتا ہے"۔ [1]

پھر کہتے ہیں :

" ان قدروں کے قبول یا عدم قبول سے نظام کی تعمیر یا تخریب ہوتی ہے۔" [2]

یعنی ادب ، شاعری یا گیت نہ صرف معاشرے کے مزاج کا عکس ہوتے ہیں بلکہ وہ معاشرے کے مزاج کو بنا یا بگاڑ سکتے ہیں یعنی گیتوں سے سماج سنوارنا اور ان میں حسن و جاذبیت پیدا کرنا کلچر کے ارتقائی عمل میں ادب کی کارگزاری کو بروئے کار لانے کے مترادف ہے اس صورت میں گیت ایک اعلیٰ ادب اور اعلیٰ شاعری کی خصوصیات کے بھی حامل ٹھہرے فیض نے اس کی طرف بھی اشارہ کیا ہے :۔

" ہمارے ہاں ابھی تک یہ مغالطہ عام ہے کہ میر، غالب اور اقبال کے شعر کو تو ادب کہتے ہیں لیکن مختلف بولیوں کی عوامی کہاوتوں، گیتوں، قصوں اور کہانیوں کو ادب نہیں کہتے یہ بات صحیح نہیں۔ قومی کلچر کسی شہر، گلی، محلے یا کسی چھوٹے سے طبقے یا گھرانے کی پسند یا ناپسند کو نہیں کہتے۔ سارے معاشرے کے اجتماعی ظاہر و باطن کو کہتے ہیں۔" [3]

اس کے معنی یہ ہوئے کہ گیت معاشرے کے اجتماعی مزاج کی عکاسی کرتے ہیں اور ایک بڑے تعداد والے طبقے کے اجتماعی مزاج کی نہ کہ کسی چھوٹے سے گروہ کی۔ اس لیے گیتوں کو معاشرے کی نمائندگی کرنے کا زیادہ حق پہنچتا ہے۔ پھر گیتوں

---

[1]،[2] فیض، احمد فیض، " میزان "مضمون بعنوان ادب اور ثقافت ص ۵۲۔۱۵۵

[3] فیض، احمد فیض، " میزان "، مضمون " ادب و ثقافت "، ص ۵۲ - ۱۵۵

میں اچھے یا برے معمولی اور اعلیٰ معیار والے گیتوں کا جواز یہ ہے کہ جیسے دوسری اصناف شاعری اور ادب معمولی اور اعلیٰ قسم کی موجود ہیں اور اس وجہ سے صنف غزل یا نظم بری نہیں ٹھہرائی جاتی اسی طرح گیتوں کا بھی حال ہے کیونکہ "یہ ضرور ہے کہ ماحول، تربیت اور دوسری آسائشوں یا عدم آسائش کے طفیل اس میں بہت سی اونچ نیچ، بہت سی ادنیٰ و ارفع، تراشیدہ اور ناتراشیدہ صورتیں پیدا ہو جاتی ہیں"۔ [1]

یہاں تک تو کلچر یا ثقافت کا ادب (اور گیتوں) کے ساتھ جو قریبی رشتہ ہے اس کی بحث رہی۔ اس سے بھی زیادہ اہم فیض کے اس محولہ مضمون کا وہ حصہ ہے جہاں انہوں نے ادیب یا شاعر یا گیت نویس کی حیثیت کو متعین کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ "ادب (اور گیت) کلچر کا سب سے ہمہ گیر، سب سے نمائندہ، سب سے جامع اور سب سے موثر جزو ہے۔ کلچر کے باطنی اور نظریاتی پہلو پر روشنی ڈالئے تو مجموعی عقیدوں، قدروں، تجربوں اور امنگوں کا تعین، تعریف اور تفسیر سب سے زیادہ ادیب ہی کے نطق و قلم سے ہوتی ہے وہی اس کی پریشان اور پوشیدہ صورتوں کو ترتیب اور اظہار کی صورت بخشتا ہے۔ لاشعور سے شعور، احساس سے ادراک تصور سے تصویر تک کے منازل اس کی مساعی سے طے ہوتے ہیں، کہاوتیں ضرب الامثال، گیت، قصے کہانیاں، اشلوک، اور مناجاتیں رزمیے یا بزمیے ان سب سے شاعر (اور گیت نویس) قصہ گو اور نثر نگار نہ صرف اپنے ہمعصر ہم قوموں کو ذہنی اور قلبی مسرت و انبساط کا سامان بہم پہنچاتا ہے بلکہ اس وسیلے سے ان کا ضابطہ قدر و اخلاق، ان کے مسلمہ آداب و قوانین، ان کے اصول و عقائد کی تعریف اور تشریح بھی کرتا ہے"۔ [2] کلچر یا ثقافت کا دوسرا پہلو ظاہری اور عملی پہلو ہے۔ فیض کا خیال ہے کہ "اس پہلو کا بیان، اس کی مصوری اور اس کے عارضی مظاہر کو دوامی

---

[1] ، فیض فیض احمد، میزان، مضمون "ادب و ثقافت"، ص ۱۵۵-۵۶
[2] ، " " " " " ص ۱۵۷

صورت میں منتقل کرنا بھی بیشتر ادیب ہی کی ذمہ داری ہے۔۔۔۔ اگر اسے اپنے قلم پر قدرت ہے اگر اس کی نظر بیدار اور اس کا مشاہدہ بصیر ہے تو وہ ایک ہی گیت ایک ہی داستان میں بیسیوں باغ و بہار، سینکڑوں پیکر اور ان گنت منظر سجا سکتا ہے۔" [1]

فیضؔ کے ان اقتباسات اور ان کے تبصرہ کی روشنی میں اگر اب فیضؔ کی شاعری اور خاص کر ان کے گیتوں کو پرکھا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ فیضؔ کے گیت کلچر کی باطنی قدروں کی تعریف بھی ہیں اور تنقید بھی۔ فیضؔ بلاشبہ ایک ذی شعور گیت نویس ہیں جو اپنے ہمعصر کلچر کے موثر ترجمان ہی نہیں بلکہ ناقد بھی ہیں۔ ان کے گیت ان کی نظمیں، ان کی غزلیں جو فلموں میں گائے جاتے اور مقبول عوام ہونے کے باعث عمومی ذوق کی تسکین ہی نہیں کرتیں بلکہ اس کی تربیت بھی کرتی ہیں۔ ماہرینِ موسیقی کی چابکدستی اور موسیقاروں کی خوش الحانی اور فنی کمال کی بدولت نظم، غزل اور گیت ایسے گھل مل گئے ہیں کہ عوام ان گانوں کی صنفی تقسیم کے احساس سے بالاتر ہو گئے ہیں۔ ادھر فیضؔ نے بھی عوام کے مذاق کے معیار کی خوبیوں، برائیوں، حسن و قبح کی وضاحت کی اور اس معیار کی صحت و نادرستی کا جائزہ بھی لیا۔ فیضؔ نے ایک ذی شعور شاعر اور گیت نویس کی حیثیت سے نہ صرف اپنے مشاہدے اور گرد و پیش سے اکتساب علم کیا ہے بلکہ تعلیم بھی دی ہے۔ اس سبب سے اس زمانہ میں تمام ادیبوں، شاعروں اور گیت نویسوں کی صف میں ان کی حیثیت نہ صرف سب سے معتبر ہے بلکہ ذمے دار بھی ہے۔ فیضؔ خود اپنے اس کلیہ کی مثال ہیں کہ ادیب "بیک وقت اپنے کلچر کی تخلیق بھی ہوتا ہے اور خالق بھی۔ اس کی آیت بھی اور اس کا مفسر بھی۔ اپنی ہی ذات میں اپنے عہد کی تصویر بھی اور مصور بھی۔" [2]

اس بحث کی روشنی میں فیضؔ کے مندرجہ ذیل تین گیت اسی جانچ پرتال

---

[1] فیضؔ - فیض احمد - میزان، ص ۱۵۷

[2] ،، ،، ،، ص ۱۵۹

کے مظہر ہیں۔ یہ تینوں گیت فلمی گیت ہیں اور ہندوستان کے فلمساز اے کاردار کی ایک فلم "جاگو ہوا سویرا" کے لیے فیض نے تصنیف کیے تھے اور جو روزنامہ جنگ کراچی نے فروری ۱۹۶۴ء کے اتوار ایڈیشن میں ماہنامہ "نصرت" کے شکریہ کے ساتھ شائع کیے تھے ان گیتوں کے پرکھنے سے پہلے اس امر کا اعادہ ضروری ہے کہ فیض اس طبقۂ خیال کے فرد ہیں جو صحیح یا غلط طور پر پہلے پہل ہندوستان، اور پاکستان کی آزادی سے خوش ہوا۔ مندرجہ ذیل گیت اس بات کی عکاسی کرتا ہے۔

پنکھی راجہ رے! پنکھی راجہ میٹھا بول

جوت جگی ہر من میں

بھنورا گونجے، ڈالی جھومے

بستی باڑی بن میں، جوت جگی ہر من میں

پنکھی راجہ رے! پنکھی راجہ میٹھا بول

ندیا رانی رے!

ندیا رانی میٹھا بول

میٹھا بول

گھاٹ لگی ہر ناؤ

رات گئی، سکھ جاگا

پاؤں باندھو، ناچو گاؤ

گھاٹ لگی ہر ناؤ

ندیا رانی میٹھا بول ندیا رانی رے! ندیا رانی میٹھا بول

---

[۱] جنگ نے مندرجہ ذیل نوٹ کے ساتھ یہ گیت شائع کیے تھے۔

"جاگو ہوا سویرا" کے فلمساز اے کاردار کی نئی فلم "دور ہے سکھ کا گاؤں" کے مکالمے اور گیت فیض احمد فیض نے لکھے ہیں۔ مندرجہ ذیل تینوں گیت اسی زیر تکمیل فلم کے ہیں جو ماہنامہ "نصرت" کے شکریہ کے ساتھ شائع کیے جا رہے ہیں"

سندر گوری رے
سندر گوری میٹھا بول
جیسے روپ جوانی
بات کریں تو پھول کھلیں
اکھیاں ایک کہانی
جیسے دور سے تارا چمکے
چمکے روپ جوانی

سندر گوری رے ! سندر گوری میٹھا بول
پنکھی راجہ میٹھا بول
ندیا رانی میٹھا بول
سندر گوری میٹھا بول ل

اس گیت کا مزاج ، اس کی فضا اور اس کے بول علاوہ گیتوں کے روایتی مضامین روایتی تشبیہوں اور استعاروں اور حسن و عشق کی روایتی اصطلاحوں کے ایک بے ساختہ خوشی کے احساس سے مملو ہیں ۔ ہر دل میں خوشی کی روشنی جگمگا اٹھی ہے ۔ بھنورا گونج رہا ہے ، ڈالیاں جھوم رہی ہیں اور بہار کا موسم آگیا ہے ۔ ہندی میں پنچھی یا چڑیا آزادی کا کنایہ ہے اور اس طرح ندی بھی ۔ دونوں سے خوشی کے گیت گانے کی فرمائش کی جا رہی ہے ۔ ملک کی ناؤ مصائب کے منجدھار سے نکل کر کنارے آن لگی ۔ غلامی کی رات ختم ہو گئی اور آزادی کی نعمتوں سے متمتع ہونے کا وقت آگیا ہے ۔ اس لئے یہ موقع ناچنے اور گانے اور خوشیاں منانے کا ہے ۔ محبوب کے حسن کی پھبن بھی از سرِ نو دلوں کو گرما رہی ہے ۔ لیکن ملک میں ایک طبقے نے محسوس کیا کہ یہ آزادی صحیح معنوں میں آزادی نہیں کہلائی جا سکتی ۔ ابھی مکمل آزادی کی منزل نہیں آئی ۔ دشمن گھات میں بیٹھا ہے ۔ بڑی مشکل سے خدا خدا کر کے تو آزادی کا دن دیکھا ہے لیکن ڈر یہ ہے کہ کہیں یہ آزادی پھر چھن نہ جائے ۔ یہ ڈر کتنا

ل فیض ، احمد فیض ۔ گیت ، مطبوعہ روزنامہ جنگ کراچی ۔ مورخہ ، فروری ۱۹۶۴ء

ہی غلط کیوں نہ ہو لیکن اشتراکیت یا اجتماعیت کے حامی ملک کی آزادی کو اس وقت تک مکمل آزادی کا حامل نہیں سمجھتے جب تک سرمایہ دار ملکوں کی اقتصادی اور معاشیاتی دست نگری ختم نہ ہو جائے اور نئے استعمار پسند ملکوں کے سخت آہنی جکڑ بندیوں سے نجات نہ ملے۔ خوشی کے گیت کے بعد مندرجہ ذیل گیت کی رمزیت اور اشاریت اور غیر محسوس طور پر ایک خاص نقطۂ خیال کی تردید قابل غور ہے۔

سکھی رہے تیری رات چندا — سکھی رہے تیری رات
دُور ہے چین کی نگری چندا — دُور ہے سکھ کا گاؤں
جانے کیسے راہ کٹے گی — ہارے تھک تھک پاؤں

سکھی رہے تیری رات چندا
سکھی رہے تیری رات
تیری دیا سے جیوپ جلا ہے
اس پاپن کے دوارے

جانے کیسے بھاگ جگے ہیں — بھول گئے دُکھ سارے
من کانپے جی دھڑکے چندا — چھوٹ نہ جائے ساتھ
سکھی رہے تیری رات چندا، سکھی رہے تیری رات

یہ دونوں گیت اور تیسرا گیت جو آگے دیا گیا ہے، تینوں مل کر مقصدی آرٹ کا بہترین نمونہ قرار دیے جا سکتے ہیں۔ فیض نے آزادی کی خوشی کو شکوک اور شبہات سے بدل دیا۔ آگے چل کر اس شک کو تلخ حقیقت میں تبدیل کر دیا گیا ہے کیونکہ اشتراکیت پسند گیت نویس نے یہ سمجھ لیا کہ ان دونوں ملکوں (ہندوستان اور پاکستان) میں اشتراکیت یا اجتماعیت کے پھلنے پھولنے اور پروان چڑھنے کے امکانات ختم ہو جانے کے برابر ہیں۔ اور ان کی امیدیں خواص و عوام سب سے ٹوٹ گئیں۔ ان کے خیال کے مطابق چاروں طرف

ل۔ یہ فیض احمد فیض، "گیت"، مطبوعہ روزنامہ "جنگ"، کراچی۔ مؤرخہ، ۔ فروری ۱۹۶۳ء اتوار ایڈیشن

اندھیرا ہی اندھیرا ہے۔ چراغ بجھ گیا اور چاند کی روشنی بھی ختم ہو گئی۔ کوئی راستہ نظر نہیں آ رہا، مگر امید کبھی ہمیشہ کیلئے نہیں ٹوٹتی اس لئے فیض کی اپیل باقی ہے۔ رات کیسے کٹے گی اور رونے سے تو ہرگز یہ کام نہیں بن سکتا اس لئے کسی نہ کسی کو کوئی نہ کوئی چراغ تو جلانا ہی ہے۔ ان کا تیسرا گیت کاردار کے فلم "دور ہے سکھ کا گاؤں" میں اس کی طرف ایک کھلا ہوا اشارہ اور دعوت ہے۔

بجھ گیا چندا، لٹ گیا گھر دا، باقی بجھ گئے رے
دیا راہ دکھاؤ
منوا باقی بجھ گئے رے کوئی دیپ جلاؤ
رونے سے کب رات کٹے گی ہٹ نہ کرو من جاؤ
منوا کوئی دیپ جلاؤ
کالی راکھ میں جوتی لاؤ
اپنے دکھ کا دیپ بناؤ
ہٹ نہ کرو من جاؤ
منوا کوئی دیپ جلاؤ [1]

ویسے اگر یہ نہ معلوم ہوتا کہ یہ گیت فیضؔ کی تصنیف ہیں (جیسا کہ فدائیان فلم میں سے اکثر یہ نہیں جانتے کہ گیت کی تصنیف کن حالات کے تحت کس کے قلم سے وجود میں آئی ہے) اور فیضؔ نے "ادب و ثقافت" پر مضمون لکھ کر یہ کلیہ پیش نہ کیا ہوتا کہ ایک ذی شعور ادیب کو اپنے ہم عصر کلچر کا ترجمان ہونا چاہیئے اور ناقد بھی، اسے نہ صرف عمومی ذوق کی تفسیر و تسکین ہی نہیں کرنی چاہیئے بلکہ تربیت بھی، اسے معیار کی وضاحت بھی کرنی چاہیئے اور اس کا جائزہ بھی لینا چاہیئے۔ علم بھی حاصل کرنا چاہیئے اور تعلیم بھی دینی چاہیئے۔ اس پر ایک ذمہ داری ہے اگر یہ سب نہ ہوتا تو یہ تینوں گیت کسی بھی انفرادی یا

---

[1] فیضؔ، احمد فیض، "گیت" مطبوعہ روزنامہ "جنگ" کراچی، مورخہ ۷، فروری ۱۹۶۳ء، اتوار ایڈیشن

اجتماعی جذبہ کی ترجمانی کر سکتے تھے۔ اس اعتبار سے ان گیتوں میں ایک عالمگیریت سی ہے اور چونکہ گیت عوام پسندی، فن کے کمال اور گیتوں کی اصطلاحات تمام لوازمات پر محیط ہیں اس لئے ان گیتوں کو طبقاتی ادب سے نکال کر عوامی ادب میں شامل کر لینا عوامی ادب کے دامن کو کشادہ کرنے کے مترادف ہے

لیکن صوری اعتبار سے یہ گیت فلمی گیتوں سے زیادہ قریب ہیں۔ بہ نسبت ادبی گیتوں کے جو ادبی مجموعہ کے اوراق کی زینت بنتے ہیں۔ اس لئے کہ یہ لکھے ہی فلم کیلئے گئے ہیں۔ ان گیتوں کی تصنیف میں گو کہ فیض کو فلمساز، ہدایت کار اور میوزک ڈائرکٹر کی فرمائشوں کے تحت بھی پابہ گل رہنا پڑا ہوگا۔ لیکن فیض نے اس پابندی میں اپنی آزادی کو برقرار رکھا۔ اس عمل کے پیچھے بھی فیض کا یہ عقیدہ کارفرما نظر آرہا ہے کہ "فلم اول فن ہے اور بعد میں صنعت، کاروبار یا کچھ اور۔ پھر یہ کہ ہر فن معاشرتی اخلاق کو متاثر کرتا ہے اور نتیجتاً خوبی یا برائی معاشرتی کردار کے خیر و شر سے گہرا تعلق رکھتی ہے۔ سوئم یہ کہ وہ شے جسے ہم ثقافت یا کلچر کہتے ہیں، انہیں اخلاقی قدروں کا نام ہے۔ خواہ یہ اظہار فنونِ لطیفہ کی شکل میں ہو (جس میں فلم اور فلمی گیت شامل ہیں) خواہ روزمرہ آداب زندگی کے پیرائے میں۔ مختصراً فلم کے ثقافتی اثرات جملہ فنون میں سب سے زیادہ ہمہ گیر، سب سے زیادہ موثر اور سب سے زیادہ وسیع ہیں اور اسی اعتبار سے کسی معاشرے کے فکر و عمل، معاشرت اور کردار، ذوق اور بد ذوقی میں فلم کا نفوذ بھی اسی مناسبت سے زیادہ ہوتا ہے چنانچہ فلم سازی محض کاروبار بلکہ محض فن ہی نہیں ایک عظیم سماجی ذمہ داری کا عمل ہے اور اس ذمہ داری کا بار صرف فلمساز و لیڈر ہی نہیں معاشرہ، اہل دانش اور اہل ذوق سب پر ہے۔" [1]

فیض نے عملی طور پر اس ذمہ داری کا بار اٹھانے کا ثبوت اپنے گیتوں اور فلمی گیتوں کی تصنیف سے دیا ہے۔ فیض پہلے مبصر اور ناقد ہیں جنہوں نے گیت کو ادب اور گیتوں کے ادب کو ثقافت کا ایک جزو اور معاشرے کی تہذیب کی ایک اہم کڑی قرار دیا ہے۔ فیض ہی پہلے گیت نویس ہیں جنہوں نے فلمی گیتوں کو بھی ادب میں ایک وقیع مقام دلانے کا بیڑہ اٹھایا۔

۱؎ فیض، احمد فیض "میزان" مضمون "فلم اور ثقافت" ص ۱۶۵، ۱۶۳

اپنے اس مجوزہ مضمون "فلم اور ثقافت" میں فیض نے فلمی گیت نویسوں پر سماجی ذمہ داری کے سلسلہ میں بڑی گہری نظر ڈالی ہے اور نہایت بے باکی سے اپنی رائے پیش کر دی ہے۔ وہ فلم کو صنعت و حرفت نہیں بلکہ فن قرار دیتے ہیں۔ اور فلم کے فن اور فلم کی صنعت میں جو گہرا تعلق ہے اور فلم سازوں کے سامنے منافع حاصل کرنے کے جو مقاصد ہیں ان کا جواز تسلیم کرتے ہوئے ان کی رائے ہے کہ "فلم کا معاملہ الٹ ہے۔ یہاں فلم سازوں کو فلم کی مخصوص خوبیوں سے سروکار نہیں، نہ انہیں یہ تشویش ہے کہ اس بارے میں ان کی غفلت یا کم توجہی سے کاروبار میں نقصان ہو گا۔ تجارتی فلم کا معیار فقط یہ ہے کہ جس فلم سے آمد اچھی ہو وہ اچھی ہے جس سے نہ ہو وہ بری ہے۔ اگر کوئی پیسہ بنانے والی فلم فنی اعتبار سے بے ہودہ اور اخلاقی اعتبار سے مہلک ہے تو کیا ہوا یہ فن اور اخلاقیات وغیرہ ان لوگوں کی نظر میں کاروباری معاملات نہیں ہیں فلم کی دنیا میں پہلا بنیادی فتور یہی ہے" [1] اس مختصر سے مضمون میں فیض نے کئی مفید اور قابل غور باتیں کہہ ڈالیں اول تو یہ کہ فلم ساز اگر صرف مالی منافع حاصل کرنے ہی کو اپنا مقصد بنا لیں تو یہ غلط بات ہے، "فلم یا فلمسازی کا محض کاروبار سے نہیں معاشرے کے فکر و عمل سے بھی کچھ نہ کچھ رشتہ ہے چنانچہ جس طور سے کسی دوا فروش کو کاروبار کے نام پر زہر خورانی کی اجازت نہیں ہے۔ اسی طرح کسی کو انڈسٹری کے نام پر معاشرے کے اخلاق بگاڑنے کی چھوٹ نہیں دی جا سکتی" [2] اسی بنا پر ہر ملک میں فلم پر نگرانی رکھی جاتی ہے۔ اور حکومت کے عمال تصدیق کرتے ہیں کہ فلاں فلم دیکھی جا سکتی ہے یا نہیں۔ فیض کے نزدیک جمہور کے مذاق کو سنوارنے کا کام ہر ذی شعور ادیب کی ذمہ داری ہے۔ ان کا یہ فیصلہ یارانِ نکتہ داں کیلئے صلائے عام ثابت ہوا۔ چنانچہ ساحر، شکیل، مجروح، قتیل شفائی، حمایت علی شاعر اور دیگر اچھے شاعروں کا فلم کے لیے گیت لکھنے کی دعوت قبول کرنا گویا فیض کی آواز پر لبیک کہنا ہے۔

فیض کا احسان صرف یہی نہیں کہ انہوں نے فلم اور فلمی گیتوں کو جماعتی یا معاشرتی اخلاق کا ایک جزو قرار دیا، اس پر سرکاری اور جمہوری محاسبہ کی حدیں مقرر کیں اور ذی شعور گیت نویسوں کو فلم کیلئے گیت لکھنے کی ترغیب و تحریص کا سامان فراہم کیا بلکہ انہوں نے ذی شعور فلم سازوں کو

---

۱ ۲ ۔ فیض، احمد فیض "میزان" مضمون "فلم اور ثقافت" صہ ۷۲ - ۱۶۱

یہ بھی بتایا کہ اگر وہ اچھی فلمیں بنانا چاہتے ہیں تو انہیں اچھے ادیب، اچھے شاعر اور اچھے گیت نویسوں کی ہمت افزائی کرنی پڑے گی۔

ساحرؔ لدھیانوی

اس طرح فیضؔ نے نہ صرف گیتوں کو اردو ادب میں ایک مقام دلانے کیلئے جہاد کیا، بلکہ فلمی گیتوں کی سطح کو اور بھی بلند کر دیا۔ اس لئے وہ اردو زبان کے ان نوجوان شعراء کے سرخیل ہیں جنہوں نے فلمی نغموں کو تخلیقی شاعری کے پہلو بہ پہلو لا کھڑا کیا اور پھر اسی نئی صنف کے ذریعے سماجی اور سیاسی نظریوں کو معاشرے کے مزاج میں داخل کیا اور اس مزاج کو گیتوں میں سمو کر ان نظریوں کو عوام تک پہنچانے کا اہتمام فراہم کیا۔ فیضؔ کی بتائی ہوئی ڈگر پر چلنے والوں میں ساحرؔ لدھیانوی سب سے پہلے قابلِ ذکر ہیں۔ کیونکہ فیضؔ نے تو گیتوں اور خاص کر فلمی گیتوں کی موافقت میں ایک عام سا دعویٰ کیا تھا اور دلائل و اصول و نیز علمی بحث کے ذریعے دعویٰ کی صداقت کو ذہن نشین کرانے کی کوشش کی تھی لیکن ساحرؔ لدھیانوی نے اپنے حسین و جمیل گیتوں کے مجموعے "گاتا جائے بنجارہ" کے پیش لفظ "گذارش"[1] میں گیتوں کو ادبِ عالیہ کا درجہ تو عطا نہیں کیا لیکن اپنے فلمی نغموں کو تخلیقی شاعری کے قریب لانے کی کوشش کی طرف اشارہ کیا ہے۔ ساحرؔ فلمی گیت کو "ایک صنفِ سخن" قرار دیتے ہوئے اور ایک فلمی گیت نویس پر عاید کردہ پابندیوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "ظاہر ہے کہ ان تمام پابندیوں کے ساتھ جو شعری ادب ظہور میں آئے گا وہ ان فنی بلندیوں کو نہیں چھو سکے گا جو ادبِ عالیہ کا حصہ ہیں۔ پھر بھی اس صنف کی اہمیت اور افادیت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اس کا اپنا ایک دائرہ ہے جو کتب، رسائل، ریڈیو اور تھیٹر سب سے وسیع ہے اور اس کے ذریعے ہم اپنی بات کم سے کم مدت میں زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچا سکتے ہیں۔"[2]

---

[1] ساحرؔ لدھیانوی "گاتا جائے بنجارہ"، لارک پبلشرز، جہانگیر روڈ۔ کراچی ۱۹۵۸ء، ص ۱۳

[2] ساحرؔ لدھیانوی "گاتا جائے بنجارہ" ص ۱۳

پھر بھی اس اقتباس میں ذرا اعتذار کا پہلو جھلکتا ہے۔ فیض احمد فیض نے اس بات کو فلمی نغموں کی کمزوری کے بجائے فلمی نغموں کی برتریت کا عنوان ٹھہرایا ہے۔ کیوں کہ اگر اس صنف سخن میں عوام کے ہر فرد تک پہنچنے، عوام کے ہر فرد کو حظ پہنچانے اور خود کو جلد سے جلد ختم کر لینے کی صلاحیت ہے تو اسے اعتذار کے ساتھ پیش کرنے کی ضرورت نہیں تھی۔ ساحر نے اپنے گیتوں کا پیش لفظ لکھتے وقت اعتذار سے اپنا دامن نہ بچا سکنے کی کمزوری دکھلا کر "بد سولانِ بلاغ" کی عظمت میں خواہ مخواہ ایک سقم پیدا کر لیا مثلاً عذر خواہی جہاں نہیں ہونی چاہیے تھی وہاں بھی پیدا ہو گئی ہے۔ گیتوں میں مضامین کا تنوع تمام اصناف سخن پر بھاری ہے۔ تقسیم ہند کے بعد سے اور "نیو تھیٹرز" اور "بمبے ٹاکیز" کے دورِ عروج ختم ہونے کے بعد سے فلمی گیتوں کے دامن میں کیا کیا سمٹ کر نہیں آ گیا۔ حسن کا بیان، عشق کی واردات، خوشی، غم، ہجر، وصال، نفرت و محبت، رشک و حسد، حسرت و حرماں، رقابت و جلن، شادی بیاہ کے گیت، سہرے بابل کے گیت، بھائی بہن، ماں باپ کی محبت کا اظہار، بچوں کی لوریاں، سالگرہ کے گیت موسموں کی رنگینیاں، صبح و شام و چاندنی کی کیفیات، صحرا، کوہ، دریا، ساون بھادوں پھاگن، ہولی، دوالی، عید، حمد، نعت، بھجن، پاکیزہ سے پاکیزہ مواقع کے جذبات، غزل اور ہزل، دوہے، تھیاں، سہتیاں، رباعی، مخمس، مسدس اور سانٹ، سب کی ملی جلی شکلوں کے تجربات، یہ گیت کا مواد ہے، پھر بھی ساحر کو اپنے گیتوں کے تخلیقی شاعری یا ادبی شاعری ہونے پر شبہ ہے یا کم سے کم وہ تخلیقی شاعری اور ادبی شاعری کے ہم پلہ سمجھنے سے گریز کرتے ہیں۔ گیتوں کے عظیم ادب ہونے پر کم اعتمادی، ساحر لدھیانوی میں فیض احمد فیض کی سی جرأتِ رندانہ کے فقدان کی غمازی کرتی ہے۔ ان کے اعتذار کا دوسرا پہلو بھی دیکھنا ضروری ہے کیونکہ مندرجہ ذیل اقتباس سے گیتوں کے تنوع اور وسعت دامانی پر ایک خاص زاویے سے روشنی پڑتی ہے۔ فیض نے بھی فلمی نغمہ نگاری کی پابندیوں کا اجمالاً تذکرہ کیا ہے لیکن ساحر کے یہاں اس کو قدرے تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔ گویا کہ ایک حد تک فلمی گیتوں کی تکنیک کا راز افشا کیا ہے۔

ٓ ساحر لدھیانوی "گاتا جائے بنجارہ" صہ ۱۲

"فلمی نغمہ نگاروں کو وہ آزادی حاصل نہیں ہوتی جو ایک ادبی شاعر کو ہوتی ہے۔ نغمہ نگار کو ہر حال میں ڈرامہ کے تابع رہنا پڑتا ہے اور کرداروں کی ذہنی سطح کے مطابق الفاظ اور خیالات کا انتخاب کرنا پڑتا ہے۔ بالکل ایسے ہی جیسے ایک ہی ڈرامہ میں ناستک (منکرِ خدا) بھگت (عابد، ہندو فقراء کا گروہ) غلام اور آقا، شریف اور بدمعاش، ہر قسم کے کرداروں کی نمائندگی کرنی پڑتی ہے، اسی طرح ایک نغمہ نگار کیلئے یہ بھی ضروری ہوتا ہے کہ کرداروں کی مناسبت اور پلاٹ کی ضرورت کے لحاظ سے اعلیٰ اور ادنیٰ فلسفیانہ اور رکیک ہر نوع کے جذبات و خیالات کو یکساں شدت کیساتھ بیان کرے تاکہ کرداروں کا باہمی تضاد ابھرے اور ڈرامہ کے مجموعی تاثر میں اضافہ ہو۔" ۱؎

فلمسازوں اور فلم اور موسیقی کے ڈائریکٹروں کی عاید کردہ پابندیوں کی وجہ سے اور دوسرے اس وجہ سے بھی کہ "ہمارے دوسرے تہذیبی شعبوں کی طرح ہمارا یہ شعبہ بھی ابھی تک زیادہ تر ان لوگوں کے ہاتھ میں ہے جو ذاتی منافع کو سماجی ضرورت پر ترجیح دیتے ہیں اس باعث ہماری فلمی کہانیوں، فلمی دھنوں اور فلمی نغموں کا معیار عام طور پر بہت پست ہوتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ ادبی حلقے فلمی ادب کو نفرت اور حقارت کی نظر سے دیکھتے ہیں" یہ اس قسم کے ادبی حلقوں اور فلمی ادب کی تنقید نگاروں کے اعتراضات کو صحیح خطوط پر لانے کیلئے ساحر نے یہ بھی کہا ہے کہ "ان کے کچھ اعتراضات ایسے بھی ہیں جو یا تو ان کے حد سے بڑھتے ہوئے جوشِ اصلاح کی پیداوار ہیں یا لا علمی کی" ۲؎ لہٰذا فلمی ادب اور فلمی گیتوں کو پرکھتے وقت تنقید نگاروں کو یہ خیال رکھنا ضروری ہے کہ فلمی گیتوں کا تخلیقی ادب ادبی شاعری کے عمل تخلیق سے مختلف بھی ہے اور مشکل بھی اور یہ دیکھنا بھی ضروری ہے کہ وہ نغمہ کس شاعر نے لکھا ہے اور کس کردار کے لئے لکھا گیا ہے اور تیسرے یہ

۱؎۔ ساحر لدھیانوی "گاتا جائے بنجارہ" ص ۱۲ ۱۲-۱۱

۲؎۔ ایضاً " ایضاً " ص ۱۲

بھی کہ چونکہ فلمی گانے بنی بنائی طرزوں پر لکھوائے جاتے ہیں اس لیئے مروجہ شاعری کی بحروں، اصناف شاعری کے مسلمہ سانچوں سے انحراف کرنا پڑتا ہے اور نیز چونکہ بنی ہوئی یا نقل کی ہوئی دھنوں پر بول لکھوائے جاتے ہیں اس لیئے لفظی صحت کو بھول کر صوتی مناسبت پر اکتفا کرنا پڑتا ہے۔

