اردو ادب میں لوک کلچر: اردو گیتوں کے خصوصی حوالے سے

مقالہ برائے پی ۔ ایچ۔ ڈی

مقالہ نگار

ضیاء اللہ

نگراں

پروفیسر مظہر مہدی حسین

ہندوستانی زبانوں کا مرکز

اسکول آف لینگویج، لٹریچر اینڈ کلچر اسٹڈیز

جواہر لعل نہرو یونیورسٹی، نیو دہلی - 110067

2018

जवाहरलाल नेहरू विश्वविद्यालय
JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY
भारतीय भाषा केन्द्र
Centre of Indian Languages
भाषा, साहित्य एवं संस्कृति अध्ययन संस्थान
School of Language, Literature & Culture Studies
नई दिल्ली–110067, भारत NEW DELHI-110067, INDIA

Date: July,19 /2018

DECLARATION

I hereby declare that the research work done in this Ph.D thesis entitled *Urdu Adab Mēn̆ Lōk Kalchar : Urdu Gītōn̆ ke Khusūsi Hawālē Sē* (Folk Culture in Urdu Literature : with special reference to Urdu geet) by me is the original research work and it has not been previously submitted for any other degree in this or any other University/Institution.

Prof. Mazhar Mehdi Hussain	Prof. Gobind Prasad	Zeyaullah
(Supervisor)	(Chairperson)	(Research scholar)
CIL/SLL&CS/JNU	CIL/SLL&CS/ JNU	

GRAM: JAYENU, Tel.: (91-011) 26741557, 26742676 Extn.: 4217, (D) 26704217; Telefax: (91-011) 26704217
Email: chair_cil@mail.jnu.ac.in, jnucil@gmail.com

فہرست

.1	ابتدائیہ	أ
.2	باب اول: اردو ادب میں لوک کلچر	1
.3	باب دوم: اردو گیت	68
.4	باب سوم: اردو کے لوک گیت	133
.5	باب چہارم: اردو کے ادبی گیت	204
.6	باب پنجم: ڈرامہ، تھیٹر اور فلمی گیت	267
.7	کتابیات	373

ابتدائیہ

گیت انسانی جذبے کا بے ساختہ اظہاریہ ہے۔ یہ تخیل کی کارفرمائی نہیں جذبے کی سادگی کا بیان ہے۔ گیت کی کوئی واضح تعریف یا فنی خدوخال نہیں کھینچے جاسکتے ہیں۔علوم وفنون کے ماہرین نے مختلف زاویہ سے اس کی صورت واضح کرنے کی کوشش کی ہے،اور سب نے یہ اعتراف کیا ہے کہ گیت وفور جذبات کا نتیجہ ہے، جہاں موسیقی اس کے رگ وریشے میں سرایت پزیر ہے۔ موسیقی کی تال، تھاپ، جھنکار جذبوں کو گیت کا روپ دیتے ہیں۔ گیت لوک ادب کی ایک نمائندہ صنف ہے۔ادب عالیہ میں بھی اس نے اپنی ایک شناخت قائم کرلی ہے۔اردو گیت اس کی ایک روشن مثال ہے۔

اردو ادب میں گیت کے ابتدائی نقوش صوفیا کی تعلیمات اور ان کے ہدایت نامے میں ملتے ہیں۔ بعد ازیں بارہ ماسے، چہاربیت،لوری، قوالی، سہرا،خیال، کجری اور لوک مرثیے کی شکل میں اردو گیت کی مکمل روایت کا پتہ ملتا ہے۔ اردو گیت کی اس روایت کی شکل میں اردو ادب میں لوک کلچر کا عکس نظر آتا ہے۔ بنابریں اردو زبان کا عوام میں شامل ہونے کی صورت میں لوک روایت سے اخذ واستفادہ عین فطری ہے۔اردو گیت کا عوامی روایت اور لوک کلچر سے متاثّر ہونا روا ہے کیوں کہ زبان وادب کی بنیادیں انہیں ستونوں پر استحکام حاصل کرتی ہیں۔ اردو کی جڑیں بھی اپنی لوک روایت میں پیوست ہیں۔اس پر اٹھائے جانے والے سوالات کہ اردو کا عوامی روایت اور لوک کلچر سے کسی طور کوئی رشتہ نہیں سراسر بے بنیاد ہیں۔یہ ایک مصدقہ حقیقت ہے کہ ہندوستان کی دیگر بڑی زبانوں کی طرح اردو کی بھی بولیاں ہیں اور اس کا بھی اپنا لوک ادب ہے۔اردو زبان وادب کی تاریخ وتہذیب پر نظر کریں تو ان کے وجود میں آنے کے اسباب وعوامل کا پتہ ملتا ہے۔زمینی سطح پر جب ہم اردو کی جڑیں تلاش کرتے ہیں تو ہمیں برّ صغیر کے مختلف لوک کلچر کی چھان پھٹک کرنی لازمی ہوتی ہے۔

زبانیں کلچر کی اساس ہیں اور لوک ادب اس کے بطن سے پھوٹنے والا وہ شجر سایہ دار ہے جس کے زیر سایہ انسانی زندگی کے روز مرّہ خلق ہوتے ہیں، خوشی وغم کے اظہاریے طے پاتے ہیں،اعتقادات وتوہمات کی کیلیں راسخ

ہوتی ہیں۔ لوک کلچر کو تہذیبوں کی ماں (Mother of all cultures) کے طور پر دیکھا جاسکتا ہے، جہاں سے مختلف کلچر کی متعدد راہیں ہموار ہوتی ہیں۔ یہ کلچر زبان اور علاقوں کے اعتبار سے بدلتے رہتے ہیں۔ اردو ہندوستان کی زندہ زبانوں میں سے ہے، جس کی جڑیں ملک کے مختلف خطّوں میں پیوست ہیں۔ اس کا اپنا ایک لوک کلچر ہے، جس کا اظہار ادبی پیرایہ میں بارہا نظر آتا ہے۔ شاعری سے نثر تک میں اس کے آثار دکھائی دیتے ہیں اور گیت تو خصوصاً اس کا بہترین اظہاریہ ہے۔ میرا موضوع اسی اظہاریہ سے تعلق رکھتا ہے، جو اردو گیت کے مختلف کلامیوں پر محیط ہے اور اپنی ایک جداگانہ حیثیت رکھتا ہے۔

اردو گیت اور اردو لوک ادب ایک دوسرے کا لازمہ ہیں۔ گیت لوک ادب کی ایک نمائندہ صنف ہے۔ اردو ادب کی لوک کڑیاں گیت اور دوہے کے توسط سے اپنی شناخت کراتی ہیں۔ گیت کی بنیادیں ہندوستانی مٹی میں اس قدر مستحکم ہیں کہ ادب عالیہ میں شامل ہونے کے باوجود اس نے اپنا بنیادی رنگ زائل ہونے نہیں دیا۔ ہمارا موضوع اردو گیت کے اسی بنیادی رنگ کی تلاش سے سروکار رکھتا ہے جس میں ہندوستانی مٹی کی خوشبو ملتی ہے۔ اس تعلق سے ہم نے اپنے مقالہ میں اردو گیتوں کی مختلف درجہ بندی کی ہے جو اپنے آپ میں جدّت کا پہلو رکھتا ہے۔ مزید براں فلمی گیتوں کو بھی مطمح نظر رکھا ہے اور ان کی ادبیّت پر بھی بحث کی ہے۔ تہذیبی منہاج پر اردو گیتوں کی تعبیر و تشریح کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اردو زبان پر علاقائی بولیوں کے اثرات کی نشاندہی گیتوں کے توسط سے کی گئی ہے۔ گیت کے مزاج، اس کے اقسام اور رنگ روپ کو بھی بیان کی زد میں لایا گیا ہے۔ گیتوں کے اس معروضی مطالعہ میں بالواسطہ اور بلاواسطہ لوک کلچر کے عناصر کی نشاندہی کی گئی ہے۔ لوک ادب اور اردو گیتوں پر ہنوز جو کام کئے گئے ہیں خواہ وہ کسی نوعیّت کے ہوں میرے لئے مشعل راہ رہے ہیں۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اسکالروں نے اس جانب خاطر خواہ توجّہ نہیں دی ہے۔

یہ مقالہ پانچ ابواب پر مشتمل ہے۔ پہلا باب موضوع کی مناسبت سے 'اردو ادب میں لوک کلچر' قرار پایا ہے۔ اس باب کی تین جہتیں ہیں۔ پہلا فوک لور اور لوک کلچر کے کلامیہ پر مبنی ہے۔ اردو اور انگریزی میں فوک لوک اور لوک کلچر سے کیا مراد لیا گیا ہے۔ اس کی حقیقت و ماہیت کیا ہے، ان امور پر بھی بحث کی گئی ہے۔ اسی ضمن میں لوک کلچر کے مقابل شہری کلچر، دیہی کلچر، ایلیٹ کلچر اور آدی باسی کلچر وغیرہ کے افتراق پر بھی بات کی گئی ہے۔ ان کلیوں کے مد نظر لوک کلچر کو واضح کرنے کی کوشش رہی ہے۔ مزید برآں اردو کے افسانوی ادب اور شاعری کی مختلف اصناف میں لوک کلچر کے عناصر کو نمایاں کیا گیا ہے۔ افسانوی نثر میں ناول اور افسانہ کو مد نظر رکھا گیا ہے تو

شاعری میں دوہا، ماہیا، مرثیہ اور مثنوی میں لوک کلچر کی تلاش کی گئی ہے۔ان پر قائم ہونے والا مکالمہ تعارفی نوعیّت کا ہے۔ تحقیقی نقطہ نظر سے بھی اس باب کی اپنی ایک خاص اہمیت ہے۔

اس مقالہ کے باب دوم میں اردو گیتوں کے اقسام کا ایک عمومی جائزہ لیا گیا ہے۔ گیت کے اقسام میں بارہ ماسہ ، چہاربیت، لوری اور لوک مرثیہ کو خاص اہمیت دی گئی ہے۔ مزید اردو ادب میں ان کی روایت کو نشان خاطر کیا گیا ہے۔ اس بیان میں بالواسطہ اردو کے لوک کلچر کی طرف اشارے بھی کئے گئے ہیں۔اردو گیت کے مزاج کو سمجھنے اور سمجھانے کی سعی بھی رہی ہے۔ گیت کی زبان اور اس کی ادبیت ناقدین کے نزدیک بحث کا مسئلہ رہا ہے۔ مذکورہ باب میں اس مسئلہ کو بھی سلجھانے کی ایک کوشش کی گئی ہے۔

باب سوم، اردو لوک گیتوں کی روایت اور اس کے روپ رنگ میں لوک کلچر کے خدوخال کو واضح کرنے کی ایک کوشش کا ثمرہ ہے۔اس باب میں مختلف علاقوں میں اردو زبان کا علاقائی زبانوں کے میل جول اور ان کے اثرات کی طرف اشارے ملتے ہیں۔ پنجاب ، سندھ اور بہار میں وہاں کی علاقائی بولیوں کے اثرات کے ساتھ پرورش پانے والا اردو ادب بالخصوص گیت کو مطمح نظر رکھا گیا ہے۔مزید اردو کی بولیاں گوجری اردو، دکنی اردو کے علاوہ مغربی ہندی کی پانچوں بولیوں خصوصاً برج بھاشا کے اثرات کے ذریعہ سامنے آنے والے گیتوں کا بھی جائزہ لیا گیا ہے۔

باب چہارم اردو کے ادبی گیتوں پر مشتمل ہے۔ مذکورہ باب اردو کے ادبی گیتوں کی ایک مکمل روایت کو اجاگر کرنے کی سعی ہے۔اس باب میں تین ذیلی عنوان ہیں۔ دکن میں ادبی گیتوں کی روایت، شمال میں ادبی گیتوں کی ابتدائی صورت حال اور بیسویں صدی میں گیتوں کا بدلتا بیانیہ،ان عنوانات کے تحت ادبی گیتوں کے سرمایے کے آغاز وارتقا کا جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ ادبی گیتوں کی اس ارتقائی صورت میں اردو کے لوک کلچر سے بالواسطہ مراسم کے اشارات بھی ملتے ہیں۔ بیسویں صدی میں اردو گیتوں کی نشاۃ ثانیہ کو بھی نشان زد کیا گیا ہے۔ گیتوں میں آنے والی تبدیلیوں اور ان میں کیے جانے والے تجربات کو بھی بیان کا حصہ بنایا گیا ہے۔ بیسویں صدی کے نصف اوّل کے نمائندہ گیت نگاروں کا بھی جائزہ لیا گیا ہے۔

مقالہ کا آخری باب ڈرامہ تھیٹر اور فلمی گیتوں کا احاطہ کرتا ہے۔ ڈرامہ، تھیٹر اور فلموں میں گیتوں کا استعمال ان کے حسن کو مزید دوبالا کر دیتا ہے۔ان کا لوک ورثہ سے ایک خاص تعلق ہے۔ مختلف روایتوں سے معلوم ہوتا ہے کہ گیت کی ایجاد ڈرامہ کی صورت میں ہوئی تھی۔ منظوم ڈرامے اس کی ایک واضح مثال ہیں۔ڈرامہ سے تھیٹر اور

تھیٹر سے فلموں کا سفر اردو گیتوں کی ہر دلعزیزی کا ثبوت ہیں۔ مزید فلموں میں گیتوں کا بدلتا رجحان اور اس حوالے سے اردو زبان کی مقبولیت کا بڑھتا پیمانہ ان ڈسکورس پر مبنی یہ باب اپنی ایک خاص اہمیّت رکھتا ہے۔ مزید فلمی گیتوں کی ادبیّت ایک اہم مسئلہ ہے، جن پر بھی اس باب میں بحث کی گئی ہے۔ ان گیتوں پر بات کرتے ہوئے لوک کلچر کو بنیادی اہمیت دی گئی ہے۔ جس کی بنیاد پر مذکورہ باب کا مقالہ سے انسلاک ہوتا ہے۔

اس پورے مقالہ میں ہر قسم کے تعصبات و ترجیحات سے دامن کشائی کی حتی المقدور کوشش کی گئی ہے۔ سائنسی اور معروضی نقطۂ نظر کے تحت سلیس اور عام فہم انداز میں اپنی بات رکھنے کی سعی کی گئی ہے۔ لیکن تقاضۂ فطری کے تحت پیش آنے والی خامیوں اور کوتاہیوں سے مفر ممکن نہیں کیوں کہ خطا و نسیان انسانی فطرت کی دلیل ہے۔

شکریہ کی رسم بھی ادا کرنا امر لازمی ہے کہ یہ کام تن تنہا تکمیل کو نہیں پہنچ سکتا تھا، اگر استاد محترم اور عزیز دوستوں کی حمایت شامل حال نہ ہوتی۔ اس میں کلید کی حیثیت استاد محترم پروفیسر مظہر مہدی کی ذات ہے۔ ان کی نظر عنایت، رہنمائی اور ہر قدم تعاون کے بغیر میری ناقص فکر صفحہ قرطاس پر اپنی تصویر ابھارنے سے قاصر تھی۔ میں صمیم قلب سے ان کا مشکور ہوں کہ انہوں نے ادب کی سرزمین پر چلنا سکھایا۔ دوستوں میں رضینہ خان، یاسمین رشیدی اور آصف اقبال کا ممنون ہوں کہ ان کی کھٹّی، میٹھی باتیں اور تیکھی سچی تنقیدوں نے مجھے ادبی دنیا کے ساتھ ساتھ زندگی کی دھوپ چھاؤں کو بھی برداشت کرنے کے قابل بنایا۔ جن سے حوصلہ پاکر ہی اس کام کو انجام تک پہنچا سکا ہوں۔ والدین کی محبتوں اور شفقتوں کو شکریے کا جامہ پہنانے سے قاصر ہوں کہ میرے ذخیرہ میں وہ الفاظ ہی نہیں ہیں جو ان بزرگ ہستیوں کی احسان مندی کا حق ادا کرسکیں۔ اللہ کریم کا صد شکر و احسان کہ وہی اول بھی ہے اور آخر بھی۔

ضیاء اللہ
253، ستلج ہاسٹل، جے۔ این ۔یو
نئی دہلی

باب اوّل

اردو ادب میں لوک کلچر

- فوک لور اور لوک کلچر ایک وضاحتی بیانیہ
- اردو کا افسانوی ادب اور لوک کلچر
- اردو شاعری میں لوک کلچر کے عناصر

باب اوّل

اردو ادب میں لوک کلچر

فوک لور اور لوک کلچر ایک وضاحتی بیانیہ

فوک لور اور لوک کلچر کی ماہیت اور اس کی وضاحت کے متعلق مشرق و مغرب کے محققین و ماہرین مختلف فیہ ہیں۔ ۱۸۴۶ میں پہلی دفعہ انگریزی مصنف کے ولیم تھومس نے مقبول عام قدیم رسوم و رواج (popular antiquities) اور مقبول عام ادب (popular literature) کے لئے فوک لور کی اصطلاح وضع کی۔ رفتہ رفتہ جیسے یہ اصطلاح مروّج ہوئی اس کے معنی و مفہوم میں بھی وسعت پیدا ہوتی گئی۔ دریں اثنا فوک لور اور فوک کلچر کے سرے ایک دوسرے سے ملنے لگے اور ان کی تفریق میں ماہرین کو پریشانی ہونے لگی۔ ماہرین و محققین نے اپنی اپنی تفہیم کے مطابق اس کے دائرے کو بڑھانا گھٹانا شروع کر دیا۔ اس دورانیہ میں فوک لور کی مختلف تفہیم منظر عام پر آئی۔ انسائیکلو پیڈیا آف بریٹانیکا میں فوک لور کی متعدد تفہیم درج ہے۔ فوک لور اور لوک کلچر کی تفہیم میں زیادہ دشواری اس وقت ہو گئی جب ہیومنٹیز کے شعبہ کے ساتھ ساتھ علم بشریات نے بھی اپنے ڈانڈے فوک لور سے ملانے شروع کر دئے۔ دونوں شعبہ کی اپنی اپنی تفہیم نے فوک لور اور فوک کلچر کو گڈمڈ کر دیا۔ بایں ہمہ ان دونوں کو واضح کرنے کے لئے ایک اور اصطلاح ''فوک لائف'' کی پیش کی گئی۔

فوک لور اور فوک کلچر کی وضاحت کرنے سے قبل یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ پہلے فوک لائف کا عقدہ حل کر لیا جائے۔ فوک لائف کی اصطلاح ماہرین فوکلوریات (folklorist) کی وضع کردہ ہے۔ ماہرین فوک لوریات نے علم بشریات کے شعبہ سے اپنی ایک علیحدہ شناخت قائم رکھنے کی غرض سے اس اصطلاح کو وضع کیا۔ یہاں یہ بات بھی ذہن نشیں ہونی چاہئے کہ علم بشریات کے ضمن میں لوک کلچر کو کچھ محدود معنوں میں استعمال کیا جانے لگا، جس کے سبب ماہرین فوکلوریات کو اس کے استعمال میں دقتیں پیش آنے لگیں۔ بایں وجہ انہوں نے لوک کلچر کے وسیع تناظر کے مترادف کے طور پر پہلے primitive lore کا استعمال کیا بعد ازیں فوک لائف کی اصطلاح رائج ہو گئی۔ فوک