ساحر لدھیانوی کے یہ تمام اعتذارات اصل میں گیتوں کے اثباتی پہلو ہیں۔ ان نئے تجربات کی بنا پر جس کے لیئے ساحر اور دوسرے فلمی نغمہ نگار خود کو مجبور پاتے ہیں گیتوں نے عوامی شاعروں کو جنم دینے، اسے مقبولیت کا تاج پہنانے اور ادبی شاعری کے برابر بٹھانے کا تہیہ کر لیا ہے۔ اب نوبت یہاں تک آ گئی ہے کہ فلمی گیت اور فلمی غزلیں فلم کے گانوں میں پچاس فی صد حصہ کی شریک ہیں اور ساحر یہ کہتے ہیں کہ "میرا تعلق فلم اور ادب دونوں سے ہے۔ اس لیئے زیر نظر مجموعہ کو پیش کرتے وقت اپنے ادبی دوستوں کی اطلاع کیلئے دو ایک باتیں عرض کرنا ضروری سمجھتا ہوں"[1] لیکن وہ دن دور نہیں جب ادبی شاعر اپنے گیت پیش کرتے وقت اس اعتذار کے پہلو سے اجتناب کرنا شروع کر دیں گے۔ اعتذار کا پہلو صرف ایک جگہ نظر نہیں آیا جب ساحر لدھیانوی اپنے پیش لفظ "گزارش" کے شروع ہی میں کہتے ہیں کہ "فلم ہمارے دور کا سب سے بڑا موثر اور کارآمد حربہ ہے جسے اگر تعمیری اور تبلیغی مقاصد کے لیئے استعمال کیا جائے تو عوامی شعور کی نشوونما اور سماجی ترقی کی رفتار بہت تیز کی جا سکتی ہے۔"[2]

ساحر لدھیانوی موجودہ نسل کے ان شاعروں میں سے ہیں جنہوں نے حالی اور فیض احمد فیض کی طرح اپنی شاعری کا منشور بھی جاری کیا۔ چھوٹی تقطیع کی کتاب کے تین صفحوں میں ساحر نے جو منشور ہمیں دیا ہے اور جس منشور کے اقتباسات اوپر دیئے گئے ہیں ان سے مندرجہ ذیل نکات واضح ہوتے ہیں۔

اول یہ کہ فلمی گیت ادبی شاعری کے ہم پلہ ہیں۔

دوسرے یہ کہ تنقید نگار کو یہ دیکھنا چاہیئے کہ فلمی نغمہ کس شاعر نے تصنیف کیا ہے اور کس کردار کے لیئے۔

---

[1] ساحر لدھیانوی "گاتا جائے بنجارہ" صہ ۱۲

[2] ایضاً ایضاً صہ ۱۱

تیسرے یہ کہ فلمی نغموں کی بحروں کے سانچے مروجہ شاعری سے مختلف ہیں اور تعداد اور نوعیت کے لحاظ سے ترقی پذیر ہیں اور رہیں گے۔

چوتھے یہ کہ فلمی گیتوں کے قابل قبول ہونے کا اختیار نہ مروجہ شاعری کی تنقید نگاری کے اصول بنانے والوں کے ہاتھ میں ہے اور نہ ہی قدیم روایات کے ہاتھ میں بلکہ عوام میں ان کی مقبولیت فلمی گیتوں کے اچھے یا برے ہونے کا معیار قرار پا رہی ہے۔

پانچویں یہ کہ جس طرح پرانی ادبی شاعری یعنی غزل اور نظم وغیرہ تخلیقی شاعری ہیں اسی طرح فلمی گیت بھی تخلیقی مدارج طے کرتے ہیں۔

چھٹے یہ کہ فلمی گیت ایک مقصد کے حامل ہیں اور جدید سماجی اور سیاسی نظریات کو عوام تک پہنچانے کا ایک ذریعہ۔

ساتویں یہ کہ فلمی نغموں کے ذریعے عوامی شعور کی نشو و نما اور سماجی ترقی کی رفتار تیز کی جا سکتی ہے۔

آگے چل کر ساحر لدھیانوی کے فلمی گیت پیش کیے جائیں گے ان سب میں مندرجہ بالا نکات کی کارفرمائی دیکھنی پڑے گی۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ اس قسم کے چند ہی فلمی نغمہ نگار فلمی افق پر چمکتے ہوئے نظر آتے ہیں اور ان میں فیض احمد فیضؔ، ساحر لدھیانوی، شکیل بدایونی سب سے زیادہ روشن ہیں۔ آخر الذکر اور دوسرے ہندوستانی اور پاکستانی فلمی نغمہ نگار باوجود بے پناہ جاذبیت، شدت احساس اور عوام میں مقبولیت اور امتیاز حاصل کر لینے کے کسی مخصوص مدرسۂ فکر یا جماعتی نظریے کے پابند نہیں ہیں۔ ان کے گیتوں میں اخلاص بھی ہے اور فن کا احساس بھی۔ یہ لوگ ایک مخلص اور حساس فنکار کی حیثیت سے جو کچھ دیکھتے یا محسوس کرتے ہیں اُسے زبان اور بیان کی تمامتر خوبصورتی کے ساتھ قاری کے سامنے رکھ دیتے ہیں۔ ان کی آواز ایک مصلح کی آواز نہیں ایک مطرب کی آواز ہے، وہ مصلح کم اور مغنی زیادہ۔ ان کی شاعری ناقد کی زبان نہیں دردمند کا دل ہے۔ مجاہد کی تلوار نہیں، فنکار کے فکر کا نشتر ہے۔" ؎۱

۱؎ شکیل بدایونی، رنگینیاں، مطبوعہ نیا ادارہ، لاہور۔ ۱۹۶۱ء گردپوش پر ساحر کا نوٹ

شکیلؔ بدایونی اور مجروحؔ سلطان پوری اور ان کے ہم مشرب فلمی نغمہ نگاروں نے باوجود مبلغ نہ ہونے کے ادب کی بڑی خدمت کی ہے۔ انہوں نے ایک طرف تو فلم کے لیے گیت لکھے اور دوسری طرف غزلیں بھی۔ غزلیں جو اردو ادب کی نہ صرف "قدیم مگر جب مع اور دل کش صنفِ سخن" ہیں بلکہ جن میں ہمارے ماضی کا بہترین ادبی اور تہذیبی اثاثہ محفوظ ہے۔" فرقدیہ ہے شکیلؔ بدایونی نے جو جگرؔ اور فراقؔ کے بعد آنے والی پود کے واحد شاعر ہیں، غزل کو فلمی گیتوں کیلئے اپنا کر اور اُسے "زندگی کے بدلتے ہوئے رجحانات اور جدید تصورات سے ہم کنار کر کے اس میں نئے رنگ بھی بھر دیئے ہیں"۔ [1]

مزید یہ کہ ساحرؔ لدھیانوی اور شکیلؔ بدایونی نے اپنے فلمی نغمہ کے مجموعہ میں جو انتسابات کئے ہیں اس سے ان کے اس رجحان کا پتہ چلتا ہے کہ ادبی تخلیقات میں زور ادب پر ہے لیکن غنائیت پر بھی یکساں نظر ہے۔

ساحرؔ کے مجموعہ "گاتا جائے بنجارہ" کا انتساب دیکھیے:۔

ان تمام فنکاروں کے نام۔
جنہوں نے ان نغموں کے لیے
اپنی آوازیں
اپنی دھنیں
اور اپنے چہرے..... دیے۔
ساحرؔ

شکیلؔ بدایونی کے مجموعہ "رنگینیاں" کا انتساب ایک قدم اور آگے بڑھ جاتا ہے

محبِ گرامی!،
نوشاد علی صاحب
(میوزک ڈائریکٹر)
کے نام

---

[1] ۔ شکیلؔ بدایونی "شبستان" مطبوعہ نیا ادارہ لاہور، ۱۹۵۸، اگرچہ پوشش پر ساحرؔ لدھیانوی کا فوٹو)

جن کی دلنواز موسیقی نے میرے فلمی نغموں کو زندگی بخشی۔

شکیل بدایونی

ساحر لدھیانوی کے دیے ہوئے منشور کی روشنی میں ساحر کے فلمی گیتوں پر تبصرہ کرنے کیلئے یہ دیکھنا ضروری ہے کہ ساحر کی شاعرانہ شخصیت پر انکے ذاتی حالات کا کیا اثر پڑا۔ ۱۹۴۰ء میں پہلے پہل کیفی اعظمی نے ساحر اور انکی شاعری پر ایک طویل مضمون لکھکر ساحر کا تعارف کرایا تھا پھر ۱۹۴۶ء میں انکی نظموں کا مجموعہ "تلخیاں" شائع ہوا۔ تلخیوں کے بعد انکی طویل نظم "پرچھائیاں" کے عنوان سے شائع ہوئی اور آخر میں سنہ ۱۹۵۹ء میں ان کے فلمی گیتوں کا مجموعہ "گاتا جائے بنجارہ" ہندوستان اور پاکستان میں بیک وقت شائع کیا گیا جس میں جاں نثار اختر کا دیباچہ بھی موجود ہے۔ ساحر کی شاعری پر تنقید و تبصرہ کا حق پرکاش پنڈت نے بھی جی کھول کر ادا کیا۔ پرکاش پنڈت نے "اردو کے لوک پریہ شاعر اور ان کی شاعری" نامی ہندی کتابی سلسلے پر پہلا تبصرہ کیا۔ بعد میں تلخیاں، "ہندی ایڈیشن" اور فلمی گیتوں کے مجموعہ "گاتا جائے بنجارہ" "ہندی ایڈیشن" میں پرکاش پنڈت کے دیباچے شائع ہوئے اور آخر میں اسٹار پاکٹ بکس کی فرمائش پر ساحر ان کی ذات اور ان کی شاعری کے بارے میں (اردو اور ہندی میں) ایک نئی کتاب مرتب کی جس میں انہوں نے ساحر سے متعلق صرف اپنی یا صرف کسی ایک فرد کی رائے شامل کرنے کے بجائے تقریباً ایک درجن ادبی اور فلمی شخصیتوں کی رائیں شامل کر دیں۔ اس فہرست میں کیفی اعظمی، کنہیا لال کپور، احمد ندیم قاسمی، خواجہ احمد عباس، سید سجاد ظہیر، دیوندر ستیارتھی، جاں نثار اختر، سردار جعفری اور فلمی اداکارہ نرگس کے نام شامل ہیں۔ ان سب دوستوں نے ساحر کی شاعری کو مختلف رنگ میں اور مختلف زاویوں سے دیکھا اور دکھایا ہے۔ اس اعتبار سے ساحر کی شاعری کا شاید ہی کوئی پہلو ایسا ہوگا جو تشنۂ تنقید و تبصرہ رہ گیا ہو، سوائے ان کے نام کے جس سے بہت کم لوگ واقف ہیں، حتیٰ کہ ان کے ہم مشرب اور ہم خیال دوست کنہیا لال کپور نے تو اپنے تبصرہ میں یہ لکھ دیا تھا کہ ساحر

لہ ساحر لدھیانوی "کلیات ساحر" (ساحر اور اس کی شاعری) کراچی بک ڈپو، کراچی سنہ ندارد ص ۱۷

لدھیانوی، پورا نام معلوم نہیں ہوسکا آیا تخلص کرتے ہیں یا سحر۔ اس کے متعلق بھی بیشتر محققین کو شک ہے۔" صرف کیفی اعظمی نے چونکہ ان کی ذاتی زندگی کے واقعات پورے کنندہ بیان کر دیئے ہیں اس لئے اس کا نام بھی بتا دیا۔" جب ان کے والد صاحب نے یہ سنا کہ ان کا ولی عہد عبد الحئی شاعر ہو گیا ہے اور شعر کہتا ہے تو ان کا غصہ نفرت میں بدل گیا"۔۱؎ پرکاش پنڈت کے ترتیب دئیے ہوئے مجموعے میں ساحر کے جن احباب کے تبصرے شامل ہیں، ان پر ایک نظر ڈالنے سے پتہ چلتا ہے، وہ ساحر جن کے متعلق کیفی اعظمی نے کہا تھا کہ "معلوم نہیں وہ گیت لکھتے لکھتے ہی کس وقت پروڈیوسر اور ڈائریکٹر ہو جائیں"۔ ان ساحر کا تلخ حقیقتیں طالب علمی کے زمانہ سے ہی پیچھا کر رہی تھیں۔ کالج سے نکلتے ہی زندگی کی مجبوریوں نے انکو پوری طرح دبوچ لیا تھا اور لدھیانہ کے ایک جاگیردار کے چشم و چراغ کے سامنے بچپن ہزاروں الجھنیں لیکر آیا۔ والد کی گیارہ شادیاں، کم سنی میں والد اور والدہ کے تعلقات کی کشیدگی اور بدمزگی، مقدمہ میں مجسٹریٹ کے سامنے باپ کے ساتھ رہنے کے مطالبہ کے مقابلہ میں ماں کے ساتھ رہنے کو ترجیح، باپ کی دولت سے عدم فیض یابی، تلخیاں پیدا کر لینے کے لئے کیا کم اسباب تھے کہ عنفوانِ شباب کے زمانہ میں ماحول سے مایوسی، اور ترقی پذیر قوتوں سے دوری نے شاعر کے مزاج میں بے انتہا شکستگی پیدا کر دیا تھا۔

جن لوگوں نے ساحر کو بہت قریب سے دیکھا ہے ان کا یہ بیان ہے کہ "ساحر جتنے کامیاب شاعر ہیں اتنے اچھے دوست بھی ہیں، جو خلوص ان کے فن میں ہے وہی شخصیت میں ہے۔ احساس و تاثر کی جو شدت ان کی نظموں میں ملتی ہے وہی زندگی میں نظر آتی ہے"۔۲؎ "ساحر نے اپنی شخصیت کا سارا گداز شاعری میں بھر دیا ہے"۳؎ "بچی زندگی کی محرومیوں، شکستوں اور الجھنوں نے ساحر کو اس قدر گھلا یا پگھلا دیا ہے کہ اب ان میں احساس ہی احساس باقی رہ گیا ہے جس کے تار کسی مدھم سی تحریک سے جھنجھنا اٹھتے ہیں"۔۴؎ ان کی شاعری کے پہلے مجموعہ "تلخیاں" کی ورق گردانی سے پتہ چلتا ہے کہ یہ مجموعہ ان کی زندگی کا روزنامچہ ہے۔

۱؎ ساحر لدھیانوی "کلیات ساحر" (ساحر اور اس کی شاعری) صہ ۱۰

۲؎ ۳؎ ۴؎ : " " " صہ ۱۲، ۱۴

ساحر کی اکثر نظمیں بے پناہ قوت کی مظہر ہیں اور ان کا ایک ایک لفظ ایسا آئینہ ہے جس میں سماج کو اس کے جسم کے گھناؤنے ناسور دکھائی دیتے ہیں۔[1]

ساحر کا ذہنی ارتقاء اور ان کے سیاسی و سماجی شعور کی تربیت پر ایک نظر ڈالنا یوں بھی ضروری ہے کہ یہی چیزیں ان کے گیتوں کا مواد بن کر ہمارے سامنے آئی ہیں لیکن ان کی ابتدائی شاعری اور طویل نظموں میں دو عالمگیر جنگوں کے درمیان پیدا ہونے اور بڑھ کر جوان ہو جانے والی پود کے نوجوان شعراء کی طرح جو تشکیک پسندی اور ذہنی انتشار کے رجحانات تھے وہ ترقی کر کے گیتوں میں ایک ایسی پختہ مقصدیت تک پہنچ جاتے ہیں جو نہ صرف اپنے ملک کی بلکہ پوری دنیا کی سماجی طاقتوں کے سامنے صحیح شعور پر مبنی ہے۔ لیکن اس مقصد کی پختگی تک پہنچنے میں ساحر کی امیدیں کیسی کیسی بندھیں، اور کیسی کیسی ٹوٹیں اس کا تذکرہ کرنے میں کوئی حرج نہیں کیونکہ اس بیان سے ان کی شاعرانہ شخصیت کا مکمل خاکہ ہمارے ذہن میں مرتب ہو جاتا ہے۔ دوسری عالمگیر جنگ شروع ہوئی تو ن۔ م۔ راشد، فیض احمد فیض اور دوسرے ہم مشرب شعراء کی طرح ساحر نے بھی اس جنگ کو ایک "لمحہ غنیمت"[2] جانا اور دبی ہوئی مخلوق کو مسکرانے اور سر اٹھانے کی دعوت دی۔ اپنی نظم "طلوع اشتراکیت"[3] میں ساحر نے ایک خوش آئند خواب دیکھا۔ مزدوروں کے بگڑے تیور، باغی لشکر، سرخ پھریرے، ذاتی جاگیروں کا خاتمہ، قید خانوں کے قفلوں کا ٹوٹنا، حقوق نسوانی کی تحریک، سنگین کدالیں، اور ہتھوڑے، اشتراکی ترانے ساحر کیلئے جنت نگاہ اور فردوس گوش بن گئے اور انہیں یقین سا آگیا کہ اب تیرگی ختم ہو گئی ہے۔ سرخ شعاعیں پھیل گئی ہیں۔ مغرب کی فضاؤں میں جمہور کی فتح کے ترانے گونجے۔ اور ساحر نے ایک نئی زندگی ایک نئے دور کا آغاز ہوتا ہوا محسوس کیا اور اپنی نظم "میرے گیت تمہارے ہیں"[4] میں ساحر نے عزم بالجزم کیا کہ :-

---

[1] ساحر لدھیانوی، کلیاتِ ساحر۔ ساحر اور اسکی شاعری، تبصرہ خواجہ احمد عباس صہ ۲۵ [2] ساحر لدھیانوی تلخیاں، لمحۂ غنیمت، صہ ۶۹۔ ۶۸ [3] ساحر لدھیانوی، تلخیاں، طلوع اشتراکیت، صہ ۷۲۔ ۷۰

[4] ساحر لدھیانوی، "تلخیاں" (میرے گیت تمہارے ہیں) صہ ۱۱۲۔ ۱۱۰

آج سے اے مزدور کسانو! میرے راگ تمہارے ہیں
فاقہ کش انسانو! میرے جوگ[1]، بہاگ تمہارے ہیں
میرا فن، میری امیدیں، آج سے تم کو ارپن ہیں[2]
آج سے میرے گیت تمہارے دکھ اور سکھ کا درپن ہیں[3]

لیکن کارل مارکس کے نظریہ کے شیدائیوں نے جس طلوعِ اشتراکیت پر اپنی تمام امیدوں اور تمناؤں، اپنی زندگی، اپنے فن اور اپنے سب کچھ کا مدار قائم کیا تھا۔ وہ صبحِ طلوع ہوتی نظر نہ آئی تب بھی اس طبقہ کے قدم رجائیت کی لغزش نہ ہوئی۔

ساحرؔ اور ان کے ہم مشرب شاعروں نے ملک کی فضا میں مایوسی ہی مایوسی دیکھی آفتابِ اشتراکیت طلوع ہوتا ہوا دکھائی نہ دیا۔ بنگال میں قحط پڑا تو "دیس کی جنتا" سسک سسک کے اور "نسلِ آدم دختِ بلک بلک" کے مرنے لگی، ملوں میں ریشم کے ڈھیر بنے لیکن "دخترانِ وطن تار تار کو" ترستی رہیں، اور ساحرؔ دانت پیس پیس کر رہ گئے اور ان کے اشعار سرمایہ داروں، سیاست دانوں اور فلسفہ دانوں کے خلاف نفرت کی آگ برساتے رہے۔

ہندوستان کی آزادی کے سلسلہ میں شملہ کانفرنس ہوئی تو پھر ساحرؔ اور دوسرے اشتراکیت پسند شعراء کو امید بندھی کہ اب آزادی مل جائے گی لیکن وہ کانفرنس بھی ناکام ہو گئی اور ساحرؔ نے اپنی نظم "پھر وہی کنجِ قفس"[4] میں ملک کی عام مایوسی اور ناکامی کے احساس کا غصہ سیاسی رہنماؤں اور برطانوی حکومت پر اتارا۔

فروری ۱۹۴۶ء میں انگریزوں کی بحری افواج کے جہازیوں نے بمبئی میں عدم مساوات کے خلاف احتجاج کیا اور جب انہیں فوجی قانون کے تحت سخت سزائیں

---

1. بمعنی جرگیا اور بہاگ، جو مشہور راگوں کے نام ہیں۔
2. بمعنی پیشِ خدمت ہیں۔ نذر کرنا۔
3. بمعنی آئینہ
4. ساحرؔ لدھیانوی۔ تلخیاں، نظم، پھر وہی کنجِ قفس، ص ۲۲ – ۱۲۰

دی گئیں تو پھر ساحر کی رگ قومیت بھڑکی اور اس نے اپنی نظم "کس کا لہو ہے؟" میں پھر اپنے ملک کے سیاسی رہبروں سے دریافت کیا۔

اے رہبر ملک و قوم ذرا — آنکھیں تو اٹھا نظریں تو ملا
کچھ ہم بھی سنیں ہم کو بھی بتا — یہ کس کا لہو ہے کون مرا؟ [1]

اور جب ۱۹۴۷ء میں آزادی کا نورانی چہرہ نمودار ہوا تو ساحر خوش نہیں تھے کیونکہ اشتراکیت نے ہندوستان اور پاکستان کی آزادی کو صرف ایک مفاہمت کے طور پر منظور کر لیا تھا۔ اپنی نظم "مفاہمت" میں جو بمبئی میں ۱۵ اگست ۱۹۴۷ء کو لکھی گئی ساحر نے آزادیٔ وطن کا ایک نئے انداز سے خیر مقدم کیا ہے۔

یہ شاخ نور جسے ظلمتوں نے سینچا ہے
اگر پھلی تو شراروں کے پھول لائے گی
نہ پھل سکی تو نئی فصل گل کے آنے تک
ضمیر ارض میں اک زہر چھوڑ جائے گی [2]

ساحر کی پیش گوئی کسی حد تک صحیح ثابت ہوئی۔ اس کا اندازہ ہندو اور مسلمانوں کے کشت و خون سے لگایا جا سکتا ہے جو ۱۴ اگست ۱۹۴۷ء کے کچھ پہلے سے لیکر شروع ہوا۔

عوام کے شاعر اور عوام کے مغنی ساحر نے جب ہندوستان میں ہندوؤں کو ... مسلمانوں کے خون سے ہولی کھیلتے دیکھا تو اس نے آل انڈیا ریڈیو سے اپنی نظم "آج" [3] ۱۱ ستمبر ۱۹۴۷ء کو نشر کی۔ یہ نظم ایک محب وطن کی پر درد اپیل تھی جس نے اپنے چاروں طرف موت کی وحشتوں کو ناچتے دیکھا۔ حیوانیت اور بربریت کی بدترین مثالیں "ماؤں کی گود میں سہمے ہوئے بچے"، "آہ و بکا کا شور"، "سر برہنہ عصمتیں"

۱۔ ساحر لدھیانوی، تلخیاں، نظم (یہ کس کا لہو ہے) صہ ۲۸ - ۱۲۵
۲۔ " " صہ ۱۴
۳۔ " " صہ ۴۵ - ۱۴۱

"تباہی کے طوفان" دیکھے تو چاند، تاروں، بہاروں، حسن و عشق کے گیت گانے والے ساحر کی بربط کے سینے میں نغموں کا دم گھٹ کر رہ گیا۔ تانیں چیخوں کے انبار میں دب گئیں۔ اور گیتوں کے سر ہچکیاں بن گئے۔[۱]

ساحر نے انقلاب اور بغاوت کے نغمے الاپنے کا واسطہ دیا، سرفروشی کے خوابیدہ جذبے ابھارنے کی یادیں تازہ کیں اور وعدہ کیا کہ اگر تم

مجھ کو پھر میرا کھویا ہوا ساز دو
میں تمہارا مغنی، تمہارے لئے
جب بھی آیا، نئے گیت لاتا رہوں گا[۲]

ساحر نے پاکستان کے مسلمانوں کو بھی نہیں بخشا اور اپنی ایک غزل "طرب زاروں پہ کیا بیتی، صنم خانوں پہ کیا گزری" میں بڑے زور سے چٹکی لی:[۳]

میرا الحاد تو خیر ایک لعنت تھا سو ہے اب تک
مگر اس عالم وحشت میں ایمانوں پہ کیا گزری
چلو وہ کفر کے گھر سے سلامت آگئے لیکن
خدا کی مملکت میں سوختہ جانوں پہ کیا گزری

اور آخر میں کارل مارکس کے فلسفہ کا مبلغ شاعر ساحر تھک کر بیٹھ گیا۔ اپنی ایک نظم[۴] "نیا سفر ہے، پرانے چراغ گل کر دو" میں آخرکار اعتراف شکست کا اعلان کر دیا۔ لیکن ساحر اپنے "سفر نصیب رفیقوں" سے "قدم بڑھائے چلو" کی تلقین کرتا رہا اور اپنی دو نظموں[۵] "وہ صبح کبھی تو آئے گی" اور "وہ صبح ہمیں سے آئے گی"

۱۔ ساحر لدھیانوی "تلخیاں" ص ۱۴۵
۲۔ " " ص ۱۴۷-۱۴۶
۳۔ " " ص ۴۹-۱۴۸
۴۔ " "گاتا جائے بنجارہ" ص ۱۰۸-۱۰
۵۔ " " ص ۱۱۱

میں اس نے اپنی مبلغانہ شاعری کا دیوان تہہ کر کے رکھ دیا۔ شکیل بدایونی کے متعلق ساحر نے کہا ہے کہ وہ مبلغ کم اور مغنی زیادہ ہیں۔ لیکن ساحر خود بھی اس زمانہ میں مبلغ زیادہ لیکن مغنی بھی کم نہیں تھے۔ ان کی مبلغانہ شاعری تو مایوسیوں اور ناکامیوں کی فضاؤں میں گم ہو گئی لیکن ان کی مغنیانہ شاعری گیتوں اور خاص کر فلمی گیتوں میں اب بھی باغ و بہار بنی ہوئی ہے۔

لیکن فرق یہ ہے کہ ان کی تبلیغی شاعری نے ساحر کی شخصیت کو ہمیشہ کے لیئے ایک خاص رنگ میں رنگ دیا۔ ساحر مقصد کے حصول کے ذرائع سے گزر کر ایک پختہ مقصدیت تک پہنچ گئے۔ اشتراکیت کے محاذ پر جو شکست ساحر کو ہوئی اسے بھی ایک فتح میں تبدیل کر لیا ہندوستان کے معاشرے کے مزاج کو اپنی شخصیت اور اپنی روح میں جذب کر کے اپنی شعری تخلیقات کے مزاج میں اس مزاج اور اس روح کو منتقل کر دیا۔ ہندوستان کی سیاسی اور سماجی کیفیت کے شعور کو وسعت دے کر ایک عالمی شعور کی وسعتوں میں پھیلا دیا۔ اشتراکی نظموں کے جذبہ کی شدت میں ایک سنجیدگی پیدا ہو گئی۔ اس کے آرٹ کی تصویر کا پردہ بھی اب ایک وسیع پردہ تھا۔ مقامی انقلاب کا آہنگ عالمی امن کی طلب کا آہنگ بن گیا۔ ہندوستان میں ۱۹۴۷ء کے فسادات کے زمانہ میں امن و تہذیب کی بھیک مانگنے والا ساحر دس سال بعد (۱۹۵۸ء کے قریب) ایک عالمگیر ادبی اور بین الاقوامی پردہ پر، "پرچھائیاں"[۱] (۱۹۰ مصرعوں کی ایک طویل نظم) دیکھنے کیلئے مجبور ہو گیا۔ اس نے عالمگیر امن اور تہذیب کے حق میں آواز اٹھائی اور عالمی سلامتی کا ترانہ گایا۔

"ساحر کی پرچھائیاں[۲] کوئی سیاسی منشور نہیں ہے۔ یہ شدید طور پر ذاتی دلوں پر اثر انداز ہونے والی انسانی داستان ہے جس میں حقیقت اور شاعرانہ تخیل گھل مل گئے ہیں، جس میں ایک ناقابل فراموش تاثر آفرینی ہے۔ ساحر اس نظم میں ساری دنیا

---

[۱] ساحر لدھیانوی، "کلیات ساحر"، نظم "پرچھائیاں"، ص ۱۰۶ - ۹۱ [۲] ساحر لدھیانوی "کلیات ساحر"، ساحر اور اسکی شاعری، (تبصرہ خواجہ احمد عباس) ص ۲۷ - ۲۶

سے مخاطب ہے۔

اس نظم میں ساحر نے اپنے[1] فن کی عظیم اور مقدس بلندیوں کو چھو لیا ہے "یہ نظم[2] بیک وقت غنائی اور بیانیہ کیفیت کی حامل ہے" یہ نظم[3] اپنی سادہ کہانی اور آسان بیانی کی وجہ سے زیادہ سے زیادہ وسیع حلقوں تک پہنچ سکے گی۔ اس کے نوّے فیصدی الفاظ سے بھی زیادہ الفاظ ہماری روزمرہ گفتگو کے الفاظ ہیں " (نظم پرچھائیاں پر سردار جعفری کا دیباچہ) اس میں ایک نئے ہونے فنکار کی محبوبہ کی دردناک زندگی میں ایک عام زندگی کی تصویر ابھرتی ہے اس میں فنکار روٹی کے چند ٹکڑے حاصل کرنے کے لئے در در کی ٹھوکریں کھاتا ہے

سوال یہ ہے کہ ساحر فن کی بلندیوں کو پہنچنے کے لئے کن کن منازل سے گزرے۔ جواب کیلئے ہمیں ان کے کلام کے مجموعے "تلخیاں" کی طرف رجوع کرنا پڑے گا جو اتفاق سے ساحر کی زندگی اور ان کے فن کے ارتقاء کی تاریخ بھی ہے۔ جب کارل مارکس کے فلسفہ کا طالب علم اور ہندوستان کی متحدہ قومیت کے نظریہ سے مسحور شخصیت کا مالک تقسیم ہند کے فسادات دیکھ کر اور اپنے خواب کی تعبیر نہ پاکر مایوسی کی چٹان سے ٹکرایا تو خالص بشریت کے تقاضوں کے دلدل میں جا گرا۔ غم جاناں اور غم دوراں میں سے کوئی بھی ان کی زندگی کا سہارا نہ بن سکا اور ساحر گم کردہ منزل ہو گیا۔ ساحر نے اپنی نظم "کبھی کبھی[4]" میں ذاتی تذبذب اور حرماں نصیبی کا راز افشا کیا ہے۔ اسی قسم کی مایوسی ان کی نظم "فرار[5]" سے بھی ملتی ہے۔

تلاش معاش ساحر کو ۱۹۴۸ء یا ۱۹۴۹ء میں بمبئی کھینچ لے گئی تھی جہاں شعر و ادب

---

1. ساحر لدھیانوی۔ کلیات ساحر (ساحر اور اسکی شاعری) تبصرہ سید سجاد ظہیر ص ۲۹
2. " " " تبصرہ سردار جعفری ص ۳۰
3. " " " " ص ۳۲
4. ساحر لدھیانوی "تلخیاں" ص ۸۹-۸۸
5. " " ص ۹۲-۹۱

اور نغمہ و رقص صنعت فلمسازی کے لیئے دست و بازو بن گئے تھے۔ اپنی مشہور نظم "فنکار" میں قتیل شفائی کی طرح ساحر نے بھی اپنی بھڑاس فلمی دنیا کے کاروبار پر نکالی۔ باوجود طوالت کے خوف کے یہ نظم نقل کی جارہی ہے۔ کیونکہ یہ نظم ساحر کی زندگی اور اس کے فن کا ایک اہم سنگ میل ہے اور یہاں اردو گیتوں میں ادب کی چاشنی بھرنے والا اور گیتوں کو اردو ادب میں ایک وسیع مقام عطا کرنے والا ساحر جنم لیتا ہے۔ اس کے ٹوٹے ہوئے دل اور شکستہ ساز سے جو نغمے ابھرے ان میں پختہ مقصدیت، فن کا کمال اور اس کی جدت طرازی، پرواز تخیل اور شدت احساس کا نچوڑ سمو دیا گیا تھا۔

(نظم فنکار میں[۱])

میں نے جو گیت تیرے پیار کی خاطر لکھے
آج ان گیتوں کو بازار میں لے آیا ہوں
آج دکان پہ نیلام اٹھے گا ان کا
تو نے جن گیتوں پہ رکھی تھی محبت کی اساس
آج چاندی کے ترازو میں تلے گی ہر چیز
میرے افکار، میری شاعری، میرا احساس
جو تیری ذات سے منسوب تھے ان گیتوں کو
مفلسی جنس بنانے پہ اتر آئی ہے
بھوک تیرے رخ رنگیں کے فسانوں کے عوض
چند .... اشیائے ضرورت کی تمنائی ہے
آج ان گیتوں کو بازار میں لے آیا ہوں
میں نے جو گیت تیرے پیار کی خاطر لکھے

"تلخیاں" پڑھنے کے بعد ہر شخص اس نتیجہ پر پہنچ سکتا ہے کہ اس کی ہر نظم کے ہر شعر

---

[۱] ساحر لدھیانوی - تلخیاں، ص ۸۷-۸۶

کے لفظ لفظ میں نشتر زنی اپنی انتہا کو پہنچی ہوئی ہے۔ حتیٰ کہ مندرجہ بالا نظم میں یہ سب نشتر ساحر نے خود اپنی رگ جان پر ہی لگا ڈالے ہیں۔ خواجہ احمد عباس نے کیا خوب کہا ہے "ساحر نے اپنی نشتر زنی کو اپنی شاعری تک ہی محدود نہیں رکھا بلکہ ان فلمی گانوں میں بھی ڈال دیا ہے جو پہلے صرف شیریں اور دل کش کہلاتے تھے یہ نے اور اب اسی بناء پر ادب عالیہ میں شمار کرنے کے قابل ہیں اور یہ عجب ہے کہ ساحر کو اگرچہ ہمیشہ یہ موقع نہیں ملا کہ وہ فلموں میں اپنے من پسند گیت لکھ سکے۔ پھر بھی اس نے ایسے بہت کم گانے لکھے ہیں جو عام اصطلاح میں فلمی گانے کہلاتے ہیں۔ جہاں کہیں بھی اسے ایسا موقع ملا ہے اس نے ایسے گیت لکھنے کی کوشش کی جو اس کی پورد کی تمناؤں، ناکامیوں، شکوک اور تیقن کی نمائندگی کر سکیں۔" اسی کا نام گذشتہ ابواب میں معاشرے کے مزاج اور گیتوں کے مزاج کی ہم نوائی رکھا ہے۔ علاوہ ساحر کے اس خصوصیت کے حامل شکیل بدایونی، مجروح سلطان پوری، قتیل شفائی اور فیض احمد فیض بھی ہیں لیکن ساحر کے یہ ہم راہی زیادہ دور تک ساحر کے ساتھ بادیہ پیمائی نہ کر سکے اور باقی لاتعداد فلمی گیتوں کے مصنفوں کا مطمح نظر ہی صرف یہ رہا کہ فلم سازوں کے سامنے ہتھیار ڈال دیں اور زیادہ سے زیادہ یہ کریں کہ گیتوں میں دل کشی، شیرینی نغمگی بھر دیں اور اگر ہو سکے تو عوامی موضوعات، عوامی زبان، ہلکی پھلکی طرز ادا اور بحر و عروض اور قافیہ اور اصناف شاعری کے چند تجربات کر ڈالیں۔

ساحر کی بیشتر نظمیں اور گیت پابند ہیں۔ ایک آدھ نظم اس پابندی سے آزاد ہے "لیکن ساحر قافیہ اور ردیف کے حسن و ترنم کا قائل ہے۔ ساحر نے ہیئت کے بجائے معنی، موضوع اور سب سے زیادہ انداز بیاں میں اجتہاد کیا ہے۔۔۔۔ اس کی شاعری اور گیتوں کی بنیاد شدت احساس پر ہے اور اس کے اسلوب کا حسن بھی شدید احساس ہی سے عبارت ہے۔" ۴۳

۴۲۔ ساحر لدھیانوی (کلیات ساحر) ساحر اور اسکی شاعری، تبصرہ خواجہ احمد عباس ص ۲۶

۴۳۔ ۔ ۔ ۔ تبصرہ احمد ندیم قاسمی ص ۲۳

چنانچہ اردو ادب کے گیت نویسوں میں سے صرف ساحرؔ اور ان کے ساتھیوں .... قتیلؔ شفائی (جن کا ذکر اوپر آچکا ہے) شکیلؔ بدایونی اور مجروحؔ سلطان پوری کو زیرِ بحث لانے سے مقصد پورا ہو جاتا ہے۔ اس میں سے بھی ساحرؔ کے گیتوں کا تذکرہ جو مبلغ پہلے اور معنی بعد میں ہیں اور شکیلؔ بدایونی کے گیتوں پر تبصرہ جو معنی زیادہ اور مبلغ کم ہیں، فلمی گیتوں کے نمائندہ حصے کا احاطہ کرے گا۔ باقی فلمی گیت نویسوں کے نام اور ان کے گیتوں کے بول دے دینے پر اکتفا کیا جا سکتا ہے تاکہ فلمی گیتوں اور گیتوں کی صنف شاعری کی مقبولیت، عوام کے لئے ان کی اپیل اور گیتوں کے مستقبل کا ایک دھندلا سا خاکہ ذہن میں آجائے۔ تمام فلمی گیت نویسوں اور ان کے تمام فلمی نغموں پر تفصیلی بحث کی گراں باری کا نہ متحمل ہوا جا سکتا ہے اور نہ اس کی ضرورت ہے لیکن یہ یقینی امر ہے کہ کوئی نہ کوئی تحقیق و تلاش کا پروانہ اس شمع کے گرد بھی طواف کرے گا اور اردو میں فلمی گیتوں کا ذکر تشنۂ تکمیل نہیں رہ سکتا۔

ساحرؔ نے فلمی گیت بمبئی آکر تصنیف کرنا شروع کئے۔ یہ نہیں معلوم ہو سکا کہ ساحرؔ نے سب سے پہلے کس فلم کیلئے گیت تصنیف کئے۔ ہندوستان کی فلمی اداکارہ نرگس کے اس تبصرے سے جو اس نے فلم "پیاسا" پر کیا ہے یہ معلوم ہوتا ہے کہ سب سے پہلے ساحرؔ نے فلم "پیاسا" کو نوازا۔ نرگس نے لکھا۔

> "اس فلم "پیاسا" میں ساحرؔ کی بعض انتہائی بلند نظمیں شامل ہیں اور کبھی کبھی تو مجھے ایسا محسوس ہوا کہ جیسے ان نظموں کو فلم میں لانے کے لئے خاص مواقع نکالے گئے ہوں۔" [1]

غالباً یہ رائے صحیح ہی ہے کیونکہ نرگس کی معلومات فلمی معاملات میں قابلِ یقین ہونی چاہیں۔ فلم "پیاسا" کے گیتوں پر نظر ڈالنے سے قبل (نرگس نے غزل، نظم اور گیت سب کو گیتوں کے ہی نام سے پکارا ہے) یہ بات ذہن میں رہنی چاہیے کہ فلم "پیاسا" کے گیت زیادہ تر وہ ہیں جو ساحرؔ نے فلم سازی کی صنعت میں شریک کار ہونے سے

---

[1] ساحرؔ لدھیانوی۔ کلیات ساحرؔ (ساحرؔ اور اسکی شاعری) تبصرہ فلمی اداکارہ نرگس صہ ۴۹

پہلے تصنیف کئے ہوں گے اور فلم پیاسا کے بنانے والوں نے فلم کے لئے ساحر کے کلام کی موزونیت کو دریافت کیا۔ فلم کے لئے اداکار اور اداکاراؤں کی دریافت فلم سازوں کا ایک جبلی خاصہ ہے۔ چنانچہ فلم سازوں کی یہ دریافت ان کے انتخاب کا کمال ثابت ہوئی، فلم پیاسا کے ذریعہ ساحرؔ کا فلمی دنیا میں تعارف ہوا اور ابھی ساحرؔ کے جوہر پورے طور سے کھلنے بھی نہ پائے تھے کہ نرگس نے لکھا۔

"فلم پیاسا نے ساحرؔ کو ہندوستانی فلمی گیت کاروں کی صف اول کا گیت کار بنا دیا ہے۔ میری تمنا ہے کہ اپنی اس کامیابی کو وہ ترقی کے زینے کی آخری کڑی نہ سمجھیں بلکہ مستقبل میں اس سے بھی زیادہ بلندیوں پر پہنچیں۔" ؎۱

ایک فنکار کی دوسرے فنکار کے لئے یہ تمنا جس خلوص پر مبنی تھی اس کی بنا پر نرگس کی یہ دعا کہ "ساحرؔ کو ہر لحاظ سے محفوظ رکھنا چاہیئے فلم انڈسٹری کے لئے بھی اور اردو شاعری کے لئے بھی پوری ہوئی" اور ساحرؔ ایک طرف فلم سازی کے لئے اور دوسری طرف اردو شاعری کے لئے سرمایہ ناز ثابت ہوئے۔ نرگس کی اس مخلص تمنا کے پس منظر میں نرگس کی مندرجہ ذیل رائے بہت اہم ہے کیونکہ یہ رائے نہ ساحرؔ کے ہم مشرب اور ہم عقیدہ دوست کی ہے اور نہ کسی ادیب اور تنقید نگار کی بلکہ ایک ایسے شخص کی رائے ہے جسے اردو ادب کی علمی دنیا والے شاید ایک عام اردو داں شخص کی رائے سے زیادہ اہمیت نہ دیں لیکن اس وجہ سے وہ رائے ہمارے لئے اہم ہے کیونکہ عوام کے ایک نمائندہ کی رائے ہے اور زیادہ اہمیت اس لئے بھی ہے کہ ایک مغنیہ اور اداکارہ کی رائے ہے جو ایک طویل مدت سے ہندوستانی فلموں میں بطور ہیروئن کام کر رہی تھیں۔

"ہر فلمی ہیروئن کی طرح میں نے بھی غم کے گیت، خوشی کے گیت، مزاحیہ گیت، بھجن، قوالیاں غرضیکہ ہر نوع کے گانے فلموں میں گائے

؎۱ ساحرؔ لدھیانوی، کلیاتِ ساحرؔ، (ساحرؔ اور اس کی شاعری) تبصرہ اداکارہ نرگس ص ۵۱-۵۰

ہیں جن میں سے بعض گانے واقعی غیر معمولی خصوصیت کے حامل تھے۔ ملک کے بہترین موسیقاروں کے ترتیب دئے ہوئے اور ملک کے مشہور شاعروں کے لکھے ہوئے۔ لیکن سچ بات یہ ہے کہ مجھے بہت کم گانوں نے اتنا متاثر کیا ہے جتنا 'پیاسا' کے گانوں نے یہ اتنے خوبصورت اور اثرانگیز تھے کہ مجھے سب کے سب یاد ہو گئے ہیں۔ ۱ؔ

"ساحر کے لکھے ہوئے 'پیاسا' کے گانوں کی پسندیدگی کا سبب یہ ہے ......

کہ"یہ گانے سننے والے کی دل کی گہرائیوں میں اس طرح اتر جاتے ہیں کہ اسے پتہ تک نہیں چلتا اور صرف اس وقت محسوس ہوتا ہے جب وہ تنہائی کے لمحوں میں خود گنگنانے لگتے ہیں۔ تنہائی کے لمحے جو خوب صورت بھی ہیں اور دردناک بھی" ۲ؔ

یہ تنقید بڑی انمول تنقید ہے کیونکہ اس تنقید میں ایک معصومیت، ایک الہڑپن تنقید کی راہ و رسم سے بے خبری اور انجان پن پوشیدہ ہے۔ نرگس نے فلم "پیاسا" کے گیتوں کو تاثیر اور سماجی شعور سے بھرپور قرار دیا ہے۔ اس تنقید میں انجان طور پر نرگس نے فن تنقید نگاری کے مسلمہ معیار استعمال کئے ہیں۔ لکھتی ہیں:۔

"فلمی گیت کاروں میں ساحر کا درجہ بہت بلند ہے۔ ان کے اشعار سن کر یوں لگتا ہے جیسے وہ شاعر کے دل کی آواز اور ان کی ذاتی زندگی کے گہرے جذباتی تجربوں کا اظہار ہوں۔ مجھے بعض دوسرے شاعروں کی تخلیقات بھی پسند ہیں۔ لیکن ساحر کے یہاں تخلیقی تصور آفرینی کا عنصر بے حد نمایاں ہے۔ اس کی نظمیں براہ راست دل کو چھوتی ہیں۔ ساحر کے شعر عام لوگوں کو اس لئے یاد ہو جاتے ہیں کہ وہ اپنے شعروں میں تمام انسانوں کے دکھ سکھ کی بات کہتے ہیں اور عام آدمی یہ محسوس کرتا ہے کہ یہ شعر اس کے خیالات

۱ؔ، ۲ؔ، ۳ؔ :- ساحر لدھیانوی - کلیات ساحر (ساحر اور اس کی شاعری) تبصرہ نرگس اداکارہ ص ۴۷

اور احساسات کے ترجمان ہیں۔ ساحر کی شاعری کی یہی خصوصیات فلم "پیاسا" کے نغموں کی مقبولیت کا راز ہیں۔ "پیاسا کے نغموں میں جو ادبی چاشنی ہے وہ عام فلمی گیتوں میں کبھی کبھار نظر آتی ہے۔" ؎۱

"لیکن ساحر نے گیتوں کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا، اس کا اندازہ کچھ یوں لگایا جا سکتا ہے کہ تقسیم ہند و پاکستان کے بعد جب ساحر بمبئی پہنچ کر صنعت فلم سازی میں داخل ہوئے تو اس وقت تک عام طور پر فلمی گیتوں کا معیار اس حد تک ادنیٰ اور پست ہو چکا تھا کہ محض رکیک قسم کی تک بندیوں کو گیت نگاری کی معراج سمجھا جانے لگا تھا۔" ؎۲

یہ نہیں کہ سب فلمی گیت ہی پست ہوتے تھے۔ آغا حشر کاشمیری کی ڈالی ہوئی بنیادوں پر فلموں کے لئے اچھی اچھی غزلیں لکھی گئی تھیں اور علامہ آرزو لکھنوی نے نیو تھیٹرس کلکتہ کے ہندی اردو فلموں کیلئے غزلوں کی شکل میں گیت تصنیف کئے تھے ان میں اردو غزل اور اردو نظم کی جاذبیت بھر کر ایک ایسا روپ اور نکھار بخشا تھا کہ مقبولیت عوام نے ان گیتوں کو اردو ادب کے شاہکاروں میں شامل کر دیا تھا۔ باوجود پرانا ہو جانے کے وہ گیت "امر سنگیت" کے نام سے پکارے جاتے جاتے تھے۔ اور کچھ عرصہ پہلے اپنی اوائل عمری میں ریڈیو پاکستان نے عوام کی فرمائش پر ان گیتوں کے ریکارڈوں کو ہر ہفتہ ایک مستقل پروگرام کے تحت نشر کرنے کا اہتمام بھی کیا گیا۔ ڈاکٹر، ودیاپتی، کپال کنڈلا، پریذیڈنٹ، پسرا، دیوداس، چنڈی داس، سورداس، پورن بھگت وغیرہ فلموں کے گیت کئی اعتبار سے ادبی گیتوں میں شمار ہونے کے قابل ہیں لیکن ان سب میں

؎۱ ساحر لدھیانوی۔ کلیات ساحر۔ (ساحر اور اسکی شاعری) تبصرہ، نرگس ص ۴۹-۴۸

؎۲ " " تبصرہ جاں نثار اختر ص ۳۸

ایک تو ٹیگور ریت اور ہندو مذہب کے فلسفۂ ترکِ دنیا کا عنصر زیادہ تھا۔ اور دوسرے
شاعری اور موسیقی کے نئے تجربات کے لیئے دروازہ کافی کشادہ نہیں ہوا تھا۔ صنعت
فلمسازی اس وقت فلم کی کہانی اور اداکاری کے معیار کو بلند کرنے کی فکر میں تھی۔
اور یہ دونوں محاذ بہت اہم تھے۔ جہاں تک گانوں کا تعلق ہے اس میں موسیقی پر زیادہ
زور دیا جا رہا تھا۔ کیونکہ بنگال کے عوام میں موسیقی کا معیار بھی بلند تھا۔ موسیقی کا
مذاق کلاسیکیت اور روایات کا پابند تھا۔ "پلے بیک میوزک"[۱] کی "تیکنیک"[۲] نئی نئی تھی۔
عموماً اداکار ہی غزلیں اور گیت گاتے تھے اور سوائے کے۔ ایل۔ سہگل یا معدودے چند
اداکاروں کے بہت کم اداکار اردو زبان کے الفاظ کو صحت اور حسن ادائیگی کے ساتھ
استعمال کر سکتے تھے۔ پھر بھی آرزو لکھنوی فلمی گیت نگاروں میں اس اعتبار سے پیش پیش
تھے کہ انہوں نے فلمسازوں کو ایک نیا راستہ دکھایا لیکن فلمسازی کا مرکز منتقل کلکتہ سے بمبئی منتقل ہو گیا
بمبئی کی فضا میں پارسی سرمایہ داروں کی تھیٹریکل کمپنیوں کے نغموں کی
ایک گونج پہلے سے موجود تھی۔ تھیٹریکل کمپنی زوال پذیر تھی اور بمبئی کا سرمایہ دار جو ہمیشہ
مغرب کے سرمایہ داروں کے نقشِ قدم پہ چلنے کا عادی تھا فوراً اس نتیجہ پر پہنچا کہ جب
مغرب میں فلم سازی کی صنعت کامیابی سے ہمکنار ہو رہی ہے تو ہندوستان میں بھی اس
صنعت کی ترقی اور فروغ کے امکانات ہیں۔ کلکتہ والوں کے تجربے سے فائدہ اٹھا کر
بمبئی کا سرمایہ بے جھجک اس نئے میدان میں کود پڑا اور بہت جلد بمبئی کی صنعت فلم
سازی دنیا میں دوسرے یا تیسرے نمبر پر آ گئی۔ بمبئی ٹاکیز کے علاوہ کئی کمپنیاں قائم
ہو گئیں اور فلم تجارت کی بازی گاہ بن گیا۔ فلمساز کے سامنے سب سے بڑا اور اہم
مقصد منافع بازی تھا۔ اس لئے فلمسازی نے انتخاب کے بجائے کثرتِ پیداوار کا
رخ اختیار کیا۔ فلموں میں مذاق کی بلندی کی بجائے ہندوستان کے غیر تعلیم یافتہ
یا نیم تعلیم یافتہ عوام کے پست مذاق کی سطح پر اتر کر ان کی پسند حاصل کرنا اپنا مطمح نظر

۱؎ PLAY BACK MUSIC

۲؎ TECHNIQUE

قرار دیا۔ فلم کمپنیوں کی بڑھتی ہوئی تعداد کے حساب سے فلمی شاعروں کی تعداد بھی بڑھنے لگی اس پست مذاق اور کثرت شعراء کا نتیجہ یہ ہوا کہ علامہ آرزو لکھنوی نے فلمی گیت کو سجانے اور سنوارنے میں جو محنت کی تھی وہ رائیگاں ہو گئی اور " آرزو کا بخشا ہوا روپ اور سنگھار ان فلمی شاعروں کے ہاتھوں لٹ گیا "۔[1] اچھے ادیب اور اچھے شاعر اول تو اپنے فن کو سر بازار لاکر اس طرح نیلام کرنے کے قائل نہیں تھے دوسرے ان کا ذکی الحس ہونا اور اپنے مربیوں سے مزاج شناسی اور مزاج داری کی امید رکھنا میوزک ڈائریکٹروں کی عاید کردہ پابندیاں ایسی ناقابل عبور رکاوٹیں تھیں کہ شاعروں کا اچھا اور اعلیٰ طبقہ فلم کے لئے گیت لکھنے پر بمشکل راضی ہو سکتا تھا۔ چنانچہ تیسرے اور چوتھے درجہ کے اردو شاعروں کو یہ کہنے کا موقع مل گیا کہ فلمی گیت لکھوانے کیلئے کسی بڑے اور مستند ادیب یا شاعر کی تلاش کرنا وقت اور روپیہ ضائع کرنا ہے۔ بمبئی کے فلمسازوں اور ہدایت کاروں میں کچھ لوگ ایسے بھی تھے جو اعلیٰ تعلیم یافتہ اور تہذیب و تمدن اور ادب کے تقاضوں سے واقف تھے۔ لیکن وہ سب بھی ذہنی طور پر اس غلط رائے سے متاثر ہوئے حتیٰ کہ فلمی ناقد اور مبصر بھی اس کے اثر سے نہ بچ سکے اور یہ سب مضمون نگار جہاں فلم سازوں کے حصول زر کی طمع و حرص کا رونا روتے تھے اور فلمی کہانیوں اور فلمی گیتوں کے معیار کو بھی بلند کرنے کا تقاضا کرتے تھے وہاں یہ بھی تسلیم کرتے تھے کہ یہ بے چارے بھی کیا کریں فلم دیکھنے والے عوام کا مذاق ہی اتنا پست ہے اور یہ عوام اسی پست معیاری سے خوش ہوتے ہیں اور اکثر ایسا ہوا کہ جب کبھی پست معیار کو بلند کرنے کی کوشش کی گئی وہ تصویر ناکامیاب ہو گئی اور فلم ساز کو سخت نقصان اٹھانا پڑا۔

چنانچہ فلمی دنیا کی یہ حالت تھی جب ساحر نے بمبئی میں فلم کے لئے گیت لکھ کر اردو شاعری کا سحر جگانا شروع کیا۔ ان حالات میں ساحر نے ایک بار پھر گیتوں کے معیار کو ابھارنے اور سنوارنے کی جو کوشش کی اس نے نہ صرف اس زہر آلود پروپگنڈے

---

[1] ساحر لدھیانوی ۔ کلیات ساحر (ساحر اور اسکی شاعری) تبصرہ جاں نثار اختر صہ ۳۸

کا ایک موثر بطلان ہی کیا بلکہ فلمی گیتوں کو ذہنی گندگی اور غلاظت سے نکال کر ستھری اور نکھری ادبیت سے روشناس کرا دیا۔" [1]

نرگس نے جن گیتوں کو ذہن میں رکھ کر آج سے ۱۸ / ۲۰ سال قبل اپنا تبصرہ لکھا تھا اور جاں نثار اختر نے "گاتا جائے بنجارہ" میں شامل جن گیتوں کو سامنے رکھ کر ساحر کے گیتوں کو ستھری اور نکھری ہوئی ادبیت سے متصف کیا تھا ان سب گیتوں یا بعد کے فلموں کے لئے تصنیف کئے ہوئے ایک ایک گیت پر نظر ڈالنا دقت طلب بھی ہے اور طول امل بھی لیکن ان گیتوں کا پیش کیا جانا ضروری ہے جن کا تذکرہ ان تبصرہ نگاروں نے کیا ہے۔ مثلاً پیاسا کے گیت لے لیجئے۔

سب سے پہلا گیت ہے "جانے کیا تو نے کہی"

جانے کیا تو نے کہی
جانے کیا میں نے سنی

بات کچھ بن ہی گئی

سنسناہٹ سی ہوئی
تھرتھراہٹ سی ہوئی

جاگ اٹھے خواب کئی
بات کچھ بن ہی گئی

نین جھک جھک کے اٹھے
پاؤں رک رک کے اٹھے

آ گئی چال نئی
بات کچھ بن ہی گئی

زلف شانے پہ مڑی
ایک خوشبو سی اڑی

---

[1] ساحر لدھیانوی "گاتا جائے بنجارہ" دیباچہ از جاں نثار اختر، ص ۱۶

کھل گئے راز کئی
بات کچھ بن ہی گئی

سادگی اور پرکاری کی اس گیت سے بہتر کوئی مثال ملنی مشکل ہے۔ الفاظ اور بولوں کی سادگی، معانی کی گہرائی، محاکات کا رنگ، تصور آفرینی اور کنایوں میں دل کی باتیں کہہ جانا، حسن و عشق کے نرم و نازک احساسات کا نرم و نازک بیان، سب کچھ بھر دیا ہے۔ غالب تو صرف یہ کہہ کر رہ گئے تھے "کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے"، ساحر نے ان سے آگے بڑھ کر محبت کے پہلے پہلے احساس کو اظہار کا جامہ پہنا دیا اور وہ بھی ایک لڑکی کے نازک احساسات کو۔ حسن و عشق کی واردات کے بیان کے متعلق غزل کے دعویٰ کا ابھی تک کسی دوسری صنف نے بطلان نہیں کیا تھا۔ ساحر کے اس گیت نے غزل کے مخصوص دعویٰ کو چیلنج کیا ہے۔ فلمی گیتوں میں غزل کو جگہ جگہ چیلنج کیا گیا ہے۔ ان مقامات میں سے ایک مقام وہ ہے جہاں غزل ساکت اور خاموش ہے۔ حسن و عشق کی واردات میں حبیب و محبوب کی دو بدو گفتگو ان کی نظروں کے سوال و جواب ان کے دلوں کی خاموش گفتگو، جن کے اظہار کی سکت غزل کے ایک شعر میں ممکن نہیں۔ فلمی گیتوں میں دوگانا ایک ایسی ترکیب ہے جو اس دقت کو بھی حل کر دیتی ہے اور جو عین فطرت کے مطابق بھی ہے۔ دوگانوں میں ساحر لدھیانوی نے ایک نئی طرح ڈالی۔ فلم "پیاسا" کا ایک دوگانا عوام میں بے حد مقبول ہے۔

ا:۔ ہم آپ کی آنکھوں میں اس دل کو بسا دیں گے
ب:۔ ہم موند کے پلکوں کو اس دل کو سزا دیں تو؟
ا:۔ ان زلفوں میں گوندھیں گے ہم پھول محبت کے
ب:۔ زلفوں کو جھٹک کر ہم یہ پھول گرا دیں تو؟
ا:۔ ہم آپ کو خوابوں میں لا لا کے ستائیں گے
ب:۔ ہم آپکی آنکھوں سے نیندیں بھی اڑا دیں تو؟

ؔ ساحر لدھیانوی "گاتا جائے بنجارہ" ص ۹۲-۹۴

و:- ہم آپ کے قدموں پر گر جائیں گے غش کھا کر
پ:- اس پر بھی نہ ہم اپنے آنچل کی ہوا دیں تو؟

عشق میں ناز و نیاز کے دریا کو کوزے میں بند کر دیا گیا ہے۔ پہلے گیت میں حسن کی سادگی و پرکاری تھی تو اس گیت میں حسن کی شوخی و طراری ہے۔ اور عشق کی مجبوری و بے چارگی اور نیاز مندی چار مصرعوں میں اپنی پوری داستان بیان کر گئی ہے۔ غزل کے چار شعروں میں کسی غزل گو نے حسن و عشق کی ان تمام واردات کا اس اختصار سے احاطہ نہیں کیا جو اس گیت میں ملتا ہے اور اس اعتبار سے بھی یہ گیت بازی لے جاتا ہے کہ تنہائی میں دو چاہنے والوں کی یہ چھیڑ چھاڑ پاکیزگی جذبات کا ایک نادر نمونہ ہے۔ اس گیت کے متعلق اداکارہ نرگس کی یہ رائے بڑی دلچسپ اور صحیح ہے کہ اگر نئی نئی عمر کا نئی نئی محبت کرنے والا جوڑا گیت کے ذریعے اظہار محبت کرنا چاہے تو اس سے بہتر گیت نہیں گایا جا سکتا۔

گیتوں کی مقبولیت کا ایک راز یہ بھی ہے کہ موضوعات کے بارے میں گیت کا دامن غزل سے بہت زیادہ وسیع ہے۔ غزل مستمر طور پر اعلیٰ طبقے کے جذبات و واردات کا ذکر کرتی ہے اور عوام کو اس سے لطف اندوز ہونے کیلئے اپنی ذہنی اور جذباتی اور ادبی سطح سے بلند ہونے کی کوشش کرنی پڑتی ہے۔

دوسرے غزل میں عوام کے طبقے میں سے بھی اس طبقہ کے خیالات کی عکاسی نہیں ملتی جسے ہم گرا ہوا طبقہ کہتے ہیں۔ غزل میں یہ سماجی شعور بھی نہیں ملتا کہ اس گراوٹ کی ذمہ داری خود معاشرے پر ہے۔ غزل نے نہ اس ذمہ داری کا احساس دلایا ہے اور نہ اس گراوٹ کو دور کرنے کیلئے نشتر زنی کی ہے۔ گیتوں میں یہ سماجی شعور اور یہ سماجی مزاج قریب قریب ہر دوسرے تیسرے فلم کے کسی نہ کسی گیت میں مل جاتا ہے اور اس تحریک کا سہرا بھی ساحرؔ کے سر ہے۔ ان کی نظم ؎ "چکلے" جو "پیاسا" فلم کے لئے ٹیپ کے مصرعہ میں تبدیل کر کے شامل کر لی گئی ہے۔ سب سے تیز نشتر ہے جو کسی مصلح یا کسی شاعر نے

؎ ساحر لدھیانوی "تلخیاں" ص ۶۲-۵۵

معاشرے کے خون فاسد کو نکالنے کے لئے اس کی رگ حمیت میں چبھو یا۔ ساحرؔ کی ایک نظم جو گیت کی طرح گائی گئی ہے اور بے حد مقبول ہے "عورت"[1] ہے۔ جس کے پہلے دو مصرعے ہیں :

عورت نے جنم دیا مردوں کو ، مردوں نے اسے بازار دیا
جب جی چاہا مسلا کچلا ، جب جی چاہا دھتکار دیا

اس گیت میں بلا کی درد بھری اپیل ہے۔ یہ گیت حالیؔ کی نظم "اے ماؤں بہنو، بیٹیو دنیا کی زینت تم سے ہے" سے آگے بڑھ جاتی ہے کیونکہ اس میں حقیقت سے پردہ اٹھایا گیا ہے۔ اس لہجہ کی دوسری نظمیں اور گیت ساحرؔ کے قلم سے برابر نکلتے رہے اس لئے کہ سماجی شعور کی نشو و نما اور سماجی ترقی کی رفتار میں تیزی ان کی شاعری کا ایک تعمیری مقصد ہے۔ فلم "پیاسا" کا ایک گیت "یہ دنیا اگر مل بھی جائے تو کیا ہے" ساحرؔ کی زندگی کے تلخ تجربات کا نچوڑ ہے اور اس گیت میں عوام کے اس طبقہ کی مایوسی اور نفرت کا اظہار ملتا ہے جو پاکیزگی اور وفا شعاری کو اپنا مسلک بنانا چاہتے ہیں اور دنیا کی تلخ حقیقت کے سامنے عاجز ہو جاتے ہیں :

یہ محلوں، یہ تختوں ، یہ تاجوں کی دنیا
یہ انساں کے دشمن سماجوں کی دنیا
یہ دولت کے بھوکے رواجوں کی دنیا
یہ دنیا اگر مل بھی جائے تو کیا ہے

ہر اک جسم گھائل ، ہر اک روح پیاسی
نگاہوں میں الجھن دلوں میں اداسی
یہ دنیا ہے یا عالم بدحواسی
یہ دنیا اگر مل بھی جائے تو کیا ہے

---

[1] ساحرؔ لدھیانوی "گاتا جائے بنجارہ" صہ ۱۰۲

یہاں اک کھلونا ہے انساں کی ہستی
یہ بستی ہے مُردہ پرستوں کی بستی
یہاں پر تو جیون سے ہے موت سستی

یہ دنیا اگر مل بھی جائے تو کیا ہے

یہ دنیا جہاں آدمی کچھ نہیں ہے
وفا کچھ نہیں دوستی کچھ نہیں ہے
جہاں پیار کی قدر ہی کچھ نہیں ہے

یہ دنیا اگر مل بھی جائے تو کیا ہے

جلا دو اسے پھونک ڈالو یہ دنیا
مرے سامنے سے ہٹا لو یہ دنیا
تمہاری ہے تم ہی سنبھالو یہ دنیا

یہ دنیا اگر مل بھی جائے تو کیا ہے [۱]

ان گیتوں میں ساحر کی زندگی کی عکاسی بھی ملتی ہے لیکن فلم کے لئے جو گیت لکھے جاتے ہیں ان میں گیت نویس کو یہ آزادی نہیں ملتی کہ وہ جو چاہے لکھ دے۔ اسے تو کرداروں کے حسب حال اور موقع کے مطابق میوزک ڈائریکٹر کی بنائی ہوئی دھنوں میں بول بھرنے پڑتے ہیں اور یہیں پر تخلیقی تصور آفرینی کرنی پڑتی ہے اس طرح گیت وصال فراق، آپس کی چھیڑ چھاڑ، شکوہ شکایت، مصائب دنیوی، بے ثباتی، انسانی جد وجہد، محنت کا راگ، ایک معصوم لڑکی کے پاکیزہ جذبات، ایک مغنیہ و رقاصہ کے وہ گانے جو وہ کسی کیفے، کلب یا کسی رقص و سرود کی محفل میں سننے والوں کی تفریح طبع کے لئے گاتی ہے یا مزاح و ظرافت، غرض یہ گیت ہر قسم کے مضامین اور مواد پر مشتمل ہو سکتے ہیں۔ گیت نویس ایک غزل گو کی طرح کسی ایک خاص رنگ کا حامل نہیں ہو سکتا پھر بھی اس کے فلمی گیتوں پر جن کے تنوع کا دائرہ اس طرح بے حد وسیع ہو گیا ہے ہر کسی اچھے فلمی گیت