لائف میں زندگی کے تمام شعبہائے جات کو شامل کر لیا گیا۔ کلچر کی جتنی جہتیں تھیں وہ سب اس کا حصہ شمار کی گئیں۔ ۱۹۷۶ میں امریکہ میں حکومتی سطح سے ایک ایکٹ کے تحت فوک لور کو علم کی حیثیت عطا کی گئی۔اور اس ایکٹ کا نام preservation of folk life رکھا گیا۔ علم فوک لوریات کے اس شعبہ کو برطانیہ میں فوک لائف اسٹڈی بھی کہا گیا لیکن ایک علم کی حیثیت سے اسے فوکلورسٹکس (folkloristics) کا نام دیا گیا۔ علم بشریات کی طرح علم فوک لوریات پر بھی بحثیں ہوئیں اور اس کے خدو خال متعین کرنے پر دھیان مرکوز کیا گیا۔ اس راہ میں سب سے بڑا مسئلہ یہ بن کر ابھرا کہ فوک لور اور فوک لائف یا لوک کلچر میں تفریق کی کیا صورت ہو گی۔ دونوں کے درمیان حدفاصل کیسے طے کیا جائے گا۔ فوک لور اور فوک کلچر کے عناصر کیا کیا ہیں۔ فوک اسٹڈیز کے اس کلامیہ میں کئی ماہرین نے حصہ لیا۔ ریچرڈ ڈورسن، ایلن ڈونڈ، فرانز باؤ، ڈون یوڈر، ویلیم ویلس نویل، ویلیم بیسکم اور ولادمیر پروپ نے علم بشریات و فوکلوریات کے ضمن میں اس عقدہ کو حل کرنے کی کوشش کی ہے۔ کسی نے فوک لور کو زبانی روایت قرار دیا، کسی نے زبانی ادب اور وربل آرٹ کا نام دیا، تو کسی نے فوک لور اور لوک کلچر کو ایک دوسرے میں ضم کر دیا۔ انگریزی کے توسط سے یہ پریشانی اردو میں بھی در آئی۔

پہلی بات تو یہ کہ اردو میں فوک لور اور لوک کلچر کی کوئی صریح وضاحت نہیں ملتی ہے۔ اس مدعا پر چند ایک کو چھوڑ کر کسی اہل علم یا دانشور حضرات نے بات کرنا ضروری نہیں سمجھا ہے۔ مزید فوک لور یا لوک کلچر کو یک سر خارج از بحث قرار دیا ہے۔ جن چند ایک لوگوں نے لوک ادب پر بات کی ہے انہوں نے فوک لور اور لوک کلچر پر غور و فکر کرنے کی زحمت ہی گوارا نہیں کی ہے۔ محض سرسری سے ایک دو جملے لڑھکا دئے۔ جس کی وجہ سے ان کی باتیں مضحکہ خیز بن گئی ہیں۔ اس حوالہ سے عبد الخالق صاحب کی کتاب 'مسلم معاشرے کے لوک گیت' سے یہ اقتباس درج کرتا ہوں:

> انگریزی کے دانشوروں نے لوک گیت کے لئے فوک سانگ (folk song) اور لوک گاتھا کے لئے فوک لور (folklore) استعمال کیا ہے۔ اردو ہندی کے دانشور بھی عام طور پر یہی مانتے ہیں ... میرے خیال میں یہ صرف نظریے کا فرق ہے اور اس سے زیادہ کچھ نہیں۔ جو لوگ فوک لور کو وسیع تر مفہوم میں لیتے ہیں ان کے نزدیک فوک لور، فوک سانگ کی ابتدائی اسٹیج ہے۔ اور اس میں عوام کے سارے مشاغل اور اظہارات شامل ہیں...[1]

[1] عبد الخالق، مسلم معاشرے میں لوک گیت، پٹنہ: کراؤن آفسیٹ پریس، ۲۰۱۴، ص، ۱۲۹۔

معلوم نہیں خالق صاحب نے کس بنیاد پر یہ مفروضہ قائم کر لیا ہے۔ لوک گاتھا کے لئے فوک لور ممکن ہے کسی صاحب نے استعمال کیا ہو لیکن انگریزی، اردو اور ہندی میں بھی عام طور سے فوک لور کو لوک ادب یا لوک کلچر کے لئے استعمال کیا گیا ہے۔ حالانکہ ماہرین فوکلوریات نے فوک لور کو ان دونوں (لوک گیت اور لوک گاتھا) سے علیٰحدہ گردانا ہے۔ اور میرے اپنے مطالعہ کی رو سے بھی فوک لور کے لئے یہ اصطلاحیں مناسب نہیں ہیں۔ ان پر تفصیلی گفتگو آگے کی جائے گی۔ یہاں یہ بتاتا چلوں کے انگریزی میں بیلیڈ (ballade) کی جو صورت ہے اردو یا ہندی میں اسے لوک گاتھا کہنا مناسب ہے۔ لوک گاتھا میں شاعری کے ساتھ ساتھ جو گانے کا تصور ہے وہی بیلیڈ کی خاصیت بھی ہے۔ ہماری لوک روایت میں آلہا اودل گانے کی جو روایت ملتی ہے وہ لوک گاتھا کی ہی ایک صورت ہے۔ اس اعتبار سے یہ فوک لور کا ایک جز تو ضرور ہے لیکن اسے مجموعی طور پر فوک لور نہیں کہا جا سکتا ہے۔ مزید برآں خالق صاحب فوک لور کو لوک گیت کی ابتدائی شکل مانتے ہیں، اور یہ بھی کہتے ہیں کہ اس میں عوام کے سارے مشاغل اور اظہارات شامل ہیں؟ یعنی اگر فوک لور کو فوک سانگ کی ابتدائی صورت مان بھی لیا جائے تو معلوم نہیں کس کلیہ سے اس میں عوامی روایت، ثقافت اور وراثت کے مادی و غیر مادی حوالے شامل ہو سکتے ہیں۔ اگر وہ یہ کہتے کہ فوک سانگ، فوک لور کی ابتدائی شکل ہے تو تھوڑے دیر کے لئے یہ بات درست تصور کی جا سکتی تھی لیکن انہوں نے سارا معاملہ ہی الٹ دیا۔ یہ سارا الٹ پھیر اسی وجہ سے ہے کہ ہم نے کبھی فوک لور کے معنی و مفہوم پر غور نہیں کیا۔ بایں وجہ اردو میں اس موضوع پر ریسرچ اسکالروں کو اسی طرح کی عجیب و غریب صورت حال کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔

اردو میں فوک لور پر بات کرنے والوں میں سب سے اہم نام پاکستان کے مظہر الاسلام کا ہے۔ وہ پاکستان میں ادارۂ لوک ورثہ کے ایکزیکیٹو ڈائرکٹر ہیں۔ پاکستان کی مرکزی حکومت نے انہیں فوک لور کی تعلیم کے احیا کی خاطر تمغہ سے بھی نوازا ہے۔ ان باتوں سے صرف نظر فوک لور پر ان کی کتاب ''فوک لور کی پہلی کتاب'' کا مطالعہ کریں تو سرے دست مسئلہ میں اردو کی حد تک ہمیں ایک مناسب رہنمائی ملتی ہے۔ مظہر الاسلام نے اپنی مذکورہ کتاب میں فوک لور سے متعلق چند بنیادی باتیں کی ہیں۔ بغیر کسی تنازعہ کے سادے اور صاف لفظوں میں وہ مختصراً اپنی تفہیم یوں رقم کرتے ہیں :

کچھ علمانے فوک لور کو(Verbal Art)کانام دیاہے۔کچھ اسے زندگی کاانداز(Way of Life)کہتے ہیں۔بعض اسے صرف توہمات(Superstitions)قرار دیتے ہیں۔کچھ کے خیال میں سینہ بہ سینہ منتقل ہونے والا ادب (Orally Transmitted Literature) ہے۔[2]

جب بہت سے لوگ ایک خطہ ٔ زمین پر اکٹھے زندگی بسر کرتے ہیں اوران کی رفاقت صدیوں پر پھیل جاتی ہے تو ان کاایک اجتماعی طرز حیات مرتب ہوتاہے زندگی کایہی اجتماعی اندازروایتوں کی شکل میں سینہ بہ سینہ منتقل ہوتا رہتاہے اور یہی فوک لور ہے۔[3]

فوک لور ایک پورا نظام حیات ہے یہ کسی ایک آدمی کی تخلیق نہیں بلکہ پورا گروہ اس کاخالق ہے اور گروہ کاہر فرداس میں برابر کا حصہ دار ہوتاہے...لوک ریت تولوگوں کے اجتماعی لاشعور کاحصہ ہے۔جسے share کرنے کے لئے کوئی علم ادھار نہیں لیناپڑتا۔فوک لور توخودرو بیل کی طرح خودبخود لوگوں کی زندگی پر پھیل جاتا ہے۔[4]

ان تمام باتوں سے اردو میں فوک لور کی تفہیم کے سلسلہ میں معاونت ملتی ہے۔ذہن پر چند نکات ابھرتے ہیں مثلاً ماہرین نے فوک لور کو کس کس طرح کی اصطلاح عطا کی ہے۔فوک لور زندگی کا اجتماعی انداز ہے جو سینہ بہ سینہ منتقل ہوتا رہتا ہے۔یہ کسی ایک شخص کا پیدا کردہ نہیں ہے۔اس کی تخلیق میں معاشرہ کاایک ایک فرد شامل ہے۔ مزید یہ کہ فوک لورایک مکمل نظام حیات ہے۔ان تمام نکات پر بات کرنے سے قبل ان کاایک اوراقتباس درج کئے دیتاہوں جس میں فوک لور کے متعلق مزید وضاحتیں پیش کی گئی ہیں :

لوک ریت کوکون نہیں جانتا۔رسم ورواج،اعتقادات،لوک رومان،بہادری،محبت اور محنت کے گیت،بڑے بوڑھوں کے قول،گڈی گڈے کابیاہ،مٹی کے برتن اور زیورات بنانے کاطریقہ۔ٹوکریاں بننا،صوفی بزرگوں کاکلام،لسی بلونے،کانجی ڈالنے اور دوپٹہ رنگنے کے طریقے۔روحانی بزرگوں کے مزاروں پرڈالیاں لے کر جانااور منتیں ماننا۔مراثیوں سے گوتیں سننا،برتن رکھنے کے لئے گھروں کی دیواروں کے ساتھ چھتیاں لگانا، گھروں کو پوتنااور دروازوں پر پھول بوٹے بنانا۔گلے میں تعویذ ڈالنا،فصلوں کی کٹائی اور خوشی کے دوسرے

[2] مظہر الاسلام،فوک لور کی پہلی کتاب،اسلام آباد:لوک ورثے کا قومی ادارہ،۲۰۰۵،ص،۴

[3] ایضاً،ص،۵

[4] ایضاً،ص،5

موقعوں پر ناچنا اور گانا۔ یہ سب کچھ ہماری لوک ریت ہے۔ جسے دنیا بھر کے عالموں اور ماہرین نے 'فوک لور' کا نام دیا ہے۔[5]

موخر الذکر اقتباس کے ذریعہ یہ واضح ہوتا ہے کہ ہندوستانی تناظر میں فوک لور کی تفہیم کن بنیادوں پر کی جاسکتی ہے۔ مزید فوک لور کے عناصر کیا ہیں اور اردو میں اس کے متبادل کے طور پر لوک ریت کا استعمال کیا جا سکتا ہے۔ ان تمام باتوں میں قابل ذکر پہلو یہ نکل کر آتا ہے کہ فوک لور ایک مکمل نظام حیات ہے جس کے عناصر انسانی زندگی کے مختلف شعبہ سے متعلقہ ہیں۔ مظہر الاسلام نے اپنی ساری توجہ فوک لور پر مرکوز کی ہے۔ انہوں نے لوک کلچر یا فوک لائف کو اپنے بیان کا حصہ نہیں بنایا ہے۔ بایں ہمہ ان کی تفہیم فوک لور اور لوک کلچر کے درمیان ابہام پیدا کر دیتی ہے۔ انہوں نے فوک لور کی جو تفہیم کی ہے وہ اسے لوک کلچر کے مترادف قرار دیتی ہے۔ فوک لور کو مکمل نظام حیات کہنے کا مطلب یہ نکلتا ہے کہ فوک لور میں کسی بھی خطہ کی زندگی کے تمام مشاغل اور ان کے مادّی و غیر مادّی تمام عناصر شامل ہیں۔ جبکہ یہ صورت کسی بھی کلچر کی ہوتی ہے۔ کلچر کے ذریعہ لوگوں کی مکمل زندگی کا نقشہ بآسانی سامنے آتا ہے۔ اس اعتبار سے مظہر الاسلام کے مطابق فوک لور، فوک کلچر کا ہم معنی ٹھہرتا ہے۔

فوک لور اور لوک کلچر میں مفارقت کی صورت کیا ہے، اس پر بات کرنے سے قبل اس کا ذکر کر دینا بھی ضروری ہے کہ مظہر الاسلام نے فوک لور کی تفہیم کے سلسلہ میں اسے مادی اور غیر مادی حصوں میں بھی تقسیم کیا ہے۔ اس تقسیم کے ذیل میں انہوں نے فوک لور کے متعدد عناصر پر بات کی ہے۔ فوک لور کی مادی و غیر مادی تقسیم انگریزی میں بھی بیشتر ماہرین نے کیا ہے۔ ممکن ہے مظہر نے وہیں سے مستعار لیا ہو۔ لیکن فوک لور کی اس تقسیم میں پریشانی کا سبب یہ ہے کہ اس میں کلچر کے تمام عناصر شامل ہی نہیں کئے گئے ہیں۔ جیسا کہ ماقبل سطور سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ فوک لور کو مکمل نظام حیات کہتے ہیں (جسے ہم اپنی آسانی کے لئے لوک کلچر کہہ سکتے ہیں) بایں ہمہ اس میں زندگی کے تمام مشاغل کا احاطہ لازمی امر ہے۔ لیکن پریشانی کا باعث یہ ہے کہ مظہر نے ایسا نہیں کیا ہے۔ انہوں نے فوک لور کو مکمل نظام حیات تو کہہ دیا لیکن اس کی تقسیم کے سلسلہ مین مغرب سے سامنے کی چیز مستعار لے لی۔ بایں ہمہ ان کا بیان قول محال کی صورت اختیار کر گیا ہے۔ مزید اس کی تفصیل میں نہ جاتے ہوئے پہلے مظہر کی فوک لور کی تقسیم اور اس کے عناصر پر نظر ڈال لینا مناسب ہے۔ تاکہ یہ دیکھ لیا جائے کہ انہوں نے اس تقسیم میں فوک لور کے کن کن عناصر کو شامل کیا ہے۔ فوک لور کا نظریاتی یا غیر مادی پہلو مظہر نے یوں درج کیا ہے :

---

[5] مظہر الاسلام، فوک لور کی پہلی کتاب، اسلام آباد: لوک ورثے کا قومی ادارہ، ۲۰۰۵، ص، ۳-۴

1. سینہ بہ سینہ آتی ہوئی روایات 2. لوک کہانیاں 3. لوک رومان 4. محبت، محنت اور بہادری کے گیت، لوک گیتوں کی اقسام ٹپے، ماہیے، چھلے، ڈھولے اور دوہے وغیرہ وغیرہ 5. بچوں کے کھیل اور گیت 6. دریاؤں، قدیم عمارتوں اور علاقوں سے منسوب کہانیاں 7. جانوروں اور پرندوں کی کہانیاں 8. ثقافتی گروپ، خانہ بدوش اور ان کے رسم و رواج 9. مزار اور درگاہیں 10. میلے اور عرس 11. توہمات اور شگون 12. اعتقادات 13. شادی بیاہ، پیدائش اور موت کی رسمیں، مذہبی رسمیں 14. مزاح، بھانڈ، بھاٹ، نٹ، سوانگی اور مراثی 15. ضرب الامثل، کہاوتیں، بولیاں اور اکھان۔[6]

لوک ورثہ کا مادی پہلو:

1 لکڑی کا کام 2 لکڑی پر کھدائی اور جندری کا کام 3 دھات کا کام 4 زیورات 5 پتھر کا کام 6 چمڑے کا کام 7 کاغذ کا کام 8 ہڈی کا کام 9 ظروف سازی 10 قالین اور دریاں 11 چھاپے کا کام 12 ٹائی ڈائی 13 موتیوں کا کام 14 گوٹے کا کام 15 کڑھائی کا کام 16 کھڈی کا کام 17 لباس 18 بنائی کا کام۔[7]

ایک طرف اس تقسیم کو سامنے رکھئے اور دوسری طرف ان کا یہ قول کہ 'فوک لور مکمل نظام حیات ہے' ایک قول محال (paradox) کی صورت اختیار کر جاتا ہے۔ دراصل فوک لور کو مکمل نظام حیات تصور کرنے کا مطلب ہے اسے کلچر کے ہم معنی قرار دینا۔ اور کلچر کا دائرہ محض ان چند عناصر پر ہی محیط نہیں بلکہ اس سے کہیں وسیع ہوتا ہے۔ ان میں مزید کھانے، پینے کے پکوان، ان کو بنانے اور کھانے کے طریقہ کار، علاج و معالجہ کے طریقے، تفریح طبع کے ذرائع ایسے کئی عناصر شامل کئے جانے ضروری ہیں جن سے انسانی زندگی کی واضح جھلک دکھائی دیتی ہیں۔ لیکن نکتۂ بحث یہ ہے کہ یہ تمام عناصر فوک لور میں شامل نہیں ہو سکتے ہیں اور نہ ہی مادی و غیر مادی کے خانوں میں شامل کیے جا سکتے ہیں۔ ایسے ہی عناصر میں لوک رقص ہے جو بالکل سامنے کی چیز ہے اسے ان دونوں زمرے میں سے کسی ایک میں شامل کرنا مشکل امر ہے۔ اسے نہ پورے طور پر مادی کہا جا سکتا ہے اور نہ غیر مادی۔ رقص کا تعلق حس بصری سے ہے۔ اعضائے جسمانی کے حرکات و سکنات سے اس میں ضرور کام لیا جاتا ہے لیکن جسم اور فن دو علیٰحدہ چیزیں ہیں۔ ایک کا تعلق مادے سے ہے تو دوسرے کا تعلق غیر مادی ہے۔ اس کے علاوہ ایسے کئی رسوم و تہوار بھی ہیں جو ان دونوں زمروں میں سے کسی ایک میں شامل نہیں کئے جا سکتے ہیں۔ بایں ہمہ مظہر صاحب کی وضاحتوں کے پیش نظر فوک لور کو مکمل نظام حیات قرار نہیں دیا جا سکتا ہے۔ کیونکہ مکمل نظام حیات فوک کلچر یا فوک لائف کو کہا جانا

[6] مظہر الاسلام، فوک لور کی پہلی کتاب، اسلام آباد: لوک ورثے کا قومی ادارہ، ص: ۸،۷

[7] ایضاً، ص: ۸،۹

چاہئے۔اس بات کو تسلیم کرنے میں کوئی قباحت نہیں ہے کہ فوک لور کی جو تقسیم کی گئی ہے اوراس کے ضمن میں جو عناصر بیان کئے گئے ہیں وہ فوک لور کا حصہ ہیں۔ مظہر الاسلام کو یہ مغالطہ فوک کلچر کو نظرانداز کرنے کی صورت میں ہوا ہے۔ اگر فوک لور سے متعلق ان کے اس جملہ کو حذف کردیں تو انہوں نے اردو میں فوک لور کی تفہیم کی ایک اچھی کوشش کی ہے۔ لیکن ان کے مذکورہ جملہ کی وجہ سے ایسے اسکالروں کو دقت کا سامنا کرنا پڑتا ہے جو فوک لور کے ساتھ ساتھ فوک کلچر کو بھی سمجھنا چاہتے ہیں۔اس حوالہ سے اردو کا دامن خالی نظر آتا ہے۔ بایں ہمہ اردو کی سطح پر ان کی یہ ابتدائی کوشش اپنے آپ میں قابل تعریف ضرور ہے لیکن اسے قابل حوالہ قرار نہیں دیا جا سکتا ہے۔