---

[۱] ساحر لدھیانوی ،، گاتا جائے بنجارہ ،، ص ۹۲-۹۱

نویس کا ٹھپہ لگا ہوا ہوتا ہے اور اسی لئے فلم کے گیتوں میں یہ سوال سامنے آتے ہیں کہ گیت کس شاعر نے لکھا ہے، کس کردار کے لئے لکھا ہے اور کس حد تک تخلیقی تصور آفرینی میں وہ اپنے فرض سے عہدہ برآ ہوا ہے یعنی اس کردار کی مناسبت سے کس حد تک اس کردار کی نمائندگی کی ہے۔ اور پھر یہ سوال کہ کیا کہا گیا ہے بہت اہم ہے اور یہیں سے ہر گیت نویس کا علیحدہ علیحدہ رنگ معلوم ہوتا ہے مثلاً کیفے یا ہوٹل کی ایک رقاصہ اور مغنیہ کے منہ سے نکلے ہوئے گیت کے بول اور ان بولوں کے پس پشت جذبات پست اور رکیک بھی ہو سکتے ہیں اور ایک اچھے گیت نویس کے ہاتھوں ان میں نازک عاشقانہ جذبات اس طرح بھی بھرے جا سکتے ہیں کہ پستی اور رکاکت سے دامن بچا کر نکل جائے۔ یعنی کیفے میں گانے والی لڑکی ایک غیر مہذب گیت بھی گا سکتی ہے اور یہی گیت کنایہ اور محاکات کے انداز میں ایک خوبصورت دعوت عشق بھی بن سکتا ہے، مزاحیہ گیتوں میں گھٹیا قسم کی باتیں بھی کہی جا سکتی ہیں اور ان میں طنز شامل کر کے انہیں ادبی ظرافت کا ایک عمدہ نمونہ بنایا جا سکتا ہے۔لہ لیکن یہ موقع بڑا نازک ہوتا ہے اور صرف ستھرے مذاق کا ایک آزمودہ کار اور تجربہ کار شاعر ہی اس پل صراط پر چل سکتا ہے۔ فلم "ٹیکسی ڈرائیور" اسی قسم کا ایک امتحان تھا۔ اس فلم کا مضمون، اس کا ہیرو، اس کی ہیروئن، ہیرو اور ہیروئن کے دوست احباب سب کے سب عوام کے قریب قریب سب سے نچلے طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کے جذبات میں ستھراؤ اور تہذیب کے دامن کو ہاتھ سے نہ جانے دینا فلم کی کہانی لکھنے والے سے زیادہ فلم کے گیت تصنیف کرنے والے شاعر کا کمال ہے۔ اس فلم میں ہیرو اور ہیروئن کے یکجا گانے اور دوگانے کیفے کی رقاصہ کے گانے، ٹیکسی ڈرائیور کے دوست کے گانے سب میں پستی در رکاکت، مسخرگی اور بے ہودہ گوئی کھڑی کھڑی منہ تکتی رہ گئیں اور ساحر نے یہ ثابت کر دیا کہ اس کے قلم میں واقعی سحر ہے۔

"ٹیکسی ڈرائیور" کے گانوں کی تصنیف میں ایک دقت اور پیش آئی ہو گی وہ یہ کہ میوزک ڈائریکٹر کو بمبئی کی موجودہ زمانے کی فضا اور مغربی موسیقی کی دھنوں کے ساتھ بمبئی والوں ے

لہ ساحر لدھیانوی "گاتا جائے بنجارہ" (جاں نثار اختر کا دیباچہ) ص ۱۷

کی عبث اور خاص کر بمبئی کے کیفے، کافی اور چائے خانہ اور نوجوان طبقے کی گھٹیا مغربی موسیقی کی دھنوں کے ساتھ والہانہ لگاؤ کے ماحول کو مدنظر رکھ کر اس فلم کے گانوں کی دھنیں زیادہ تر مغربی موسیقی کی تازہ ترین دھنوں پر تیار کرنی پڑی ہوں گی۔ ہندی کے الفاظ وخیالات کو ہندوستان قدیم کی موسیقی سے اور اردو کے الفاظ وخیالات کو مسلمانوں کی موسیقی کی جدتوں سے ایک خاص مزاجی مناسبت ہے اور اردو ہندی کے ملے جلے الفاظ کو قدیم وجدید موسیقی کی دھنوں سے لیکن اردو یا ہندی کے الفاظ جدید ترین مغربی موسیقی کے جھٹکوں اور اکھڑے اکھڑے پن کی تاب نہیں لا سکتے۔ پھر ساحر کو نا ممکن بات ممکن کرکے دکھانی تھی۔ چنانچہ ساحر کے سحر کا یہ ایک معجزہ ہے کہ وہ ٹیکسی ڈرائیور کے گانوں میں نہ صرف پستی اور رکاکت، بیہودگی اور پھکڑپن سے دامن کشاں گزر گیا بلکہ اس نے اردو زبان کی نئی اہلیت کا بھی لوہا منوا لیا کہ وہ مغربی موسیقی کے زہر کو گوارا کر کے مزۂ شیر و شکر لے سکتی ہے اوپر بیان کئے ہوئے اصولوں کو ٹیکسی ڈرائیور کے مندرجہ ذیل گانوں پر پرکھ کر دیکھئے تو اس بیان کی صداقت میں سرمو بھی فرق نظر نہیں آئے گا۔

۱۔ دل سے ملا کے دل پیار کیجئے
کوئی سہانا اقرار کیجئے
شرمانا کیسا، گھبرانا کیسا
جینے سے پہلے مرجانا کیسا
آنچلوں کی چھاؤں میں
رس بھری فضاؤں میں
اس زندگی کو گلزار کیجئے
دل سے ملا کے دل پیار کیجئے
کوئی سہانا اقرار کیجئے

-:-

۲۔ آتی بہاریں، جاتی بہاریں
کب سے کھڑی ہیں باندھے قطاریں

چھا رہی ہے بے خودی

کہہ رہی ہے بے خودی

دل کی امنگیں بیدار کیجئے   دل سے ملا کے دل پیار کیجئے

کوئی سہانا اقرار کیجئے

۲:     دل سے بھلا کے رسوائیوں کو

جنّت بنایئے تنہائیوں کو

آرزو جوان ہے

وقت مہرباں ہے

سو نہ جائے ہشیار کیجئے   دل سے ملا کے دل پیار کیجئے

کوئی سہانا اقرار کیجئے

بمبئی کی ایک رقاصہ کے جذبات ہیں۔ ان میں کوئی غیر مہذب بات نہیں کہی گئی۔ ایک نوجوان رقاصہ کنایہ اور محاکات کے انداز میں دعوت عشق دے رہی ہے۔ دوسرا گیت ہیرو اور ہیروئن کی چھیڑ چھاڑ پر مبنی ہے۔ یہ دوگانہ ہے۔

الف :   دیکھو مانے نہیں

اور دیکھو مانے نہیں روٹھی حسینہ

نہ جانے کیا بات ہے

ب :   آیا ساجن کے منہ پر پسینہ

نہ جانے کیا بات ہے

الف :   پوچھو کس کارن ہوئی یہ لڑائی

ب :   بالم ہو گیا ہرجائی

الف :   ادھر ذرا رک جائیں کرلیں صفائی

ب :   کہتی ہے گوری میں باز آئی

مانے نہیں

دیکھو مانے نہیں روٹھی حسینہ	نہ جانے کیا بات ہے
آیا ساجن کے منہ پر پسینہ	نہ جانے کیا بات ہے

الف: کوئی اترا ہے دل سے کسی کے
ب: آیا ہوگا رات کو پی کے
الف: اب کیسے بیتیں گے دن زندگی کے
ب: آہیں بھر کر آنسو پی کے

مانے نہیں

دیکھو مانے نہیں روٹھی حسینہ	نہ جانے کیا بات ہے
آیا ساجن کے منہ پر پسینہ	نہ جانے کیا بات ہے

الف: دیکھو بچارا ساجن روتا ہے
ب: اب پچھتائے کیا ہوتا ہے
الف: ملے دل سے دل کیا کہتا ہے
ب: دل ملنا مشکل ہوتا ہے

مانے نہیں

دیکھو مانے نہیں روٹھی حسینہ	نہ جانے کیا بات ہے
آیا ساجن کے منہ پر پسینہ	نہ جانے کیا بات ہے

اس گیت میں ساحر نے دو سیدھے سادے معصوم کرداروں کے درمیان جس شکوہ شکایات کا دفتر کھلا دیا ہے اور جن اشاروں اور کنایوں میں آنکھ مچولی کا کھیل کھلایا ہے وہ رومانیت کی جان ہے۔

اور یہ عرض کیا جا چکا ہے کہ کامیاب گیت وہ ہے جو معاشرے کے مزاج کو اپنے گیتوں کے مزاج میں سمو کر پیش کرے۔ شعر کی صداقت اور سچائی بھی اس کی متقاضی ہے۔ اردو کی شاعری اور اردو کے گیتوں میں ہمارے معاشرے کے ایک مخصوص طبقے کے اس مزاج کی عکاسی تو بہ کثرت ملے گی کہ عیش کوشی کے دوران دنیا کی بے ثباتی اور عیش وعشرت کی بے بضاعتی کی یاد تازہ کی جائے۔ ہندو سادھوؤں اور موحدوں کے گیتوں میں،

ہندی کے بھگتی کال کے شعراء کے کلام میں، صوفیائے کرام کے یہاں اور غزلوں میں یہ مضمون پامالی کی حد تک پہنچ چکا ہے۔ لیکن بہت کم لوگوں کو اس کا خیال ہے کہ روحانیت اور روحانیت پسندی کا زمانہ ختم ہو گیا ہے۔ مادیت اور مادہ پرستی کے ساتھ لگاؤ موجودہ زمانے کی زندگی کی زندہ قدروں میں سے ایک اہم قدر ہے۔ چنانچہ معاشرے کا تعلیم یافتہ طبقہ اصول اور عمل میں ایک تضاد کا شکار ہو چکا ہے۔ عقیدہ پرانا ہے اور عمل نیا " بابر بہ عیش کوش کہ عالم دوبارہ نیست " پر عمل تو کر رہا ہے لیکن اس کے جواز کو زبان سے تسلیم کرنے سے انکار کر رہا ہے۔ برخلاف اس کے ہمارے عوام کا طبقہ اس تضاد کو حل کر چکا ہے۔ وہ موت کا بھی قائل ہے اور عیش سے زندگی گزارنے کا بھی اور اسی وجہ سے شاید نہ عیش کوشی کو برا سمجھتا ہے، نہ اس کے بیان اور اظہار کو۔ "ٹیکسی ڈرائیور" فلم کے گیت عوام کے جذبات و احساسات کے ترجمان ہیں۔ چنانچہ مندرجہ ذیل دو گیتوں میں ساحر نے اس معمہ کے راز کو بھی فاش کر دیا۔ ایک گیت کے بول ہیں "مرنا تو سب کو ہے جی کے بھی دیکھ لے" اس فلسفہ میں مردنی نہیں زندگی ملے گی۔ رواداری ملتی ہے خود غرضی نہیں، اس میں "جیو اور جینے دو" کے فلسفہ کی تلقین قابل دید ہے۔

جینے دو اور جیو چڑھتی جوانی کے دن ہیں
پھر ایسا سماں، ملے گا کہاں
یہی زندگی کے دن ہیں
مرنا تو سب کو ہے، جی کے بھی دیکھ لے
چاہت کا ایک جام پی کے بھی دیکھ لے
مرنا تو سب کو ہے........

یہ ہوا، یہ سماں
دھوم جائے
کوئی پھول چن
کوئی خواب بُن
دل کا مقدر جگائے

مرنا تو سب کو ہے جی کے بھی دیکھ لے
چاہت کا ایک جام پی کے بھی دیکھ لے

٭ ٭ ٭

یہ ہنستی زندگی ہے
ایک رسیلا ترانہ
نہ لا دل پہ غم
او میرے صنم
یہ خوشی کا زمانہ
مرنا تو سب کو ہے جی کے بھی دیکھ لے
چاہت کا ایک جام پی کے بھی دیکھ لے

اسی لہجہ میں یعنی غم سے بے پروائی اور ہنسی خوشی زندگی کرنے کی خواہش اور ترغیب مندرجہ ذیل گیت میں بھی ملے گی۔

دل جلے تو جلے، غم پلے تو پلے، کسی کی نہ سن گائے جا
او جینے والے،
آگ سے آگ بجھالے۔
جگ کی نہ سُن
پیار کی دھن
دھوم سے گالے
دل جلے تو جلے، غم پلے تو پلے، کسی کی نہ سن گائے جا
او جانے والے،
یہ کلیاں یہ تارے،
چپ ہیں مگر
مجھتے ہیں سارے
دل جلے تو جلے، غم پلے تو پلے، کسی کی نہ سن گائے جا

آجانے والے

بچھڑے خواب ملا لے

کب کوئی نہ جانے

دل جلے تو جلے، غم پلے تو پلے، کسی کی نہ سن گائے جا

ان دو گیتوں کے بعد "ٹیکسی ڈرائیور" کا ایک اور گیت ہے جو ایک ایسے کردار کی زبان سے ادا کروایا گیا ہے جو ہمارے معاشرے کا ایک جانا پہچانا فرد ہے۔ جس کے پاس اگر آج کھانے کو ہے تو کل فاقہ ہے۔ جسے شراب ملتی ہے اور جس طرح بھی ملتی ہے پیتا ہے جسے قرض لینے سے تو کیا قرض لے کر ادا نہ کرنے سے بھی کوئی عار نہیں۔ لیکن باوجود اس گراوٹ کے اس کے یہاں بھی اخلاق کی چند قدریں ہیں۔ جن کے سہارے وہ جیتا ہے۔ ایک لاپرواہ زندگی بسر کرنے والا، دیر و حرم سے بے نیاز۔ مست رہ کر زندگی گزار دینے کا قائل۔ یہ ہمارا "روزینہ" پر کام کرنے والے طبقہ کا نمائندہ ہے اس فرد کے جذبات و خیالات کو کسی نے شعری سانچوں میں ڈھالنے کی تکلیف گوارا نہیں فرمائی تھی۔ یہ سعادت بھی ساحر کے حصہ میں آئی۔

چاہے کوئی خوش ہو چاہے گالیاں ہزار دے

مست رام بن کے زندگی گزار دے

پی کے دھاندلی کروں

تو مجھ کو جیل بھیج دے

سوچنے میں کیا ہے

یہ جواب تھانے دار دے

چاہے کوئی خوش ہو چاہے گالیاں ہزار دے

مست رام بن کے زندگی گزار دے

جھاڑ گر بڑھا بھی ڈالے

سیٹھیا تو غم نہ کر

کھائے جا مزے کے ساتھ

جیب تلک ادھار دے

چاہے کوئی خوش ہو چاہے گالیاں ہزار دے

مست رام بن کے زندگی گزار دے

بانٹ کر جو کھائے

اس پہ اپنی جان و دل لٹا

جو بچائے مال اس کو

جوتیوں کا ہار دے

چاہے کوئی خوش ہو چاہے گالیاں ہزار دے

مست رام بن کے زندگی گزار دے

مستانہ اور متوالے انداز میں، دنیا و مافیہا سے بے نیاز ہو کر، امروز و فردا سے گزر کر، سود و زیاں سے برتر، زندگی گزارنے کا فلسفہ اپنے اندر ایک خاص کشش رکھتا ہے خصوصاً اس طبقے کے افراد کے لئے جن کو یہ یقین نہیں کہ کل بھی زندگی ان پر اسی طرح مسکرائے گی یا نہیں۔ فلم "ٹیکسی ڈرائیور" کے مندرجہ ذیل گانے میں جس والہانہ انداز سے جھوم جھوم کر اس جذبہ کا اظہار کیا گیا ہے۔ سننے سے تعلق رکھتا ہے۔

اے میری زندگی

آج رات جھوم لے

آسماں کو چوم لے

آج دنیا ہے متوالی، جھوم لے متوالے

یہ انمول زمانے

اے میری زندگی ......

پل پل کٹتی جائے

سانس کی نازک ڈوری

پھر نہیں آنے والی

دیکھ رت کہیں بیت نہ جائے

جلتے کنول بجھائے

موت کی سیلنہ زوری

اگلے ہی پل جانے کیا ہو جائے

ڈر ہے کہ نہ جائے دھرتی

رات کے سائے

کل کس نے دیکھا آئے نہ آئے

آئے بھی تو

جانے ہمیں پائے کہ نہ پائے

اے میری زندگی ......

ساحرؔ نے ٹیکسی ڈرائیور کے فلم کو زیادہ تر ہلکے پھلکے گانے دیئے ہیں۔ لیکن ساحرؔ کی شخصیت کو کہیں نہ کہیں تو جھلکنا ہی تھا۔ اس فلم میں آخر کو ایک ایسا موقع آ ہی گیا جہاں انہوں نے ایک گیت کے سہارے اپنی زندگی پر جبر کے کھول دیئے جہاں مایوسی اور حرماں نصیبی کا جذبہ اپنی پوری گہرائیوں میں نمایاں کر دیا۔ اس گیت کے دو حصے ہیں ایک ہی دھن اور ایک ہی لے میں اور ایک ہی ٹیپ کے بولوں میں ہیرو، اور ہیروئن گیت گاتے ہیں لیکن اندر کے مصرعے مختلف ہیں۔ الفاظ کے اعتبار سے نہ کہ نفس مضمون کے اعتبار سے لیکن نشتر چبھونے والا ساحرؔ اس گیت میں نہایت سنجیدگی اور متانت سے بولتا ہوا نظر آ رہا ہے۔ شدت جذبات بجائے جوش کے گہرائی کی طرف منتقل ہو گئی ہے۔ دونوں گانے مقبول عوام ہونے کی سند حاصل کر چکے ہیں اور اچھے بھی ہیں۔ اس لئے نقل کئے جاتے ہیں۔

<u>ہیروئن کا گانا</u>

جائیں تو جائیں کہاں

سمجھے گا کون یہاں

درد بھرے دل کی زبان

جائیں تو جائیں کہاں ....

او جانے والے دامن چھڑا کے
مشکل ہے جانا تجھ کو بھلا کے

اس سے تو ہے موت آسان
جائیں تو جائیں کہاں .....

سینے میں شعلے سانسوں میں آنسو
اس زندگی کو کیسے نبھائیں

ہر جذبہ ہے ویران
جائیں تو جائیں کہاں .....

ہیرو کا گانا

جائیں تو جائیں کہاں
سمجھے گا کون یہاں

درد بھرے دل کی زبان
جائیں تو جائیں کہاں

مایوسیوں کا مجمع ہے جی میں
کیا رہ گیا ہے اس زندگی میں

روح میں غم دل میں طوفاں
جائیں تو جائیں کہاں .....

ان کا بھی غم ہے اپنا بھی غم ہے
اب دل کے بچنے کی امید کم ہے

ایک کشتی سو طوفاں
جائیں تو جائیں کہاں ....

ساحر کے فلمی گیت ہوں یا کسی اور گیت نویس کے ۔ ان سب کو فلم وار اور پورا پورا نقل کرنا اور اس پر تبصرہ کرنا اس بحث کے مرکز سے دور جا پڑتا ہے ۔ اس لئے ساحر کے ان گیتوں کا تذکرہ کافی ہوگا جو کتابی شکل میں آگا ما جائے بنجارہ میں

شائع ہو چکے ہیں۔ ان گیتوں کو موضوعات کے لحاظ سے زیر بحث لایا جانا زیادہ بہتر ہے۔ مثال کے طور پر وارداتِ عشق میں ایک کرب آلود کیفیت انتظار کی ہوتی ہے جب محبوب کی دید کی حسرت بے پایاں طور پر دل کو تڑپا دیتی ہے اس کیفیت کو ساحر نے مندرجہ ذیل گیت میں جن سیدھے سادے الفاظ میں سمو لیا ہے اور جو فضا اور تاثر پیدا کیا ہے اس بنا پر اس گیت کو ادبی شہ پارہ کہنے میں تامل نہیں ہو سکتا۔

چاند مدھم ہے، آسمان چپ ہے
نیند کی گود میں، جہاں چپ ہے

دور وادی میں دودھیا بادل
جھک کے پربت کو پیار کرتے ہیں
دل میں ناکام حسرتیں لے کر
ہم ترا انتظار کرتے ہیں
چاند مدھم ہے آسمان چپ ہے

ان بہاروں کے سائے میں آجا
پھر محبت جواں رہے، نہ رہے
زندگی تیرے نامرادوں پر
کل تلک مہرباں رہے نہ رہے

چاند مدھم ہے آسمان چپ ہے
روز کی طرح آج بھی تارے
صبح کی گرد میں نہ کھو جائیں
آ، تیرے غم میں جاگتی آنکھیں
کم سے کم ایک رات سو جائیں
چاند مدھم ہے، آسماں چپ ہے

"ٹیکسی ڈرائیور" کا گیت "اے میری زندگی" اور اس گیت کا موضوع ملتا جلتا ہے، باتیں دونوں میں ایک سی ہیں۔ زبان بھی دونوں کی سادہ اور شیریں ہے. لیکن

دونوں گیتوں کی فضا اور طرزِ ادا میں فرق ہے۔ اور یہ فرق فلم کے کرداروں کے رول¹ کی وجہ سے آیا ہے۔ ساحرؔ کے گیتوں میں جو تخلیقی تصوّر آفرینی کا ذکر کیا گیا ہے اس کی مثال کے طور پر ان کے کئی فلمی گیت پیش کئے جا سکتے ہیں۔ ان گیتوں میں لطیف اور نازک احساسات یاس و حرماں نصیبی کے جذبہ کے تحت محبوب کے محض تصوّر اور تخیّل کو متشکل کر کے زندگی سے معمور کر دیتے ہیں۔ جیسے مندرجہ ذیل گیت میں رات کو، چاندنی کو، لہروں کو، بہار کو اور دھڑکنوں کو انسانی اوصاف سے متصف کر دیا گیا ہے۔

یہ رات یہ چاندنی پھر کہاں
سن جا دل کی داستاں

پیڑوں کی شاخوں پہ سوئی سوئی چاندنی
تیرے خیالوں میں کھوئی کھوئی چاندنی
اور تھوڑی دیر میں تھک کر لوٹ جائیگی
رات یہ بہار کی پھر کبھی نہ آئے گی
دو چار پل اور ہے یہ سماں
سن جا دل کی داستاں

لہروں کے ہونٹوں پہ، دھیما دھیما راگ ہے
بھیگی ہواؤں میں، ٹھنڈی ٹھنڈی آگ ہے
اس حسین آگ میں تو بھی جل کے دیکھ لے
زندگی کے گیت کی دھن بدل کے دیکھ لے
کھلنے دے اب دھڑکنوں کی زباں
سن جا دل کی داستاں

جاتی بہاریں ہیں اٹھتی جوانیاں
پھولوں کے سائے میں کہہ نے کہانیاں

---

¹ ROLE

اک بار چل دیئے گر تجھے پکار کے
لوٹ کر نہ آئیں گے قافلے بہار کے

آجا ابھی زندگی ہے جواں
سن جا دل کی داستاں ۱؎

اسی طرح اگلے گیت میں (جو دوگانا ہے) ساحر نے بہاروں اور چاند تاروں کی رومانی ورفضا کو اپنے لطیف جذبات کا پس منظر بنایا ہے۔ سادہ زبان۔ نئی نئی تشبیہوں اور نئے نئے استعاروں سے گیتوں کو جان ادب بنا دیا ہے

یہ بہاروں کا سماں
چاند تاروں کا سماں

کھو نہ جائے آ بھی جا

آسماں سے رنگ بن کر بہہ رہی ہے چاندنی
بے زبانی کی زباں سے کہہ رہی ہے چاندنی

جاگتی رت ناگہاں
سو نہ جائے آ بھی جا

رات کے ہمراہ ڈھلتی جا رہی ہے چاندنی
شمع کی صورت پگھلتی جا رہی ہے زندگی

روشنی بجھ کر دھواں
ہو نہ جائے آ بھی جا

آ ذرا ہنس کر نگاہوں میں نگاہیں ڈال دے
دیر کی ترسی ہوئی باہوں میں باہیں ڈال دے

حسرتوں کا کارواں
کھو نہ جائے آ بھی جا ۲؎

۱؎۔ ۲؎ :۔ ساحر لدھیانوی " گاتا جائے بنجارہ " ص ۳۴۔۳۳، ۳۷

اسی طرح ساحر کے وہ گیت بھی اسی رنگ میں ہیں جن کے ٹیپ کے مصرعے ہیں "جوانی کے سر کوئی الزام لے لے"[1] "صبح کا انتظار کون کرے"[2] اور دوگانہ جس کے شروع کے بول ہیں "کیا رات سہانی ہے"[3] "آج زمانے کی ہر شے پہ جوانی ہے" "حسین چاندنی بھیگی بھیگی ہوائیں"[4] طوالت کے خوف سے ان کو نقل نہیں کیا جا رہا۔ تخلیقی تصور آفرینی، لطافت و نزاکت خیال جیسی مندرجہ ذیل گیتوں میں ہے شاید ہی کسی کے گیت میں ملے۔ خواب سے جاگنے کے بعد خواب کی کیفیت کا اتنا رنگین بیان کہیں نہیں ملتا۔

آنکھ کھلتے ہی تم چھپ گئے ہو کہاں   تم ابھی تھے یہاں
میرے پہلو میں تاروں نے دیکھا تمہیں
بھیگے بھیگے نظاروں نے دیکھا تمہیں
تم کو دیکھا کئے یہ زمین آسماں   تم ابھی تھے یہاں

:

ابھی سانسوں کی خوشبو ہواؤں میں ہے
ابھی قدموں کی آہٹ فضاؤں میں ہے
ابھی شاخوں پہ ہیں انگلیوں کے نشاں   تم ابھی تھے یہاں

تم جدا ہو کے بھی میری راہوں میں ہو
گرم اشکوں میں ہو، سرد آہوں میں ہو
چاندنی سی جھلکتی ہیں پرچھائیاں   تم ابھی تھے یہاں[5]

---

۱ ساحر لدھیانوی "گاتا جائے بنجارہ" ص ۴۶
۲ " " ص ۴۸
۳ " " ص ۵۱
۴ " " ص ۷۹ - ۷۸
۵ " " ص ۸۳

تم نے کتنے سپنے دیکھے ، میں نے کتنے گیت بنے
اس دنیا کے شور میں لیکن دل کی دھڑکن کون سنے [1]

ہجر و فراق کے موضوع پر ساحر کے گیت حرف آخر ہیں۔ کیوں کہ ہجر و فراق کے بیان میں ان کے تجربات و وارداتِ قلبی سموئے ہوئے ہیں اسی بنا پر ان کے گیتوں میں باوجود اس کے کہ وہ فلم کی کہانی میں فلم کے کردار اور میوزک ڈائریکٹر کی طے شدہ دھن کی پابندیوں میں سانس لیتے ہیں ایک صداقت ملتی ہے جو اس تاثر آفرینی کا باعث ہے جس نے ہندوستان و پاکستان کے عوام میں ساحر کو بے حد ہر دلعزیز و مقبول گیت نویس بنا دیا ہے۔ ہجر و فراق کے مضامین میں ایک نازک مقام بھی آتا ہے جس سے ساحر بڑے کمال کے ساتھ عہدہ برآ ہوئے ہیں۔

تم نہ جانے کس جہاں میں کھو گئے
ہم بھری دنیا میں تنہا ہو گئے

موت بھی آتی نہیں
آس بھی جاتی نہیں
دل کو یہ کیا ہو گیا
کوئی شے بھاتی نہیں

ایک جاں اور لاکھ غم
گھٹ کے رہ جائے نہ دم
آؤ تم کو دیکھ لیں
ڈوبتی نظروں سے ہم

تم نہ جانے کس جہاں میں کھو گئے
ہم بھری دنیا میں تنہا ہو گئے [2]

---

[1] ساحر لدھیانوی "گاتا جائے بنجارہ" صہ ۸۴
[2] " " صہ ۳۲

جدائی اور فراق کا جذبہ ساحر کی زندگی میں غالب جذبہ ہونے کے باعث اکثر اور بُرہا راں کی شاعرانہ تخلیقات میں ابھرتا ہے اور چونکہ فراق یا جدائی کا جذبہ ہندی شاعری میں برہا کے ان گیتوں میں جو یا تو عورتوں نے تصنیف کئے یا جو عورتوں کے جذبات کی ترجمانی کے سلسلے میں گیت بن بن کر ڈھلتے رہے ہیں، ایک غالب جذبہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ شاید اسی لئے ساحر نے برہا کے مضمون پر ایک گیت ہندی کے برہا کے گیتوں کی نہج پر اور عروض کی نئی تیکنیک کے ڈھانچہ پر تصنیف کیا ہے۔ اس میں علامات پرانے گیتوں کی ہیں۔ دلائل و نتائج بھی وہی ہیں لیکن پھر بھی ایک نیا پن معلوم ہوتا ہے۔

میری عمر سے لمبی ہو گئی، بیرن رات جدائی کی
دھول کی چادر اوڑھ کے سر پہ
سو گئے چاند ستارے
برہ کی اگنی ایسی دہکی
جل گئے سہاگ ہمارے
ناگن بن بن کر ڈستی ہیں یہ گھڑیاں تنہائی کی
اندھیارے میں بھٹک رہے ہیں
نیناں کھوئے کھوئے
مجبور بھئے تک او بیدردی
کیا جانیں کیا ہوئے
رکھ پائے تو رکھ لے آ کر لاج مری رسوائی کی
میری عمر سے لمبی ہو گئی بیرن رات جدائی کی [1]

دوسرا گیت بھی برہا کا گیت ہے اور پوربی اور اودھی لہجہ میں، ہندوستانی یا ہندی میں لکھا گیا ہے لیکن اسے خواہ ہندوستان کے عوام ہوں یا پاکستان کے، سب یکساں

---

[1] ساحر لدھیانوی "گاتا جائے بنجارہ" ص ۷۰

طور پر نہ صرف سمجھ سکتے ہیں بلکہ حظ بھی حاصل کر لیتے ہیں۔ اس گیت میں غالباً کردار کے تقاضے اور میوزک ڈائریکٹر کی پابندی کی وجہ سے ساحر اپنے بندھے ٹکے راستے سے ہٹ گئے ہیں۔ لیکن یہ گیت پرانے گیتوں سے ہر لحاظ سے اتنا ملتا ہے کہ ساحر کا گیت نہیں معلوم ہوتا۔ اس گیت کو لکھتے وقت انہوں نے اس گیت میں اپنی ذاتی خصوصیت یا شخصیت کو کسی طرح بھی امتیازی طور پر اجاگر نہیں کیا۔

چھائی کاری بدریا، برنیاں ہو رام
گھن بدرا گھوا جھکن لاگے ہو
جھولنوں پہ گاؤں کی رُت آئی رے
رتیا جگاون کی رُت آئی رے
کچھو کھو کے پاون کی رُت آئی رے
مورے سجن بدلیسیا تو نہ آئے ہو
چھائی کاری بدریا......
جاوے کوئی پی کو لاوے سکھی
اکلے میں کچھ ناہیں بھاوے سکھی
پروا پون جی جلاوے سکھی
مورے سجن بدلیسیا تو نہ آئے ہو
چھائی کاری بدریا......... [۱]

اگر یہ گیت ساحر کے مجموعہ "گاتا جائے بنجارہ" میں شائع نہ ہوتا اور نہ کوئی مصنف کا نام بتلاتا تو کسی کو مطلق یہ شبہ نہ ہوتا کہ یہ گیت تازہ ہے اور اردو کے موجودہ شاعر کی تصنیف ہے۔ اس امر سے اس دعویٰ کی جو شروع سے شروع میں پیش کیا گیا تھا، گویا صریحاً تصدیق ہوتی ہے کہ عورتوں کے تصنیف کئے ہوئے گیتوں میں ابدیت کے عناصر ہیں۔ اسی قسم کا ایک اور گیت پیش کیا جاتا ہے جس کی زبان، طرز ادا، نفس مضمون

---

[۱] ساحر لدھیانوی "گاتا جائے بنجارہ" ص ۱۷

ہو بہو ویسا ہی ہے جیسا میراں (میرا بائی) کے گیتوں میں جو پہلے دئے گئے ہیں، ملتا ہے۔ وہی روحانی جذبہ، وہی ہندو فلسفہ کی اصطلاحات اور بندرابن و متھرا کے ٹھیٹھ ہندی الفاظ ہیں اور یہ گیت ساحرؔ کی تصنیف ہے۔ اس میں مزید اضافہ یہ ہے کہ یہ مکمل طور پر راگ اور راگنیوں کے ٹھاٹ پر گایا جا سکتا ہے اور میرا کے گیتوں کے مقابلے میں زیادہ روایتی کلاسیکی موسیقی کی روح سے مملو ہے اور اس کا ثبوت ہے کہ گیتوں کی زبان مکان و زماں کی قید سے آزاد ہے۔ پورا کا پورا گیت معذرت کے ساتھ نقل کیا جاتا ہے۔

آج سجن موہے انگ لگا لو جنم سپھل ہو جائے
ہردے کی پیڑا دیہہ کی اگنی سب شیتل ہو جائے
کئے لاکھ جتن
مورے من کی تپن، مورے تن کی جلن نہیں جائے
کیسی لاگی یہ لگن
کیسی جاگی یہ اگن، جیا دھیر دھرن نہیں پائے
پریم سدھا اتنی برسا دو، جگ جل تھل ہو جائے
آج سجن موہے انگ لگا لو، جنم سپھل ہو جائے

—:—

کئی جگوں سے ہیں جاگے
مورے نین ابھاگے، کہیں جیا نہیں لاگے بن تورے
سکھ دیکھے نا ہیں آگے
دکھ پیچھے پیچھے بھاگے، جگ سونا سونا لاگے بن تورے
پریم سدھا اتنی برسا دو، جگ جل تھل ہو جائے

—:—

موہے اپنا بنا لو، موری بانہہ پکڑ
میں ہوں جنم جنم کی داسی
موری پیاس بجھا دو، منہر گردھر

پریم سدھا اتنی برسا دو، جگ جل تھل ہو جائے
آج سجن موہے انگ لگا لو، جنم سپھل ہو جائے [1]

میرا کے گیتوں سے ملتا جلتا یہ گیت پڑھتے یا سننے کے بعد یہ شبہ ہو سکتا ہے کہ ساحر نے یہ گیت عقیدہ کے زیر اثر لکھا ہے۔ لیکن میرا کے گیتوں کے ساتھ اس گیت کی مماثلت گیت کی ظاہری خصوصیات تک آکر ختم ہو جاتی ہے۔ معنوی طور پر ساحر کی راسخ العقیدگی یا مذہبی عقیدہ کے طور پر کوئی نتیجہ نکال لینا غلطی ہوگا۔ یہ گیت اور اس میں لگا لپٹا ہوا مذہبی عقیدہ کسی کردار کے اظہار عقیدہ کی مجبوری کا پابند ہے۔ ورنہ خود ساحر تو بیسویں صدی کے ربع سوئم کے شکوک و شبہات اور تذبذب کے شکار ہیں۔ وہ خدا کے انصاف تک سے جگہ جگہ شاکی ہو گئے ہیں۔ اگلے گیت میں بچپن کی دو سکھیوں کے مختلف قسم کی زندگی بسر کرنے کی توجیہہ کی تلاش میں بجائے مشیت ایزدی پر قانع ہو جاتے کے اپنے مخصوص انداز میں خدا پر چوٹ کر جاتے ہیں اور گو کہ ظاہری طور پر خدا کو اس تفریق کی نا منصفی سے بری الذمہ قرار دیتے ہیں لیکن اس میں لطیف طنز کے ساتھ خدا ہی کو مورد الزام ٹھہراتے ہیں۔ یہ گیت اس لئے بھی نقل کیا جا رہا ہے کہ اس گیت میں تشبیہ و استعارات کو ایک بالکل نئے انداز سے پیش کیا جا رہا ہے۔ بچپن کی دو سہیلیوں کو ایک بند میں دو ساون کی بوندوں سے اور بعد میں دو باغ کی کلیوں سے استعارہ کیا ہے:

دو بوندیں ساون کی
اک ساگر کی سیپ میں ٹپکے اور موتی بن جائے
دوجی گندے جل میں گر کر اپنا آپ گنوائے
کس کو مجرم سمجھے کوئی، کس کو دوش لگائے
دو بوندیں، ساون کی...

دو کلیاں گلشن کی

---

[1] ساحر لدھیانوی، "گاتا جائے بنجارہ"، ص ۸۵

اک سہرے کے بیچ گندھے، اور من ہی من اترائے
اک ارتھی کی بھینٹ چڑھے اور دھولی میں مل جائے
کس کو مجرم سمجھے کوئی، کس کو دوش لگائے
دو کلیاں گلشن کی ....

دو سکھیاں بچپن کی
اک سنگھاسن پر بیٹھے، اور روپ متی کہلائے
دوجی اپنے روپ کے کارن گلیوں میں بک جائے
دو سکھیاں بچپن کی
کس کو مجرم سمجھے کوئی، کس کو دوش لگائے
دو سکھیاں بچپن کی .... [1]

ساحر کا یہ ملحدانہ طنز ایک دوسرے گیت میں کھل کر سامنے آجاتا ہے۔ یہ گیت بھجن کے طور پر ایک کردار کی زبان سے ادا کیا ہے

لیلا اپرم پار
پربھو جی تیری لیلا[2] اپرم پار[3]
راہوں پہ دم توڑیں لاکھوں بھوکے اور بیمار
پیٹ کی خاطر تن کو بیچے ناری بیچ بجار[4]
او نیلے امبر[5] کے بسیا، تیری جے جے کار
جھوٹ کے سر پہ تاج سجے اور سچ کی ادھڑے کھال
دھرمی[6] بندے کشٹ[7] اٹھائیں، موج کریں چنڈال

---

[1] ساحر لدھیانوی "گاتا جائے بنجارہ" ١٠٦-٧

[2] کھیل — [3] جس کا اندازہ نہ لگایا جا سکے

[4] بازار — [5] آسمان

[6] مذہبی — [7] تکلیف

متھرا، کاشی سُونے ہو گئے، بھر گئے پُور بجار

پربھو جی تیری لیلا اپرم پار

جو کھیتو، ہیں فصل اگا دیں انہی کو کھا دے کال

اپنی سمجھ میں آوے نہ بھیا، بھگون کی یہ چال

جتنا سوچا اتنے الجھے، مان لی آخر ہار

پربھو جی تیری لیلا اپرم پار [1]

ان گیتوں میں شاید ساحر کی زندگی کے سنگین حالات کا عکس ہے۔ وہ دنیا میں عدم مساوات دیکھ کر پہلے دکھی ہوئے، بے چین ہوئے، سرد آہیں بھریں، اور دبی ہوئی چیخیں بھی نکل گئی ہیں۔ ساحر معاشرہ کے ناحق اور غیر مساوی نظام کے دشمن ہیں۔ عورتوں کے ساتھ معاشرہ کا سلوک انہیں سب سے زیادہ دکھ پہنچاتا ہے۔ اس لیے ان کی مشہور ترین نظمیں اور مقبول ترین گیت ہی عورت کی مظلومیت پر عورت کی چیخیں بن گئے ہیں۔ ایک نظم "چکلے" کا تذکرہ پہلے آچکا ہے۔ دوسری اس موضوع کی نظم جو نظم اس لئے کہ گیت کی طرح سازوں کے ساتھ نہیں گائی گئی اور گیت اس لیے مگر اس کا عروضی سانچہ مروجہ نظم کے ڈھنگ پر نہیں ڈھالا گیا بلکہ ان کے متعدد عروضی تجربوں میں سے ایک تجربہ ہے۔ اس گیت کے بول ہیں۔

عورت نے جنم دیا مردوں کو، مردوں نے اُسے بازار دیا

جب جی چاہا مسلا کچلا، جب جی چاہا دھتکار دیا [2]

ساحر ہمارے معاشرے کے ایک اور مظلوم اور بے زبان کی موافقت میں بھی اسی طرح برہنہ شمشیر بن جاتا ہے جیسے عورت پر مظالم کی داستان بیان کرتے وقت۔ مزدور ساحر کے اشتراکی رجحانات کی وجہ سے عوام کا نمائندہ اور ناحق اور غیر مساوی نظام کی ایک اہم علامت ہے۔ اشتراکی اصول کے مطابق ساحر محنت مزدوری کا استحصال

---

[1] ساحر لدھیانوی "گاتا جائے بنجارہ" ص ۵۷-۵۶

[2] " " ص ۱۰۳

برداشت نہیں کر سکتا اور مزدوروں کی عظمت کو اس کے اعلیٰ کردار کے ذریعے مندرجہ ذیل گیت میں نمایاں کرنے سے باز نہیں رہ سکتا۔ حالانکہ یہ گیت مزدوروں کے ان گیتوں کے انداز پر لکھا گیا ہے جو مزدور یا تو مزدوری کرتے وقت جسمانی تکلیف کو برداشت کرنے کی خاطر گاتے ہیں یا کسی وزنی چیز کو اٹھانے کیلئے اور تمام مزدوروں کے ہاتھوں کو ایک ساتھ اور ایک ہی وقت میں عمل کرنے کے اشارے کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ چونکہ یہ گیت اس قسم کے گیتوں میں سے سب سے زیادہ ادبیت کا حامل ہے اس لئے پورا نقل کیا جاتا ہے۔

زور لگا کے ــــــ ہیّا
پیر جما کے ــــــ ہیّا
جان لڑا کے ــــــ ہیّا
آنگن میں بیٹھی ہے مچھیرن تیری آس لگائے
ارمانوں اور آشاؤں کے لاکھوں دیپ جلائے
بھولا بچپن رستہ دیکھے، ممتا خیر منائے
زور لگا کر کھینچ مچھیرے ڈھیل نہ آنے پائے ــــــ ہیّا، ہیّا
زور لگا کے ــــــ ہیّا
پیر جما کے ــــــ ہیّا
جان لڑا کے ــــــ ہیّا
جنم جنم سے اپنے سر پہ، طوفانوں کے سائے
لہریں اپنی ہم جولی ہیں اور بادل ہم سائے
جل اور جال ہیں جیون اپنا، کیا سردی کیا گرمی
اپنی ہمت کبھی نہ ٹوٹے رُت آئے رُت جائے ــــــ ہیّا، ہیّا
زور لگا کے ــــــ ہیّا
پیر جما کے ــــــ ہیّا
جان لڑا کے ــــــ ہیّا

کیا جانے، کب ساگر امڈے، کب برکھا آجائے

بھوک سروں پر منڈلائے منہ کھولے پر پھیلائے

آج ملا سر اپنی پونجی کل کی بات پرائے

تنی ہوئی باہوں سے کہہ دو لوچ نہ آنے پائے ـــــــ ہیا ہیا۔ ہیا

زور لگا کے ـــــــ ہیا

پیر جما کے ـــــــ ہیا

جان لڑا کے ـــــــ ہیا لہ

مچھیروں کے اس گیت کا مواد تو مچھیروں کی روزانہ زندگی کے واقعات، حادثات اور انجام کار وغیرہ سے لیا گیا ہے اور مشرقی بنگال کے مانجھی کے گیتوں کے مواد سے ملتا جلتا ہے۔ لیکن اس میں ادبیت پیدا کر دی گئی ہے اور جہاں تک مواد کا تعلق ہے شاید انگریزی کی نظم "تین مچھیرے" کا بھی مرہون منت ہو جو انگریزی شاعری کا ایک شاہکار سمجھا جاتا ہے۔ مچھیروں کا یہ گیت معنی اور آرٹ کے اعتبار سے زیادہ بلند مرتبہ ہے۔ اور محض "ہیا ہیا ہیا" والے گیت سے بہت بڑھا ہوا ہے۔ جس کے الفاظ کچھ اس قسم کے ہوتے ہیں۔

مرکا کی روٹیا ، ہیا رے ہیا

پانی کی لٹیا ، ہیا رے ہیا

لائی مہریا ، ہیا رے ہیا

مزدوروں سے متعلق اس فلمی گیت نے اشتراکیت کی ترغیب و تحریص کے لئے نئی راہیں کھول دیں حالانکہ اس گیت میں کوئی تبلیغی خیال نہیں پیش کیا گیا تھا۔ صرف مزدوروں کی زندگی، ان کے احساسات و جذبات پر سے پردہ کا ایک کونا اٹھایا گیا تھا

لیکن ایک اور فلمی گیت "ساتھی ہاتھ بڑھانا رے" میں سرمایہ داری کے خلاف کھل کر نعرہ لگایا گیا ہے۔ حالانکہ فلم کی کہانی کی ضرورت صرف اتنی تھی کہ مزدور مل کر ایک

لہ ساحر لدھیانوی "گاتا جائے بنجارہ" ص ۵۹-۵۸

لہ THREE FISHERMEN

کورس گا رہے ہوں۔ ناظم موسیقی کی مقررہ دھن میں ساحرؔ کو گیت میں ایسے الفاظ پرو دینے کا موقع مل گیا جس کی وجہ سے مندرجہ ذیل گیت بیک وقت ادبیت کا بھی حامل ہو گیا اور فلم کا موثر اور کارآمد حربہ، تبلیغ اور تعمیری مقاصد کے لئے بھی استعمال کر لیا گیا۔

ساتھی ہات بڑھانا
ایک اکیلا تھک جائے گا مل کر بوجھ اٹھانا
ساتھی ہات بڑھانا
ہم محنت والوں نے جب بھی مل کر قدم بڑھایا
ساگر نے رستہ چھوڑا، پربت نے سیس جھکایا
فولادی ہیں سینے اپنے، فولادی ہیں باہیں
ہم چاہیں تو پیدا کر دیں چٹانوں میں راہیں
ساتھی ہات بڑھانا............

اگلے دو بندوں میں مزدوروں کے اتحاد کی تبلیغ ہے، جو اشتراکیت کے نعرہ "دنیا کے مزدورو! آؤ ایک ہو جاؤ" کی منظوم تفصیل ہے۔

ماٹی سے ہم لعل نکالیں۔ موتی لائیں جل سے
جو کچھ اس دنیا میں بنا ہے بنا ہمارے بل سے
کب تک محنت کے پیروں میں دولت کی زنجیریں
ہاتھ بڑھا کے چھین لو اپنے سپنوں کی تعبیریں
ساتھی ہات بڑھانا[1]

عورت اور مزدوروں کے مظلوم طبقہ کی حمایت کرنے والا ساحرؔ ایک ایسے طبقہ کی بے یار و مددگار حالت دیکھ کر تڑپ جاتا ہے جس پر ابھی تک نہ کسی سیاست دان نے، نہ معاشرہ کے مصلحین نے اور نہ تعلیم کے اربابِ حل و عقد نے کچھ کہا یا کچھ کیا ہے۔ یہ طبقہ ان بڑے بڑے گنجان بستیوں والے صنعتی شہروں کے گندے، مفلس

---

[1] ساحرؔ لدھیانوی "گاتا جائے بنجارہ" صہ ۸۹-۸۸

بیماری زدہ محلوں اور سلاٹرس کے بچوں کا ہے۔ اگلا گیت ساحر کا اچھوتا مضمون ہے، بحر مختصر ہے، الفاظ بالکل سادہ ہیں اور تاثر تیر کی طرح جگر کے پار ہو جاتا ہے۔ کراچی میں مہاجر بستیوں اور شہر کے بیچوں بیچ جھگیوں میں رہنے والے بچوں کا نقشہ آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے۔

ان اجلے محلوں کے تلے
ہم گندی گلیوں میں پلے

سو سو بوجھے من پہ لئے
میل اور مائی تن پہ لئے
دکھ سہتے، غم کھاتے رہے
پھر بھی ہنسے، گاتے رہے
ہم دیپک طوفاں میں جلے
ہم گندی گلیوں میں پلے

دنیا نے ٹھکرایا ہمیں
رستوں نے اپنایا ہمیں
سڑکیں ماں، سڑکیں ہی پتا
سڑکیں گھر، سڑکیں ہی چتا
کیوں آئے کیا کر کے چلے
ہم گندی گلیوں میں پلے

دل میں کھٹکا کچھ بھی نہیں
ہم کو پروا کچھ بھی نہیں
چاہو تو ناکارہ کہو
چاہو تو آوارہ کہو

ہم ہی برے تم سب ہو بھلے

ہم گندی گلیوں میں پلے [1]

لیکن ساحر نے ہر درد مند دل رکھنے والے کی طرح یہ محسوس کر لیا کہ ساحر کی آواز نقار خانہ میں طوطی کی آواز سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی۔ ایک اور فلمی گیت میں جو غم جاناں کے بیان پر مشتمل ہے ساحر کا غم دوراں بھی جھانکتا ہوا نظر آتا ہے لیکن اب اس میں ایک باغی کا جوش اور ایک اشتراکیت پسند کا خروش نہیں ہے، چنانچہ کہتے ہیں۔

تم نے کتنے سپنے دیکھے، میں نے کتنے گیت بُنے

اس دنیا کے شور میں لیکن دل کی دھڑکن کون سنے [2]

ساحر کے ارمانوں کا گھر سونا تھا۔ اس گھر میں آنے والا بیگانہ تھا اور ہر صورت انجانی تھی۔ اس انتظار میں کہ پرولتاریہ کی آمریت کی صبح نمودار ہو اس کا غم دوراں بڑھتا ہی گیا اور آخر کار مایوسی کے عالم میں ساحر نے کہا۔

بوجھل گھڑیاں گنتے گنتے، صدیے ہو گئے لاکھ گئے۔

تم نے کتنے سپنے دیکھے، میں نے کتنے گیت بنے

مایوسی اور حرماں نصیبی کی کیفیت کا مکمل نقشہ ساحر کے اس مشہور و مقبول گیت میں پوری طرح نظر آتا ہے جس کے بول ہیں۔

میں نے چاند اور ستاروں کی تمنا کی تھی

مجھ کو راتوں کی سیاہی کے سوا کچھ نہ ملا [3]

ساحر کی زندگی کا تبلیغی اور مقصدی زور گھٹنا شروع ہو گیا اور شاعری اور گیتوں کا تبلیغی اور تعمیری مقصد ناامیدیوں اور ناکامیوں میں گم ہونے لگا۔ ساحر کا مندرجہ ذیل مقبول عوام گیت اس تبدیلی کا مظہر ہے۔

---

[1] ساحر لدھیانوی ۔ گاتا جائے بنجارہ ۔ ص ۱۰۰ - ۹۹

[2] " " " ص ۸۴

[3] " " " ص ۷۶

جانے وہ کیسے لوگ تھے جن کے پیار کو پیار ملا
ہم نے تو جب کلیاں مانگیں کانٹوں کا ہار ملا

خوشیوں کی منزل کے بجائے "غم کی گرد"، چاہت کے نغموں کے بجائے "آہ سرد" ساحر کے حصہ میں آئی۔ اس کا ہر ساتھی "پل دو پل کا ساتھ" دے کر بچھڑ گیا۔ یہاں تک کہ اس کا اپنا سایہ تک "اکثر بے زار ملا"۔ اور آخر کار ساحر نے طے کیا۔

اس کو ہی جینا کہتے ہیں تو یوں ہی جی لیں گے
اف نہ کریں گے لب سی لیں گے آنسو پی لیں گے

غم سے اب گھبرانا کیسا، غم سو بار ملا
جانے وہ کیسے لوگ .... ؎

زندگی کے اس نازک موڑ پر پہنچ کر ساحر سے ذرا کم درجہ کے گیت نویس عموماً لا دینی کے ساتھ ساتھ خدا کی بارگاہ میں دریدہ دہنی پر اتر آتے ہیں لیکن ساحر اس لغزش کا شکار نہیں ہوئے بلکہ "پیلا اپرم پار" والے مندرجہ بالا گیت کے آخری مصرعہ میں ـــــ

"جتنا سوچا، اتنے الجھے مان لی آخر ہار"

کہہ کر چپ ہو گئے۔ خدا کی مشیت میں اور انسان کی بے چارگی میں دم مارنے کی مجال کس کو ہو سکتی ہے۔ آخر یہی تمام مذاہب کا نچوڑ تھا اور ہے۔ آخر میں ساحر نے بھی معاشرے کے ناحق اور غیر مساوی نظام کا دشمن ہونے کے باوجود ایک جبریہ مصالحت و مفاہمت منظور کر لی۔ مظلوم عورتیں، بچوں اور مزدوروں کی حمایت میں برہنہ شمشیر ہو کر لڑنے والا ساحر مندرجہ ذیل فلمی گیت میں یہ کہنے کے لئے مجبور سا ہو گیا۔

اے دل زباں نہ کھول صرف دیکھ لے
کسی سے کچھ نہ بول صرف دیکھ لے

؎ ساحر لدھیانوی "گاتا جائے بنجارہ" ص ۹۷

یہ حسین جگمگاہٹیں
آنچلوں کی سرسراہٹیں
یہ نشے میں جھومتی زمیں
سب کے پاؤں چومتی زمیں
کس قدر ہے گول، صرف دیکھ لے
اے دل زباں نہ کھول صرف دیکھ لے
کتنا سچ ہے، کتنا جھوٹ ہے
کتنا حق ہے، کتنی لوٹ ہے
رکھ سبھی کی لاج، کچھ نہ کہہ
کیا ہے یہ سماج، کچھ نہ کہہ

ڈھول کا یہ پول، صرف دیکھ لے
اے دل زباں نہ کھول صرف دیکھ لے

مان لے جہاں کی بات کو
دن سمجھ لے کالی رات کو
چلنے دے یونہی یہ سلسلہ
یہ نہ بول کس کو کیا ملا

ترازوؤں کا جھول صرف دیکھ لے
اے دل زباں نہ کھول صرف دیکھ لے[۱]

معاشرے کی برائیوں کے ساتھ مصالحت اور مفاہمت کر لینے پر ساحرؔ کو الزام نہیں دیا جا سکتا۔ اس لئے کہ ساحرؔ بیم کی بجائے رجا کا قائل ہے۔ اس کی طبیعت میں یاس کی بجائے آس ہے اور ناامیدی کے بجائے امید کی روشنی اس کے دل و دماغ سے بالکل غائب نہیں ہو جاتی۔ اپنے ایک گیت "کس کے روکے رکا ہے سویرا"

---

[۱] ساحرؔ لدھیانوی "گاتا جائے بنجارہ" صہ ۷۱ - ۶۰

میں ساحر نے امید کو قطعاً ڈوبنے سے بچا لیا ہے۔ اس گیت میں جذبات کا گداز لاجواب ہے۔

رات بھر کا ہے مہماں اندھیرا
کس کے روکے رکا ہے سویرا

رات جتنی بھی سنگین ہو گی
صبح اتنی ہی رنگین ہو گی

غم نہ کر گر ہے بادل گھنیرا
کس کے روکے رکا ہے سویرا

لب پہ شکوہ نہ لا، اشک پی لے
جس طرح بھی ہو کچھ دیر جی لے

اب اکھڑنے کو ہے غم کا ڈیرا
کس کے روکے رکا ہے سویرا

یونہی دنیا میں آ کر نہ جانا
صرف آنسو بہا کر نہ جانا

مسکراہٹ پہ بھی حق ہے تیرا
کس کے روکے رکا ہے سویرا [۱]

ساحر کے گیتوں میں "عوامی شعور کی نشوونما" اور "سماجی ترقی کی رفتار" کو تیز کرنے کا جو تبلیغی و تعمیری مقصد ہر وقت سامنے رہتا ہے۔ وہ باوجود ناامیدی اور مایوسیوں کے بار بار ابھرتا ہے۔ اس سے پہلے گیت "اے دل زباں نہ کھول صرف دیکھ لے" میں قنوطیت کا غلبہ تھا اس کے ردِّعمل کے فطری اصول کے مطابق مندرجہ بالا گیت میں امید پھر ابھر آئی اور اپنے گیت "رات کے راہی" میں وہ پھر اپنی پوری قوت سے آواز دیتا ہے۔

۱؎ ساحر لدھیانوی "گاتا جائے بنجارہ" ص ۱۰۲ - ۱۰۱

رات کے راہی تھک مت جانا، صبح کی منزل دور نہیں

دھرتی کے پھیلے آنگن میں پل دو پل ہے رات کا ڈیرا
ظلم کا سینہ چیر کے دیکھو جھانک رہا ہے نیا سویرا
ڈھلتا دن مجبور سہی، چڑھتا سورج مجبور نہیں
رات کے راہی تھک مت جانا صبح کی منزل دور نہیں ......

صدیوں تک چپ رہنے والے، اب اپنا حق لے کے رہیں گے
جو کرنا ہے کھل کے کریں گے، جو کہنا ہے صاف کہیں گے
جیتے جی گھٹ گھٹ کر مرنا اس جگ کا دستور نہیں
رات کے راہی تھک مت جانا صبح کی منزل دور نہیں ....

ٹوٹیں گی بوجھل زنجیریں جاگیں گی سوئی تقدیریں
لوٹ پہ کب تک پہرہ دیں گی زنگ لگی ٹوٹی شمشیریں
رہ نہیں سکتا اس دنیا میں جو سب کو منظور نہیں
رات کے راہی تھک مت جانا صبح کی منزل دور نہیں [1]

اس کے بعد اس گیت میں "وہ صبح کبھی تو آئے گی" ساحر کی امید کا سانس ٹوٹتا ہوا نظر آتا ہے۔ اور اس دوگانے کے دوسرے حصّہ "وہ صبح ہمیں سے آئے گی" میں وہ پھر سنبھالا سا لیتا ہے۔ لیکن رات کا راہی ابھی تک چل رہا ہے صبح کی منزل ہنوز دور ہے۔ اور وہ صبح ابھی نہیں آئی اور نہ ساحر کے ہم خیال اشتراکیت پسندوں کا خواب ابھی تک شرمندۂ تعبیر ہو سکا۔ شاید اس لئے کہ ان کے بتائے ہوئے راستے پر چلنے کے لئے ہندوستان و پاکستان کے عوام کی اکثریت تیار نہیں۔ ساحر کا تبلیغی مقصد تو پورا نہیں ہوا لیکن اس بہانہ سے اردو شاعری میں بے بہا ادبی گیتوں کا اضافہ ہو گیا۔ ساحر اور ساحر کے تبلیغی گیتوں کے ساتھ یہ دور شاید ہمیشہ کیلئے ختم ہو گیا۔ ساحر کے دل پر ایک داغ رہ گیا لیکن اردو شاعری میں گیتوں کے راستے روشن

---

[1] ساحر لدھیانوی گاتا جائے بنجارہ ، ص ۸۷

ہو گئے، اور ساحر کا یہ شعر جو انتساب کے طور پر ان کے گیتوں کے مجموعے کے پہلے صفحہ پر دیا گیا ہے۔ اوروں پر صادق آیا ہو یا نہ آیا ہو لیکن اردو گیتوں پر یقیناً سچا اترتا ہے۔

ہم پھول ہیں اوروں کیلئے لائے ہیں خوشبو
اپنے لئے دے کے بس اک داغ ملا ہے ؎

ساحر واقعی ایک ایسا پھول ہیں جو سدابہار رہے گا اور اس پھول کی خوشبو اردو ادب کے وجود کو ہمیشہ معطر رکھے گی۔

٭

شکیل بدایونی

ساحر کے گیتوں کے تبصرے کے سلسلے میں عوامی شعور کی نشو و نما، سماجی ترقی کی رفتار اور تعمیری و تبلیغی مقصد کیلئے فلمی گیتوں کو اس دور کے موثر اور کار آمد حربہ کے طور پر استعمال کرنے کے پہلوؤں پر زور دیا گیا ہے، کیونکہ ساحر خود اپنے گیتوں کو اسی روشنی میں دیکھتے اور دکھانا چاہتے ہیں۔ لیکن ساحر کے گیتوں میں اردو ادب کے طالبعلم کو ساحر مبلغ بھی نظر آتے ہیں اور مغنی بھی۔ گیتوں میں یہ دونوں خواص یعنی تبلیغ اور غنائیت ساحر کے ذہن میں بھی صاف صاف اور نمایاں موجود تھے ورنہ وہ شکیل بدایونی کے کلام کے دوسرے مجموعے "رنگینیاں" کا تعارف کراتے وقت یہ نہ کہتے کہ شکیل کی آواز ایک مصلح کی آواز نہیں۔ ایک مطرب کی آواز ہے وہ مبلغ کم ہیں اور مغنی زیادہ۔ ان کی شاعری ناقد کی زبان نہیں دردمند کا دل ہے۔ مجاہد کے ہاتھ کی تلوار نہیں فنکار کے فکر کا نشتر ہے۔ ؎

پاکستان میں پاکستان بننے کے دو تین سال بعد تک اور ہندوستان میں آجتک ادیبوں، شاعروں، افسانہ نگاروں اور گیت نویسوں میں چند سیاسی، معاشی اور معاشرتی سطحوں پر ایک گروہ بندی ہو گئی ہے اور علمی تنازعہ سا کھڑا ہو گیا تھا جو شروع شروع میں

؎ ساحر لدھیانوی "گاتا جائے بنجارہ" صہ ۲۷

؎ شکیل بدایونی "رنگینیاں" مطبوعہ نیا ادارہ، لاہور۔ ۱۹۶۱ء گردپوش

نظریاتی طور پر ادب برائے ادب یا ادب برائے افادیت کے زیرِ عنوان ایک بحث کے گرد جاری رہا اور نتیجہ کے طور پر گویا دو گروہ ہوئے۔ ایک گروہ ان ادیبوں شاعروں، افسانہ نگاروں اور گیت نویسوں کا ملک اور ملک کے ادب کی افق پر نمودار ہوا جو ایک مخصوص مدرسۂ فکر یا جماعتی نظریہ کا پابند تھا۔ جس نے ہندوستان کی متحدہ قومیت اور اشتراکیت اپنی منزلِ مقصود ٹھہرائی۔ ساحرؔ لدھیانوی اسی گروہ کے فرد ہیں۔ دوسرا گروہ ان کا تھا جو نہ کسی مدرسۂ فکر سے تعلق رکھتے تھے اور نہ کسی جماعتی نظریہ کے حلقہ بگوش تھے۔ شکیلؔ بدایونی کا شمار اس دوسرے گروہ کے افراد میں ہوتا ہے۔ اس فرق کو ساحرؔ لدھیانوی نے یہ کہہ کر واضح کر دیا ہے کہ شکیلؔ "ایک مخلص اور حساس فنکار کی حیثیت سے جو کچھ دیکھتے یا محسوس کرتے ہیں اسے زبان و بیان کی تمام تر خوب صورتی کے ساتھ قاری کے سامنے رکھ دیتے ہیں۔"[1] شکیلؔ کے فنِ شاعری کے متعلق ترنمؔ ناروی نے کہا تھا "جتنی خوبیاں ایک باکمال شاعر میں ہونی چاہییں وہ سب شکیلؔ میں موجود ہیں۔"[2] جگرؔ مرادآبادی مرحوم نے جن کے رنگِ تغزل سے شکیلؔ اچھے خاصے متاثر ہوئے۔ شکیلؔ کی شاعری کے ابتدائی دور ہی میں کہہ دیا تھا کہ "شکیلؔ شاعرِ فطرت ہیں، شاعرِ کاریگر نہیں۔ ان کا کلام محض لفظی طلسم بندیوں کا مجموعہ نہیں بلکہ حقیقتاً ان کا کلام ان کی زندگی کا آئینہ دار ہے۔"[2] پروفیسر رگھوپتی سہائے فراقؔ گورکھپوری نے اپنے مخصوص انداز میں شکیلؔ کو داد دی تھی کہ "شکیلؔ کی شاعری میں کچھ منزلیں آتی ہیں کہ وہ بھرپور جوانیوں کی، ولولوں اور حوصلوں کی شاعری بن جاتی ہے۔"[3] شکیلؔ کے کلام کا پہلا مجموعہ "شبستان" شائع ہوا تو ساحرؔ لدھیانوی نے تعارف کرایا کہ "جگرؔ اور فراقؔ کے بعد آنے والی پود میں شکیلؔ

---

۱ شکیلؔ بدایونی "رنگینیاں" مطبوعہ نیا ادارہ۔ لاہور۔ ۱۹۶۱ء سرورق کا گرد پوش

۲ " " "شبستان" " ۱۹۵۸ء "

۳ " " " " "

بدایونی واحد شاعر ہیں جنہوں نے اپنے فن کے لیے غزل کا میدان منتخب کیا اور اس قدیم مگر جامع اور دلکش صنف سخن کو جس میں ہمارے ماضی کا بہترین ادبی اور تہذیبی اثاثہ محفوظ ہے نہ صرف اپنایا ہے بلکہ اسے زندگی کے بدلتے ہوئے رجحانات اور جدید تصورات سے ہمکنار کرکے اس میں نئے رنگ بھی بھرے ہیں۔[1]

۱۹۳۹ء یا ۱۹۴۰ء کا زمانہ تھا کہ اردو غزل کا یہ نیا ستارہ علی گڑھ میں سب سے پہلے دیکھا گیا۔ وہ علی گڑھ جو تقریباً ایک صدی سے اردو ادب، اردو شاعری، معاشرے کے بدلتے ہوئے رجحانات اور قوم اور وطن کے جدید تصورات کا گہوارہ رہا تھا۔ علی گڑھ پہنچنے کے بعد مطالعہ اور ادبی صحبتوں کے ذرائع اور وسیع ہو گئے یہیں شکیل اپنے دوست راز مرادآبادی کی معرفت جو جگر کے شاگرد تھے جگر سے ملے اور ان کے رنگ تغزل سے خاصے متاثر ہوئے اور آہستہ آہستہ ان کا اپنا انداز بننے لگا۔ گلے میں بلا کا بانکپن تھا۔ مشاعروں کی داد نے شہر غزل کا راستہ دکھایا اور یہ وہیں کے ہو رہے۔[2]

شکیل بدایونی نے اپنی شاعری کی ابتدا چودہ سال کی عمر سے کی۔ اپنے نزدیک اور اپنے والد مولانا جمیل احمد صاحب قادری کی توجہ اور حضرت مولانا ضیاء القادری کی عنایت کے سبب شعری صلاحیت روز بروز نکھرتی رہی۔ عوام کے طبقہ سے تعلق رکھنے کی وجہ سے عوام کے جذبات و احساسات اور عوام کی سمجھ میں آنے والی زبان کی سادگی نے انہیں اوپر والے طبقہ میں ضم ہونے سے بچا لیا۔ اور عوام میں اس کی مقبولیت اور ہر دلعزیزی نے انہیں عوام کا شاعر بنا دیا۔ خاص طور پر ان کے فلمی گیتوں نے بڑگہ شکیل بدایونی کے متعلق عام خیال ہے کہ وہ غزل کے علمبردار ہیں اور خود وہ اپنی غزل کی خصوصیات کی تشریح اس طرح کرتے ہیں کہ ان کی غزل کا خمیر اور مواد اور عوام کے خمیر اور عوام کے مزاج کا آئینہ بن جاتا ہے۔ اپنے پہلے مجموعہ "شبستان" کے پہلے ورق پر وہ اپنی غزل کیلئے لکھتے ہیں:

۱۔ شکیل بدایونی "شبستان"، سرورق کا گرد پوش
۲۔ " " "رعنائیاں" تعارف صفحہ ۱۳

تعمیر کے پہلو ہیں نہاں میری غزل میں
ملتا نہیں رجعت کا نشاں میری غزل میں

محدود نہیں دائرہ رنگِ تغزل
ہر شعبہ ہستی ہے نہاں میری غزل میں

محبوب کی خلوت پہ نظر میرے سخن کی
مظلوم کی آہوں کا دھواں میری غزل میں

کچھ سلسلہ چنگ و دف و بربط و مضراب
کچھ تذکرہ تیغ و سناں میری غزل میں

ہے ظلم شکیلؔ اہل سیاست کا یہ ورنہ
گنجائشِ تنقیص کہاں میری غزل میں [1]

اپنی غزل یا شاعری کے اس وسیع مفہوم کے بعد شکیلؔ نے اپنے شاعری کے وجود میں آنے کی توجیہ کی طرف اجمالاً اشارہ کیا ہے کہ۔