فوک لوراور فوک کلچر یا فوک لائف کا یہ کلامیہ مغرب کی دین ہے۔ اور مغرب میں اس کی بحثیں کئی مختلف روپ اختیار کر چکی ہیں۔ ماہرین علم بشریات اور فوک لوریات کے نظری مباحث اس سلسلہ میں ہماری صحیح رہنمائی کرتے ہیں۔ لیکن مغربی نُقطۂ نظر کو بیان کرنے سے پہلے برے صغیر کے ماہر فوک لوریات مظہر الاسلام کی باتیں بھی توجہ طلب معلوم ہوتی ہیں۔ جنہوں نے انگریزی کو اپنا اظہاریہ بنایا ہے۔ یہاں اس بات کی وضاحت کرتا چلوں کہ زیر بحث مظہر الاسلام کا تعلق بنگلہ دیش سے ہے۔ یہ پاکستان کے مظہر الاسلام جن کا ذکر اردو کے ضمن میں کیا گیا، ان سے مختلف ہیں۔ بنگلہ دیشی مظہر الاسلام فوک لور کی تعلیم کے سلسلہ میں برّ صغیر میں ایک اہم حوالہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ انہوں نے انڈیانا یونیوسٹی سے ماہر فوکلوریات پروفیسر ریچرڈ ڈورسن (جنہیں امریکی فوک لور کا باوا آدم کہا جاتا ہے) کے ماتحت "folklore, the pulse of the people: in the context of indic folklore" کے موضوع پر اپنا پی،ایچ،ڈی کا مقالہ لکھا۔ جو بعد مین کتابی شکل میں بھی شائع ہوا۔ مزید انہوں نے فوک لور پر کام کرتے ہوئے دو کتابیں بالترتیب رقم کیں: The Theoretical Study of Folklore ، the socio-culture study of folklore، برّ صغیر کے فوک لور اور فوک کلچر کے متعلق ان کی تفہیم قابل حوالہ ہے۔ انہوں نے مغرب کی پیش کردہ کئی وضاحتوں کو رد کیا ہے۔ مغرب کی دی ہوئی تفہیم کو حوالہ نہ بناتے ہوئے انہوں نے فوک لور کو اپنے کلچر کے تناظر میں دیکھ کر اس کی اپنی وضاحتیں بیان کیں۔ ان کا یہ صحت مند رویہ ہے کہ انہوں نے مغرب کے دئے ہوئے نظریہ کے حوالہ سے اپنے کلچر کو نہیں دیکھا۔ انہوں نے ان نظری مباحث کا تجزیہ کیا اور ان میں رد و قدح کے ذریعہ ایک علیٰحدہ صورت پیش کی جو برّصغیر کے کلچر اور ادب کے حوالہ سے مناسب معلوم ہوتا ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ انہوں نے بھی لوک کلچر یا فوک لائف پر کسی قسم کی کوئی گفتگو نہیں کی ہے۔ ان کا مطمح نظر فوک لور رہا ہے اور اسی کے حوالہ سے انہوں نے اپنی تفہیم پیش کی ہے جس کی وجہ سے انہوں نے فوک لور کے

سرے کو فوک کلچر سے ملا دیا ہے۔اور اسی حوالہ سے انہوں نے مغربی فوک لور کی پیش کردہ تفہیم سے علیٰحدہ تفہیم پیش کی ہے۔انہوں نے کلچر کے تمام عناصر کو فوک لور مین شمار گردانا ہے۔ جس کی قرآت کے بعد دماغ میں یہ نکتہ ابھرتا ہے کہ فوک لور کا مطلب فوک کلچر ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ فوک لور، فوک کلچر کا حصہ ہے اور اس کے ذیل میں آتا ہے۔اس نکتہ کو ذہن میں رکھیں تو یہ سارا عقدہ بآسانی حل ہو سکتا ہے۔

مظہر الاسلام نے جب اپنی تحقیق پیش کی اس دوران مغرب میں بھی اس مدعا پر غور و فکر جاری تھا اور کسی حتمی نتیجہ تک نہیں پہنچا جا سکا تھا۔ بایں ہمہ دیگر مفکرین کی طرح انہوں نے بھی اس معاملہ میں اجتہاد سے کام لیا اور اپنی تفہیم پیش کی۔ فوک لور کی تقسیم کے سلسلہ میں انہوں نے جو نکتہ پیش کیا ہے وہ فی الواقع توجہ طلب ہے۔ جب فوک لور کی خانہ بندی کی جارہی تھی، اس کے عناصر کو پیش کیا جا رہا تھا۔اور فوک لائف یا فوک کلچر کا معاملہ طول نہیں پکڑا تھا۔تب مظہر الاسلام نے فوک لور کی مغربی تقسیم کے مطابق بنگالی فوک لور کا جائزہ لیا تو ان کے سامنے نئے مسائل آئے۔ان مسائل کو سامنے رکھتے ہوئے انہوں نے فوک لور کی نئی تقسیم کی۔ ان کی پیش کردہ تقسیم کو فوک لور کے بجائے فوک کلچر یا فوک لائف کی تقسیم کہنا زیادہ مناسب ہے۔ قابل ذکر بات یہ ہے کہ انہوں نے فوک کلچر کے جتنے عناصر ممکن ہو سکتے تھے کم و بیش تمام کا شمار کیا ہے۔ بایں ہمہ ایک نظر ان پر بھی ڈالنا مناسب رہے گا۔

مظہر الاسلام نے فوک لور کو چار حصوں میں تقسیم کرنے کی بات کہی ہے۔ان کا کہنا ہے کہ فوک لور کو مادی و غیر مادی کے زمرے میں تقسیم کرنے کے بجائے چار علیحدہ زمروں میں تقسیم کرنا زیادہ مناسب ہے۔ایسی صورت میں فوک لور کے بیشتر عناصر کو شامل کیا جا سکتا ہے، جس سے فوک لور کی ایک بالکل واضح صورت سامنے آئے گی۔ ان بنیادوں پر انہوں نے فوک لور کو لوک ادب (folk literature)، لوک روایتیں(folk practices)، لوک فن یا فنونیاتی فوک لور (folk art or artistic folklore)اور فوک سائنس و ٹکنالوجی (folk science and technology)کے چار علیٰحدہ خانوں میں تقسیم کیا ہے۔ان چار زمروں میں انہوں نے فوک کلچر کے بیشتر عناصر کو شامل کر لیا ہے۔ ممکن ہے کئی ایک عناصر ہنوز باقی رہ گئے ہوں لیکن ان مذکورہ عناصر کے ذریعہ ایک کلچر کی بالکل نمایاں تصویر ذہن میں باآسانی ابھر آتی ہے۔ بایں ہمہ ان کی بتائی ہوئی تفصیلات یہاں درج کئے دیتا ہوں تا کہ برّصغیر کے تناظر میں فوک لور کی ایک واضح صورت ہمیں دیکھنے کو ملے۔مزید اس کے توسط سے ہمیں اردو کے لوک کلچر کو سمجھنے میں آسانیاں فراہم ہوں۔

ا۔ لوک ادب:

فوک لور کا سب سے اہم عنصر لوک ادب ہے۔ ابتداًماہرین نے فوک لور سے لوک ادب ہی مراد لیا تھا۔ اردو، ہندی میں بھی عرصہ تک فوک لور سے لوک ادب ہی مراد لیا گیا ہے۔ لیکن جب فوک لور کا ڈسکورس قائم ہوا تو عقدہ کھلا کہ لوک ادب فوک لور کا محض ایک حصہ ہے۔ جس کے کئی عناصر ہیں۔ لوک ادب کے عناصر کی تفصیلات مظہر الاسلام نے یوں بیان کی ہے: لوک کتھائیں جن میں اساطیری کہانیاں، جن اور پریوں کی کہانیاں، لیجنڈ، فیبل، شکاریات، جانوروں کی کہانیاں، گھریلوں کہانیاں، مزاحیہ کہانیاں، بھوت اور چوڑیلوں کی کہانیاں، حکایتیں، لطیفے، افسانے اسی طرح کہاوتیں، پہیلیاں، لوک گاتھائیں، گیت، لوریاں، بچوں کے گیت، علم اشتقاق (ادبی الفاظ کا علاقائی ورژن جیسے اناناس سے انارس)، لوک ڈرامہ، دعائیہ کلمات (تم جیو ہزاروں سال)، گالیاں، فقرے، تشبیہات، استعارے، جادو کے منتر، تعلیم کے روایتی طریقہ کار، لوک بیان، تقاریر، چین لیٹر (chain letter)، نام (عرفی نام، جگہ کے نام)، مہمل شاعری، قسمیہ جملہ، رخصت چاہنے کے جملے، مبارکبادیاں، طعن و تشنیع کے جملہ، پھل فروش، خوانچہ والا یا پھیری والے کے جملے۔ مذکورہ تمام عناصر لوک ادب کے ضمن میں شمار کئے گئے ہیں۔ جو لوک کلچر کے ذریعہ وجود میں آئے اور زبانی روایت کے توسط سے ہم تک پہنچے ہیں۔ البتہ چند ایک تحریری سطح کے بھی حامل ہیں لیکن ان کی اصل بھی زبانی روایت ہی رہی ہے۔

۲۔ لوک روایات (folk practices) :

اس کے عناصر نہ لوک ادب میں شامل ہو سکتے ہیں اور نہ لوک فنون میں۔ ان کی علیحدہ شناخت ہے۔ اس حصے کے عناصر کو روزمرہ زندگی میں دیکھا جا سکتا ہے۔ اوّل روزمرہ کے عادات و اطوار جن کا تعلق روزمرہ کی زندگی سے ہے مثلاً لوک عقائد و توہمات، رسوم و رواج، تیج، تہوار، فوک کلچر کے مذہبی اعمال اور ان کے روایتی طریقہ کار۔ دوم وہ اعمال و افعال جو خاص مواقع پر یا کبھی کبھی دیکھنے کو ملتے ہیں۔ جیسے تفریح طبع کے مختلف ذرائع، لوک کھیل کود، جانور اور پرندے لڑانے کے کھیل، جوابازی وغیرہ۔ کئی لوک کلچر میں کھیل کود، مسابقتی پروگرام کا تعلق ان کے رسوم و رواج یا تہوار سے بھی ہوتا ہے۔

۳۔ لوک فن یا فنّی فوک لور (folk art or artistic folklore) :

لوک فن یا فنونیاتی فوک لور کے عناصر کو بھی دو علیٰحدہ زمروں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے: اول اداکری (performing)؛ لوک رقص، لوک ڈرامہ، تک بندی، رسیوں پر چلنا یا کرتب دکھانا، بھانڈ، بھنڈیتی یا پھکڑ پن، معنی خیز لوک اشارات (folk gesture) (یہ اشارات کئی طرح کے ہوتے ہیں، کبھی یہ فن یا آرٹ کی حیثیت رکھتے

ہیں ، کبھی بالکل واضح ہوتے ہیں تو کبھی بہت ہی معمولی قسم کے ہوتے ہیں۔) دوم غیر اداکارانہ (Non performing) لوک مصوری، مجسمہ سازی، صنعت کاری ودست کاری، قالین سازی، ظروف سازی، زیورات سازی، گڑیاسازی، رنگولی بنانا، کیک کو مختلف طریقہ سے سجانا، فرنیچر اور جسم پر نقش ونگار بنانا، تیر اندازی کرنا، رنگ برنگے لباس تیار کرنا، سواستک کا روایتی نشان وغیرہ لوک فنون یا فنونیاتی فوک لور کا حصہ ہیں۔

۴۔ فوک سائنس وتکنالوجی:

(i)لوک سائنس: لوک علاج و معالجہ، دوائیاں، حساب، کتاب، مکھن بنانے کے طریقہ کار، گھی، دہی، کھانے کے پکوان، چاول کی شراب بنانے کے طریقے، کھجور کا شربت بنانا، کپڑے رنگنے کے لئے استعمال کئے جانے والے کیمیائی مادے اور ان کو رنگنے کے طریقے، کھاد کا استعمال، فصلیں، پودے اور درخت کی حفاظت کے لوک طریقے جو ماہرین نباتیات اور ماہرین زراعت کے طریقوں سے علیٰحدہ ہوتے ہیں۔

(ii)لوک ٹکنالوجی: لوک طرز تعمیر (مکان، احاطہ یا چہار دیواری کی تعمیر)، آگ جلانے کے طریقے، مچھلی پکڑنے کے جال، یکہ، پالکی یا ڈولی، اسلحہ جات، (لوہے، لکڑی اور بانس کے بنے ہوئے اوزار جو روزمرہ میں استعمال کئے جاتے ہیں) حقہ، برتن سازی کے طریقہ کار، جھولے، کھانا بنانا (کیک، چاول، نان یا دوسری چیزوں کے ذریعہ بنے ہوئے کھانے جنہیں مختلف انداز سے سجایا جاتا ہے)، کڑھائی، بنائی، گھاس، بھونسا جمع کرنا وغیرہ۔

مظہر الاسلام نے فوک لور کی جو تفصیلات پیش کی ہیں۔ عام طور سے فوک لور کے سلسلہ میں امریکی تصور بھی یہی رہا ہے۔ مادی اور غیر مادی کی تقسیم بھی امریکی فوک لور کی ہی دین ہے۔ امریکہ میں فوک لور سے متعلق ماہرین خود بھی مغالطہ کا شکار رہے ہیں۔ جیسا کہ ایلن ڈونڈ نے بھی کہا ہے۔ اس کی ایک بڑی وجہ یہ رہی ہے کہ امریکہ میں فوک لور کا کلامیہ یورپ کے نقش قدم پر شروع ہوا۔ اور عرصہ تک یورپ کی نقالی کی گئی۔ یورپ ہی کے نقش قدم پر چلتے ہوئے ۱۸۸۸ میں The American folklore society قائم کی گئی۔ جبکہ اس سے دس سال قبل لندن میں ۱۸۷۸ میں The English folklore society کا قیام عمل میں آچکا تھا۔ نویل اس سوسائٹی کے بنیاد گزاروں میں سے تھے۔ فوک لور سے متعلق یورپی نظریے اور طریقہ کار کو ہی ابتدا میں امریکی ماہرین فوکلوریات نے مستعار لیا۔ تھومس کرین (Thomas crane) جو کورنل یونیورسٹی کے پروفیسر تھے اور انیسویں صدی کے اواخر میں امریکی فوک لور کے اہم محقق مانے جاتے تھے۔ انہوں نے بھی اپنی تحقیق کے لئے یورپی تقابلی طریقہ کار کو ہی استعمال کیا۔ بعد میں G. Brinton and john fiske نے فوک لور کے حوالہ سے متعدد یورپی تھیوری کو مستعار لیا۔ محض چند

ہی امریکی اسکالروں نے فوک لور سے متعلق اہم اور حقیقی نظریاتی کام کیا ہے۔ عموماً یورپ کے دئے سے ہی روشنی حاصل کی گئی ہے۔ حتی کہ فوک لور کو جمع کرنے اور اس کی درجہ بندی کے سلسلہ میں بھی یورپ سے ہی مدد لی گئی ہے۔ Stith Thompson and Archer Taylor ان دونوں شخصیات سے فوک لور کے متعلق امریکی اسکالر کافی حد تک متاثر تھے۔ یہاں اس بات کی وضاحت بھی کرتا چلوں کہ انیسویں صدی کے یورپ میں فوک لور کو تاریخی سائنس کی حیثیت سے دیکھا جاتا تھا۔ اس نقطہ نظر کا اصل مقصد اپنی تاریخ کی تشکیل نو تھا۔ اس حوالہ سے فوک لور کو ماضی یا تاریخ کی کنجی تصور کیا گیا۔ امریکی ماہر فوک لوریات Alexander H. Krappe بھی یورپ کے اسی نظریہ کی پیروی کرتا دکھائی دیتا ہے۔ اس کا کہنا ہے "The Science of Folklore to the effect that folklore is a historical science"۔[8] مابعد زمانہ میں ڈورسن نے بھی اس کلیہ پر بحث کی ہے لیکن ڈورسن اس بات میں دلچسپی لیتا ہے کہ فوک لور کی اہمیت اور اس کے معنی و مفہوم کو سمجھنے کے لئے تاریخ کا استعمال کیا جانا چاہئے، نہ کہ تاریخ کے لئے فوک لور کا۔ اس کے برعکس Dunds کہتا ہے کہ فوک لور تاریخی سائنس تو ہے لیکن ساتھ ہی سماجی سائنس بھی ہے۔ اس کے الفاظ یہ ہیں:

> The American concepts of folklore from "the past" to "the past and the present," from "survival" to "survival and function- ing element," one detects a tendency to move away from the narrow historical approach to folklore towards a broader outlook which includes both historical and psychological perspectives.[9]

ان تمام باتوں کے پیش نظر باؤس کا یہ کہنا کہ فوک لور کسی بھی کلچر کا آئینہ ہے۔ فوک لور ماضی اور حال دونوں سے رشتہ استوار کرتا ہے۔ فوک لور کے ڈسپلن سے متعلق امریکی تصور یا تفہیم مسلسل تبدیلی کے مراحل میں نظر آتا ہے۔ بایں ہمہ درج بالا سوال اپنی جگہ ابھی بھی قائم رہتا ہے کہ فوک لور کیا ہے؟ اس ضمن میں نویل اسے oral

---

[8] Alexander H.Krappe, The science of Folklore,New York, Burnes and Noble,1929, p. XV.

[9] Alan Dunds, "The American concept of folklore", Journal of the Folklore Institute, Vol. 3, No. 3,(Dec., 1966) , p.230.

tradition کہتا ہے تو میلویل جیکب (Melville Jacobs)[10] اسے زبانی ادب Oral literature قرار دیتا ہے۔ علاوہ ازیں چند ایک ماہرین کا قول درج کئے دیتا ہوں:

> Folklore is first and foremost, the art of the oppressed classes, both peasants and workers, but also of the intermediate strata that gravitate toward the lower social classes by viladmir prop.[11]
>
> Folklore can be defined as verbal art by William Bascom.[12]
>
> Verbal materials are folklore, no matter where in the world by Stith Thompson.[13]
>
> To most American folklorists, folklore consists of a number of specific cultural items which are usually transmitted from person to person. Verbal and sung items are normally communicated orally; nonverbal items are usually learned by watching and imitating (e.g., games and folk dance).[14]

۱۹۳۰ تک ماہرین بشریات اور چند فوکلوریات اس بات کا اعتراف کرتے تھے کہ فوک لور محض زبانی منتقل ہونے والا ادب ہے۔ اور فوک کلچر کی چیزوں کو فوک لور سے علیحدہ رکھتے تھے۔ لیکن اس حوالہ سے لوگ مختلف فیہ رہے ہیں۔ اور خود کئی دفعہ مغالطہ کا شکار بھی ہوئے ہیں۔ بیسکم جیسا ماہرین بشریات بھی اس مغالطہ کا شکار ہوا ہے۔ اس نے بھی فوک لور کو لوک ادب کے لئے استعمال کیا تھا لیکن بعد میں اس نے لوک ادب کے لئے verbal art کا استعمال کیا اور یہ کہا کہ زبانی منتقل ہونے والے ادب کو فوک لور کے بجائے وربل آرٹ کا نام دینا زیادہ مناسب رہے گا۔ کیونکہ ایسی صورت میں اس زمرے میں لوک ادب کے ساتھ ساتھ موسیقی اور کہاوتیں بھی شامل کی جاسکیں گی۔ بیسکم کی یہ توجیہ اپنی جگہ لیکن وربل آرٹ کہنے کی صورت میں اس میں آرٹ کے دیگر عناصر شامل نہیں ہو سکیں گے جیسے لوک رقص، مصوری اور مجسمہ سازی وغیرہ اس اعتبار سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ وربل آرٹ فوک لور کا محض ایک حصہ ہے اور فوک لور لوک کلچر یا فوک لائف کا ایک

---

[10] Maria Leach, ed., The Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend, I (New York, 1949),p. 398.