"شکیلؔ تفصیلِ شعر اپنی جو پوچھے سو تو ہے بس اتنی
جو نالہ سینہ میں گھٹ رہا تھا وہ نغمہ بن کر نکل رہا ہے [2]

لیکن اس غمِ جاناں کا رنگ شکیلؔ کے یہاں حزنیہ یا المیہ نہیں بلکہ ایک حکمت طربیہ ہے۔ وہ زندگی کو محض غمِ جاناں و غمِ دوراں پر مشتمل نہیں سمجھتے، بلکہ ان کے نزدیک

نظارۂ جمال سے جنت ہے زندگی
وہ روبرو نہیں تو قیامت ہے زندگی
کتنی لطیف، کتنی حسیں، کتنی مختصر
اک نوشگفتہ پھول کی نکہت ہے زندگی [3]

---

[1] شکیلؔ بدایونی "شبستان" ص ۹
[2] " " ص ۱۷
[3] " " ص ۱۶

شکیلؔ کے فلسفۂ شاعری کو اگر ایک نقطہ میں بیان کرنے کی کوشش کی جائے تو وہ لفظ مسرت انگیزی یا انبساط آمیزی قرار پائے گا۔ اور یہ مسرت و انبساط کی لہریں ان کی اپنی زندگی کے سمندر میں پیدا ہوتی ہیں جو الم غم و اندوہ سے نہیں ایک ہمہ گیر محبت کی نرم و نازک جنبشوں سے وجود میں آئی ہیں۔

میں شکیلؔ دل کا ہوں ترجمان کہ محبتوں کا ہوں رازداں
مجھے فخر ہے مری شاعری مری زندگی سے جدا نہیں [1]

دل کی ترجمانی اور محبت کے رازوں کی اہلیت صرف غزل جیسی نرم و نازک صنفِ شعر ہی میں ہو سکتی ہے۔ شکیلؔ بدایونی نے اسی لئے غزل کا راستہ اختیار کیا اور اس میں انتہائی وسعت پیدا کی۔

ہیں شکیلؔ زندگی میں یہ جو وسعتیں نمایاں
انہیں وسعتوں سے پیدا کرو عالمِ غزل کر [2]

گویا شکیلؔ نے تنگنائے غزل کو عالمِ غزل بنا دیا۔ اس طرح عالمِ غزل میں تغزل بھی ہے اور عوام کی شاعری یعنی گیت بھی شامل ہیں۔ لیکن گیتوں کے مزاج میں بھی تغزل کے مزاج کا عنصر غالب رکھا کیونکہ شکیل اپنی افتادِ طبع اور مزاجِ تغزل سے مجبور تھے جیسے انھوں نے یوں ظاہر کیا۔

باوصف احترامِ غمِ زندگی شکیلؔ
میں کیا کروں مجھے غمِ جاناں پسند ہے [3]

اس لئے کہ غمِ جاناں کا پیغام دُور رس ہے اور زمان و مکان کی قیود سے بالا اور غمِ دوراں کا پیغام وقت کی پکار ہے اور اس کی اپیل کا دائرہ بھی محدود ہے اور دوسرے یہ کہ غمِ جاناں میں ابدیت ہے اور غمِ دوراں کی شکلیں بدلتی رہتی ہیں۔

---

[1] شکیلؔ بدایونی "شبستان" ص ۲۳
[2] " " ص ۵۹
[3] " "رنگینیاں" ص ۳۶

اور سب سے اہم بات یہ ہے کہ غمِ جاناں کا پیغام جن لوگوں کیلئے ہے ان کا ذوق سلیم ہے۔ ان کا فہم و ادراک بالغ نظر ہے اور غمِ دوراں کے پیغام سننے والوں کے متعلق شکیل کو شبہہ ہے۔

نارسا ہر پیام ہے اب تک
پست ذوقِ عوام ہے اب تک [1]

یہی وہ خطوط ہیں جو شکیل اور ان کے ہم عصر شعراء خاص کر فیض احمد فیض اور ساحر کے حلقۂ اثر کے شعراء کے درمیان حدِ فاصل بن جاتے ہیں۔ دونوں مختلف مدرسۂ فکر و خیال کے شاعر بن کر نمایاں ہوتے ہیں۔ دونوں کے مذہبی سیاسی اور ادبی عقیدے جدا جدا راستہ اختیار کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ فیض و ساحر کے مذہبی، سیاسی اور ادبی عقائد سے کافی روشناسی ہو چکی ہے لیکن شکیل کا نہ کوئی منشور اس قسم کا ہے اور نہ انہوں نے اپنے رازِ دروں سے کسی کو آگاہ کرنا ضروری سمجھا ہے۔ شکیل کے کلام میں سے کوئی اندرونی شہادت تلاش کرنے کی کوشش شاید بیکار ثابت نہ ہو کیونکہ غزل میں ایک دو شعر غیر دانستہ اور غیر شعوری طور پر نکل ہی جاتے ہیں۔ مثلاً اپنے ہمعصروں کے مائل بہ الحاد ہونے پر وہ خدا کے وجود کا اقرار اس طرح کرتے ہیں جیسے ایک راسخ العقیدہ مسلمان کر رہا ہے۔

تنظیمِ جہاں چاہے نئی ہو کہ پرانی
میرے لئے یا رب ترے فرمان بہت ہیں [2]

شکیل ان شعراء کے زمرے میں نہیں آتے جنہیں دو عالمگیر جنگوں کے درمیان کے زمانہ کے ذہنی، جذباتی یا معاشی اور معاشرتی ہیجان نے تشکیک اور تذبذب کا شکار بنا لیا تھا یا جنہیں کارل مارکس یا مغربی مفکرین کے اندازِ فہم و تفہیم نے متاثر کیا تھا بلکہ انہوں نے مغرب کے علم و دانش اور سیاسی مسائل کے مطالعہ اور مسائلِ حاضرہ

---

[1] شکیل بدایونی "شبستان" ص ۶۱
[2] " " " ص ۷۸

کے مشاہدے کے بعد اقبال کی طرح اپنے عقیدے کو زیادہ راسخ کر لیا۔

کھل جائیں شکیل اس پہ اسرارِ خداوندی
اقبال کے شعروں کو انسان اگر سمجھے [1]

بلکہ ان کا عقیدہ اتنا راسخ ہے کہ انہیں خدا کی شان میں اقبال کا شکوہ بھی زیادہ گوارا نہ ہوا۔ انہوں نے حالی سے اخلاقی فیضان حاصل کیا جن کا زمانہ مسلمانوں کے لئے اقبال کے زمانے سے شاید زیادہ ہی سخت اور اندوہگین تھا اور وہ پھر اللہ کی رحمت اور کرم ہی کے قائل رہے۔

اللہ تو سب کی سنتا ہے جرأت ہے شکیل اپنی اپنی
حالی نے زباں سے اف بھی نہ کی اقبال شکایت کر بیٹھے [2]

حالانکہ حالی اور اقبال دونوں اپنے اپنے زمانہ کے ترجمان تھے اور اردو شاعری میں ترجمانی کے اسی سہارے ترقی پسند شعراء نے اس زمانے کی ترجمانی پر زور دینے کے بہانے اپنی مقصدی شاعری کا ابلاغ شروع کیا تھا۔ شکیل نے اس دلیل کا بھی جواب نہایت بلیغ انداز میں دے دیا۔

میں اس دور کی ترجمانی تو کر دوں
مگر میرے آگے زمانے بہت ہیں

اور اس طرح شکیل نے شاعری کی پیغامبری کو زمانے اور مقامات کی قید سے نجات دلا دی۔

شکیل کی پرورش ایک اچھے تعلیم یافتہ مسلمان گھرانے میں ہوئی تھی والد اور چچا کا ذوق شعری اور مذہب سے عقیدت کے اثرات وہبی اور اکتسابی تھے اور اس پر علی گڑھ کی متوازن تعلیم اور اس تعلیم کی بخشی ہوئی سیاست، تمدن اور معاشرے کی متوازن قدریں، یہ سب اثرات مل کر شکیل کی شاعرانہ شخصیت

---

[1] شکیل بدایونی "شبستان" ص ۸۳

[2] ایضاً ایضاً ص ۸۸

کے بنانے میں ممد و معاون ثابت ہوئے تھے اور ان کے دوسرے مجموعۂ کلام "رنگینیاں" کے پہلے صفحہ پر (رنگینیاں "جسے ساحر نے "شبستان" کے شاعر کے ذہنی اور فنی ارتقاء کی اگلی منزل قرار دیا ہے) جو نظم ہے وہ حمد ہے جس میں پختہ اور ترقی پسند ذہن کا مالک اپنے پروردگار سے یوں مخاطب ہے

یہ زمیں، آسماں ترے صدقے	میں ہی کیا، دو جہاں ترے صدقے
ہر نفس، ہر خیال تجھ پہ نثار	ہر نظر، ہر زباں ترے صدقے
خلوتِ حسن شش جہت کی قسم	بزمِ کون و مکاں ترے صدقے

رنگ و بو میں الجھ سکا نہ شکیلؔ
جلوۂ لامکاں ترے صدقے [1]

یہ آواز قدیم شعراء کی سی ہے اور اس قسم کی حمد میں شکیلؔ کی ذات اور ان کی شخصیت کا پرتو زیادہ ہے بہ نسبت زمانہ کے رجحان کی ترجمانی کے۔ ہمارے عوام کا مزاج قدیم زمانہ ہو یا قرونِ وسطیٰ یا موجودہ زمانہ قریب قریب یکساں رہا ہے۔ یعنی حمد و نعت، منقبت، مرثیہ، اب بھی عوام کے دلوں کو روشنی اور ان کے دماغوں کو ایک حظ بخشتا ہے۔ لیکن شعراء کرام سوائے معدودے چند اب اس طرف ذرا کم متوجہ ہیں اور بعض نوجوان شعراء میں ترقی پسندی کے ساتھ ساتھ لادینی ان کے عقائد اور ان کے کلام کا جزو لاینفک بن گئی تھی اسی وجہ سے شکیلؔ کو شعرائے ہمعصر میں نہ کوئی ہم مسلک نظر آتا ہے اور نہ ہم راز۔

اپنا ہم مسلک و ہم راز کسے کہیے شکیلؔ
نظر اس بزم میں سب آتے ہیں بیگانے سے [2]

اور انہیں یہ کہنے میں ہرگز کوئی باک نہیں

دورِ ترقی کیا ہے شکیلؔ — دنیا کی عقلوں کا فتور [3]

۱؎ ۲؎ شکیلؔ بدایونی "رنگینیاں" ص ۱۷، ۹۳

۳؎ " " ص ۹۷

اپنے ہمعصروں سے جو فن کاری کی بلند بانگ دعویدار ہیں، کہتے ہیں:

شکیلؔ اس دور کے مغرب زدہ فنکار سے کہہ دو
زمانہ کو پلٹ دے گا یہی رنگ کلام اپنا [1]

لیکن زمانہ کا انقلاب نہ وہ، ہوتا ہے جیسے ترقی پسند فنکار اور شاعر زور زور سے آواز دے کر بلا رہے تھے اور نہ زمانہ شکیلؔ کے کہنے سے ان کے رنگ کلام کو دیکھ کر پلٹا۔ زمانہ ٹھہرا ابلق ایام، اپنی ہی چال چلتا رہا اور چلتا رہے گا۔ زمانہ نہ ایک گروہ کے غزل کو برا کہنے سے غزل سے متنفر ہوا اور نہ وہ غزل کے پرستاروں کے ساتھ قدم سے قدم ملا کے چلا۔ شکیلؔ کو خود اس کا احساس تھا کہ

وہ کیف حسن و عشق، وہ لطف غزل گیا
ذوق سلیم رو، کہ زمانہ بدل گیا [2]

ذوق سلیم کے لئے ہر زمانہ میں ارباب سخن روتے آئے ہیں۔ ماضی ہمیشہ اچھا لگتا ہے لیکن ذوق سلیم رکھنے والے پہلے بھی تھے اور ہمیشہ رہیں گے۔ اسی طرح غزل کے پرستاروں میں کمی نہیں آئی۔ ہاں غزل کے مربی بدل گئے۔ غزل ہو یا گیت یا نظم ان تمام اصناف سخن کو فلمی صنعت کاروں نے خریدنا شروع کر دیا تھا اور آج کے نئے معاشرے اور معاشی نظام میں عوام ہی غزل گیت اور نظم کے مربی ٹھہرے لیکن شاعر اور فن کار کی حساس طبیعت اس گراں باری کی متحمل کیسے ہو سکتی ہے۔ چنانچہ شکیلؔ نے بھی ساحرؔ اور تیشؔ کی طرح تاجرانہ ذہنیت کو برا کہا۔

اجازت ہو تو اے ارباب محفل ۔۔۔ کروں کچھ شکوۂ رنگ زمانہ
بظاہر لطف بھی بہر دو دنیا بھی ۔۔۔ پس پردہ یہ سب کچھ تاجرانہ
شکیلؔ ان کشمکش کی ساعتوں میں
غزل کیسے کہوں میں عاشقانہ [3]

---

[1] [2] شکیلؔ بدایونی، "رنگینیاں"، ص ۱۲۰ اور ص ۱۲۴
[3] " "شبستان"، ص ۷۰

ان تاجرانہ کارروائیوں میں خریدار پر تو ہلکی سی طنز کی ہے لیکن سستے داموں خریدنے والے تاجر سے زیادہ سستے داموں بیچنے والے فنکار کو رد نہ رد دیا گیا ہے جو اپنی خستہ حالیوں کی وجہ سے اپنے فن جیسی نادر الوجود جنس کو لے کر بازار جانے کے لئے مجبور ہوا۔

وائے بے مایگیٔ فکر و نظر ہے سخن سے جدا مذاقِ سخن
زندگی کی شکستہ حالی پر رو رہی ہے شکیلؔ عظمتِ فن [۱]

شاعری اور غزل پہلے آسودہ حال تھی اور اربابِ محفل اور اربابِ ذوق کی تحسین و آفرین یا خود اپنے ذوق کی تکمیل اس کا مطمحِ نظر تھا۔ اب شاعری اور غزل پریشان حالی میں مبتلا تھی لیکن پھر بھی شاعری ہوتی رہتی اور غزلیں بھی لکھی جاتی رہیں۔ تا کجا فاقوں نے آخر بازار کا رخ کیا۔

جنوں جس کو دنیا سے منوا رہا تھا
خرد نے وہی علم و فن بیچ ڈالا [۲]

اپنے علم و فن اور جذبہ کو ہمیشہ کے لئے بیچنے کے لئے شکیلؔ بھی اسی راستہ بازار پہنچے جس راستہ جوشؔ نے چندے یہ دروازہ جھانکا تھا۔ فیضؔ ایک مقصد کے ساتھ آئے۔ قتیلؔ نے ایک دکان کھولی اور ساحرؔ نے اپنی ساکھ قائم کی۔

شکیلؔ نے ۱۹۳۶ء میں علی گڑھ سے بی اے کیا اور بر سبیل ملازمت دہلی کے محکمۂ سپلائی میں داخل ہو گئے۔ شکیلؔ کی غزل علی گڑھ کی فضا میں سنور کر جوان ہو گئی تھی۔ مشاعروں میں شکیلؔ کی مانگ بڑھ رہی تھی۔ دہلی جا کر ان کی شہرت کو چار چاند لگ گئے۔ آل انڈیا ریڈیو کی سرپرستی نے مشاعروں کے حاضرینِ جلسہ سے کہیں زیادہ پورے ہندوستان اور اس کے گوشہ گوشہ کو شکیلؔ کی شہرت کا میدان بنا دیا تھا۔ اکثر شعرائے اردو کو آل انڈیا ریڈیو کی وساطت سے ترقی اور شہرت کے زینہ پر

---

[۱] شکیلؔ بدایونی "شبستان" ص ۱۷

[۲] " " "رنگینیاں" ص ۳۷

چڑھنے کا موقع ملا تھا۔ ساحر کی طرح شکیل بھی تیزی سے بام شہرت تک پہنچ گئے۔ اسی دوران انہیں بمبئی جانے کا اتفاق ہوا۔ یہاں وہ ہاتھوں ہاتھ لئے گئے۔ یہ شکیل کی خوش قسمتی تھی کہ بغیر کسی سخن ناشناس کے سخن شناس فلم ساز کاردار کی نظر چڑھ گئے اور ۱۹۴۶ء میں شکیل نے کاردار کی فلموں کے لئے نظمیں اور گیت لکھنا شروع کر دئے اور دہلی کی سرکاری ملازمت سے سبکدوشی حاصل کر کے بمبئی کی صنعت فلمسازی کے مایہ ناز شریک کار بن گئے۔

بمبئی پہنچ کر اچھے اچھے شاعر، متغزلین، اور گیت نویس اپنی شاعری کا معیار قائم نہ رکھ سکے تھے لیکن شکیل کا معاملہ اس کے برعکس تھا۔ شکیل نے ایک طرف اپنی شاعری کے بلند معیار کو نہ گرنے دیا اور دوسری طرف مقبول عوام گیت لکھنے میں بڑی کامیابی حاصل کی۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ غزل کے دلدادہ ہونے کے باعث ان کی فنی قدریں انہیں محض کاروباری شاعر ہونے سے روکتی رہیں اور انہوں نے غزل اور متغزلین کی قدیم روایات کے تحفظ کی کوشش میں تخلیقی صلاحیتوں پہ آنچ نہیں آنے دی۔

کاروباریت اور معیار کو قائم رکھنے کی کشمکش کا اندازہ شکیل کے مندرجہ ذیل اشعار سے بخوبی ہو سکتا ہے:

دل غمزدہ کو خوشی کب ملیگی — نہ جانے نئی زندگی کب ملیگی؟
یہ پژمردہ کلیاں یہ افسردہ غنچے — نہ جانے انہیں تازگی کب ملیگی؟
ترانہ بہ لب ہیں ہزاروں کنہیا — نہ جانے انہیں بانسری کب ملیگی؟
خوشیوں کو زور بیاں کب ملیگا — تکلم کو سنجیدگی کب ملے گی؟
تصور میں کب ہوگی پیدا لطافت — تخیل کو پاکیزگی کب ملے گی؟
نئے جام و ساغر تو بخشے ہیں تو نے — مگر ساقیا! بے خودی کب ملیگی؟

شکیل اپنے دل کی حکایت ہو جس میں
ترنم کو وہ شاعری کب ملے گی! [۱]

۱؎ شکیل بدایونی "رنگینیاں" ص ۱۳۴

ان الفاظ میں فلمی صنعت کی کاروباریت اور فن کی بلند کوششوں کے درمیان جو ایک ٹکراؤ تھا اور ہے اس کی مکمل تصویر نظر آتی ہے۔ فلمی غزلوں، نظموں اور گیتوں میں شکیل کو زندگی کی چاشنی نہیں ملتی۔ زورِ بیان اور سنجیدگی کا فقدان پاتے ہیں، نفاست اور پاکیزگی کی تلاش ہے۔ بے خودی اور آگہی ڈھونڈتے ہیں اور سب سے زیادہ مایوس کن بات یہ ہے کہ انہیں اپنے دل کی حکایت اور نغمہ میں شعریت کی شدید کمی محسوس ہوتی ہے۔ یہ سب باتیں فلمی شاعری میں ناگزیر ہیں کیونکہ فلمی شاعری اپنے دل کی حکایت نہیں ہوتی۔ دوسرے کے دلوں پہ گزرتی ہوئی جگ بیتیاں ہوتی ہیں جنہیں فلمی شاعر آپ بیتی کے سانچے میں ڈھال کر نظم کے [illegible] کار کے سپرد کر دیتا ہے۔ یہ عیب سب فلمی گیتوں میں عام ہے لیکن شکیل نے اس سقم کو زیادہ سے زیادہ کم کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے کلام کے دوسرے مجموعے .... "رنگینیاں" کے طابع اور ناشر نذیر احمد چودھری نے ایک بڑا نکتہ حل کیا ہے۔ کہتے ہیں:

"شکیل اپنی پسند کی معیاری نظموں کے گیت لکھنے کی ذمہ داری لیتے ہیں اور صرف ان لوگوں کے ساتھ کام کرتے ہیں جو انہیں پوری آزادی سے کام کرنے دیں۔" [1]

شکیل کے گیتوں کی تصنیف سے متعلق داخلی اور خارجی شواہد کے بعد یہ نتیجہ سہل طریقہ پر سامنے آجاتا ہے کہ شکیل بدایونی گیت نویسوں کے زمرے میں موجودہ زمانے تک وہ گیت نویس ہیں جنہوں نے گیتوں کو ادبیت بھی دی اور انہیں ادب العالیہ کے مقام تک پہنچایا اور اپنے ہمعصروں میں اس اعتبار سے سب سے آگے ہیں کہ انہوں نے گیتوں کو ہر طرح سے سنوارا، سجایا اور ادبیت کے وہ عناصر دوبارہ پیدا کر دیے جو عوامی گیتوں کا خاصہ رہے تھے اور ملک اور معاشرہ کے مزاج کو گیتوں کے مزاج میں سمو دیا۔ دوسری بات ان کے گیتوں کے

---

[1] شکیل بدایونی، "رنگینیاں"، ص ۱۴

موضوعات، تیکنیک، زبان، معنوی اور صوری تجربات اور موسیقیت کا جب جائزہ لینے کے بعد یہ دریافت ہوتی ہے کہ انہوں نے غزل کی مقبولیت سے دامن کشاں گزرتے ہوئے اپنے گیتوں میں ایک طرف تو غزل کی روح بھر دی اور دوسری طرف مسرت نذیر کو اپنا مطمح نظر قرار دے کر گیتوں کو مقبول عوام بنا دیا۔ شکیل حالانکہ ہندوستان کے شاعر ہیں لیکن وہ اس مسرت نذیر کے تعلق کے باعث پاکستان کے معاشرے سے زیادہ قریب ہیں۔ اس اعتبار سے شکیل بدایونی ان تمام پاکستانی فلمی گیت نویسوں کے سرخیل قرار دیے جا سکتے ہیں۔

شکیل نے غالباً سب سے زیادہ گیت لکھے ہیں۔ ان سب گیتوں کا تذکرہ اور ان کا احاطہ تو ناممکن ہے اس لیے شکیل کے صرف ان فلمی گیتوں پر ایک طائرانہ نظر ڈالنا مناسب ہوگا جو دو مجموعوں کی شکل میں طبع ہو چکے ہیں، ان دو مجموعوں میں غزلیں زیادہ اور گیت کم ہیں، "شبستان" میں کل بارہ گیت ہیں اور "رنگینیاں" میں صرف سولہ اور یہ اٹھائیس گیت ان کے ۲۱ فلموں سے لیے گئے ہیں گویا ہر فلم کا ایک ایک اور بعض کے دو دو گیت مجموعوں میں شامل کر لیے گئے ہیں۔ ان گیتوں کو موضوعات کے اعتبار سے زیر تبصرہ لانے میں ایک ترتیب سی پیدا ہو جائے گی ورنہ فلموں کے اعتبار سے گیتوں پر تبصرہ کسی خاص اہمیت کا حامل نہ ہو سکے گا اور نہ اس قسم کے تبصرے سے تبصرے کی کوئی خاص شکل ذہن میں قائم ہو سکے گی۔ موضوعات کے اعتبار سے ان دونوں مجموعوں کے فلمی گیتوں کو مندرجہ ذیل شقوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً زندگی کا فلسفہ اور بے ثباتی دنیا (جو غزل کا عام موضوع ہے اور جو شکیل کو غزل کا شیدائی اور راسخ العقیدہ مسلمان خانوادہ کا چشم و چراغ ہونے کے باعث ودیعت ہوا ہے) رومانیت یعنی غزل کی روح، اور کہیں کہیں غزل کے انداز میں خدا سے شکوہ کرنے کا رنگ بھی نمایاں ہے اور غزل کیلئے یہ رنگ نامانوس نہیں ہے اور فلمی صنعت کے ہنرگروں کے تقاضے اور فلموں کے کردار و واقعات کے تقاضوں کے تحت بھجن بھی ہیں اور لوریاں بھی، اور بابل کے گیت بھی ہیں۔

بے ثباتی دنیا ہمارے مذہب، معاشرے اور مخصوص ملکی حالات کے اثر کو

باعث ایک مقبول عام موضوع ہے اور شکیلؔ نے اس موضوع پر مترنم کی زبان میں جو پیش کیا ہے وہ "فلم میلہ" کا ایک مقبول و معروف گیت ہے۔ موسیقی نوشاد نے ترتیب دی ہے اور ہردلعزیز مغنی محمد رفیع نے گایا ہے۔

ؒ یہ زندگی کے میلے
دنیا میں کم نہ ہوں گے
افسوس ہم نہ ہوں گے
اک دن پڑے گا جانا
کیا وقت کیا زمانہ
کوئی نہ ساتھ دے گا
سب کچھ یہیں رہے گا
جائیں گے ہم اکیلے

..... یہ زندگی کے میلے دنیا میں کم نہ ہوں گے
افسوس ہم نہ ہوں گے

دنیا ہے موج دریا
قطرے کی زندگی کیا
پانی میں مل کے پانی
انجام یہ کہ فانی
دم بھر کو سانس لے لے

.... یہ زندگی کے میلے دنیا میں کم نہ ہوں گے
افسوس ہم نہ ہوں گے

ہوں گی یہی بہاریں
الفت کی یادگاریں
بگڑے گی اور بنے گی

ؒ شکیلؔ بدایونی "شبستان" ص ۱۰۳ (فلم میلہ، موسیقی، نوشاد، مغنی محمد رفیع)

دنیا یہی رہے گی
ہوں گے یہی جھمیلے

...... یہ زندگی کے میلے دنیا میں کم نہ ہوں گے
افسوس ہم نہ ہوں گے

اس گیت میں دنیا کی بے ثباتی ایک کلیہ اور ایک حقیقت کے طور پہ بیان کی گئی ہے۔ خلوص، حقیقت پسندی اور احساس کی دیانت داری نے اسے بے مثال بنا دیا ہے۔ یہی حقیقت پسندی، احساس کی دیانت داری اور خلوص ان کے "اڑن کھٹولے" کے ایک گیت "ہم کو بھی ساتھ لے لے، ہم رہ گئے اکیلے" میں بھی ملتا ہے۔ اس گیت کا موضوع بھی موت اور دنیا کی بے ثباتی پر مشتمل ہے لیکن اس میں مرثیہ اور نوحہ کی روح گھول کر ملا دی گئی ہے اور بین کرنے والے کا ذاتی جذبہ شامل کر دیا گیا ہے۔ شاید ہی کوئی نظم یا گیت یا غزل ایسی ملے جس میں بین کا یہ انداز پایا جاتا ہو۔ حالانکہ ہر شخص جانتا ہے کہ ہمارے ملک اور معاشرے میں متوفی کے پس ماندگان میں خواہ بیوی ہو یا شوہر اس جذبہ کا اظہار کہ کاش مرنے والے کے ساتھ اسے بھی موت آ جاتی بلا استثنیٰ ہر موت کے جانکاہ موقعہ پر سننے میں آتا ہے۔ گیت کی بحر میں بھی ایک نیا تجربہ کیا ہے۔

چلے آج تم جہاں سے ہوئی زندگی پرائی
تمہیں مل گیا ٹھکانا ہمیں موت بھی نہ آئی
او دور کے مسافر
ہم کو بھی ساتھ لے لے

ہم رہ گئے اکیلے ..... او دور کے مسافر

تو نے وہ دے دیا غم
بے موت مر گئے ہم
دل اٹھ گیا جہاں سے
لے چل ہمیں یہاں سے

کس کام کی یہ دنیا
جو زندگی سے کھیلے
ہم کو بھی ساتھ لے لے
ہم رہ گئے اکیلے ...... او دور کے مسافر

سونی ہیں دل کی راہیں
خاموش ہیں نگاہیں
ناکام حسرتوں کا
اٹھنے کو ہے جنازہ
چاروں طرف لگے ہیں
بربادیوں کے میلے
ہم کو بھی ساتھ لے لے
ہم رہ گئے اکیلے ..... او دور کے مسافر[لہ]

اس کی مختصر بحر بین کے لئے فطری دھن ہے۔ سادہ بیانی، تاثر و گداز، غزل کے الفاظ و محاورات جانے پہچانے ہیں۔ بیک وقت گیت دھن و نغمہ تینوں کو ملا کر ایک نئی صنف سخن کی تشکیل کر دی گئی ہے۔ اپنے کسی پیارے کے ہمیشہ ہمیشہ کے لئے جدا ہونے پر اس ملک کے ہر فرد یا عورت کے دل میں جو خیال امنڈ امنڈ کر آتے ہیں اور جس طرح دنیا اس کی آنکھوں میں اندھیر ہو جاتی ہے اس کا بیان اتنی سچائی اور خلوص سے کم ملے گا۔ اس گیت کے ہر ہر لفظ میں ادبیت رچی ہوئی ہے۔ فلسفۂ حیات کی چند ناگزیر اور ناقابل برداشت حقیقتیں ایسی ہوتی ہیں جو انسان کی زندگی میں آئے دن تلخیاں پیدا کرتی رہتی ہیں ان میں سے سب سے زیادہ جانکاہ سانحہ موت کا ہوتا ہے اور ایسے موقعوں پر عموماً دنیا کی بے ثباتی بار بار سامنے آتی ہے۔ موت کے علاوہ بھی ایسے واقعات رونما

لہ شکیل بدایونی، "شبستان"، صفحہ ۱۱۴ (فلم اڑن کھٹولا، موسیقی ناشاد، مغنی محمد رفیع)

ہوتے رہتے ہیں جو زندگی کو موت سے بدتر بنا دیتے ہیں۔ اور انسان یوں محسوس کرتا ہے کہ جیسے وہ جیتے جی مر گیا ہو۔ اس المیہ کی شدت موت کے المیے سے بھی زیادہ روح کو درد و کرب میں مبتلا کر دیتی ہے۔ اور جب یہ درد و کرب ناقابل برداشت ہو جاتا ہے تو انسان زندگی دینے والے سے مخاطب ہو کر جو منہ میں آتا ہے کہنے لگتا ہے۔ خدا سے شکوہ اور اس کی شان میں دریدہ دہنی تک کی نوبت آ جاتی ہے۔ انسانی حیات کے فلسفہ کے اس رُخ کو بھی شکیلؔ نے ایک فلم "دل ناداں" کے مندرجہ ذیل گیت میں ادبیت اور شعریت کے مجسمہ میں ڈھال دیا ہے۔

زندگی دینے والے سن
تیری دنیا سے دل بھر گیا
میں یہاں جیتے جی مر گیا

رات کٹتی نہیں دن گزرتا نہیں
زخم ایسا دیا ہے کہ بھرتا نہیں

آنکھ ویران ہے
دل پریشان ہے
غم کا سامان ہے

جیسے جادو کوئی کر گیا
زندگی دینے والے سن .....

بے خطا تو نے مجھ سے خوشی چھین لی
زندہ رکھا مگر زندگی چھین لی
کر دیا دل کا خوں
چپ کہاں تک رہوں
صاف کیوں نہ کہوں

ترترشی سے میری جل گیا

زندگی دینے والے سن لے

پاکستان ہو یا ہندوستان لیکن خاص کر ہندوستان میں بدھ مذہب اور ہندو مذاہب کے فلسفہ کے اثر سے اور مسلمان صوفیاء کی تعلیم کے راستہ ترک دنیا یا دنیا سے لگاؤ کم رکھنے کا فلسفہ معاشرے کے مزاج میں بے حد دخیل ہو گیا ہے۔ ہندو معاشرہ میں سب سے زیادہ۔ اس لئے ہندی کے بھجن میں موضوع سخن قریب قریب ایسا ہی ہوتا ہے جیسے کہ اوپر بیان کئے ہوئے دونوں گیتوں میں نظر آیا ہوگا۔ مشہور فلم "بیجو باورا" کے ایک گیت بھگوان بھگوان، بھگوان میں شکیل نے ہندی اور اردو کے الفاظ سمو کر شعر و نغمہ کا ایک نیا نمونہ پیش کیا ہے۔ نیا اس لئے کہ اس میں پرانے بھجن کے مقابلے میں ایک نیا پن محسوس ہوتا ہے۔

بھگوان ۔ بھگوان ۔ بھگوان

او دنیا کے رکھوالے سن درد بھرے میرے نالے، سن درد بھرے مرے نالے

آس نراش کے دو رنگوں سے دنیا تو نے سجائی

نیا سنگ طوفاں بنایا ملن کے ساتھ جدائی

جا دیکھ لیا ہرجائی

لٹ گئی میرے پیار کی نگری اب تو نیر بہا لے

او دنیا کے رکھوالے

آگ بنی ساون کی برکھا، پھول بنے انگارے

ناگن بن گئی رات سہانی، پتھر بن گئے تارے

سب ٹوٹ چکے ہیں سہارے

جیون اپنا واپس لے لے، جیون دینے والے ..... او دنیا کے رکھوالے

چاند کو ڈھونڈے پاگل سورج، شام کو ڈھونڈے سویرا

لہ شکیل بدایونی، شبستان، صد ۱۰۶ (فلم دل نادان ۔ مغنی طلعت محمود)

میں بھی ڈھونڈوں اس پریتم کو ہو نہ سکا جو میرا
بھگوان بھلا ہو تیرا
قسمت پھوٹی، آس نہ ٹوٹی، پاؤں میں پڑ گئے چھالے
..... اور دنیا کے رکھوالے

محل اداس اور گلیاں سونی، چپ چپ ہیں دیواریں
دل کیا اجڑا دنیا اجڑی روٹھ گئی ہیں بہاریں
ہم جیون کیسے گزاریں
مندر گرتا پھر بن جاتا، دل کو کون سنبھالے .....

اور دنیا کے رکھوالے [1]

اس گیت میں ٹھیٹھ ہندی اور ٹھیٹھ اردو کے الفاظ کا ایک ایسا گھلا ملا مرکب ہے کہ سننے والے کے ذہن میں ہندی اور اردو کی تمیز کا احساس بھی نہیں ہوتا۔ شکیل نے موجودہ ہندوستان کے عوام کی زبان کا ایک ہلکا سا خاکہ اس گیت میں پیش کر دیا ہے۔ اس میں ہندی کے ٹھیٹھ الفاظ ہیں بھگوان۔ رکھوالے۔ آس نراش، سنگ۔ برکھا۔ ناگن، جیون، پریتم، مندر۔ ان کے مقابلے میں ٹھیٹھ اردو کے الفاظ ہیں درد، نالے، طوفان، جدائی، سہارا، قسمت بہاریں، ایک بھجن میں اردو کے اتنے الفاظ کا پرو دینا شکیل کے قدرت بیان پر دلالت کرتا ہے۔

اس قسم کے گیتوں کی شان نزول زیادہ تر تو فلمی صنعت کاروں .... میوزک ڈائریکٹروں اور کرداروں کے تقاضوں کی رہین منت ہوتی ہے لیکن شکیل ایک درد مند دل رکھتے ہیں۔ اور جو کچھ محسوس کرتے ہیں اسے اسی طرح بیان بھی کر دیتے ہیں اور چونکہ انہیں احساس کے آزادانہ اظہار پر اختیار ہے اس لئے جگہ جگہ غریبوں اور مصیبت زدہ لوگوں کے لئے شکیل کا وجدانِ شعری بھی دست

---

[1] شکیل بدایونی۔ "شبستان" ص ۱۰۹

بستہ حاضر رہتا ہے۔ فلم "پردیس" اور فلم "لیلیٰ مجنوں" کے گیتوں میں سے ایک گیت نقل کیا جاتا ہے۔ جو مندرجہ ذیل گیتوں کے موضوع کا حامل ہے۔

قسمت بنانے والے ذرا سامنے تو آ
میں تجھ کو یہ بتاؤں کہ دنیا تری ہے کیا
لاکھوں مصیبتیں ہیں غریبوں کی جان پر
شکوہ نہیں ہے پھر بھی کسی کی زبان پر
آجا زمیں پہ مر گیا کیوں آسمان پر
آنکھوں سے آ کے دیکھ، جو سنتا نہیں صدا
قسمت بنانے والے .....

کیوں دل جلوں کی آہ کا تجھ پر اثر نہیں ؟
کیا تیرے پاس دیکھنے والی نظر نہیں ؛
جلتا ہے گھر مرا، تجھے یہ بھی خبر نہیں !
یہ حال ہے تو کیوں نہ کہوں تجھکو بیوفا ؟
قسمت بنانے والے ....

کیوں دنیا ہم غریبوں کی برباد غم سے ہے ؟
تو ہے خفا تو درد ہمارا دل بھی ہم سے ہے
بھگوان تیرا نام ہمارے ہی دم سے ہے
ہم مٹ گئے تو نام بھی مٹ جائے گا ترا
قسمت بنانے والے ......

یہ گیت بھی اقبال کے شکوہ کے مصرعہ "شکوہ اللہ سے خاکم بدہن ہے مجھ کو" کی تفسیر ہے۔ اصل میں خدا کی درگاہ میں دریدہ دہنی تو کیا شکیل کو شکوہ کرتے ہوئے بھی شرم دامن گیر ہونے لگتی ہے اور وہ اس میدان کے مرد نہیں۔ فلم کی کردار ایک

---

[1] شکیل بدایونی "رنگینیاں" صہ ۱۳۹

نئی نویلی دلہن پر غم کا پہاڑ ٹوٹ پڑا تھا اور نظم کی کہانی اس کی متقاضی تھی کہ دلہن کی زبان سے اس قسم کے الفاظ ادا کروائے جائیں۔ اس پابہ گلی کے باوجود شکیل نے کتنی آزادی اور سربلندی قائم رکھی۔ یہ انہیں کا حصہ ہے اور کچھ کاردار کے ساتھ ان کے ایک سمجھوتے کا رہین منت ہے۔ کاردار کے ساتھ اس سمجھوتے کی بنا پر حاصل کی ہوئی آزادی اور نوشاد جیسے فنکار و فن شناس اور فن دوست میوزک ڈائرکٹر کی دلنوازی کے باعث شکیل کی شعریت نے ہندی کے ایک بے مثال بھجن کو کلاسیکی بولوں میں گائے ہوئے گیت کی شکل میں جنم دیا۔ پڑھنے سے زیادہ اس گیت کو سننا بہتر ہے۔

ہری اوم
ہری اوم
ہری اوم
ہری اوم
من تڑپت ہری درشن کو آج
مورے تم بن بگڑے سگرے کاج
بنتی کرت ہوں
رکھیو لاج
من تڑپت
تیرے دوار کا میں ہوں جوگی
ہمری اور نظر کب ہوگی
سنو مورے بیاکل من کا باج
تڑپت ہری درشن کو آج
بن گرو گیان کہاں سے پاؤں
دیجیو دان ہری گن گاؤں
سب گن جن پہ تمرا راج

تُو پِت ہر نا در شن کو آ تا (فلم "ہچر یا رطء" میں)[1]

اس گیت میں شکیل نے بھجن کی آڑ میں لیکرا پنے جذبۂ عبدیت اور اللہ سے اپنے عقیدہ کو گیت کے مجسّمے کی شکل میں تراشا ہے۔ ان کا خرا پنا مذہبی عقیدہ پکّے اور سچے مسلمان کا عقیدہ ہے اور وہ انصاف، صداقت، نیکی، بھلائی، دیانت اور محبت کے اخلاقی کردار کا قائل ہے۔ فلم "امر" کا ایک گیت مذہب واخلاق کے سیدھے راستہ کی طرف رہنمائی کرتا ہے۔

انصاف کا مندر ہے، یہ بھگوان کا گھر ہے
کہنا ہے جو کہہ دے، تجھے کس بات کا ڈر ہے؟
ہے کھوٹ ترے من میں جو بھگوان سے ہے دور
ہیں پاؤں ترے، پھر بھی آنے سے ہے مجبور
ہمّت ہے تو آجا، یہ بھلائی کی ڈگر ہے
انصاف کا مندر.....

دکھ دے کے جو دکھیا سے نہ انصاف کریگا
بھگوان بھی اس کو نہ کبھی معاف کرے گا
یہ سوچ لے ہر بات کی داتا کو خبر ہے
انصاف کا مندر.....

ہے پاس ترے جس کی امانت اُسے دے دے
نردھن بھی ہے انسان، محبت اُسے دے دے
جس در پہ سبھی ایک ہیں، بندے یہ وہ در ہے
انصاف کا مندر.....

مایوس نہ ہو ہار کے تقدیر کی بازی
پیارا ہے وہ غم، جس میں ہو بھگوان بھی راضی

---

[1] شکیل بدایونی: رعنائیاں، ص ۱۱۰

دکھ درد میں جس میں، وہی پیار امر ہے

ہے۔ انصاف کا مندر ...... [1]

شکیل البتہ کے نہیں رجائیت کے قائل ہیں۔ تقدیر کی بازی ہار کر بھی وہ ہار کر نہ بیٹھنا نہیں چاہتے۔ وہ لازوال محبت کے پجاری ہیں۔ وہ غم زندگی کا بڑا احترام کرتے ہیں لیکن یہ بھی کہتے ہیں کہ

میں کیا کروں مجھے غم جاناں پسند ہے۔

اور غم جاناں میں مسرت و شادمانی کے نغمے گانے کیلئے ان کی طبیعت بے چین رہتی ہے۔ چنانچہ فلم "کوہ نور" کے مندرجہ ذیل گیت میں مسرت و شادمانی کی لہروں کا سمندر متلاطم نظر آتا ہے لہذا اس کی مسرت زائی سننے والے کو یہ جھوم جھوم کر گانے کیلئے مجبور کر دیتی ہے

ڈھل چکی شام غم مسکرا لے صنم
اک نئی صبح دنیا میں آنے کو ہے
پیار بجنے لگا، ساز بجنے لگا
زندگی دل کے تاروں پہ گانے کو ہے
آج پائل بھی ہے، نغمۂ دل بھی ہے
رنگ ان بہاروں میں شامل بھی ہے
آ گئی ہے ملن کی سہانی گھڑی
وقت کی تال پر ناچتی ہے خوشی
گھنگھروؤں کی صدا رنگ لانے کو ہے
جھومتے آ رہے ہیں زمانے نئے
چھیڑتی ہیں بہاریں ترانے نئے
آج دل کی تمنا نکل جائے گی

---

[1] شکیل بدایونی، رنگینیاں، ص ۳۶

گیت ہو گا یہی اے بدل جائے گی

اک نیا راگ قسمت سنایا کرے ۱؎

شکیل کو دیکھنا ہے تو رنج و غم کے افسانوں میں نہیں بلکہ مسرت اور شادمانی کی رنگینیوں میں دیکھنا پڑے گا۔ شکیل کے رومانوی گیت ہی شکیل کی شاعری کے نمائندے ہیں۔ اور عوام میں ان کے گیتوں کی مقبولیت اس کا ثبوت ہے۔

شکیل کے ان ہر دلعزیز گیتوں کے موضوعات ان کی طرزِ ادا اور ان کی زبان کا جائزہ لیتے وقت ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے کہ ہم پرانے گھریلو گیتوں اور اور نامعلوم عورتوں کے تصنیف کئے ہوئے گیتوں کی طرف واپس جا رہے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ پرانے گیتوں کے بول بے ساختہ طور پہ زبان سے ادا ہونے والے ٹکڑوں پر مشتمل ہیں اور شکیل نے انہیں محنت کر کے سنوارا اور سجایا ہے۔ پہلے گیتوں میں سانس کھینچ کر یا مختصر کر کے گیت کے بولوں کا وزن درست کر لیا جاتا تھا۔ شکیل نے گیتوں کو کچھ پرانی، کچھ نئی بحروں میں ڈھالا ہے۔ پرانے گیتوں میں صوتی مناسبت ہے۔ شکیل نے غزل سے ردیف و قافیہ کا التزام لے کر ان میں ایک سگھڑپن پیدا کیا ہے۔ پہلے گیتوں میں محض خوش الحانی اور گلے میں زور پہ بھروسہ کیا جاتا تھا۔ شکیل نے فلمی صنعت کے اور موسیقاروں کی مدد سے اس میں سنگیت اور موسیقی کی مٹھاس بھر دی ہے۔ گیت میں جانی پہچانی پرانی باتیں۔ پرانی کہانی۔ پرانی روایت۔ پرانے الفاظ و اصطلاحات اور پرانی زبان ملے گی۔ فلم "انوکھی ادا" کا گیت "کاہے جیا ڈولے" اس کی مثال ہے۔

کاہے جیا ڈولے

ہو

کہا نہیں جائے

جمنا کے پار مورے پی کی نگریا

کیسے بتاؤں ہائے بالی عمریا

۱؎ شکیل بدایونی "رنگینیاں" صہ ۱۴۸

ہرک اٹھے من میں تر رہا نہیں جائے

کاہے جیا ڈولے

جیون کر بھلائے مورے بچپن کا سنگ نا

پی پی پپیہا بولے جب مورے انگنا

بول مورے بیری کا سہا نہیں جائے

کاہے جیا ڈولے

ساگر میں ڈول رہی ہردے کی نیا

دل جھوم جھوم بھیے آج بکھریا

اونچی اونچی لہروں میں بہا نہیں جائے

کاہے جیا ڈولے[1]

نوجوانوں کی امنگوں اور ان کے دل کے پردوں میں چھپے ہوئے جذبات کا جتنی صداقت کے ساتھ گیت احاطہ کرتے ہیں کسی دوسری صنف سخن کو یہ سعادت نصیب نہیں ہے ۔ غزل میں ، نظم میں ، یا کسی اور صنف شاعری میں اس کیفیت کا احاطہ کرنا ناممکن ہو جاتا جو مندرجہ ذیل گیت میں بیان کی گئی ہے ۔ یہ گیت "فلم دیدار" میں دو موقعوں پر گایا گیا ہے ۔ ایک عشق بچپن میں اور دوسری مرتبہ جب ہیرو اور ہیروئن عالم شباب میں ایک دوسرے سے عہد و پیمان کرتے ہیں ۔ اس گیت میں کمال یہ ہے کہ اسے دونوں موقعوں پر مناسبت اور موزونیت سے گرنے نہیں دیا گیا ۔

بچپن کے دن بھلا نہ دینا

آج ہنسے کل رلا نہ دینا

بچپن کے دن بھلا نہ دینا

ملے ہیں جیون کے رستے

آؤ چلیں ہم گاتے ہنستے

---

[1] شکیل بدایونی "شبستاں" صہ ۱۰۳

دور دیش اک محل بنائیں
پیار کا جس میں دیپ جلائیں
دیپ جلا کر بجھا نہ دینا
آج ہنسے کل رلا نہ دینا

بچپن کے دن بھلا نہ دینا

رت بدلے یا جیون بیتے
دل کے تالے پر نہ پڑ لے نے
نینوں میں بن کر سپنے سہانے
آئیں گے اک دن یہی زمانے
یاد ہماری مٹا نہ دینا
آج ہنسے کل رلا نہ دینا

بچپن کے دن بھلا نہ دینا ۱؎

عوام کی صدق دلی کی طرح ان کے جذبات کا اظہار بھی سیدھا، سچا اور پرخلوص ہوتا ہے۔ شکیل گیتوں میں اس وقت اور بھی زیادہ کامیاب نظر آتے ہیں جب وہ عوام کی زبان میں گیت لکھتے ہیں۔ اس زبان کو ہندی کہنا زیادتی ہوگا۔ یہ اردو کی وہ شکل ہے جو دیہات میں بولی جاتی ہے اور یوپی کے دیہات میں۔ اور چونکہ شکیل بدایوں کے رہنے والے تھے اس لئے یوپی کے دیہات کی زبان پر ہی عبور ہو سکتا ہے۔ ایک گیت فلم "آن" کا بڑا رومان بھرا گیت ہے۔ اس گیت کی زبان یوپی کے دیہات کی زبان ہے لیکن اس میں پوربی زبان کے لہجہ کی جھلک نظر آتی ہے وہ لکھنؤ اور اودھ کے اضلاع کی ایک علاقائی لنک ہے۔ مثلاً ہر لفظ میں اس علاقہ کی خواتین "وا" بڑھا دیتی ہیں اور یہ عین محبت اور پیار کی علامت ہے۔ اسم نکرہ کے بالم کا بلموا، چھیلا کا چھیلوا اور البیلا کا البیلوا عین محبت کے کلمہ کا نداریہ حصہ فلم "آن" کا گیت یہ ہے

۱؎ شکیل بدایونی "شبستاں" صہ ۱۰۷

آج میرے من میں سکھی بانسری بجائے کوئی
پیار بھرے گیت سکھی بار بار گائے کوئی
بانسری بجائے سکھی، گائے سکھی ری
کوئی چھیلا ہو، کوئی البیلا ہو
رنگ میری جوانی کا لئے جھومتا گھر آیا ہے ساون
ہو سکھی ہری سکھی آیا ہے ساون، میرے نینوں میں ہے ساجن
ان اودی ہواؤں میں، گھٹاؤں میں سکھی ناچے مرا من
آنگن میں ساون من بھاون ہو جی
دل کے ہنڈولے پہ موہے جھونا جھلائے کوئی
پیار بھرے گیت سکھی ......
کہتا ہے اشاروں میں کوئی، آ مرے امبوا کے تلے مل
بھید وہ کرنا ہے گھائل
میں نام نہ لوں آج لگے لاج سکھی، دھڑکے میرا دل
ہو سکھی دھڑکے میرا دل
آنگن میں ساون من بھاون ہو جی
تار پہ جیون کے مدھر راگنی سنائے کوئی
پیار بھرے گیت سکھی .... [۱]

یوپی کے دیہاتوں کی اردو میں ایک اور رومانوی گیت شکیلؔ نے فلم شباب کیلئے تصنیف کیا ہے۔ جوگی اور جوگن ہندوستان کے کلچر کی دو علامتیں ہیں۔ ہندوستان کے ہندو فلسفہ اور ہندو مذہب کے کردار ہیں جو عشقِ الٰہی میں دنیا ترک کر دیتے ہیں۔ میرا کے عشقِ حقیقی کی روایت اسی قبیل کی ہے۔ عشقِ مجازی سے عشقِ حقیقی تک پہنچنا ہندو مذہب کے بھگتوں اور صوفیائے اسلام کی عام

۱۔ شکیل بدایونی، شبستان، ص ۱۰۸

اصطلاحات ہیں ویسے عشقِ حقیقی تک نہ پہنچ سکنے والے ان اصطلاحات کو عشقِ مجازی کے معنوں میں استعمال کر کے ایک حظ حاصل کر لیتے ہیں اور اسی لئے عشقِ حقیقی کی طرف اشارہ کرنے والے اشعار خواہ غزل میں ہوں یا گیت کی شکل میں عوام میں بے حد مقبول ہو جاتے ہیں۔ شکیل نے شباب کے مندرجہ ذیل گیت میں شروع کے بول ایک جانے پہچانے گیت سے من و عن اٹھا لئے ہیں اور بعد کے بولوں میں موضوع کی مناسبت سے برگن کی زندگی کی واردات کو قلمبند کر دیا ہے

جوگن بن جاؤں گی سیاں تورے کارن
سیاں تورے کارن ہو بلما تورے کارن

جوگن بن جاؤں گی سیاں تورے کارن

جیت لیا تورے گیت نے من کو
آگ لگی مورے بالاپن کو
نینوں میں کوئی آئے نہ دوجا
کروں گی بس دن پریتم پوجا
بھجن تورے گاؤں گی بن کے پجارن
جوگن بن جاؤں گی سیاں تورے کارن .... سیاں تورے کارن
میں رسیا تورے من میں رہوں گی
پیار سے اپنی جھولی بھروں گی
اوڑھ لبیا اوا بیلے
چھوڑ کے اونچے محل دو محلے
میں تیری گلی آؤں گی بن کے بھکارن
جوگن بن جاؤں گی سیاں تورے کارن

سیاں تورے کارن [1]

---

[1] شکیل بدایونی ،، شبستان ،، صـ ۱۱۲

ہندو کلچر میں روحانیت ، مذہب ، تقدس اور رومان اپنا ملا جلا ہے اور عشق حقیقی اور عشق مجازی کے ڈانڈے تقدس مآبی سے اتنے قریب آجاتے ہیں کہ عوام کے لئے دونوں میں تمیز کرنا مشکل ہو جاتا ہے ۔ اس لئے ہندوستان کے عوام میں ہندو اور مسلمان یا کسی اور فرقہ کے لوگوں نے مخصوص مذہبی جذبات سے ماوراء ہو کر ان اصطلاحات کو اپنا لیا اور اپنے ذاتی روحانی تصورات پر تطابق کرلیا۔ اس لئے شکیل کا یہ اگلا گیت بھی پچھلے گیت کی طرح خاص و عام اردو داں ہوں یا ہندی داں ، مسلمان ہوں یا ہندو سب میں ہر دلعزیز رہا ہے ۔ یہ گیت فلم "امر" کے لئے تصنیف کیا تھا۔

امنگوں کو سکھی پی کی نگریا کیسے لے جاؤں
ڈگر میں روپ کے لوبھی نگر میں من کے میلے ہیں
کمر لچکے موری بھاری گگریا کیسے لے جاؤں
یہاں پاپی نجریوں کے ہزاروں جال پھیلے ہیں
بھرے بازار میں بالی عمریا کیسے لے جاؤں
کمر لچکے موری ....

موہے دنیا سے ڈر لاگے یہاں لاکھوں ہیں متوالے
نہ جانے کوئی البیلا موہے کس رنگ میں رنگ ڈالے
رنگیلوں میں جھلا کوری چندریا کیسے لے جاؤں
کمر لچکے موری .....

لگا کے ہاتھ میں مہندی رچا کے نینوں میں رسیا
دلہنیا بن کے نکلی ہوں ملیں گے آج من بسیا
سجن کے دوار سے پیاسی نجریا کیسے لے جاؤں
کمر لچکے موری ......[1]

---

[1] شکیل بدایونی "شبستان" ص ۱۱۳

ہمارے گیتوں میں برہا یا جدائی کے گیتوں کا عنصر کافی زیادہ ہے۔ غالباً مشرق کی عورت کی زندگی کی داستان دوسرے ملکوں کی عورتوں کی داستان سے زیادہ غمگین ہے اور گو کہ ویسے بھی اشعار یا گیت جو ہمارے غمگین دلوں کے جذبات کی ترجمانی کرتے ہیں سب سے زیادہ سریلے بول قرار دئے گئے ہیں لیکن پھر بھی ہندوستان و پاکستان کے برہا کے گیتوں میں معاشرے کا مزاج اور گیت کا مزاج ہمنوا ہو جاتا ہے۔ اس اعتبار سے مندرجہ ذیل دو گیتوں میں شکیل نے برہا کے گیتوں کی قدیم اصطلاحات اور پرانی روایات کو بدلے بغیر ان میں بیک وقت تازگی اور نیا پن پیدا کر دیا ہے اور باوجود قدیم ہونے کے ان گیتوں میں عوام کی دلچسپی کا پورا پورا خیال رکھا ہے۔
مثلاً شکیل بدایونی کا لکھا ہوا فلم "بیجو باورا" کا یہ گیت۔

موہے بھول گئے سانوریا۔ موہے بھول گئے سانوریا
آون کہہ گئے۔ آجہو نہ آئے، لینی نہ موری خبریا
موہے بھول گئے سانوریا
دل کو دئے کیوں دکھ برہا کے۔ توڑ دیا کیوں محل بنا کے؟
آس دلا کے او بیدردی پھیر لی کاہے نجریا
موہے بھول گئے سانوریا
نین کہیں رو رو کے سجنا، دیکھ چکے ہم پیار کا سپنا
پریت ہے جھوٹی، پریتم جھوٹا، جھوٹی ہے ساری نگریا
موہے بھول گئے ..... [1]

یا فلم "شباب" کا یہ گیت
آئے نہ بالم وعدہ کر کے
تھک گئے نیناں دھیرج دھر کے
چھپ گیا چندا لٹ گئی جوتی

---

[1] شکیل بدایونی "رنگینیاں" ص ۱۴۲ - ۱۴۳

تارے بن گئے جھرتے موتی
پٹ گئے پھیکے رنگ نظر کے
آئے نہ بالم.......
آ ر کہ تم بن آنکھوں میں دم ہے
رات ہے لمبی جیون کم ہے
دیکھ لوں تم کو میں جی بھر کے
آئے نہ بالم..... ۱؎

ان گیتوں کی ہر دلعزیزی کا ایک راز یہ بھی ہے کہ ہندی کے جانے پہچانے الفاظ۔ اردو کے محاورے سب ملے جلے ہیں ۔گیت کے موضوع اور انداز بیان میں معاشرے کا دل دھڑکتا ہوا ملتا ہے ۔ اور جذبے کا بے کم وکاست سیدھا سچا بیان ہے ۔ عورت کے دل پر رنج وغم کے تحت جو کچھ گزرتا ہے وہ گیتوں اور غزلوں دونوں میں جھلکتی ہے لیکن بعض اوقات جو دل پہ گزرتی ہے اس میں خوشی، مسرت اندیشہ، اور چھیڑ چھاڑ، رومان اور بے تکلفی اور محبوب کو دشنام نما مگر محبت بھرے خطاب سے یاد کرنا۔ یہ سب اتنے ملے جلے ہیں کہ غزل یا کوئی صنف اس مرکب کو اس طرح پیش نہیں کرسکتی کہ اس کے منفرد اجزا بھی سامنے رہیں اور مرکب کی خصوصیات بھی جلوہ گر ہو جائیں ۔ فلم ،، اڑن کھٹولا ،، میں شکیل کا مندرجہ ذیل گیت آرٹ کے اس کمال کو ظاہر کرتا ہے ۔

گھر آیا مہمان، کوئی جان نہ پہچان
بنے بالما - ہو بڑا نٹ کھٹ
پہلے نین میں، پھر من میں آیا
چاندنی میرے جیون میں لایا
چندا کی کھڑکی سے دیکھے وہ گھور گھور، گھڑا او رہ، جیا چور

۱؎ شکیل بدایونی ،، رنگینیاں ،، ص ۱۴۴ - ۱۴۳

مورے چھیڑے ہر آن، کرے مان بے ایمان
بنے بالما۔ ہر بڑا ظالما

گھر آیا مہمان ......

کرے نت کھٹ اشاروں میں بتیاں
جیارے مورے لرزے، پھڑکیں انکھیاں
لاگے نہ منوا، یہ برہا کا تیر، بہے نیر، اٹھے پیڑ
کہیں جانے نہ جان، میں نادان، وہ انجان
بنے بالما۔ ہر بڑا ظالما

گھر آیا مہمان ...... [1]

غزل کے مقابلے میں گیتوں کی فوقیت اور عوام میں ہر دلعزیزی کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ غزل المیہ جذبات کے بیان پر تو پوری طرح محیط ہے لیکن طربیہ کے لئے موزوں نہیں اور اسی وجہ سے اردو شعراء کو طربیہ کے لئے مثنوی یا قطعات کا سہارا لینا پڑا۔ شکیل نے گیتوں کو طربیہ یا خوشی اور مسرت کے جذبات کی ترجمانی کیلئے بھی استعمال کیا ہے اور وہ اس فن میں بھی کامیاب ہیں مثلاً "مدر انڈیا" کے اس گیت میں:۔

دکھ بھرے دن بیتے رے بھیّا۔ اب سکھ آیو رے
رنگ جیون میں نیا لایو رے

دیکھو رے گھٹا گھر کے آئی، رس بھر بھر لائی
چھیڑے گوری من کی بینا، رم جھم رت چھائی
پریم کی گاگر لائے رے بادل، بیکل مورا جیا ہوئے
دکھ بھرے دن ......
مدھر مدھر منوا گائے، اپنے بھی دن آئے

---

[1] شکیل بدایونی "رنگینیاں"، ص ۱۴۷

ساون کے سنگ آئے جوانی، ساون کے سنگ جائے

آج تو جی بھر ناچ رے پاگل، کل نہ جانے رے کیا ہوئے

دکھ بھرے دن ..... ۱؎

الفاظ و اصطلاحات اور رمز و اشارے وہی ہیں جو گیتوں میں رنج و غم کے لئے استعمال ہوئے ہیں لیکن ان الفاظ و اصطلاحات اور رمز و کنایات کو نئے معنی بخش دئے ہیں۔ گیتوں میں جب گھٹا گھر کر آتی ہے تو بالم تو پردیس میں ہوتا ہے اور ہجر و فراق کے صدمہ میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ اس گیت میں گھٹا گھر کر آئی ہے تو رس بھر کر لائی ہے۔ محبت کا رس، کامرانی کا رس، خوشی و مسرت کا رس جب رم جھم بارش ہوتی ہے تو دل کی بینا کے تاروں میں جھنکار پیدا ہوتی ہے اور گوری خوشی و مسرت کا راگ چھیڑ دیتی ہے۔ برہا کے گیتوں میں بادل زندگی میں اندھیرا اور دل میں بے چینی پیدا کر دیتے ہیں۔ اس گیت میں بادل کو محبت کے رس سے بھری گاگروں سے تشبیہہ دی گئی ہے اور دل بجائے رنج سے بے چین ہونے کے مسرت کے جذبات سے لبریز ہو جاتا ہے۔ برہا کے گیتوں میں برہا [illegible] روتی ہے۔ اس گیت میں اس کا دل میٹھے میٹھے بول گاتا ہے۔ برہا کے گیتوں میں ٹوٹی قسمت کی شکایت ملتی ہے تو اس گیت میں قسمت کے جاگ اٹھنے کی کیفیت بیان کی گئی ہے۔ برہا کے گیتوں میں ساون زندگی کی ایک طویل اور تاریک رات ہے تو اس گیت میں ساون کی رات اور جوانی کے زمانہ کے اختصار کو بمصداق اس مصرعہ کے

دن عیش کی گھڑیوں کے گزر جاتے ہیں کیسے

ایک مشرقی انداز میں اور حقیقت طرازی کے پیرائے میں قلم بند کر دیا ہے اور مسرت کی گھڑیوں کے غیر یقینی یا جلد غم میں بدل جانے والے حادثہ کے خوف کو بھی نظر انداز نہیں کیا۔ گیتوں میں موضوعات کے تنوع کے متعلق کافی لکھا جا

۱؎ شکیل بدایونی، رنگینیاں، ص ۱۵۰

چکا ہے۔ اس جگہ چونکہ شکیل بدایونی کے گیتوں کے آرٹ کا سوال درپیش ہے اس لئے گیتوں کی تصنیف میں شکیل کی قادر الکلامی کے سلسلے میں ان کی ایک لوری جو فلم "شباب" کیلئے لکھی گئی تھی، پیش کی جاتی ہے۔ لوریاں عورتوں کی من بھاتی صنف شاعری ہیں اور کم ہیں لہٰذا شکیل نے ماؤں پر بڑا احسان کیا ہے کہ ان کے لئے ایک نہایت حسین لوری چھوڑ گئے ہیں جو عورتوں میں بے حد مقبول ہے

چندن کا پلنا۔ ریشم کی ڈوری
جھولا جھلاؤں نندیا کو تَرسی۔ چندن کا پلنا
سو جا تو اے موری سجنیا
سپنا میں سوئے جیسے دلہنیا
چندا کا ٹیکا ماتھے لگاؤں
تاروں کی مالا تجھ کو پہناؤں
تو ہے سناؤں گا گا کے لوری .... چندن کا پلنا ریشم کی ڈوری
اونچے گگن سے کوئی بلائے
آئی دیس پریاں ڈولا سجائے
ساجن سے ملنے دور چلی جا
اڑ کے نندیا پور چلی جا
چندا پکارے آجا چکوری .... چندن کا پلنا ریشم کی ڈوری
جھولا جھلاؤں ..... [1]

شکیل کی قادر الکلامی، تنوع موضوعات اور ندرت طرز ادا دیکھنا ہو تو شکیل کی غزل دیکھئے۔ ان کے چند گیت بھی ایسے ہیں کہ اگر ان کے عروض کا بدلا ہوا سانچہ غزل کے ٹکسالی عروضی سانچہ میں پھر سے بدل دیا جائے تو وہ گیت نہ رہے بلکہ اچھی خاصی غزل کا چولا بدل لے۔ مثلاً اس قسم کے چند گیت یہ ہیں جنہیں

---

[1] شکیل بدایونی "شبستاں" ص ۱۱

گیت کے بجائے غزل کہنا زیادہ بہتر ہے کیونکہ وہ صوری اور شعری طور پر غزل سے زیادہ قریب ہیں لیکن شکیل بدایونی نے اپنے مجموعہ کلام " رنگینیاں " میں ان کو گیتوں کے زمرے میں شمار کیا ہے۔ ایک مشہور فلم "مغلِ اعظم" کا گیت ہے جس کے بول ہیں

تیری محفل میں قسمت آزما کے ہم بھی دیکھیں گے
گھڑی بھر کو ترے نزدیک آکر ہم بھی دیکھیں گے [1]

اس قسم کی کئی غزلیں ہیں جسے شکیل گیتوں کے باب میں شامل کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک گیت اور غزل کے درمیان ایک ہلکا سا پردہ ہے اور بس! جسے آسانی کے ساتھ ہٹایا جا سکتا ہے لیکن بعض بعض تخلیقات کے متعلق شکیل نے یہ ہلکا سا پردہ بھی ہٹا دیا ہے اور جو چیز خالص غزل کی تعریف میں آتی ہے اسے اپنے مجموعہ " رنگینیاں " میں گیت کے زمرے میں شامل کر کے غزل کے ساتھ اپنے والہانہ عشق کا راز فاش کر دیا۔ مثال کے طور پر "فلم درد" کا یہ گیت (یا غزل) ہے۔

افسانہ لکھ رہی ہوں دلِ بے قرار کا
آنکھوں میں رنگ بھر کے ترے انتظار کا [2]

اس میں مطلع اول، مطلع ثانی، باقی دو شعر، ردیف یا قافیہ، وزن اور بحر، جملہ لوازمات موجود ہیں اور ایسے گایا بھی اس طرح گیا ہے کہ گیت کی مروجہ صورت پیدا نہیں ہوتی یا فلم "دیوانہ" کا وہ گیت جس کا پہلا مصرعہ ہے۔

تصویر بناتا ہوں تیری خونِ جگر سے
دیکھا ہے تجھے میں نے محبت کی نظر سے [3]

ان غزلوں کو گیت قرار دینے کا صرف ایک جواز رہ جاتا ہے اور وہ یہ کہ روی، نوشاد، غلام محمد جیسے ماہرین موسیقی کی تخلیق کی ہوئی لے اور دھن میں گائی

---

۱ شکیل بدایونی " رنگینیاں " ص ۱۳۸
۲ " " ص ۱۴۰
۳ " " ص ۱۴۳

گئیں اور محمد رفیع اور اوما دیوی، لتا منگیشکر، طلعت محمود، شمشاد، منا ڈے۔ جیسے موسیقاروں کی دل کو لبھانے والی آوازوں میں ڈھالی گئیں اس لئے وہ غزلیں ہوں یا نہ ہوں، گائے جانے کی وجہ سے گیت ضرور ہیں۔ یہ جواز کوئی غلط جواز نہیں ہے اور اسے آسانی سے رد نہیں کیا جا سکتا کیونکہ اہل ثقہ بھی اسی کو غزل کا درجہ دیتے ہیں جو تحت اللفظ پڑھی جائے نہ کہ گا کر یا لے اور دھن کے ساتھ یا کسی راگ، اور راگنی کے ڈھب پر۔ گو کہ مشاعروں میں عوام کی خواہشات پورا کرنے یا ان کے ترنم سے پڑھنے کے نعروں سے مجبور ہو کر عام رجحان غزلیں گا کر پڑھنے کا ہو گیا ہے ثقہ حضرات اب بھی سختی سے اس کلیہ پر قائم ہیں کہ شعر کی تصنیف اور مراثی کا گانا دو مختلف فن ہیں اور ان دونوں کو الگ ہی رہنا چاہیے اور اکثر شعرا مشاعرے کی واہ واہ کو اس اصول کی پابندی پر قربان کرتے رہتے ہیں اور کر رہے ہیں اور فلم کی صنعت و حرفت کا کاروبار کرنے والوں نے بھی شعر اور گیت کی تصنیف کو موسیقی کی تصنیف سے علیحدہ رکھا ہے لیکن شعر اور موسیقی کی تخلیق کا کام قدیم تھیٹریکل کمپنیوں کے منشیوں اور مراثیوں کے سپرد نہیں کیا بلکہ شعر کے لئے شاعر اور موسیقی کے لئے ماہر فن موسیقی تلاش کر کر جمع کئے اور جوہر شناسی سے کام لیا۔ شعر و موسیقی کے انہی انمول ہیروں اور جواہرات کی جڑائی سے فلمی گیتوں کا زیور تیار ہوا ہے اور اس لئے اس میں جو چاپ دمک ہے اس نے پرانے مذاق شعری اور مذاق موسیقی کے زیورات کو ماند کر دیا ہے۔ فلمی گیتوں میں شعر اور موسیقی زبان دلربا ادا، سادگی و پرکاری اس طرح گھل مل گئی ہیں کہ خواص ادب عالیہ کے ذوق کی اور عوام عام فہم اشعار اور رسیلے گانے سننے کے شوق کی تسکین حاصل کر لیتے ہیں

شعر و موسیقی کے سنگم کے مقام کی تلاش بھی بے سود ثابت نہیں ہوئی۔ خود شکیل غزل کے بھی دلدادہ ہیں اور جنہیں بجا طور پر اپنے گیتوں پر بھی فخر ہے کیونکہ ان کی دونوں قسم کی تخلیق کو قبول عوام کا شرف حاصل ہے۔ اپنے مجموعہ "رنگینیاں" کا انتساب ان الفاظ میں کرتے ہیں جیسا کہ گزشتہ صفحات میں دکھایا گیا ہے۔

محب گرامی!