[11] Vladimir Propp, Theory and History of Folklore, Minneapolis: university of Minnesota press, 1984, p. 5.

[12] William Bascom, "Four Functions of Folklore", *Journal of American Folklore,* 1953, page 185.

[13] Stith Thompson, The Folktale, New York: the Dryden press,1946,p.272.

[14] Alan dunds, The American concept of folklore, Journal of the Folklore Institute, Vol. 3, No. 3, (Dec., 1966) , p.259.

عنصر ہے۔ ڈورسن کا بھی یہی ماننا ہے۔ بیسکم (Bascom) نے فوک لور کے متعلق کہا تھا: All folklore is orally transmitted, but not all that orally transmitted is folklore"[15]

اگر یہ بات مان لی جائے تو پھر وہی مسئلہ درپیش آتا ہے کہ زبانی منتقلی کی صورت میں بہت سی چیزیں اور فنون بھی فوک لور سے خارج ہو جائیں گی۔ حتی کہ لوک ادب کی وہ چیزیں جو ہم تک تحریری سطح پر پہنچی ہیں جیسے راماین کی کہانیاں، جاتک کتھائیں، مہابھارت، اپنیشد، پران اور ویدوں کی کہانیاں جو تحریری صورت رکھتی ہیں۔ ایسی صورت میں فوک لور سے زبانی کی قید ہٹ جاتی ہے۔ بایں وجہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ کلچر کے مادی و غیر مادی عناصر جس میں زبانی و تحریری ادب، فنون، عقائد و توہمات وغیرہ شامل ہیں اسے ہی فوک لور کہا جانا مناسب ہے تو غلط نہ ہوگا۔ اس اعتبار سے وربل آرٹ، زبانی روایت، زبانی ادب یہ سب فوک لور کا حصہ قرار پائیں گے اور فوک لور بذات خود فوک کلچر یا فوک لائف کے ضمن میں آئے گا۔ لیکن اتنا کہہ دینا ہی کافی نہیں ہے کیونکہ لوک کی تعریف متعین کرنا اپنے آپ میں ہی ایک بڑا مسئلہ ہے۔ عام طور پر شہر کا لوک دیہات کا علاقہ یا کلچر ہوتا ہے تو بیک وقت دیہات کا لوک ٹرائیبل یا آدی باسی کلچر ہوتا ہے اور اسی طرح یہ صورت مختلف سطحوں پر نمایاں ہونے لگتی ہے۔ اس کی تفہیم کی خاطر ہمیں مختلف کلچر کو سامنے رکھ کر اس کا تجزیہ کرنا ہوگا تبھی اس کی صورت واضح ہو پائے گی۔ کیونکہ binary apposition کے تحت ہی اس کی تفہیم ممکن ہو سکتی ہے۔ جس طرح رات، دن یا سفید اور کالا کی تعریف بیان کرنا مشکل ہے۔ ہم محض انہیں ایک دوسرے کے مخالف کی صورت میں ہی سمجھ سکتے ہیں اسی طرح لوک یا لوک کلچر کے لئے بھی اسے دیگر کلچر کے بالمقابل ہی دیکھنا ہوگا۔ تبھی لوک کے سلسلہ میں کئی مفروضے ٹوٹیں گے۔

لوک اور ایلیٹ کلچر:

لوک کلچر کو بغیر ایلیٹ کلچر کے سمجھنے میں خاصی دشواری کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ جس طرح دن کی تعریف کرنے پر مخالف سمت میں رات کی تصویر خود بخود ذہن میں اترنے لگتی ہے۔ اسی طرح لوک کلچر یا ایلیٹ کلچر کا بیانیہ ایک دوسرے کی تصویر سامنے ابھار دیتا ہے۔ ہندوستان جو مختلف کلچر کا ملک ہے یہاں ہر ایک کلچر بہ یک وقت کئی کلچر سے تعلقات استوار کرتا ہے۔ بایں ہمہ ایک کلچر میں متعدد کلچر کے باہم عناصر کا اشتراک بھی پایا جاتا ہے۔ فوک کلچر کی صورت کو ابھارنے کے لئے ہمیں اس کے سامنے ایلیٹ کلچر کی تصویریں پیش کرنی ضروری ہیں۔ تاکہ بائنری اپوزیشن کے تحت ایک دوسرے کا فرق بھی واضح ہو جائے۔ اسی تناظر میں جب ہم مشاہدہ کرتے ہیں تو یہ دکھائی دیتا

[15] William Bascom, "Four Functions of Folklore", *Journal of American Folklore,* 1953,page 185

ہے کہ دیہی کلچر شہری ایلیٹ کلچر کا لوک ورژن معلوم ہوتا ہے۔ یہ کوئی مصدقہ حقیقت نہیں ہے جو کہیں تحریری سطح پر آپ کو دکھائی دے جائے لیکن اسے ایک انکہی حقیقت ضرور کہا جا سکتا ہے۔ جسے لوگوں کے باہمی اتفاق نے وجود بخشا ہے۔ یو نتھن (رنجنی، آر، یو نیتھن)، سنگھ (منوج کمار سنگھ)، اور دیو (دیو موہن رائے) کا اس حوالہ سے مجموعی خیال ہے:

> The folk and the elite elements are complementary and the existence of the one is the pre-requisite of the other.[16]

اس بنیاد پر جب ہم غور کرتے ہیں تو ہمیں اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ لوک کلچر بالخصوص لوک ادب کے مختلف خیال یا تھیم ادب عالیہ یا ایلیٹ ادب میں شامل ہو گئے ہیں۔ اور بہ یک وقت ایلیٹ کلچر کے عناصر ہمیں لوک کلچر میں تبدیلیوں کے ساتھ اپنی صورت بدلتے نظر آتے ہیں۔ کلچر کے لین دین کا یہ معاملہ قدیمی ہے جو آج بھی جاری ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ انسانی تاریخ میں لوک کلچر کی حیثیت تہذیبوں کی ماں، mother of all cultures کی ہے۔ تہذیبیں اسی کی گود میں پرورش پاتی ہیں۔ یہ انسانی تہذیب کا وہ اہم حصہ ہے جو ہمارے اجتماعی لاشعور سے تعلق رکھتا ہے۔ اور اجتماعی لاشعور کی وساطت سے اس کے عناصر مختلف سطح پر ہمیں ایلیٹ کلچر میں بھی دکھائی دیتے ہیں۔ اس اعتبار سے بھی لوک اور ایلیٹ کلچر کے انسلاکات کا پتہ چلتا ہے۔ اس انسلاکات کی ایک بڑی یا بنیادی وجہ ہمارے شاعر، ادیب اور دانشور حضرات ہیں۔ اردو کے تعلق سے بالخصوص انیسویں صدی کے واخر اور بیسویں صدی کے اوائل میں یہ تعلقات ہمارے روایتی ادبی ڈھانچہ میں واضح دکھائی دیتا ہے۔ جو مابعد زمانہ میں مزید نمایاں ہوا ہے۔ اردو کے میں اسٹریم میں گیت کی شمولیت اس کا بیّن ثبوت ہے۔ مزید برآں ادبا یا دانشوروں کا اپنے کلچر کی طرف توجہ مبذول کرنا اور انہیں اپنی کتابوں میں محفوظ کرنا بھی اہم ہے۔ اس تہذیبی اختلاط کی ایک واضح مثال دہلی کی تہذیب کے متعلق لکھی گئی کتابیں ہیں۔ جس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ دہلی جو ایلیٹ کلچر کی نمائندہ ہے وہاں بھی لوک کلچر کے عناصر کس طرح رچے بسے ہیں۔ اور اس کے نقوش ہمیں آج بھی خاص موقعوں پر دکھائی دے جاتے ہیں۔ ''رسوم دہلی''[17] میں شاہد احمد دہلوی نے دہلی کے رسوم و رواج کو اپنے مضامین کے ذریعہ زندہ کر دیا ہے جس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ دہلوی تہذیب میں لوک رسوم و رواج کی کیا اہمیت تھی اور یہ کس قدر ایلیٹ تہذیب میں رچ بس گئے تھے۔ اسی ضمن میں مہیشور دیال کی کتاب ' عالم میں انتخاب دلی' بھی قابل توجہ ہے۔

---

[16] http://shodhganga.inflibnet.ac.in/bitstream/10603/15122/7/07_chapter%201.pdf

[17] شاہد احمد دہلوی، رسوم دہلی (مرتب) خلیق انجم، دہلی: اردو اکادمی، ۲۰۱۳

مہیشور دیال نے تونہ صرف دلی کے لوک رسوم ورواج پر باتیں کی ہیں بلکہ قلع معلی میں لوک عناصر کی موجودگی بھی درج کرائی ہے۔لوک اور ایلیٹ کلچر اوراس کے عناصر ایک دوسرے کی تفہیم کے لئے لازم وملزوم کی حیثیت رکھتے ہیں۔

لوک کلچراور شہری کلچر:

لوک کلچر کے برعکس جب ہم شہری کلچر کی بات کرتے ہیں تو ذہن کے دریچے پر مشینوں کا تصور اور مشینی زندگی کا نقشہ ابھرنے لگتاہے۔اس شہری کلچر کو مشینی کلچر کا نام دینا بے جانہ ہوگا۔جہاں انسانی فکر اور جذبات بھی مشینی رنگ میں رنگتے جارہے ہیں۔مشینوں کا غلبہ اور مدنیت کا دبدبہ ہمارے ذہن سے فوک لور یا لوک کلچر کے عناصر کو دھندلاتا جارہاہے۔اس میں کوئی شک نہیں کہ شہروں میں فوک کلچر کے عناصر تیزی کے ساتھ کم ہورہے ہیں۔کوسموپولیٹن ،میٹروپولیٹن شہر میں یہ رویہ مزید فروغ پارہاہے۔لیکن ان سب کے باوجود فوک لور کے بارے میں جو عام رائے قائم ہے کہ اس کا تعلق دیہاتوں سے ہے۔شہروں کی مصروف زندگی میں لوک کلچر کا گزر بسر نہیں۔شہروں اور دیہاتوں کے کلچر میں ایک واضح افتراق کی صورت میں کہی جاتی ہیں۔شہروں کا اپناایک کلچر ضرور ہے لیکن اس کلچر میں فوک لور کے عناصر بھی ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔modification کی صورت سوفی صد قطعی نہیں۔اس کی ایک واضح صورت شادی بیاہ کے موقعہ پر دکھائی دیتی ہے۔شادی کے رسوم ورواج، مہندی، مایوں سے لے کر بارات ،رخصتی اور چوتھی کے گیت،ان کے علاوہ میتوں کے رسوم،ٹونے ٹوٹکے وغیرہ لوک کلچر کے عناصر ہیں، جو ہمارے لاشعور میں بسے ہیں۔اور مخصوص موقعوں پر شعور کے دریچوں سے جھانکنے لگتے ہیں۔آج سے سالوں پہلے جب مشینوں کا دائرہ کار بڑھ رہا تھااور دیہات شہر کی صورت اختیار کررہے تھے تو شہروں میں بھی ایک نئے قسم کا لوک کلچر تشکیل پارہا تھا۔کارخانے اور ملوں کے مزدور اپنے کام کے دھنوں میں نئے گیت رقم کررہے تھے۔مائکل فوسٹر نے کہا تھا:

> Folk cultures will disappear in those places where a highdegree of industrialization develops...It also seemsimprobable, in view of the trends of the modern world toward industrialization in all major areas, that new folk cultures will rise. [18]

[18] Alan Dundes, Interpreting Folklore, Bloomington, Indiana University Press, 1980,p, 6.

مختلف لوک کلچر سے متعلقہ لوگ شہروں میں جمع ہو رہے تھے۔لوک کلچر سے وابستہ یہ افراد رفتہ رفتہ شہری کلچر کو اختیار کرتے گئے لیکن باوجود اس کے آج بھی جب ہم باریکی سے شہری کلچر کا جائزہ لیتے ہیں تو ہمیں کلچر کا وہ باہمی اشتراک جس کا ذکر اوپر کیا گیا دکھائی دیتا ہے۔ بالخصوص شادی بیاہ اور تیج تہوار کے موقع پر فوک لور کا عکس بڑے سے بڑے شہری کلچر میں بھی دکھائی دے جاتا ہے۔ یہاں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ کلچر کا دائرہ اور اس کی تفہیم و تعبیر وقت اور زمان کے مطابق بدلتی رہتی ہے۔ کارخانوں اور ملوں کی آمد سے قبل کا شہری کلچر مشینوں کے بعد کے کلچر سے علیحدہ تھا۔ اور یہ دونوں شہری کلچر آج کے موجودہ میٹروپولیٹن اور کوسموپولیٹن کلچر کے سامنے لوک کلچر کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس اعتبار سے جب ہم موجودہ شہری کلچر کا جائزہ لیتے ہیں تو ہمیں لوک کلچر کے عناصر بہت کم دکھائی دیتے ہیں۔ اردو کے حوالہ سے بھی جب ہم شہروں میں لوک کلچر کی تلاش کرتے ہیں تو ہمیں مایوسی ہی ہاتھ لگتی ہے۔ فطرت اور روایتی علوم وفنون سے دوری شہری کلچر اور لوک کلچر میں امتیاز کی واضح صورت ہے۔ سائنس اور ٹکنالوجی نے شہروں کو لوک کلچر سے دور کر دیا ہے۔ بایں ہمہ ہمیں شہروں میں لوک ادب تو دور کی بات ہے اردو کے مین اسٹریم میں بھی لوک کلچر کے عکس خال خال ہی دیکھنے کو ملتے ہیں۔ کبھی کسی کہانی میں تو کبھی گیتوں میں لوک کلچر کی نمائندگی مل جاتی ہے۔ کلچر کی یہ تبدیلی فطری امر ہے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ شہروں میں یہ تبدیلی دبے پاؤں نہیں بلکہ شاہانہ چال چل کر آئی ہے۔ شاہد احمد کی ' رسوم دہلی ' اور مہیشور دیال کی ' عالم میں انتخاب دلی ' کا عکس فی زمانہ دہلی میں بہت کم دیکھنے کو ملتا ہے بایں ہمہ ایسی کتابیں اب لکھی جانی بھی مشکل ہے۔ اور لوک کلچر کے عناصر لوگوں کے ذہن سے مندمل ہوتے جا رہے ہیں۔ لیکن شہروں میں ایک طبقہ ہمیشہ سے ایسا رہا ہے جو فوک لور کو اپنی زندگی میں شامل رکھتا ہے۔ بایں ہمہ یہ ہرگز نہیں کہا جا سکتا ہے کہ لوک کلچر کا تعلق محض دیہی علاقوں یا دیہی کلچر سے ہے۔

لوک کلچر اور دیہی کلچر:

بادی النظر میں لوک کلچر کو دیہی کلچر کا نام دیا جاتا ہے۔ حالانکہ دیہی کلچر کو بعینہ لوک کلچر قرار دینے میں تامل ہے۔ اس زاویہ سے پہلے اس بات کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ شہری کلچر کو سامنے رکھیں تو دیہی کلچر لوک کلچر خیال کیا جاتا ہے اور بیک وقت اگر دیہی کلچر کے سامنے قبائلی کلچر کو دیکھیں تو دیہی کلچر لوک کلچر کے دائرہ سے نکلتا ہوا نظر آتا ہے۔ اور پھر یہ کہ دیہاتوں میں بھی بیک وقت کئی کلچر رجتے بستے ہیں ایسی صورت میں سب کو براہ راست لوک کلچر کہنا پریشان کن ہے۔ اس پریشانی کے باعث opposite binary کا ہی خیال کیا جانا مناسب ہے۔ بایں وجہ

ایک ہی کلچر بیک وقت لوک کلچر بھی ہو سکتا ہے اور دیہی و قبائلی کلچر بھی۔ لوک کلچر اور دیہی کلچر کو سمجھنے کے لئے اس بات کا خیال رکھنا ضروری ہے کہ لوک کے معنی میں ساری عوام شامل نہیں ہے۔ بایں ہمہ لوک ادب کو عوامی ادب کہنا بھی مناسب نہیں ہے۔ عام طور سے لوک سے مراد neglected یا حاشیائی لوگ ہیں۔ اور اس قسم کے لوگ شہر اور دیہات دونوں جگہ پائے جاتے ہیں۔ یہاں یہ بات ذہن نشیں ہونی انتہائی ضروری ہے کہ ہندوستان میں نہ صرف مالی اعتبار سے ہی سماجی تفریق پائی جاتی ہے بلکہ مذہبی اعتبار سے بھی طبقاتی درجہ بندی دکھائی دیتی ہے۔ اور یہ درجہ بندی لوک کلچر اور دیگر کلچر میں تفریق کا ایک بڑا سبب بنتی ہے۔ مغرب میں لوک کلچر کو غریبوں اور محنت کش طبقوں سے متعلقہ قرار دیا گیا ہے۔ ہندوستان میں اس سے ایک قدم آگے بڑھ کر مذہبی اعتبار سے نچلے طبقہ کو بھی اس میں شامل گردانا گیا ہے۔ شودر، دلت، آدی باسی سب اس تفریق کی زد میں آتے ہیں۔ اس اعتبار سے ہندوستان کے دیہی علاقوں میں بھی بہ یک وقت کئی کلچر ملتے ہیں۔ گاؤں کے اشرافیا طبقے کا کلچر دیہی علاقہ کے مطابق ایلیٹ کلچر ہے۔ جبکہ محنت کش، مزدوروں، اور neglected لوگوں کا کلچر لوک کلچر کہلاتا ہے۔ اس دورانیہ میں متوسط طبقہ کی صورت بھی پائی جاتی ہے۔ اور یہ خاص بات ہے کہ اس طبقہ میں دونوں کلچر کا عکس ملتا ہے اور یہ طبقہ دیہاتوں کے علاوہ شہروں میں بھی پایا جاتا ہے۔ شہروں میں لوک کلچر کی بقا میں اس طبقہ کا بہت بڑا ہاتھ ہے۔ ان باتوں سے صرف نظر قابل بحث یہ ہے کہ دیہی کلچر کو یک سر لوک کلچر سمجھنا کسی صورت مناسب نہیں ہے۔ اس اعتبار سے اردو ادب میں لوک کلچر کے عناصر تلاش کئے جائیں تو ہمیں پریم چند ایک نمایاں مثال دکھائی دیتے ہیں۔ مزید اردو افسانوں میں یہ فہرست لمبی ہے لیکن پریم چند کے فکشن کی بنیاد لوک کلچر ہے۔ جہاں مزدور، محنت کش کسانوں کی زندگی اور ان کا کلچر ہے۔ اور اس کلچر کے لوک عناصر ہیں۔ جس سے ان کی زندگیاں عبارت ہیں۔ اردو ادب میں لوک کلچر پر تفصیلی بات اگلے حصہ میں درج کی جائے گی۔ یہاں محض اتنا سروکار ہے کہ دیہی کلچر کو مطلق لوک کلچر شمار نہیں کیا جانا چاہیے۔

اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ دیہی کلچر کو عرصہ تک لوک کلچر تصور کیا گیا ہے۔ محققین میں بھی ریڈ فیلڈ (redfield,1956) اور دیو (deva,1989) کا بھی یہی خیال ہے کہ دیہی کلچر ہی لوک کلچر ہے۔ لیکن ان کی دی گئی توجیہوں کی بنیاد پر ہندوستان کے دیہی علاقوں کا مطالعہ کرنے پر معاملہ دیگر نظر آتا ہے۔ ریڈ فیلڈ کی اس بات کو ایک دوسرے محقق (علم سماجیات کے محقق) اندرے بیٹی (Beteilli,1974) نے جب ہندوستانی تناظر میں دیکھا تو اس نے ریڈ فیلڈ کا رد کرتے ہوئے کہا:

There are important sections of people in rural India or in the Indian villages - who do not fit this conception of the peasantry whichever way we look at it."[19]

دیہی کلچر کو ایک ہی صورت میں لوک کلچر کہا جا سکتا ہے جب اس کا موازنہ شہری کلچر سے کیا جائے۔بنا بریں دیہی کلچر کو مطلقاً لوک کلچر کہنے میں تامل ہے باوجود کہ دیہی علاقہ کی ایک بڑی آبادی لوک کلچر سے متعلقہ ہیں۔

لوک کلچر اور ٹرائیبل یا آدیباسی کلچر:

لوک کلچر اور ٹرائیبل کلچر بنیادی طور پر ایک دوسرے سے مختلف ہیں جیسا کہ اوپر ذکر کیا گیا کہ لوک کلچر کی تفہیم کی خاطر ایلیٹ یا ٹرائیبل کلچر کو سامنے رکھنا ضروری ہے۔اس کے برعکس ٹرائیبل یا قبائلی کلچر اپنے آپ میں مکمل ہوتا ہے۔اس کی تفہیم کے لئے ہمیں محض اس کی جڑوں کی تلاش کرنا پڑتی ہے۔اس کے عناصر کو جمع کرنا ہوتا ہے۔لوک کلچر یا لوک سماج کی تفہیم کے سلسلہ میں ریڈ فیلڈ نے چند باتیں بتائی ہیں جیسے علاقہ اور افراد کی بنیاد پر کہ ان دونوں اعتبار لوک سماج، شہری سماج کے مقابلہ میں چھوٹے ہوتے ہیں۔ تعلیم کی شرح بہت کم ہوتی ہے یا بسا اوقات صفر بھی ہوتی ہے۔اخوت اور بھائی چارگی کی بنیاد پر تہذیبی اتحاد شہروں سے زیادہ مضبوط ہوتا ہے۔باہری دنیا سے ان کا میل جول بہت کم یا نہ کے برابر ہوتا ہے۔مشینوں کا عمل دخل ان کی زندگی میں گاہے گاہے ہی ہوتا ہے۔ان بنیادوں پر اس کا ماننا ہے کہ ایک خود مختار دیہی کیمونیٹی کو ایک مثالی لوک سماج یا لوک کلچر کہا جا سکتا ہے۔لوک کلچر سے متعلق ریڈ فیلڈ کا یہ بیان فی الاصل ٹرائبل کلچر پر منطبق ہوتا ہے۔فیلڈ سے یہاں سہو ہو گیا ہے۔دراصل اس نے فوک اور پری میٹو کو ایک ہی شمار کیا ہے۔جبکہ پری میٹو کا تعلق لوک کی بجائے ٹرائبل سے ہے۔فوک کلچر خود کو ظاہر کرنے کے لئے دوسروں پر منحصر ہے جبکہ پریمیٹو کلچر اپنے آپ میں مکمل ہوتا ہے۔

Have been in contact with the encroaching and engulfing plough cultivation based on Brahminic varna -- jati civilizationand that numerous hither to isolated and autonomous groups have been absorbed in thebody politics of the civilization. [20]

ہندوستان میں انگریزی حکومت کے دورانیہ میں ٹرائبل سوسائٹی کو پہلی دفعہ خاطر میں لایا گیا۔انگریزی حکومت کے دورانیہ میں چند ایک قبائل پہاڑوں اور جنگلوں میں قیام پزیر تھے جن پر ابھی تک حکومت کی نظر نہیں گئی تھی۔

---

[19] Andre Beteille, Studies in Agrarian Social Structure, Oxforf,, Oxford University Press, 1974,p, 56

[20] Rakdhakamal Mukharjee,the Culture and Art of India, London: George Allen & Unwin ltd. 1959,P,102

یہ قبائل زمینی آبادی اور تہذیب و ثقافت کے مراکز سے دور تھے۔ان کا تعلق شہر اور دیہی علاقوں سے نہ کے برابر تھا۔ لیکن رفتہ رفتہ یہ قبائل دیہی علاقوں میں شامل ہوتے گئے۔ ۱۸۷۲ میں انگریزی افسروں کو مردم شماری میں اس وجہ سے کافی دشواری کا سامنا کرنا پڑا کہ کہاں سے قبائلی درجہ بندی کو ختم کیا جائے اور کہاں سے سماجی طبقاتی درجہ بندی شروع کی جائے۔ بایں وجہ انہوں نے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ قبائل رفتہ رفتہ کاسٹ یا طبقاتی درجہ بندی میں شامل ہوگئے ہیں۔ علم بشریات کے ہندوستانی ماہر نرمل کمار بوس نے [21] بھی اس بات پر یقین دلایا کہ آدی باسی قبائل ہی فطری ارتقا پا کر دیہی کلچر سے وابستہ ہوئے ہیں۔ لیکن ساتھ ہی انہوں نے اپنے قبائلی رسوم و رواج کی بھی پیروی جاری رکھی ہے۔ ٹرائبل یا قبائل کا تہذیبی مراکز میں شامل ہونے کا عمل ایک فطری عمل تھا۔ جس کے تحت ہندوستان کے مختلف قبائل رفتہ رفتہ دیہی علاقوں میں آبسے۔ ہندو براہمنوں نے انہیں ورن ویوستھا کے مطابق نچلی جاتی میں شمار کرلیا۔ انگریزوں کے وقت میں عیسائی مشنریوں نے اپنے دائرہ کار بڑھانے شروع کئے اور ان قبائل کو عیسائیت کی دعوت دینے لگے۔ان آدی باسیوں کا کلچر اپنے آپ میں مکمل ہوتا ہے۔ان کے رسوم و رواج اور مذہب و توہمات بھی دیہی عام آبادی سے قدرے مختلف دکھائی دیتے ہیں۔ جیسا کہ ریڈ فیلڈ کے درج کردہ نکات کے مطابق قبائلی کلچر کی خاصیت اور ان کے امتیاز کا سراغ ملتا ہے۔ قبائلی یا ٹرائبل کلچر دوسرے کلچر کے مقابلہ میں فطرت سے زیادہ قربت رکھتا ہے۔ان کے روزمرہ کے عادات واطوار اور زبان و بولیوں پر ثقافت کا رنگ نمایاں نہیں دکھائی دیتا ہے۔ اس کی شناخت اپنے آپ میں ایک مکمل کلچر کی حیثیت سے کی جاسکتی ہے۔ یہ بات بھی اہمیت کی حامل ہے کہ ٹرائبل کلچر کا سارا دارو مدار کاشت کاری پر ہی ہوتا ہے۔ جس کی وجہ سے زمین سے ان کا رشتہ کافی گہرا ہوتا ہے۔ان کے رسوم و رواج بھی زیادہ تر کھیتی باڑی سے جڑے ہوتے ہیں۔آج بھی کئی قبائلی کلچر میں مادری نظام کی پیروی کی جاتی ہے۔ عورت اس کلچر کی ' جننی ' ہے۔ فی زمانہ ہندوستان کے مختلف علاقوں میں آج بھی قبائلی کلچر کی خاصی آبادی ہے جو عام طور سے پہاڑوں اور جنگلوں سے نکل کر دیہی علاقوں میں آبسی ہے۔ آسام، اڑیسہ، بہار، جھارکھنڈ، چھتیس گڑھ، مدھیہ پردیس، راجستھان جیسی ریاستوں میں ان کی ایک بڑی آبادی آج بھی اپنے کلچر کے ساتھ آباد ہے۔ دیہی علاقوں میں آباد ہونے کی وجہ سے دیہی کلچر سے ان کے روابط عین فطری تھے۔ قبائلی کلچر اپنے آپ میں ایک اکائی ضرور ہے لیکن binary apposition کے تحت یہ بھی دیہی کلچر کا لوک ہے۔ جیسا کہ درج بالا سطور میں رقم کیا گیا۔اس ضمن میں شانتی رنجن بھٹاچاریہ لکھتے ہیں'' لفظ لوک نہ صرف عام دیہاتی باشندوں کے لئے آتا ہے

[21] Lakshman Kumar Mahapatra, Nirmal Kumar Bose Memorial Lecture Sixth, New delhi, IGNCA, 2006

بلکہ اس کے تحت تمام قبائلی اور آدی باسی لوگ یعنی وہ تمام لوگ آجاتے ہیں جو شہری تمدن کے باہر آباد ہیں۔"[22]اس اعتبار سے ٹرائبل کلچر جسے مخصوص صورت حال میں لوک کلچر ہی کہا جاتا ہے کا عکس اردو ادب میں بھی نظر آتا ہے۔اردو لوک گیتوں کے علاوہ ریاستی یا علاقائی ادب پر ہونے والے تحقیقی کاموں کی وجہ سے ہمیں وہاں کے ادب سے واقفیت ہوتی ہے۔اور اس ادب کے توسط سے وہاں کا لوک کلچر بھی نمایاں ہوتا ہے۔اسی علاقائی ادب سے ابھر کر الیاس احمد گدی کا ناول فائر ایریا آتا ہے۔اس ناول میں ہمیں مخصوص علاقہ کے لوک کلچر کا واضح عکس دکھائی دیتا ہے۔ادب پر اس حوالہ سے مزید باتیں آئندہ کی جائیں گی۔اس سے قبل لوک کلچر اور پوپلر کلچر کے فرق کو بھی ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔

لوک اور پوپلر کلچر:

پوپلر کلچر اور لوک کلچر کی تفریق کو بھی ذہن میں رکھنا انتہائی ضروی ہے۔عام طور سے لوگ ان میں تفریق کرنے سے قاصر نظر آتے ہیں۔ بالعموم ادب کے معاملہ میں پوپلر ادب / مقبول عام ادب /یا عوامی ادب کو ہی لوک ادب تصور کر لیا جاتا ہے جب کہ ان کا معاملہ دیگر ہے۔ جس طرح لوک کلچر سے دیہات کا تصور وابستہ ہے اسی طرح پوپلر کلچر کے ساتھ شہروں کا تصور جڑا ہے۔لوک کلچر کو کسی ایک جگہ سے جوڑ کر نہیں دیکھا جا سکتا اس کے نقوش اور عناصر ہمیں مختلف کلچر میں دکھائی دیتے ہیں اس کے برعکس پوپلر کلچر بھی محض شہروں سے خاص نہیں ہے اس کے عناصر ہمیں دیہی علاقوں میں بھی ملتے ہیں۔ یہ بات بھی قابل توجہ ہے کہ پوپلر کلچر میں فوک کلچر کے عناصر بھی ملتے ہیں۔ بالخصوص آرٹ اور فنون کے حوالہ سے یہ عکس پوپلر کلچر کا حصہ بن جاتا ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ پوپلر کلچر کے عناصر تبدیلیٔ زمان ومکان کے مطابق کافی تیزی سے بدلتے رہتے ہیں۔پوپلر کلچر کا دائرہ لوک کلچر سے کافی بڑا ہوتا ہے۔اس کی تشہیر جدید ذرائعہ ابلاغ کے ذریعہ کافی تیزی سے ہوتی ہے۔ جبکہ لوک کلچر میں تبدیلی دبے پاؤں آتی ہے۔اس کا دائرہ شہروں کے مقابلہ دیہات میں وسیع ہوتا ہے۔اس کے برعکس پوپلر کلچر کا تعلق شہروں سے زیادہ مضبوط ہے۔لوک کلچر میں کھانے ،پینے کی چیزیں، لباس اور ماحول سازی میں علاقائی فضا جھلکتی ہے۔اس کی بو باس ملتی ہے۔پوپلر کلچر اس طور پر علاقائی عناصر یا لوک کلچر کو نقصان پہنچاتا ہے کیونکہ اس کے مطمح نظر ایک وسیع دائرہ ہوتا ہے جس میں عالمی رنگ وروغن دکھائی دیتے ہیں۔ کھانے پینے، پہننے،اوڑھنے سے لے کر مختلف سطح پر ایک وسیع وعریض فضا تیار کرتا ہے۔یہ فضا ہر کچھ عرصہ میں تبدیل ہوتی رہتی ہے۔لوک اور عوامی میں افتراق کی

---

[22] شانتی رنجن بھٹاچاریہ، "کشمیر کے لوک گیت" ،آج کل (لوک گیت نمبر، 1975 جنوری) جلد ۲۲، شمارہ ۶، ص، ۳۳۔

صورت یہ بھی ہے کہ عوامی ادب یا عوامی کلچر میں ہر طرح کے لوگ شامل ہو جاتے ہیں۔اس اعتبار سے اس کا دائرہ کافی وسیع ہے۔اس میں خواندہ، ناخواندہ لوگ، شہری، دیہاتی امیر، غریب سب شامل ہیں جبکہ لوک یا پھر لوک کلچر میں حاشیائی کردار، ان کی زندگی اور مسائل کا احاطہ کیا جاتا ہے۔ بایں ہمہ لوک کو عوامی کہنے میں قباحت ہے۔ بالخصوص اردو ادب میں اس کا معاملہ خاصہ مختلف ہے۔اردو میں لوک ادب کو ادیبوں اور ناقدین نے نہ کے برابر قبول کیا ہے۔کچھ ادبا نے اپنے لوک ورثہ کو عوامی ادب کا نام دیا ہے۔ حالانکہ عوامی ادب popular literature کے لئے استعمال کیا جانا چاہئے تھا۔اور folk literature کے لئے عوامی ادب کے بجائے لوک ادب کا استعمال مناسب ہوگا۔کیونکہ لوک سے اپنی زمین سے وابستگی اور اپنی اصل کا جو تصور وابستہ ہے وہ عوامی سے بالکل بھی نہیں ہے۔اور یہ ادب ہمیشہ انسانوں کے ساتھ ساتھ چلتا رہتا ہے۔رالف ولیمس نے کہا تھا"عوامی ادب (لوک ادب) نہ کبھی پرانا ہوتا ہے نہ نیا وہ تو اس جنگلی درخت کی طرح ہوتا ہے جس کی جڑیں ماضی کی گہرائیوں میں چھپی ہوتی ہیں جس میں نت نئی شاخائیں، نئی پتیاں، نئے پھل نکلتے ہیں۔"[23] کنول ڈبائوی نے رالف ولیمس کے folk literature کا ترجمہ عوامی ادب کیا ہے۔ جبکہ اس کا ترجمہ لوک ادب ہونا چاہئے تھا۔یہ ایک چھوٹی سی مثال ہے۔ان کے علاوہ اردو کے معروف ناقدین و محققین نے بھی لوک ادب کا ترجمہ عوامی ادب سے ہی کیا ہے۔ محمد حسن راقم ہیں:

> عوامی ادب سے مراد ہے وہ ادب جس کو عوام نے جنم دیا ہو۔ کوچہ و بازار میں، قریے اور دیہات میں، کھیت کھلیان میں اور عام طور پر اس ادب کا جنم داتا کوئی ایک شخص نہیں ہوتا، پورا معاشرہ ہوتا ہے۔.... کسی زبان کا ادب جتنا قدیم ہوگا اس میں عوامی ادب کا ذخیرہ اتنا ہی زیادہ ہوگا۔....اردو میں عوامی ادب کی قدیم ترین مثالیں جو امیر خسرو سے منسوب ہیں ان میں وہ پہیلیاں اور کہہ مکرنیاں بھی ہیں جنہیں امیر خسرو کی تصنیف قرار دیا گیا ۔[24]

اسی طرح شمیم حنفی نے بھی فوک لٹریچر کو عوامی ادب کا نام دیا ہے۔انہوں نے اس بات کا اعتراف بھی کیا ہے کہ اردو کا اشرافیائی ذہن اور تمدنی کلچر لوک روایت کو کبھی پھلنے پھولنے نہیں دیتا ہے۔ حالانکہ اردو کا یہ دونوں انداز یعنی لوک ادب اور ادب عالیہ دونوں کے بیک وقت ساتھ ساتھ چلنے میں کوئی قباحت نہیں ہے۔ وہ اپنے مضمون میں اس بات کو صراحت سے لکھتے ہیں۔ یہاں محض ایک اقتباس درج کرتا ہوں:

---

[23] نگیندر (مرتب)، بھارتیہ ناٹیہ ساہتیہ، ص،۹۷، بحوالہ کنول ڈبائیوی، اردو لوک ناٹک روایت اور اسالیب، جلد اول، نئی دہلی: قومی کونسل، ۲۰۱۴، ص،۳

[24] محمد حسن، "اردو میں عوامی ادب ایک روایت"، مرتبہ قمر رئیس، اردو کا لوک ادب، نئی دہلی: کتابی دنیا، ۲۰۰۳ ص: ۲۴۔

اردو میں دکنی ادب کا سرمایہ، پھر شمالی ہندوستان میں اردو کی ادبی روایت کے ابتدائی ادوار میں لوک عناصر کا آہنگ کبھی زبان کی اصلاح کی زور میں، کبھی دربار سے وابستہ مصنوعی ماحول اور رکھ رکھاؤ کے شور میں دبتا گیا۔ کبیر، نانک، جائسی، بلگرام کے سنت شاعر، اور تو اور ہم نے نظیر اکبر آبادی تک کو ایک عرصہ تک لائق اعتنا نہیں سمجھا کہ ان سب کے یہاں لوک عناصر کی لے بہت اونچی تھی۔[25]

ان بزرگوں کے علاوہ یوسف سرمست، ابراہیم یوسف، ابوالفیض عثمانی اور علی احمد فاطمی نے بھی لوک ادب کو عوامی ادب کے نام سے موسوم کیا ہے۔ ان تمام کے برعکس وہاب اشرفی نے فوک لٹریچر کو لوک ادب کا نام دیا ہے۔ انہوں نے شعوری یا غیر شعوری طور پر ایسا کیا، اس بات سے بحث نہیں لیکن اس بات کا امکان ضرور ہے کہ ان کی نظر عوامی اور لوک کے فرق پر رہی ہو گی۔ مناسب رویہ بھی یہی ہے کہ فوک لٹریچر کو عوامی ادب کے بجائے لوک ادب ہی کہا جائے۔ کیوں کہ لوک کے حوالہ سے وہ پورا تصور وابستہ ہے جو اس ایک لفظ کے حوالہ سے ذہن پر ابھرنے لگتا ہے۔ وہاب صاحب کا اردو کے لوک ادب کے متعلق یہ اقتباس قابل ذکر ہے:

لوک ادب ہماری مرتب، مہذب اور بہت حد تک مصنوعی نیز شہری زندگی کے مقابلے میں غیر مرتب، دہقانی اور فطری احساسات و جذبات کا آئینہ ہے۔ اس میں زندگی کا بہاؤ حقیقی سطح پر اس حد تک ملتا ہے کہ مصنوعی زیر و بم کا تموج ہماری آنکھوں سے دور ہی رہتا ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ دہقانی کلچر کھرا ہوتا ہے اور دہقانی کلچر کا آئینہ خانہ لوک ادب ہے....اردو میں لوک ادب کی تاریخ دنیا یا ہندوستان ہی کی دوسری اہم زبانوں کے مقابلے میں قدیم نہیں، اسے زیادہ سے زیادہ تیرہویں صدی عیسوی سے تلاش کیا جا سکتا ہے جب اردو کا ڈول اور کینڈا مرتب ہو رہا تھا۔[26]

پوپلر کلچر میں لوک کلچر اور ایلٹ کلچر دونوں کے عناصر شامل ہو سکتے ہیں۔" پاپولر کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ اکثر اوریجنل نہیں ہوتا یعنی اسے عام فہم بنانے کے لئے مقبول عام تکنیکوں، ہیئتوں، اسالیب اور کرداروں کو اخذ کرنا پڑتا ہے۔ ان عمومی جذبوں، وارداتوں اور مسائل کو بنیاد بنایا جاتا ہے جن تجربات سے عوام الناس اکثر گزرتی ہیں یا پھر ان سنسنی خیز اور فوق الفطری وقوعوں، پلاٹس اور fantacies کو ترجیح دی جاتی ہے، جن سے حیرت برانگیخت ہوتی ہے۔"[27]

---

25 شمیم حنفی، ''عوامی ادب کے مسائل اور اردو کی ادبی روایت''، قمر رئیس مرتبہ، اردو میں لوک ادب، نئی دہلی: کتابی دنیا، ۲۰۰۳، ص، ۷۰۔

26 وہاب اشرفی، ''اردو میں لوک ادب کی روایت''، ایضاً، ص: ۳۴۔۳۵۔

27 عتیق اللہ، ''پوپلر کلچر اور ادب''، مرتبہ ارتضی کریم، اظہار عثمانی، اردو میں پوپلر لٹریچر روایت اور اہمیت، نئی دہلی: اردو اکادمی، ۲۰۰۷ ص، ۴۴۔

ان تمام باتوں کے پیش نظر ہم یہ کہنے میں حق بہ جانب ہیں کہ لوک ادب یا لوک کلچر اور پو پلر یا عوامی ادب و کلچر ایک دوسرے کے مترادف بالکل نہیں ہیں اور انہیں ایک دوسرے سے علیحٰدہ ہی تصور کرنا چاہئے۔ من حیث المجموع یہ چند باتیں ذہن کے دریچہ پر ابھرتی ہیں کہ لوک کلچر فطرت سے زیادہ قربت رکھتا ہے۔ لوک کلچر میں انسان کا اظہار یہ خواہ زبان کی سطح پر ہو یا فنون کی سطح پر ہر ایک حوالہ سے ان میں فطری پن پایا جاتا ہے۔ کلچر یا ثقافت جو انسانوں کو اصولوں کا پابند بنا دیتا ہے۔ ان کے اظہار یہ میں جو تصنع پایا جاتا ہے لوک کلچر اس سے مبرّا ہے۔ دیہاتی زندگی میں بھی سب کو لوک کلچر سے تعبیر نہیں کیا جاسکتا ہے۔ کیوں کہ دیہات میں بھی زمیندار، ساہو کار لوگوں کا اپنا ایک خاص رکھ رکھاو ہوتا ہے۔ جبکہ حاشیائی لوگوں کا رہن سہن کھان پان، فطرت سے قربت رکھتا ہے۔ ان کی بولی میں بھی اس کا اثر دیکھا جا سکتا ہے۔ آدی باسیوں کے کلچر کا تعلق بھی اسی لوک روایت سے ہی ہے۔ اسی طرح شہری علاقہ میں بھی لوک کلچر کے عکس دکھائی دے سکتے ہیں بلکہ دکھائی دیتے ہیں۔ شہری یا تمدنی علاقہ میں بھی حاشیائی کردار اور ان کے شب و روز کو بھی اس زاویہ سے دیکھا جا سکتا ہے۔ فطرت سے قربت لوک کلچر کا خاصہ ہے بایں ہمہ شادی بیاہ کے وقت جو رسوم و رواج کا عکس ہمیں تمدنی کلچر میں ملتا ہے وہ دراصل لوک کلچر کا وہی فطری اظہار یہ ہے جو گیتوں کی شکل میں بھی ظاہر ہوتا ہے۔ اردو میں لوک کلچر کے عناصر ہمیں نثر اور نظم ہر ایک صورت میں ملتے ہیں۔ یہ لوک کلچر ہمیں ایک طرف خسرو کی شاعری میں ملتا تھا تو آج کے فکشن میں بھی اس کی عناصر واضح طور پر نمایاں ہیں۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ اردو میں لوک کلچر کے وجود سے کوئی انکار نہیں کر سکتا ہے۔ ہاں کسی نے لوک کلچر یا بالخصوص لوک ادب کو عوامی ادب ضرور کہا جو بھلے مناسب نہیں لیکن اس کے عناصر کی وضاحت و صراحت سے لوک کلچر کی بالکل نمایاں تصویر سامنے آجاتی ہے۔ لوک کلچر کی یہ نمایاں تصویر اردو ادب کے کینوس میں ہی ابھرتی ہے۔ اردو شاعری اور فکشن میں لوک کلچر کے یہ نقوش اپنی مٹی سے وابستگی کا احساس کراتے ہیں۔

اردو کا افسانوی ادب اور لوک کلچر :

اردو ادب میں جب ہم لوک کلچر کی بات کرتے ہیں تو بادی النظر میں ذہن اس جانب ملتفت نہیں ہوتا ہے۔ اور اس قسم کی باتوں کو فضولیات سے تعبیر کرنے لگتا ہے۔ اس کے مختلف وجوہات ہیں جن کی تفصیل میں نہ جاتے ہوئے محض اتنا عرض کردوں کہ اردو ادب میں اشرافیائی ذہن کا غلبہ رہا ہے جو ہنوز ہمارا پیچھا کر رہا ہے۔ بایں ہمہ ہم نے صدیوں تک زندگی کو زمینی سطح پر اتر کر دیکھنے کی کوشش ہی نہیں کی۔ اس کے برعکس جہاں کہیں اور جس صورت

میں اس کی نمائندگی کی گئی اسے یکسر ادب کے اشرافیائی کینوس سے خارج قرار دیا گیا۔ بیسویں صدی میں جب اردو ادب کا منظر نامہ تبدیل ہونے لگا تو اس میں لوک کلچر کی عکاسی بھی کی جانے لگی۔ لوک کلچر کی اس نمائندگی کو عوامی ادب کا نام دیا گیا۔ جیسا کہ بیان کیا گیا کہ عوامی ادب اور لوک ادب میں افتراق کی صورت پائی جاتی ہے۔ اردو ادب میں لوک کلچر کی نمائندگی شاعری میں تو ملتی ہی ہے لیکن اس کے ساتھ ہی فکشن میں بھی لوک کلچر کے عناصر خاطر خواہ موجود ہیں۔ کئی افسانے اور ناولوں میں تو یہ کلچر اپنے پورے آب وتاب کے ساتھ جلوہ گر ہوا ہے۔ اردو فکشن میں اس کلچر کی پیش کش کے سلسلہ میں سرے فہرست پریم چند کا نام لیا جاسکتا ہے۔

پریم چند نے اپنے ناولوں اور افسانوں میں لوک کلچر کو بنیادی حیثیت عطا کی ہے۔ دیہات کی سرزمین اور اس سے وابستہ کسان اور مزدوروں کی زندگی اور ان کا کلچر پریم چند کے مطمح نظر رہا ہے۔ یہاں اس بات کی وضاحت کرتا چلوں کہ شہری زندگی اور اس کے کلچر کے بالمقابل یہاں دیہاتی زندگی اور اس کے کلچر کو لوک کلچر سے تعبیر کیا جارہا ہے۔ جس کی وضاحت binary apposition کی صورت میں اوپر کی سطروں میں کی جاچکی۔ اس اعتبار سے اردو فکشن میں لوک کلچر کی نمائندگی خاطر خواہ دیکھنے کو ملتی ہے۔ پریم چند کا فکشن اس نمائندگی میں سرے فہرست ہے۔ بقول مولوی عبدالحق پریم چند نے ادب کو زندگی کا ترجمان بنایا۔ زندگی کو شہر کے تنگ گلی کوچوں کے بجائے دیہات کے لہلہاتے کھیتوں میں دیکھا۔ انہوں نے بے زبانوں کو زبان دی۔ ان کی بولی میں بولنے کی کوشش کی۔ غرض لوک کلچر سے وابستہ انسانوں اور ان کے کلچر کو ادب کی سرزمین میں آباد کیا۔ یہ انسان کبھی ہوری اور دھنیا کی شکل میں ہمارے سامنے اپنی زندگی اور کلچر کے احوال بیان کرتا دکھائی دیتا ہے تو کہیں مادھو اور گھیسو کی صورت میں اپنے ہونے کا احساس کراتا ہے۔ پریم چند کے متعدد ناولوں اور افسانوں میں ہمیں لوک کلچر کا بیان ملتا ہے، لیکن گؤدان (ناول) اور کفن (افسانہ) میں ان حاشیائی کرداروں کا بیان، ان کے کلچر کی مکمل صورت حال فنی بالیدگی کے ساتھ اجاگر ہوا ہے۔ جس پر اردو ادب میں ابھی تک توجہ نہیں دی گئی تھی۔ پریم چند نے لوک کلچر کی یہ تصویر اپنے ناولوں اور افسانوں کے ذریعہ ہمارے ادب کو دی۔ ان کے ناولوں میں چوگان ہستی اور پردۂ مجاز میں بھی اس کلچر کے عناصر ملتے ہیں لیکن گؤدان اپنی مثال آپ ہے۔ گؤدان کا ہوری اور اس کی بیوی دھنیا ہندوستانی لوک کلچر کی بہترین نمائندگی کرتے ہیں۔ ان کے رہن سہن، کھان پان، بول چال اور لباس کے علاوہ کلچر کے غیر مادی عناصر ان کی فکر، آرزوئیں، تمنائیں اور عقائد و توہمات سے جو تصویر منظر نامہ میں آتی ہے اسے شہری کلچر کے بالمقابل لوک کلچر کہنا چاہئے۔ پریم چند نے گؤدان میں خود ہی ان دونوں کلچر کو پیش کیا ہے۔ علاوہ ازیں دیہاتی کلچر میں بھی کسانوں، مزدوروں کے

مخالف زمینداروں اور ساہوکاروں کے کلچر کا بیان کیا ہے۔ جس کے ذریعہ بھی لوک کلچر اور ایلیٹ کلچر کی تفریق ہوتی ہے۔

ہوری ایک کسان ہے۔ پانچ افراد پر مشتمل اس کا ایک چھوٹا سا پریوار ہے۔اس کی زندگی، آرزوئیں، ذہنی رویے اور معاملات زندگی تمام لوک کلچر کی علامت ہیں۔ ہوری کی ذاتی اور خاندانی زندگی ہو یا سماجی و معاشرتی زندگی ہر ایک سطح پر لوک کلچر کا عکس ملتا ہے۔ ہوری اور بھولا کا مکالمہ سنئے تو لوک کلچر میں انسانی وابستگی، اخوت اور معاشرتی معاملات کی ایک اچھی مثال نظر آتی ہے۔ آپسی مساوات، دکھ درد اور مصیبت کے وقت کام آنا۔ انسانی اقدار کا پاس و لحاظ رکھنا، یہ تمام تصورات لوک کلچر کے ساتھ گہرا تعلق رکھتے ہیں۔ بایں وجہ ناول میں ہوری نے بھولا کی مصیبت کا فائدہ نہیں اٹھایا۔ اور اس کی گائے اسے واپس کر دی۔ جنم سے اس کا عقیدہ ہے کہ ''مصیبت کی چیز لینا پاپ ہے۔'' یہ صرف ہوری کا ہی عقیدہ نہیں بلکہ لوک کلچر کے اقدار ہیں جو ایک خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ جس کی بنیاد پر ہوری، بھولا کی گائے لینے سے انکار کر دیتا ہے۔ مزید بھولا کی مدد کی خاطر اس کی گایوں کے لئے چارہ مفت اپنے گھر سے دیتا ہے۔ اور یہ کہتا ہوا اپنے کلچر کی چھاپ چھوڑ جاتا ہے ''کسی بھائی کا لیلام پر چڑھا ہوا بیل لینے میں جو پاپ ہے وہی اس سے تمہاری گائے لینے میں ہے۔'' انسانی اقدار کی یہ پاسداری لوک کلچر کا خاصہ ہیں۔ جہاں مادیت اور مادی تہذیب کا رنگ کم کم ہے۔ ناول کے درج ذیل اقتباس پر بھی غور کریں تو ہمیں لوک کلچر کے عناصر کی بالکل واضح جھلکیاں ملتی ہیں:

> ہوری قدم بڑھائے چلا جا رہا تھا۔ پگڈنڈی کے دونوں طرف ایکھ کے پودوں کی لہراتی ہوئی ہریالی کو دیکھ کر اس نے دل میں کہا' بھگوان کہیں ٹھیک برکھا کر دیں اور پیڑ بھی ٹھیک سے رہیں تو ایک گائے جرور لے گا۔ دیسی گائیں تو نہ دودھ دیں اور نہ ہی ان کے بچھڑے کسی کام کے ہوں۔ ہاں بہت ہوا تو تیلی کے کولہوں میں چلے! نہیں وہ پچھائیں گائیں لے گا۔ اس کی پوری سیوا کرے گا، کچھ نہیں تو چار، پانچ سیر دودھ ہو گا۔ گوبر دودھ کے لئے ترس کر رہ جاتا ہے۔ اس عمر میں نہ کھایا پیا تو پھر کب کھائے گا؟ سال بھر میں دودھ پا جائے تو دیکھتے بنے۔ بچے بھی اچھے پیل نکلیں گے۔ دو سو سے کم کی جوڑی نہ ہو گی۔ پھر گئو سے تو دروازے کی شوبھا ہے۔ سبیرے سبیرے گئو کے درسن ہو جائیں تو کیا کہنا، نہ جانے کب یہ سادھ پوری ہو گی، وہ سبھ دن کب آئے گا؟ [28]

[28] پریم چند، گودان، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۶۶، ص، ۱۵۱۔

کھیت، کھلیانوں کا ذکر، کسانوں کی حسرتیں،ان کے ذہنی رویے، گھریلو حالات، بال بچوں کی صورت حال، عقائد وتوہمات، گائے کی معاشی اور مذہبی اہمیت اور مذکورہ کلچر کا فطری پن سب یکبارگی نظروں میں پھر جاتا ہے۔ ہوری پر ہونے والی زیادتیاں، اس کا استحصال اس پورے کلچر کی مظلومیت کا اشاریہ ہے۔ جس کے نتیجہ میں ان کی تمنائیں ،حسرت بن جاتی ہیں اور حسرتیں دل ہی دل میں گھٹ جاتی ہیں۔اس کلچر سے وابستہ انسانوں کے ذہن میں سماجی نا ہمواری اور مظلومیت کا احساس اس قدر گھر کر چکا ہے کہ وہ اسے اپنا مقدر سمجھ بیٹھے ہیں۔ اور اس سے منحرف ہونے کے بارے میں سوچنا بھی گوارا نہیں کرتے ہیں۔اس روایتی سماج سے احتجاج کے بجائے وہ اپنی مظلومیت اور استحصال پر راضی ہیں۔ ہوری بھی ایک ایسا ہی کردار ہے جس میں احتجاج کی کوئی صورت نظر نہیں آتی ہے۔اس کی لطف و تفریح کی باتوں میں بھی مظلومیت کا پہلو نمایاں ہے۔ وہ اپنے بچوں کو بھی اس مظلومیت سے ابھرنے کی تعلیم نہیں دیتا ہے'' ... ہوری کو ایک نئی بات سوجھی 'سونا بڑے آدمیوں کے لئے ہے، ہم گریبوں کے لئے تو روپا ہی ہے۔ جیسے جو کو راجہ کہتے ہیں، گیہوں کو چمار۔ تو اسی لئے کہ گیہوں بڑے آدمی کھاتے ہیں اور جو ہم لوگ کھاتے ہیں۔''[29] ان ذہنی رویوں کے برخلاف پریم چند کھان پان کا ذکر یوں کرتے ہیں '' دروازے پر کنواں تھا۔ ہوری اور گوبر نے ایک ایک کلسا پانی سر پر ڈالا روپا کو نہلایا اور کھانا کھانے گئے۔ جو کی روٹیاں تھیں مگر گیہوں کی سی سفید اور چکنی ارہر کی دال تھی جس میں کچا آم پڑا تھا۔''[30] موخر الذکر اقتباس میں صرف کھانے کا ہی ذکر نہیں ذرا غور کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ لوک کلچر کی ایک پوری فضا اپنا جادو جگاتی ہے۔ دروازے پر کنواں، اس سے وابستہ تصورات، پانی کے لئے کلسا، کنویں پر بچوں کو نہلانا دھونا، اور پھر دستر خوان کا ذکر ان تمام جزئیات سے لوک کلچر کا ایک رخ بالکل نمایاں ہو جاتا ہے۔ تہواروں کے سلسلہ میں بھی گودان میں مذکورہ کلچر کے عناصر ہیں۔ دسہرے کی دھوم دھام، اس کے انتظامات، سامیانہ اور تنبو کا انتظام اور رام لیلا کی تیاری۔ رام لیلا کا ذکر اس پورے تصورات کو سامنے لاتا ہے جو اس کلچر کے ساتھ وابستہ ہیں۔ بھانڈ، نوٹنکی، سوانگ، رام لیلا اور اس کی پیش کش کے اہتمام یہ سب لوک کلچر سے انسلاک رکھتے ہیں۔ جو محض ایک، دو اشارات کے ذریعہ ذہن میں اجاگر ہو جاتے ہیں۔

ناموں کے متعلق غور کریں تو اس کلچر کے افراد کے ناموں میں بھی ہمیں ان کی سادگی اور ناخواندگی کے اثرات واضح دکھائی دیں گے۔ مدنیت و ثقافت کے اثرات ان میں دور تک نہیں دکھائی دیتے ہیں۔ فطرت سے قربت کے

---

[29] ایضاً

[30] ایضاً

اثرات ان کے ناموں میں بھی ملتے ہیں۔ ہوری، دھنیا، گوبر، جھنیا، بھولا، سلیا، کلیا، منگل، دلاری، پنّی، ہیرا، روپا جیسے نام اس کا واضح ثبوت ہیں۔ان ناموں پر غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ ان ناموں میں فطرت کا عمل دخل کس حد تک کارفرما ہے۔ شادی بیاہ سے متعلق لوگوں کے ذہنی رویہ پر بھی نظر ڈالیں تو اس میں بھی لوک کلچر کا عکس ملتا ہے۔ ہوری اپنے بیٹے گوبر اور بیٹی سونا کی شادی سے متعلق سوچتا ہے: "... دو ایک راجی بھی ہوئے تو روپے مانگتے ہیں، دو تین سو لڑکی کے دام چکائے اور اتنا ہی اوپر سے کھرچ کرے تب جا کر بیاہ ہو۔ کہاں سے ہو؟ اور اب تو سونا بیاہنے لائق ہو گئی ہے۔ لڑکے کا بیاہ نہ ہوا نہ سہی، لڑکی کا بیاہ نہ ہوا تو ساری برادری میں ہنسی ہو گی۔ پہلے تو اسی کی سگائی کرنی ہے۔"[31] لڑکی بیچنے کا رواج اور شادی کے لئے اس کی قیمت ادا کرنا، اور لڑکا، لڑکی کی شادی سے متعلق لوگوں کے ذہنی رویے یہ سب لوک کلچر سے متعلقہ ہیں۔ گؤدان اردو ادب میں لوک کلچر کی ایک اچھی مثال ہے۔