نوشاد علی صاحب (میوزک ڈائریکٹر)

کے نام

جس کی دلنواز موسیقی نے میرے فلمی نغموں کو زندگی بخشی

اور یہ سچ ہے کہ ان (شکیل) کی مقبولیت میں موسیقار اعظم نوشاد کی مکمل کا بھی بڑا ہاتھ ہے جو زبان وادب سے پوری طرح آشنا ہیں۔[۱]

چنانچہ جب موسیقار زبان وادب سے آشنا ہوں اور زبان وادب سے آشنا شاعر موسیقار کی بنائی ہوئی لے اور دھنوں کو گنگناتے گنگناتے موسیقی کی روح کو اپنے وجود شعری میں جذب کرلیں تو وہ دعویٰ صحیح ہو جاتا ہے کہ اردو زبان میں گیت وہاں پہنچ چکے ہیں جسے بلاخوف تردد شعری ادب کا مقام کہا جاسکتا ہے۔

اعتذارِ کوتاہ دامنی

فلمی نغموں نے گیتوں کو شعری ادب کے مقام تک پہنچانے میں جس ارادی اور غیر ارادی طور پر جدوجہد کی ہے وہ ادب اور نغمہ کے ارتقاء کا ایک مظہرِ فطرت ہے اور فلمی نغموں میں زندگی پیدا کرنے کا سہرا شاعر، غزل گو اور گیت نویس حتیٰ کہ موسیقار کے بھی سر ہے۔ لیکن گیتوں کو شعر وادب کے حسین لوازمات سے آراستہ پیراستہ کرنے میں جس جس شاعر کا ہاتھ لگا ہے ان کی طویل فہرست پر نظر ڈالنے کے لئے اس کتاب کے علاوہ ایک دوسری کتاب درکار ہوگی۔ لیکن اس وقت موجودہ زمانے میں فلمی نغموں کے ذریعہ شاعری کرنے والوں کے متعلق مختصراً کچھ کہنا ضروری ہے۔ جوش، حفیظ جالندھری، فیض، ساحر لدھیانوی، شکیل بدایونی، قتیل شفائی کی تخلیقات کی شعریت و نغمگی پر قدرے تفصیل کے ساتھ تبصرہ کیا گیا مگر انہیں کے ہم عصر فلمی گیت نگاروں کے تذکرہ کی یہ کتاب متحمل نہیں ہو سکے گی۔ لیکن یہاں منتخب نہ کئے جاسکنے والے گیت نویس کسی اعتبار سے بھی ان گیت نویسوں سے کم رتبہ اور کم اہمیت کے حامل نہیں ہیں جن کو تفصیل سے زیر بحث لایا گیا ہے۔

---

[۱] شکیل بدایونی "رنگینیاں" صفحہ ۱۴

ان میں سے ہر ایک نے فلمی گیتوں کے ذریعے گیت کاروان کو ایک نئی منزل تک پہنچانے کا قابل قدر فرض انجام دیا ہے۔ ڈی این مودھک اور سنتوش نے بمبئی ٹاکیز کے لئے مشہور اور تا حال مقبول عوام گیت تصنیف کئے۔ علامہ آرزو لکھنوی نے نیو تھیٹرز کیلئے حسین نغمے ڈھال کر گیتوں کی دلہن کی آرائش و زیبائش اور متانت و سنجیدگی اور شوخی و بانکپن کو مرجع خلائق بنایا۔ اصل میں ان گیت نگاروں نے گیتوں کی مقبولیت کی عمارت میں خشت اول رکھنے کا فخر تقدم حاصل کیا ہے۔ ہندوستان میں رہ جانے والے ایسے ایسے گیت نگاروں جیسے کہ اسعد بھوپالی، حسرت جے پوری، مجروح سلطان پوری، راجندر کرشن، راجہ مہدی علی خان کے تذکرے سے بھی یہ تصنیف دامن کشاں گزر جانے کی ناگزیریت کی مرتکب ہوئی ہے۔ پھر ہندوستان کے ان گیت نگاروں پر ہی موقوف نہیں۔ پاکستان کے گیت نگاروں میں سے فیض اور قتیل شفائی کو چھوڑ کر جن کا ذکر تفصیلی زمرہ میں شامل ہے ایسے ایسے ہر دلعزیز فنکاروں کی تخلیقات سے گزر جانے کا الزام بھی عاید ہو سکتا ہے، جیسے فیاض ہاشمی، حمایت علی شاعر، صہبا اختر، تنویر نقوی، مشیر کاظمی، احمد راہی اور حبیب جالب، نخشب جارچوی، فضل احمد فضلی، احمد ندیم قاسمی اور سیف الدین سیف وغیرہ۔ گمنام، انمول گھڑی، موسیقار، میخانہ، زندگی یا طوفان شکریہ، چھوٹی امی، خاندان، کرتار سنگھ، دروازہ، سات لاکھ اور مادر وطن وغیرہ کے مقبول اور دلعزیز گیت عوام کو ان کے ذہن اور ان کے جذبات کی ترجمانی کے لئے عطا کئے ہیں۔

مؤخر الذکر گیت نگاروں کے ساتھ یہ سرسری سلوک روا رکھنے کی ذمہ داری مصنف سے زیادہ گیت نگاروں پر عاید ہوتی ہے۔ فیض، قتیل شفائی۔ ساحر لدھیانوی شکیل بدایونی گیت میں اپنی اپنی طرز نگارش کے موجد ہیں۔ ان کے گیتوں کے مجموعے بھی شائع ہو چکے ہیں ان کے گیتوں میں ایک مقصد پنہاں ہے۔ عوام کے لئے ان گیتوں میں ایک پیغام ہے اور اس ...... پیغام کے اعلان کے لئے ان صاحبان طرز نگارش نے اپنی اپنی تصنیفات کے پیش لفظ اور تعارف قلمبند

کرکے عوام کو اپنے ذہن اور اپنے دل کے حرم کا راز داں بنا لیا ہے ان کے مقصد اور
اور پیغام کی روشنی میں ان کی تخلیقات کو جانچا جا سکتا ہے۔ تنقید و تبصرہ کیا جا
سکتا ہے۔ حسن و قبح کو زیر بحث دیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ پچھلے صفحات میں اسی امر کی
کوشش ملے گی لیکن جن گیت نگاروں کو چھوڑ دیا گیا ہے ان میں سے شاید کسی
نے اپنے سامنے کوئی مقصد نہیں رکھا اور اگر رکھا بھی ہے تو اس کا اظہار نہیں کیا
اور نہ ان کے کسی مقصد کے ابلاغ و اعلان کی کوئی داخلی یا خارجی شہادت ملتی
ہے نہ انہیں گیت نگاری میں صاحب طرز ہونے کا دعویٰ ہے۔ نہ انہوں نے کسی
سیاسی، سماجی، ادبی، ثقافتی اور فنی نقطۂ خیال کی طرح ڈالی اور نہ انہوں نے
کوئی مجموعۂ کلام شائع کرکے کسی نئے خیال یا عقیدہ کے تحت اپنا کوئی صحیفہ
پیش کیا ہے نہ وہ کسی کے پیرو ہیں نہ امام، نہ صرف یہ بلکہ ان کے دلوں میں گیتوں کے
لئے کوئی محبت بھی نہیں ملتی۔ اپنے تصنیف کئے ہوئے گیتوں پر نہ صرف یہ کہ
انہیں کوئی فخر نہیں ہے بلکہ گیتوں کو اپنی شاعری سے جدا کوئی شعبہ قرار دیتے ہیں
اور یہ سمجھتے ہیں کہ فلمی نغمہ نگاری کو شعار بنا کر انہوں نے بجائے کچھ پانے کے کھویا
ہے۔ ۱۴ فروری ۱۹۷۱ء کو رائٹرز گلڈ کراچی کے زیر اہتمام مقامی شعراء کی ایک نشست
میں "حمایت علی شاعر نے بغیر کسی جھجک کے اس بات کا اعتراف کیا کہ فلمی نغمہ
نگاری کو زندگی کا شعار بنا کر انہوں نے بحیثیت شاعر بہت کچھ کھویا ہے اور کچھ نہیں
پایا..... وہ ابھی تک کوئی ایسا نغمہ نہ لکھ سکے جسے وہ اعلیٰ پایہ کی شعری تخلیق قرار
دے سکیں۔"[۱] لیکن صہبا اختر نے جو اس نشست میں موجود تھے، ذرا مختلف بات
کہی وہ یہ "پاکستان میں گذشتہ ۲۴ برس کے عرصہ میں فلمی موضوعات میں گو کوئی تنوع
پیدا نہیں ہوا لیکن اس کے باوجود فلمی صنعت سے وابستگی رکھنے والے شاعروں
نے اچھے نغمے تخلیق کئے ہیں۔"[۲] ابن انشاء مرحوم نے اس گفتگو میں حصہ لیتے ہوئے
یہ خیال ظاہر کیا کہ "پاکستانی شعراء[۳] نے فلمی صنعت سے وابستہ ہو کر پاکستانی فلموں کا

---

[۱]، [۲]، [۳] "فلمی نغمہ نگار بہ حیثیت شاعر" مضمون ماہنامہ نسیم قلم کراچی (ادارہ مصنفین
پاکستان کا ترجمان) جلد ۱ شمارہ ۲ جون جولائی ۱۹۷۱ء زیر ادارت جمیل الدین عالی۔

معیار بڑی حد تک بلند کیا ہے۔ اور فلمی نغمہ نگاری کو اعلیٰ شاعری سے قریب تر کیا ہے۔

اس موازنہ کو طول دئے بغیر اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ مصلح، موجد، فلسفی شاعر، صاحب تصنیف اور گیت نگار اپنے اپنے وقت کی پیداوار ہوتے ہیں۔ اپنے اپنے زمانے کے معاشرے کی نمائندگی کرتے ہیں۔ معاشرے کے ترجمان ہوتے ہیں۔ معاشرے کی ضروریات کو پورا کرنے کی صلاحیت ودیعی اور اکتسابی راہوں سے ان کے وجود، ان کی شخصیت اور ان کے مزاج میں در آتی ہے اور جس قدر معاشرے کے مزاج اور ان کی تخلیقات کے مزاج میں ہم آہنگی ہوتی ہے۔ اسی قدر ان کے کلام میں مقبول عوام اور ہر دلعزیز ہونے کے امکانات زیادہ روشن ہو جاتے ہیں لیکن اس بحث کو طول دئے بغیر یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ باوجود حمایت علی شاعر کی اپنے نغموں سے دل بستگی کے عوام کو ان کے وہی نغمے پسند ہیں۔ کیا یہ ممکن ہے کہ تاریخ اپنے کو دہرا رہی ہو اور یہ نغمہ نگار اسی قسم کے صدمہ سے دوچار ہوں جس سے غالبؔ کو ہونا پڑا تھا کہ وہ اپنے مجموعہ اردو کو بے رنگ سمجھتے اور سمجھاتے رہے اس پر عوام نے دوام کی مہر ثبت کر دی اور فارسی شاعری جس پر غالبؔ کو ناز تھا وہ عوام کے طاق نسیاں کا نقش زنگار بن کر کتب خانوں میں مدفون ہے۔ نغمہ نگاروں کے گیتوں کی مقبولیت اور ہر دلعزیزی یہ نشاندہی کر رہی ہے کہ گیتوں کی تصنیف کے محرک خواہ فلمی صنعت کار ہوں یا نہ ہوں مستقبل حرف گیتوں کا روشن نظر آرہا ہے گیت جو اعلیٰ درجہ کے شاعر کے دل و دماغ سے تخلیق ہوں گے وہ اعلیٰ شاعری سے قریب تر ہوں گے اور بہت جلد وہ زمانہ آنے والا ہے کہ گیت ہی اعلیٰ شاعری قرار پائیں۔

کتابیات

۱- آب حیات - محمد حسین آزاد - لاہور (چہاردہم ایڈیشن)

۲- ادب اور زندگی - مجنوں گورکھپوری

۳- ادب اور نظریہ - آل احمد سرور - ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ ۱۹۵۴ء

۴- ادبیات اردو (اردو شاعری) ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، اردو اکیڈمی، سندھ کراچی

۵- اردو ادب کے آٹھ سال، عشرت رحمانی - کتاب منزل، لاہور، ۵۶-۱۹۵۵ء

۶- اردو شاعری پر ایک نظر - کلیم الدین احمد، دائرۂ ادب، بانکی پور پٹنہ - بھارت

۷- اردو شاعری کا مزاج - وزیر آغا - جدید ناشرین - لاہور ۱۹۶۵ء

۸- اردو کی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا حصہ - مولوی عبدالحق - انجمن ترقی اردو (پاکستان) کراچی ۱۹۵۳ء

۹- اردو میں ڈراما نگاری - سید بادشاہ حسین ۱۹۵۰ء

۱۰- اقبال دلہن، مولوی بشیر الدین احمد - دہلی - (چوتھا ایڈیشن ۱۹۰۸ء

۱۱- الطاف کے گیت، الطاف مشہدی، اردو اکیڈمی، الہ آباد ۱۹۴۹ء

۱۲- امیر خسرو - محمد وحید مرزا - ہندستان اکیڈمی، الہ آباد (بھارت) ۱۹۴۹ء

۱۳- امیر خسرو اور ان کی ہندی شاعری، ڈاکٹر شجاعت علی سندیلوی، اورینٹل پبلشنگ ہاؤس، لکھنؤ (بھارت) بار اول ۱۹۶۱ء

۱۴- اندر سبھا - وقار عظیم، اردو مرکز، لاہور - ۱۹۵۹ء

۱۵- اندر سبھا امانت سید مسعود حسن رضوی - عشرت پرنٹنگ ہاؤس، انارکلی لاہور ۱۹۶۶ء

۱۶- انسائیکلو پیڈیا برطانیکا - (جلد ۱۴) ولیم بنٹن - لندن ۱۹۶۴ء

۱۷- بادہ مشرق، ساغر نظامی (دیباچہ از مسز سروجنی نائیڈو)

۱۸- بہترین مقالے (۱۹۶۲ء) حلقۂ ارباب ذوق - مکتبۂ جدید لاہور ۱۹۶۳ء

۱۹- پائل - سلام مچھلی شہری - ساقی بک ڈپو - دہلی ۱۹۴۴ء

۲۰۔ پرچھائیاں۔ ساحر لدھیانوی۔ لارک پبلشرز۔ کراچی ۱۹۵۸ء

۲۱۔ پنجاب کے رومان

۲۲۔ بول جھکولے۔ قیوم نظر۔ گوشہ ادب، انارکلی۔ لاہور ۱۹۴۷ء

۲۳۔ پیام روح۔ حامد اللہ افسر میرٹھی، انڈین پریس، الہ آباد۔ (بھارت)

۲۴۔ تاریخ اردو ادب۔ بابو رام سکسینہ۔ (مترجم) محمد حسن عسکری ۱۹۲۹ء۔ نولکشور پریس، لکھنؤ (بار چہارم) عالمگیر اکیڈمی لاہور

۲۵۔ تانیں، منصور معجز (دیباچہ از شاہد احمد دہلوی) جید برقی پریس دہلی ۱۹۴۶ء

۲۶۔ تذکرہ شوق (نواب مرزا شوق لکھنوی) تبصرہ عطاء اللہ پالوی، مکتبہ جدید، لاہور۔

۲۷۔ تلخابۂ شیریں۔ حفیظ جالندھری۔ ۱۹۲۷ء (دوسرا ایڈیشن)

۲۸۔ تلخیاں۔ ساحر لدھیانوی۔ مکتبہ دستور، لاہور، لارک پبلشرز کراچی ۱۹۵۶ء۔

۲۹۔ تنقیدی مقالات۔ ڈاکٹر اختر اورینوی (مرتبہ مرزا ادیب۔ لاہور اکیڈمی، لاہور ۱۹۶۴ء۔

۳۰۔ تین رنگ۔ میراجی۔ کتاب نما۔ راولپنڈی ۱۹۶۸ء

۳۱۔ جدید اردو شاعری۔ عبدالقادر سروری۔ عالمگیر اکیڈمی۔ لاہور ۱۹۴۵ء

۳۲۔ جدید شاعری۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی 'اردو دنیا۔ کراچی ۱۹۶۱ء

۳۳ جزیروں کے گیت۔ سید ضمیر جعفری، مکتبہ جدید (مکتبہ کارواں) لاہور ۱۹۵۴ء

۳۴۔ جلترنگ۔ قتیل شفائی

۳۵۔ جواہر خسروی (سلسلہ کلیات خسرو) مولوی محمد امین، چریاکوٹی انسٹی ٹیوٹ پریس۔ علیگڑھ۔ ۱۹۱۸ء)

۳۶۔ جھولے۔ عبدالمجید بھٹی۔ پنجاب بک ڈپو۔ لاہور ۱۹۴۴ء

۳۷۔ جھومر۔ قتیل شفائی۔ بک لینڈ دی مال لاہور۔ ۱۹۴۷ء

۳۸۔ جیوے جیوے پاکستان، جمیل الدین عالی، لارک پبلشرز کراچی ۱۹۷۴ء

۳۹۔ حفیظ کے گیت۔ حفیظ جالندھری (دوسرا ایڈیشن) ۱۹۴۷ء

۴۰۔ حیاتِ امیر خسرو۔ خان بہادر محمد تقی خاں خورجوی۔ ٹائمس پریس۔ کراچی ۱۹۵۶ء

۴۱۔ خطباتِ عبدالحق۔ مولوی عبدالحق۔ انجمن ترقی اُردو (پاکستان) کراچی ۱۹۶۱ء

۴۲۔ داستانِ اُردو۔ نواب نصیر حسین خیال۔ ادارہ اشاعت اُردو۔
حیدرآباد۔ دکن (بھارت)

۴۳۔ دستِ صبا۔ فیض احمد فیض۔ مکتبہ کارواں، کراچی (پانچویں بار) ۱۹۶۳ء

۴۴۔ دیوانِ نیاز۔ حضرت نیاز احمد بریلوی

۴۵۔ رسوم دہلی۔ مولوی سیّد احمد دہلوی، اُردو اکیڈمی سندھ کراچی ۱۹۶۰ء

۴۶۔ رنگینیاں۔ شکیل بدایونی۔ نیا ادارہ، لاہور ۱۹۶۱ء

۴۷۔ روحِ نظیر۔ مخمور اکبرآبادی

۴۸۔ زنداں نامہ۔ فیض احمد فیض۔ مکتبۂ کارواں، کراچی، ۱۹۵۶ء

۴۹۔ سُریلی بانسری۔ علامہ انوار حسین آرزو لکھنوی۔ یونائیٹڈ انڈیا پریس
لکھنؤ (بھارت) ۱۹۶۲ء

۵۰۔ سُریلے بول۔ عظمت اللہ خاں، عظمت زبیدہ۔ حیدرآباد۔ دکن ۱۹۴۰ء

۵۱۔ سوز و ساز۔ حفیظ جالندھری۔ کالی کمان۔ حیدرآباد (دکن) ۱۹۳۳ء

۵۲۔ سویرا۔ قیوم نظر۔ گوشہ ادب، انارکلی، لاہور۔ ۱۹۵۴ء

۵۳۔ شبستان، شکیل بدایونی۔ نیا ادارہ لاہور۔ ۱۹۵۸ء

۵۴۔ شعری ادب (۱۹۴۸ء) ظہیر کاشمیری۔ نیا ادارہ۔ لاہور ۱۹۴۹ء

۵۵۔ صبحِ بہاراں۔ اختر شیرانی۔ مکتبہ اُردو لاہور۔

۵۶۔ طیور آوارہ " " " "

۵۷۔ غزلیں۔ دوہے۔ گیت۔ جمیل الدین عالی۔ مکتبہ نیا دور، کراچی۔ ۱۹۵۷ء

۵۸۔ قدیم اُردو۔ مولوی عبدالحق۔ انجمن ترقی اُردو (پاکستان) کراچی ۱۹۶۱ء

۵۹۔ قرونِ وسطیٰ میں ہندستانی تہذیب۔ گوری شنکر اوجھا (مترجم) منشی پریم چند
ہندستانی اکیڈمی۔ الٰہ آباد ۱۹۳۱ء

۶۰۔ قندیل۔ قیوم نظر۔ گوشۂ ادب۔ انارکلی، لاہور ۱۹۴۵ء
۶۱۔ قواعد اردو۔ مولوی عبدالحق۔ انجمن ترقی اردو (پاکستان) کراچی ۱۹۵۱ء
۶۲۔ کاشف الحقائق۔ سید امداد امام اثر۔ مکتبہ معین الادب۔ لاہور ۱۹۵۶ء
۶۳۔ کلیات اسمٰعیل۔ محمد اسمٰعیل میرٹھی۔ نولکشور پریس، لکھنؤ (بھارت)
۶۴۔ کلیات ساحر۔ ساحر لدھیانوی، کراچی بک ڈپو۔ کراچی۔
۶۵۔ کویتا کومدی (ہندی) رام نریش ترپاٹھی۔
۶۶۔ گولڈن ٹریزری۔ پیلگریو۔ لندن۔ ۱۹۲۵ء
۶۷۔ گاتا جائے بنجارہ۔ ساحر لدھیانوی۔ لارک پبلشرز، کراچی ۱۹۵۸ء
۶۸۔ گجر، تنتیل شفائی۔ نیا ادارہ، لاہور ۱۹۵۶ء
۶۹۔ گیت کاویہ (ہندی) پروفیسر رام کمار ورما
۷۰۔ گیت مالا۔ صلاح الدین احمد اور میراجی۔ کتب خانہ ادبی۔ لاہور ۱۹۳۱ء
۷۱۔ گیت ہی گیت۔ میراجی۔ ساقی بک ڈپو، دہلی ۱۹۴۴ء
۷۲۔ لالہ زار۔ حفیظ جالندھری۔ ۱۹۲۷ء (دوسرا ایڈیشن)
۷۳۔ لاحاصل، جمیل الدین عالی۔ لارک پبلشرس، کراچی ۱۹۷۴ء
۷۴۔ لالہ طور۔ اختر شیرانی۔ آئینہ ادب۔ انارکلی۔ لاہور۔ ۱۹۶۹ء
۷۵۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج اور اندر سبھا۔ سید مسعود حسن رضوی۔ کتاب نگر
لکھنؤ (بھارت) ۱۹۵۷ء
۷۶۔ لکھنؤ کا دبستان شاعری۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی۔ اردو مرکز
لاہور ۱۹۵۵ء۔
۷۷۔ لوک گیت۔ اظہر علی فاروقی ادارہ انیس اردو۔ الہ آباد (بھارت)
۷۸۔ لی ریکل بیلڈس (مقدمہ) ورڈس ورتھ اور کولرج۔ آکسفورڈ
یونیورسٹی پریس لندن ۱۹۶۰ء
۷۹۔ ماورا: ن۔ م۔ راشد۔ تعلیمی پرنٹنگ پریس (طبع ثانی)
۸۰۔ مثنوی زہر عشق۔ نواب مرزا شوق لکھنوی (جدید تحقیق و تبصرہ

کی روشنی میں) ترتیب، عشرت رحمانی۔
۸۱۔ مشرق اور مغرب کے نغمے۔ میراجی۔ اکادمی پنجاب، لاہور ۱۹۵۸ء
۸۲۔ معارف النغمات۔ راجہ نواب علی۔
۸۳۔ موجِ طہور۔ بہزاد لکھنوی
۸۴۔ میراجی کے گیت۔ میراجی، مکتبۂ اردو، لاہور
۸۵۔ میراں کے گیت۔ جے کرشن چودھری۔ ادارہ انیس اردو، الٰہ آباد ۱۹۵۸ء
۸۶۔ میزان۔ فیض احمد فیض۔ ناشر پیسہ اخبار، لاہور ۱۹۶۲ء
۸۷۔ میں ہوں خانہ بدوش۔ دیوندر ستیارتھی۔ سنگم پبلشرز۔ لاہور، ۱۹۴۶ء
۸۸۔ ناٹک ساگر۔ نور الٰہی و محمد عمر، مرکنٹائل پریس۔ لاہور ۱۹۲۴ء
۸۹۔ نام و ننگ۔ عبدالمجید بھٹی۔ سنگم پبلشرز۔ لاہور ۱۹۴۶ء
۹۰۔ نظیر اکبرآبادی، ان کا عہد اور شاعری۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی
اردو اکیڈمی، سندھ۔ کراچی ۱۹۵۷ء
۹۱۔ نغمۂ حرم۔ اختر شیرانی۔ مکتبۂ اردو۔ لاہور۔ (بار سوم)
۹۲۔ نغمہ زار۔ حفیظ جالندھری۔ مجلس اردو، ماڈل ٹاؤن، لاہور ۱۹۵۷ء
۹۳۔ نغمۂ نور (نغمۂ روح) بہزاد لکھنوی۔ کراچی کوآپریٹیو سوسائٹی۔ کراچی
۹۴۔ نقدِ میر۔ سید عبداللہ، آئینہ ادب، انارکلی، لاہور
۹۵۔ نقشِ فریادی۔ فیض احمد فیض۔ مکتبۂ کارواں، لاہور ۱۹۶۸ء
۹۶۔ ہریالی۔ قتیل شفائی۔ عباسیہ اکادمی، بہاول پور ۱۹۴۶ء
۹۷۔ ہماری موسیقی، شاہد احمد دہلوی۔ ادارہ مطبوعات پاکستان، کراچی
۹۸۔ ہندی شاعری، اعظم کریوی۔ ہندستانی اکیڈمی۔ الٰہ آباد۔ ۱۹۳۱ء
۹۹۔ یہ دلی ہے۔ سید یوسف بخاری۔ ادب منزل، پاکستان چوک، کراچی ۱۹۶۳ء

کتابیات (رسائل و اخبارات)

۱۔ "ادب لطیف" (سالنامہ) آیات ادب، حکیم آزاد انصاری۔ ۱۹۴۲ء

۲- ادب لطیف (سالنامہ) تعطل کی بحث علی، سید مطلبی فریدآبادی ۱۹۴۳ء
۳- اردو۔ ٹھیٹھ اردو۔ حیات اللہ انصاری۔ اکتوبر ۱۹۴۰ء
۴- اردو۔ سنسکرت ڈراما۔ بھوبھوتی۔ ۱۹۳۰ء
۵- " (سہ ماہی) شاعری، حیدرآباد دکن۔ عظمت اللہ خاں ۱۹۲۳ء
۶- "افکار" (۱۰ سالہ نمبر)
۷- "انیس" 'ہماری شاعری پر ہندی شاعری کا اثر' وقار عظیم۔ جولائی ۱۹۴۷ء
۸- "ترنگ" "اپنی موسیقی کی خبر لیجئے" شاہد احمد دہلوی۔ ۱۹۵۳ء
۹- 'ہماری موسیقی'۔ الاپ اور دھرپد۔ شاہد احمد دہلوی۔ اکتوبر ۱۹۵۲ء
۱۰- "جامعہ" جدید اردو شاعری کے میلانات۔ آل احمد سرور، جامعہ ملیہ دہلی
جولائی ۱۹۳۷ء
۱۱- 'جامعہ'، سُریلے بول پر تنقید و تبصرہ، آل احمد سرور، جامعہ ملیہ دہلی، جنوری ۱۹۴۳ء
۱۲- "جنگ" (روزنامہ) کراچی۔ 'کرشن چندر بمبئی میں' اردو ادب سے فلمی دنیا تک
۱۳ر مارچ ۱۹۶۴ء
۱۳- "جنگ" (روزنامہ) کراچی۔ 'رقص طاؤس' جوش ملیح آبادی۔ ۱۰ر اپریل ۱۹۶۴ء
۱۴- " " " " 'پنچھی راجہ رے' فیض احمد فیض۔ ۷ر فروری ۱۹۶۴ء
۱۵ر "خاور" (ماہنامہ) 'مشرقی پاکستان کے لوک گیت'، کلیم اللہ، اپریل ۱۹۵۳ء
۱۶ر "ماہ نو" (اشاعت خاص) "ہمرا لالی ودیجا ہیں تو لگ جائے گی نجریا" مارچ ۱۹۶۴ء
۱۷- نورنگ (سالنامہ) 'زنجیریاں'، شاہد احمد دہلوی، ۱۹۵۴ء
۱۸- نیا ادب اور کلیم "جدائی کا گیت"، سید مطلبی فریدآبادی۔ اکتوبر ۱۹۴۰ء
۱۹- "نیا دور" شمارہ ۱۵، 'گیت'، جوش ملیح آبادی، پاکستان کلچرل سوسائٹی۔ کراچی
۲۰- " " " ۱۵ تا ۱۸ 'ہمارے گیت' ادارہ نیا دور " "
۲۱- "ہم قلم" اگست، ستمبر ۱۹۶۰ء، ادارہ مصنفین، پاکستان رائٹرز گلڈ، کراچی
۲۲- "ہم قلم" جون ۱۹۶۳ء " " " " "

"ڈاکٹر بیگم بسم اللہ نیاز احمد کی کتاب اردو گیت اپنی نوعیت
کی پہلی تصنیف ہے۔ ہندوستان ہو یا پاکستان، گیت کے موضو
کو اس عنوان سے نہ کسی نے آج تک دیکھا اور نہ دکھایا۔ گیت فن لطیف
جانِ موسیقی مردانی اور زنانی محفلوں میں گرم بازاری کا سامان تو ضرو
گردانے گئے لیکن اردو گیت کو اردو شاعری میں ایک تاریخ ساز حیثی
اور اس کا استحقاقی مقام صرف پروفیسر بسم اللہ نیاز احمد ہی نے دلوایا۔
اور پرانی تنقید کے اصولوں پر گیت کو ترازو کے ایک پلڑے میں اور تما
کے تمام اردو شاعری کے اثاثہ کو دوسرے پلڑے میں رکھ کر گیت
پلڑے کو جھکا ہوا دکھانے کا کمال مصنفہ موصوفہ ہی کے حصہ میں آیا۔ ا
یہ سہرا بھی ان ہی کے سر رہا کہ تحقیق کے زمین دوز کنوؤں کی تہیں توڑیں
تلاش و تجسس کی سنگلاخ چٹانوں پر تیشہ زنی کرکے نئے نئے سو
دریافت کیے اور گیتوں کے بظاہر خود رو جنگل کی اس سلیقہ سے چمن
بندی کی کہ ہر قسم کے گیت اپنے اپنے تختوں پر اور اپنی اپنی روشوں میں قط
اندر قطار بہار دکھا رہے ہیں۔ اردو گیت کو ہمارے نثری ادب کے خز
میں ایک انمول ہیرے کا اضافہ متصور ہونا چاہیے۔"

نصر اللہ خاں

اِدارہ فکرِ جدید
۹۲۲ کوچہ رُوہیلا (پہلی منزل)
تراہا بہرام، دریا گنج - نئی دہلی - ۱۱۰۰۰۲