ناول کے علاوہ جب ہم پریم چند کے افسانوں پر نظر کرتے ہیں تو ان میں بھی لوک کلچر پر خاطر خواہ مواد ملتا ہے۔ راہ نجات، پنچایت، عید گاہ، دودھ کی قیمت، پوس کی رات، حج اکبر، بانکا زمیندار، اندھیر اور ان جیسے بہتیرے افسانوں میں لوک کلچر کی عکاسی ملتی ہے۔ پریم چند نے اپنے افسانوں میں بھی لوک کلچر کے مختلف روپ رنگ نمایاں کئے ہیں۔افسانہ راہ نجات پر نظر کریں تو اس افسانہ کے کرداروں کے ناموں سے لیکر ان کے اعمال وافعال، عادات واطوار اور روزمرہ کے معمولات زندگی سے جو تصویریں نظروں میں ابھرتی ہیں وہ لوک کلچر سے متعلقہ ہیں۔ بدھو اور جھینگر اس افسانے کے اہم کردار ہیں۔ بدھو چرواہا ہے۔ اس کے پاس متعدد بھیڑیں ہیں جس پر وہ مغرور پھرتا ہے۔اس کے برعکس جھینگر کسان ہے اور اسے اپنے لہلہاتے کھیت پر ناز ہے۔ دونوں کے درمیان غرور و تکبر کی سرد جنگ چھڑ جاتی ہے۔ جس کے نتیجہ میں دونوں کا اثاثہ برباد ہو جاتا ہے۔انتقام کی ہوس انہیں بربادی کے دہانے پر کھڑا کر دیتی ہے۔ دونوں اپنی دولت لٹا کر دوسرے کی دہلیز پر غلامی کھٹتے ہیں۔ پریم چند کے اس اصلاحی افسانے میں فنی بالیدگی ہو نہ ہو لیکن لوک کلچر کی اچھی عکاسی ملتی ہے۔ جھنگر کا کھیت میں مٹر کی پھلیاں توڑنا، بدھو کا دودھ فروخت کرنا اور اون کے کمبل بنانا، چلم پینا، پتھر کی سل پر لیٹنا، نمک، مرچ کے ساتھ روٹی کھانا، یہ سب لوک کلچر کے عناصر ہیں۔ جس میں معاش سے لے کر ان کے کھان پان کا ذکر ملتا ہے۔افسانہ پنچایت، میں لوک ریت کے مطابق پنچایت کا تصور ابھارا گیا ہے۔ تو "اندھیر" میں پریم چند نے لوک کلچر میں تہواروں سے متعلق انتظام وانصرام کی ایک بالکل

[31] پریم چند، گودان، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۶۶، ص، ۱۸۲۔

نمایاں تصویر پیش کی ہے۔ ناگ پنچمی کا تہوار، تہوار کی تیاریوں کا ذکر اور اس موقعہ پر اکھاڑے میں کشتی کی رسمیں، عورتوں کی رسم، ان کی تیاریاں، گیت گانا اور گوبر سے آنگن کو لیپنے کا عمل یہ سب لوک کلچر کا ہی خاصہ ہیں:

> ناگ پنچمی آئی۔ ساٹھے کے زندہ دل نوجوانوں نے خوش رنگ جانگیئے بنوائے۔ اکھاڑے میں ڈھول کی مردانہ صدائیں بلند ہوئیں۔ قرب وجوار کے زور آزما اکٹھے ہوئے اور اکھاڑے پر تمبولیوں نے اپنی دوکانیں سجائیں، کیونکہ آج زور آزمائی اور دوستانہ مقابلہ کا دن ہے۔ عورتوں نے گوبر سے اپنے آنگن لیپے اور گاتی بجاتی کٹوروں میں دودھ چاول لئے ناگ پوجنے چلیں۔ [32]

> گوپال ذات کا اہیر تھا۔ نہ پڑھا نہ لکھا۔ بالکل اکھڑ۔ دماغ روشن ہی نہیں ہوا تو شمع جسم کیوں گھلتی، پورے چھ فٹ کا قد، گٹھا ہوا بدن، للکار کر گاتا تو سننے والے میل بھر بیٹھے ہوئے اس کی تانوں کا مزہ لیتے۔ گانے بجانے کا عاشق۔ ہولی کے دنوں میں مہینہ بھر تک گاتے۔ ساون میں ملار اور بھجن تو روزمرہ کا شغل تھا۔ [33]

لوک کلچر میں ہولی، بسنت اور ساون میں گیتوں کا چلن عام ہے۔ کجری، ملہار، برہا، بہاگ گانے کا خاص اہتمام کیا جاتا ہے۔ بالخصوص اہیر ذات کے لوگ گیتوں سے ایک خاص وابستگی رکھتے ہیں۔ تنہائی میں یہ ان کے جذبات کی تسکین کا سامان فراہم کرتے ہیں۔ پریم چند نے گوپال کے گیت گانے کا ذکر ایک دو جملے میں کیا لیکن بین السطور میں گیتوں کی ایک پوری فضا تشکیل دی جس کے ذریعہ گیت اور لوک کلچر کا تعلق مزید اجاگر ہوتا ہے۔ اور گوپال ان دنوں کی درمیانی کڑی بن جاتا ہے جو اسی لوک کلچر سے تعلق رکھتا ہے۔ علاوہ ازیں افسانہ میں اردو کی علاقائی بولیوں کا رنگ بھی جھلکتا ہے۔ پریم چند نے اپنے افسانوں میں اس بات کا خاص خیال رکھا ہے کہ اردو کا علاقائی لہجہ بھی ان کرداروں کے ساتھ ساتھ اجاگر ہو۔ اس کی اچھی مثالیں پریم چند کے فکشن میں ملتی ہیں۔ جس سے معلوم ہوتا ہے کہ لوک کلچر میں اردو کے فصیح الفاظ کی صورتیں اور ان کے تلفظات کس طرح تبدیل ہو جاتے ہیں۔ افسانہ میں جب راوی کے بجائے کرداروں کا براہ راست داخلہ ہوتا ہے۔ اور ان کی زبان کو حرکت دی جاتی ہے تو یہ لہجہ اور بولی کا یہ انداز سامنے آتا ہے۔ " ہجور اب ماپھی دی جائے" یا " کوئی گدر ہے۔ میں نے کسور (قصور) کیا کیا ہے؟" " رساں رساں (آہستہ آہستہ) بولو کہیں سن لے تو گجب ہو جائے۔" افسانہ سفید خون کے جادورائے کا یہ جملہ " درکھاس نامنجور ہو گئی"۔ اور افسانہ کفن میں گھیسو کی یہ بولی " سال بھر جس کے ساتھ جندگانی کا دکھ بھوگا اسی کے

---

[32] پریم چند، اندھیر، پریم چند کے سو افسانے مرتبہ پریم گوپال متل، نئی دہلی: ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۸، ص، ۱۵۱۔

[33] ایضاً

ساتھ اتنی بے وپھائی'' ان تمام فقروں سے پریم چند کے فکشن میں اردو کی علاقائی بولیوں کا پتہ ملتا ہے۔اور لوک کلچر کی زبان کا رنگ جھلکتا ہے۔

اعظم کریوی نے بھی لوک کلچر کو اپنا خاص موضوع بنایا ہے۔اور اپنے افسانوں کا تانا بانا اسی کلچر کے ارد گرد تیار کیا ہے۔پریم چند اور اعظم کریوی کے درمیان واضح فرق یہ ہے کہ لوک کلچر کی عکاسی میں جس حقیقت پسندی کو منشی پریم چند نے فروغ دیا اعظم کریوی نے اس میں رقت پسندی اور جذباتیت کا رنگ شامل کر دیا۔لوک کلچر کا رومانی پہلو ان کے مطمح نظر رہا ہے۔دیہاتوں میں سکھ اور دکھ کے درمیان پلنے والی محبت اور اس سے وابستہ احساسات کو انہوں نے افسانوی رنگ دیا ہے۔بقول وقار عظیم ''پریم چند نے ساری زندگی دیہات کی زندگی پر افسانے لکھے، پھر بھی دیہات کی رنگین زندگی کی ساری باتیں نہ کہہ سکے۔اس کمی کو علی عباس حسینی اور اعظم کریوی نے پورا کرنے کی کوشش کی...اعظم کریوی کے افسانوں میں دکھ بھری زندگی کے رومانوں کی کہانی ہے جو اس کے ذرے ذرے میں بکھرے پڑے ہیں۔''[34] ساغر نظامی بھی اعظم کی افسانہ نگاری کے متعلق اسی قسم کا خیال رکھتے ہیں ''وہ (اعظم کریوی) ہندوستانی دیہات اور گاؤں کی زندگی کا نمائندہ ہے۔اس کی تصویریں ہندی اور اُن تصویروں کا رنگ خالص آفاقی ہے۔وہ ہندوستانی گاؤں کی سادہ اور بھینی زندگی اور غریبوں کے بے لوث معاشرت اور اس سادہ معاشرت میں جان ڈالنے والی سچی محبت کا مصور ہے۔''[35] ان باتوں کے پیش نظر اعظم کے افسانوں کا مطالعہ ہمیں اس جہت میں رہنمائی کرتا ہے۔اور پریم چند کی روکھی پھیکی حقیقت میں لوک کلچر کا رومانی پہلو بھی شامل ہو جاتا ہے۔ان کا افسانہ کنول، دل کی کمزوری، محبت کی یادگار، کھویا ہوا پیار اور سیندور والا اس کی اچھی مثال ہیں۔افسانہ'' سندور والا'' کا ابتدائیہ لوک کلچر کے رومان پرور فضا کو ابھارتا ہے۔اور ذہن کو فطری حسن سے لطف اندوزی کا موقعہ فراہم کرتا ہے:

> برکھا رت اور سہ پہر کا وقت تھا۔ہری پور کے باغ میں جھولا پڑا تھا۔گاؤں کی لڑکیاں الاپ رہی تھیں۔ اندھیری جھک آئی ہو دھیرے دھیرے/ساون جھڑ لاگی ہو دھیرے دھیرے۔ان سریلی تانوں سے سارا باغ گونج رہا تھا۔بس یہ معلوم ہوتا ہے کہ درختوں کے پتے بھی تالی بجا بجا کر' اوسیّاں کھولونہ چندن کیوڑیا/چندر موری بھیجی، ہو دھیرے دھیرے۔دریائے موسیقی زور پر آگیا۔لہروں پر لہریں اٹھنے لگیں۔بادل جھومے اور رم جھم رم جھم بارش ہونے لگی۔اسی عالم میں کسی الھڑ مست شباب لڑکی نے صدا لگائی۔اوسیّاں! ڈالونہ چندن

---

[34] وقار عظیم، نیا افسانہ، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۷۷، ص ص ۱۹-۲۰

[35] ساغر نظامی، ''پیش لفظ'' شیخ و برہمن، مصنفہ اعظم کریوی، اسلام آباد: سنگما پریس، پاکستان، ۲۰۰۹، ص، ۲۔

ہنڈولا/اپن دوؤ جھولین ہو دھیرے دھیرے۔ ساری فضا میں مستی چھا گئی۔ فرط خوشی سے سارے درخت وجد میں آ گئے۔ آم کا ٹپکا لگ گیا۔ جامن ٹپاٹپ گرنے لگیں۔ [36]

درج بالا اقتباس اردو افسانے میں لوک کلچر کی ایک نئی جہت روشن کرتا ہے جس میں فطری حسن کے ساتھ ساتھ گیتوں کا خوبصورت استعمال اور ساون میں جھولوں کا بیان ایک رومان پرور فضا کا عکس بناتا ہے۔ اور قاری کو لوک کلچر کے اس پہلو سے لطف اندوزی کا موقع ملتا ہے۔ انور سدید اعظم کے افسانوں پر بات کرتے ہوئے یہ نتیجہ استنباط کرتے ہیں کہ " اعظم کریوی کے ہاں دیہات ایک خود کفیل کائنات ہے۔ بلاشبہ یہ دیہات غربت اور افلاس کی آماجگاہ ہے۔ لیکن یہ اپنی تن پروری کے لئے شہر کا رخ نہیں کرتا۔ اور اندرون دیہات ہی اپنی قسمت آزمائی کرتا ہے۔ اس زاویہ سے دیکھئے تو اعظم کریوی نے دیہات کی دروں بینی کا زاویہ پیش کیا ہے۔ "[37] اعظم نے لوک کلچر کی عکاسی میں جس رومانی انداز فکر کو پیش کیا تھا وہ پریم چند کی حقیقت نگاری کے آگے ماند پڑ گیا۔ پریم چند اور اعظم کریوی کے علاوہ ترقی پسند تحریک سے پہلے پہلے دیہات کے لوک کلچر کو اردو فکشن میں پیش کرنے والوں میں پنڈت سدرشن، علی عباس حسینی اور سلطان حیدر جوش کا نام اہم ہے۔ جوش کے دونوں مجموعے 'فسانہ جوش' اور 'فکر جوش' کے بیشتر افسانے دیہات کے لوک کلچر کی ترجمانی کرتے ہیں۔ پنڈت سدرشن کے افسانے بھی اپنے جلو میں لوک کلچر کی روشنی رکھتے ہیں۔ ان کی افسانہ نگاری کے متعلق انور سدید راقم ہیں: "وہ دیہات کو ایک ایسا خطہ تصور کرتے ہیں جسے نئی تہذیب اور نئی روشنی کا لمس نصیب نہیں ہوا۔ یہ خطہ رسوم و رواج کی جامد زنجیروں میں بری طرح جکڑا ہوا ہے۔ سدرشن کا دیہات سماجی برائیوں کا مرکز ہے۔ "[38] کلچر کا سیاہ پہلو اس میں پائی جانے والی برائیاں اور جرائم ہیں۔ جس سے کوئی بھی کلچر مبرّا نہیں۔ سدرشن نے اپنے افسانوں میں لوک کلچر کے اس رخ کو پیش کیا ہے۔ ان کے اس طرز فکر کے افسانوں میں سدا بہار پھول اہم ہے۔ لوک کلچر کی عکاسی میں جو اہمیت ترقی پسندوں کو ملی وہ انہیں میسر نہ آسکی۔ اس کے اسباب و علل بیان کرنے کا یہ محل نہیں۔ محض یہ جان لینا ضروری ہے کہ اردو ادب میں لوک کلچر کی پیش کش سے متعلق اس تحریک نے کلیدی رول ادا کیا ہے۔ شہری اور ایلٹ کلچر کے بالمقابل ترقی پسندوں نے بیشتر لوک کلچر کو اپنا مطمح نظر بنایا۔ اس کلچر سے متعلقہ انسانوں کی زندگی، انکی معاشی و سماجی صورتحال اور ان کے مسائل کی ترجمانی ان افسانہ نگاروں نے اپنا بنیادی فریضہ سمجھا۔ ناول بالخصوص افسانے کے ذریعہ شہر اور دیہات دونوں جگہ

[36] اعظم کریوی، سیندور والا، پریم کی چوڑیاں اور دوسرے افسانے، اعظم کریوی، لکھنو: کتاب خانہ دانش، ۱۹۴۲، ص، ۸۹۔

[37] انور سدید، اردو افسانے میں دیہات کی پیش کش، الہ آباد، رائٹر گلڈ، ۱۹۹۷، ص ۵۲۔

[38] ایضاً، ص، ۵۰۔

سے متعلقہ لوک کلچر کی عکاسی کی۔ راجندر سنگھ بیدی، کرشن چندر، احمد ندیم قاسمی، حیات اللہ انصاری، خواجہ احمد عباس، دیوندر ستیار تھی، سہیل عظیم آبادی، اختر اور ینوی جیسے فنکاروں نے اپنے فکشن کے ذریعہ لوک کلچر کے مختلف پہلو اور متعدد عناصر کو پیش کیا۔

کرشن چندر نے پریم چند کی سفاک حقیقت نگاری کے بر خلاف اعظم کریوی کی طرح لوک کلچر کی ترجمانی میں رومان اور حقیقت کی آمیزش سے افسانے خلق کئے۔ اسلوب کی رنگینی کے ساتھ ساتھ کشمیر کا خوبصورت پس منظر ان کے افسانوں کو انفرادیت بخشتا ہے۔'' طلسم خیال سے لے کر دسواں پل تک متعدد مجموعوں میں کرشن چندر نے کشمیر کے دیہات کو ایک مخلص دیہات گزار کی طرح پیش کیا ہے۔[39] کشمیری لوک کلچر کی ایک چلتی پھرتی تصویر کرشن چندر کے افسانوں کی صورت میں دکھائی دیتی ہے۔ اس تصویر میں فطرت کے نظارے ہیں۔ فطرت کی گود میں پلنے والے انسانوں کے طور طریقے ہیں۔ ان کی زندگی اور شب و روز کی کہانیاں ہیں۔ بقول انور سدید:

> انہوں (کرشن چندر) نے کشمیری دیہات کی غربت، مزدوروں کی بے بسی اور کسانوں کی لاچاری کا مشاہدہ ڈوگرہ حکمرانوں کے طاغوتی دور میں کیا۔ چنانچہ کرشن چندر کے ذہن پر کشمیر کی پس ماندگی اور افلاس کا گہرا نقش موجود تھا۔...وہ مسکرانا چاہتے ہیں لیکن دیہات کی غربت اس ہنسی کا منھ نوچ لیتی ہے۔ کرشن چندر نکھری ستھری باتیں کرنے کا آرزو مند ہے لیکن بھوک ان کی گفتگو کا راستہ روک لیتی ہے۔ چنانچہ کرشن چندر کے دیہات میں زندگی ہر طرف بکھری پڑی ہے لیکن اس زندگی کا دامن تار تار ہے اور وہ اس تار تار دامن کو سینے کی بجائے بے ترتیب انداز میں اپنے افسانوں کے بیانیہ میں اتارتے چلے جاتے ہیں۔[40]

کرشن چندر کے افسانے گرجن کی ایک شام، جہلم میں ناؤ پر، ناولوں میں شکست اور برف کے پھول اس حوالہ سے اہم ہیں۔ لیکن کرشن چندر کی پہچان کشمیر کے فطری حسن کی عکاسی اور فطرت سے قربت رکھنے والے انسانوں کی ترجمانی میں پوشیدہ ہے۔ ان کے افسانے پورے چاند کی رات کا مطالعہ کریں تو ہمیں اس میں فطرت سے قربت کے احساس کے ساتھ ساتھ فطرت سے مقرب کلچر کی بھی اچھی عکاسی ملتی ہے۔ سبزے اور پہاڑوں سے وابستہ زندگیاں اور ان کے تہذیب کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔ افسانہ کے چند ایک اقتباسات سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے:

---

[39] انور سدید، اردو افسانے میں دیہات کی پیش کش، الہ آباد، رائٹر گلڈ، ۱۹۹۷، ص، ۵۹۔

[40] انور سدید، اردو افسانے میں دیہات کی پیش کش، الہ آباد: رائٹر گلڈ، ۱۹۹۷، ص، ۶۰۔۶۱۔

آج کشمیر کی بہار کی پہلی رات ہے۔آج تیرے گلے سے کشمیر کے گیت یوں کھلیں گے، جیسے چاندنی رات میں زعفران کے پھول کھلتے ہیں۔یہ سرخ ستاڑیاں پہن لے.... کشتیوں سے چراغ جھلملانے لگے اور تنگوں سے پرے بستی میں گیتوں کی مدھم صدا بلند ہوئی۔[41]

یہ مصری مکئی کے بھٹے کتنے میٹھے ہیں۔یہ پچھلی فصل کے بھٹے۔جب تو تھی لیکن میں نہ تھا۔جب تیرے باپ نے ہل چلایا تھا کھیتوں میں۔گوڑی کی تھی، بیج بوئے تھے، بادلوں نے پانی دیا تھا۔زمین نے سر سبز رنگ کے چھوٹے چھوٹے پودے اگائے تھے۔جن میں تو نے نلائی کی تھی۔پھر پودے بڑے ہو گئے تھے۔اور ان کے سروں پر سریاں نکل آئیں تھیں اور ہوا جھومنے لگی تھیں۔اور تو مکئی کے پودوں پر ہرے ہرے بھٹے دیکھنے جاتی تھی...اور پھر کھیتوں میں کھلیان لگے اور کھلیانوں میں بیل چلے۔اور بھٹوں سے دانے الگ ہو گئے۔اور تو نے اپنی سہیلیوں کے ساتھ محبت کے گیت گائے اور تھوڑے سے بھٹے چھپا کے سینک کے الگ رکھ دئے۔[42]

کرشن چندر نے فطرت کی گود میں پلنے والی محبت کو لوک کلچر کے پس منظر میں سامنے لانے کی کوشش کی ہے۔ جس میں کشمیر کے کھیت، کھلیانوں کا ذکر ہے۔کھیتی کے طریقے اور لہلہاتی فصلوں کی رنگینیاں ہیں۔بہار کی پہلی رات، اس رات سے وابستہ رسوم اور بہار کے گیتوں کا بیان ہے۔یہ تمام مناظر عاشق و معشوق کے کردار کے ذریعہ منظر نامہ میں لائے گئے ہیں۔مذکورہ افسانہ میں معشوق کا کردار اسی لوک کلچر سے متعلقہ ہے جس کے پس منظر میں پورا افسانہ بنا گیا ہے۔چنار اور صنوبر کے درختوں کا ذکر ہے۔پہاڑ، جھرنوں اور ندی نالوں کا بیان، کھیتیوں کے ساتھ ساتھ چرواہوں کا ذکر اور ان کی زندگی کے چھینٹے بھی کرشن چندر کے افسانوں میں دکھائی دیتے ہیں:

مغرب موڑ سے بھیڑوں، بکریوں، گایوں، بھینسوں، مینڈھوں کا ایک ریوڑ نکل رہا تھا۔مسافر راستہ چھوڑ کر ایک طرف اونچے سے ٹیلے پر کھڑا ہو گیا۔ہا، ہش، بلی۔ہاہا، ہش ہاہا، نیلتی، ہاہا، بلی، ہی ہی۔نیلتی اور بلی دو خوبصورت بچھڑیاں واپس گھر جانے کی خوشی میں ہرن کی طرح قلانچیں بھر رہی تھیں اور بچاری چرواہی کو انھیں ریوڑ کے ساتھ رکھنے میں بہت دقّت محسوس ہو رہی تھی....[43]

---

[41] کرشن چندر، پورے چاند کی رات، کرشن چندر کے بہترین افسانے، مرتبہ ریوتی شرن شرما، اوپندر ناتھ، نئی دہلی: ایشیا پبلی کیشنز، ۲۰۰۴، ص، ۶۵۔

[42] ایضاً

[43] کرشن چندر، افسانہ آنگی، کرشن چندر کے بہترین افسانے، مرتبہ ریوتی شرن شرما، اوپندر ناتھ، نئی دہلی، ایشیا پبلی کیشنز، ۲۰۰۴، ص، ۹۸

مسافر کو سار و گاؤں بہت پسند آیا۔ بس کوئی بیس، پچیس کچے گھر تھے۔ سپید مٹی دکھریا سے لپے ہوئے، ناشپاتیوں ، کیلوں اور سیبوں کے درختوں سے گھرے ہوئے۔ سیب کے درختوں میں پھول آئے ہوئے تھے۔ کچی، سبز چھوٹی چھوٹی ناشپاتیاں لٹک رہی تھیں۔ اور کھیت مکی کے پودوں سے ہرے مخمل بنے ہوئے تھے۔[44]

سار و گاؤں والے مسافر کو ایک عزیز مہمان بلکہ اپنا بھائی سمجھتے اور اسے اپنی خوشیوں میں شریک کرتے، بھولے بھالے کسان، الھڑ چرواہیاں ننھے ننھے بچے اس کے گرد جمع ہو جاتے مسافر اپنی تاروں والی بنسری سناو.... [45]

مہمان کی یہ آؤ بھگت اسی کلچر میں ممکن ہے۔ جس کی معصومیت اور سادگی کا یہ عالم ہے کہ ایک نامعلوم افراد کو اپنی خوشی و غم کا شریک کار سمجھتے ہیں۔ اور اپنے بھائی کی طرح اس سے محبت کرنے لگتے ہیں۔ اس خوشی و غم کے دورانیہ میں گیتوں کا اپنا ایک الگ مزہ ہے۔ جو لوک کلچر کے رنگ کو مزید نکھار دیتا ہے۔ کرشن چندر نے اپنے متعدد افسانوں میں کشمیری لوک گیتوں کا ذکر کیا ہے۔ مذکورہ افسانہ میں بھی وہ گیتوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں'' کھلیان کے دوسری جانب عورتیں نئی نویلی دلہن کی سسرال کو روانگی کا گیت گا رہی تھیں۔''[46] کرشن چندر کے افسانوں کی ان تمام جزئیات سے کشمیری لوک کلچر کی ایک نمایاں تصویر سامنے آتی ہے۔ پریم چند اور کرشن چندر کی طرح احمد ندیم قاسمی کی عطا سے بھی انکار ممکن نہیں کہ انہوں نے ایک مخصوص خطے کے لوک کلچر کو اردو افسانے میں پیش کیا ہے۔ احمد ندیم قاسمی اگر یہ کاوش نہ کرتے تو اردو داں طبقہ شاید اس ماحول سے واقفیت حاصل نہ کر سکتا۔ قاسمی کے افسانوں میں وادیٔ سون کا نہ صرف جغرافیائی بیان ہے بلکہ کلچرل بیان بھی ہے۔ انہوں نے شہر اور دیہات کے کلچر کو binary opposition کے تحت دیکھا ہے۔ ان کے یہاں دیہات کا افلاس، بھوک مری، تنگدستی، بے کاری، محرومی، بے چراغ کوٹھریاں، تاریک جھوپڑے، سسکتی آنکھیں اور التجا کرتے ہونٹوں کی عکاسی ہے تو شہر کا چکا چوند، اونچی عمارتیں، روشن مکانات، آسودہ حال لوگ اور ان کے قہقہے کی آوازیں جو ایک طرح سے دہقانی لوگوں کے حال زار کی ہنسی اڑا رہے ہیں۔ قاسمی کے افسانوں میں دیہات منفعل حیثیت رکھتا ہے اور مجبوری کی علامت ہے۔ شہر اوباش اور فعال ہے اور غلبے کی علامت ہے۔ چنانچہ شہر دیہات کے ساتھ دشمن کے سپاہی کا سا سلوک کرتا ہے۔ اس حوالہ سے ان کے افسانے رئیس خانہ، نرم دل، نامراد، طلوع و غروب اہم ہیں۔'' احمد ندیم قاسمی نے شہر اور دیہات کی خارجی آویزش کو نمایاں کرنے کے علاوہ دیہات کی داخلی کشمکش کو بھی اپنا موضوع بنایا ہے اور یوں طبقاتی تضاد کو

---

[44] ایضاً، ص،۹۸۔

[45] ایضاً، ص۹۹

[46] ایضاً، ص:۹۹

ابھارنے میں بڑی دلچسپی لی ہے۔ کرشن چندر نے اس مقصد کے لئے امیر اور غریب کی ثنویت کو استعمال کیا تھا۔ احمد ندیم قاسمی نے اس تضاد کی پیشکش کے لئے زمیندار اور مزارع کے کردار وضع کئے ہیں.... مزارع کے ہزاروں رنگ اور ہزاروں نام ہیں۔ وہ کبھی میراثی کے روپ میں سامنے آتا ہے، کبھی مصلی کی شکل میں، موچی، بھنگی، ماشکی، نائی، امام مسجد، موذن، سب جنم جنم کے بھک منگے، کنگلے اور قلاش ہیں۔''[47] لوک کلچر کے اس عکس کو پیش کرنے والے نمایاں افسانوں میں شعلہ گل، نامرد، کنجری، جب بادل امنڈے، آتش گل وغیرہ ہیں۔

ترقی پسندوں نے طبقاتی کشمکش کے زاویے سے ایلیٹ کلچر اور لوک کلچر کو مختلف انداز سے اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔ پریم چند سے لے کر کرشن چندر، احمد ندیم قاسمی، خواجہ احمد عباس کے علاوہ راجندر سنگھ بیدی، دیوندر ستیار تھی اور بلونت سنگھ کو بھی اس حوالے سے فراموش نہیں کیا جا سکتا ہے۔ ان افسانہ نگاروں میں ایک بات مشترک ہے کہ یہ تینوں صوبۂ پنجاب سے تعلق رکھنے والے ہیں۔ ان کے افسانوں کا کینوس بھی زیادہ تر پنجاب کی سرزمین سے تیار ہوا ہے۔ لیکن ان کے ذہنی رویوں کے اختلاف نے پنجاب کی مختلف تصویروں اور اس کے کلچر کے متعدد پہلو کو افسانہ میں اجاگر کیا ہے۔ ان میں سب سے پہلے بیدی کے افسانوں پر نظر کریں تو ہمیں لوک کلچر کے کئی نئے پہلو دکھائی دیتے ہیں جس کو انہوں نے بیانیہ کا رنگ عطا کیا ہے۔ انہوں نے لوک کلچر کے عقائد و توہمات پر ایک انتہائی خوبصورت افسانہ '' رحمان کے جوتے '' رقم کئے ہیں۔ افسانے میں رحمان اور اس کی بیوی جسے وہ جینا کی ماں کے نام سے مخاطب کرتا ہے پنجاب کے لوک کلچر سے متعلقہ ہیں۔ افسانے میں لوک کلچر کے ایک توہم ' جوتے پر جوتا چڑھ جانے '' اور اس سے متعلق عقیدہ کو موضوع بنایا ہے۔ بیدی نے توہم کو عقیدہ کا روپ دھارتے ہوئے دکھایا ہے۔ لوک کلچر میں لوگوں کا یہ بھی عقیدہ ہے کہ جوتے پر جوتا اگر چڑھ جائے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ انسان مستقبل قریب میں کسی سفر پر پروانہ ہوگا۔ اسی طرح یہ بھی عقیدہ ہے کہ اگر ایک پیر کی چپل الٹی ہو جائے تو کسی سے جھگڑا ہونے کا خدشہ رہتا ہے۔ بیدی نے اپنے مذکورہ افسانے میں اول ذکر وہم کو موضوع بنایا ہے۔ یہ بیدی کا ہی کمال ہے کہ کلچر کے اس پہلو کو بیانیہ کا روپ عطا کر دیا اور ایک معمولی سی بات پر ایک اچھا افسانہ رقم کیا۔ ''رحمان کا جوتا'' محض پنجاب کے لوک کلچر کے حوالہ سے ہی اہمیت کا حامل نہیں ہے بلکہ اس کا موضوع اسے ہندوستانی لوک کلچر کے پس منظر میں بھی اہم بناتا ہے۔ وہم عقیدہ کا روپ کس طرح دھار لیتا ہے، بیدی نے اسے یوں بیانیہ کا رنگ عطا کیا ہے:

---

[47] انور سدید، اردو افسانے میں دیہات کی پیش کش، الہ آباد، رائٹر گلڈ، ۱۹۹۷، ص: ۸۵۔۸۶

> رحمان کا ایک جوتا دوسرے جوتے پر چڑھ گیا تھا۔ یہ مستقبل قریب میں کسی سفر پر جانے کی علامت تھی۔ رحمان نے ہنستے ہوئے کہا' آج پھر میرا جوتا جوتے پر چڑھ رہا ہے، جینا کی ماں۔اللہ جانے میں نے کون سے سفر پہ جانا ہے !... کل میں نے اپنی اکلوتی بچی کو ملنے انبالے جانا ہے۔ تبھی تو یہ جوتا جوتے سے نیارا نہیں ہوتا ہے۔ پار سال بھی جب یہ جوتا جوتے پر چڑھ گیا تھا تو رحمان کو پرچی ڈالنے کے لئے ضلع کچہری جانا پڑا تھا۔اس کے ذہن میں اس سال کا سفر اور جوتوں کی کرتوت اچھی طرح سے محفوظ تھی۔ [48]

ایک جوتے کا دوسرے جوتے پر چڑھ جانا کوئی خاص بات نہیں لیکن اس وہم کا عقیدہ بن جانا یہ خاص بات ہے اور بیدی نے اسی خاص پہلو کو اجاگر کیا ہے۔ رحمان کا جوتے پر جوتا چڑھ جانے کے بعد اپنے گزشتہ سال کے سفر کی یاد تازہ ہو جانا اور یہ یقین کے اسی جوتے کے ایک دوسرے پر چڑھ جانے کے سبب اسے کچہری کے چکر لگانے پڑے تھے۔ بایں ہمہ اسے پھر سفر پر جانا پڑے گا۔ لیکن بیدی کا کمال فن اس وقت ظاہر ہوتا ہے جب افسانے کے آخر میں رحمان ہسپتال کے بستر پر لیٹنے کے لئے جوتا اتارتا ہے اور جوتا پھر ایک دوسرے پر چڑھ جاتا ہے تو رحمان اسے خفیف سی مسکراہٹ کے ساتھ اپنے آخری سفر کی آگہی مان لیتا ہے:

> رحمان کو قے کی حاجت محسوس ہوئی۔ نرس نے فوراً ایک چلمچی بیڈ کے نیچے سرکا دی۔ رحمان قے کرنے کے لئے جھکا اور اس نے دیکھا کہ اس نے اپنے جوتے بدستور جلدی سے چارپائی کے نیچے اتار دئے تھے اور جوتے پر جوتا چڑھ گیا تھا۔ رحمان ایک میلی سی سکڑی ہوئی ہنسی ہنسا اور بولا ڈاک دار جی! مجھے سفر پر جانا ہے، آپ دیکھتے ہیں میرا جوتا جوتے پر کیسے چڑھ رہا ہے؟ [49]

بیدی نے افسانہ 'کوکھ جلی' میں بھی لوک کلچر کے ایک اہم پہلو کا ذکر کیا ہے۔ جس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ لوک کلچر میں باہمی اتفاق واتحاد کس کس سطح پر اور کیسے قائم ہوتا ہے۔ ''کوکھ جلی'' ایک بوڑھی بیوہ عورت اور اس کے جوان ہوتے بیٹے کا افسانہ ہے۔ جس میں بیٹے کے تئیں ایک ماں کے جذبات واحساسات کی ترجمانی ملتی ہے۔ لوک کلچر کے پس منظر میں تیار ہونے والے اس افسانے میں چینی بدلنے کی ایک رسم کا ذکر ملتا ہے۔ یہ رسم ایسا نہیں کہ محض پنجاب میں ہی ملتی ہے لیکن اردو افسانے میں اس کا ذکر مجھے بیدی کے یہاں ہی ملا ہے۔ عورتیں اپنی پکی ہوئی ہانڈی میں سے کچھ حصہ خاندان میں یا محلے میں جس سے ان کی بنتی ہے انہیں بھیجتی ہیں جس کے بدلے مقابل کے گھر سے دوسرا پکوان بھیج دیا جاتا ہے۔ یہ ترکاری، سبزی یا کسی بھی طرح کے پکوان ہوتے ہیں۔ جس سے آپسی میل محبت

---

[48] راجندر سنگھ بیدی، رحمان کے جوتے، گرہن، راجندر سنگھ بیدی، نئی دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۸۱، ص، ۴۷۔

[49] راجندر سنگھ بیدی، رحمان کے جوتے، گرہن، راجندر سنگھ بیدی، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۸۱، ص، ۲۳۔

بھی قائم رہتی ہے اور کھانے ،پینے میں مختلف ہانڈیوں کا مزہ بھی مل جاتا ہے۔لوک کلچر کی اس مٹتی ہوئی رسم کا ذکر ہمیں اس کلچر کی باہمی ہم آہنگی کا پتہ دیتی ہے۔ جسے بیدی نے اردو افسانے کے کینوس میں قید کر دیا ہے:

> محلے میں چینی بدلنے کی رسم خوب چلتی تھی۔ماں پکی ہوئی سبزی چچی کے ہاں بھیج دیتی اور وہاں سے خالی برتن میں پکی ہوئی ترکاری آجاتی۔اس تبادلے میں بڑی بچت تھی۔دوسری سبزی بنانے کی زحمت نہیں اٹھانا پڑتی تھی اور کھانے میں وہ بات پیدا ہو جاتی تھی۔ [50]

اشیا کی تبدیلی کا یہ معاملہ محض گھروں تک ہی محدود نہیں ہے۔بلکہ روزمرہ لین دین کے معاملات زندگی میں بھی اس کی جھلک ملتی ہے۔ بیدی کی تخلیقات کے ذریعہ لوک کلچر کے ان رسوم کا پتہ چلتا ہے۔لوک کلچر میں معاملات زندگی میں کاروباری ذہن کافی بعد میں کارفرما ہوا۔کاروباری ذہنیت سے قبل اشیا کی خریداری کے بجائے اس کی تبدیلی کے اشارے ملتے ہیں۔ ایک چادر میلی سی میں بیدی نے اشیا کی تبدیلی کا ذکر اشارۃً کیا ہے۔لیکن اس اشارے میں کافی جامعیت ہے۔اس کے بین السطور میں اس پورے کلچر کی کہانی ہے جہاں مادیت اور مال ودولت کی اہمیت کم کم تھی:’’جس راستے پر تلو کا جارہا تھا وہ گاؤں کے ایک ہی بازار اور بازار میں ایک ہی آٹے دانے کی دکان کے سامنے ہو کر جاتا تھا جہاں اتفاق کی بات ایک ہی عورت... جہلم اراعین ،اپنی ترکاری دے کر،اس کے بدلے گیہوں لے رہی تھی۔‘‘[51]

پنجابی لوک کلچر کے پس منظر میں تیار ہونے والا یہ ناولٹ بھی اپنی ایک خاص اہمیت رکھتا ہے۔بیدی کا یہ ناولٹ فنی اعتبار سے بھی اہم ہے اور کردار نگاری وواقعہ نگاری کے اعتبار سے بھی۔اس کہانی میں لوک کلچر کے مختلف عناصر پر روشنی پڑتی ہے۔ صنعت کاری کے طور پر ملتانی مٹی کا گھڑا دکھائی دیتا ہے۔ تو کچی مٹی کے گھر ،چونا مٹی کی دیواریں،ٹونے ٹوٹکے کا ذکر اور اکلاگاڑی کا بیان بھی ملتا ہے۔’غریب کی جورو سب کی بھابھی‘ جیسے فقرے بھی ہیں جو لوک کلچر میں ہی جنم لے سکتے ہیں اور جس کی معنویت بھی اسی کلچر میں کھلتی ہے۔یہ فقرہ عبس محض نہیں، بلکہ لوک کلچر کے ذہنی رویہ کی ایک جھلک پیش کرتا ہے۔مزید برآں ٹونے ٹوٹکے کا ذکر ان الفاظ میں دکھائی دیتا ہے:

> ...ابھی کچھ ہی مہینے ہوئے اس نے پورن دئی مصرانی کو ٹوٹکا دیا جس سے نہ صرف وہ پیٹ والی ہو گئی بلکہ گیان چند اس کا مرد پاگلوں کی طرح اس کے ارد گرد چکر کاٹنے لگا۔رانو بھی تلوکے کی مار سے بچنے کے لئے باواہری داس

---

[50] راجندر سنگھ بیدی،کوکھ جلی،کوکھ جلی،راجندر سنگھ بیدی،دہلی: سٹار پبلی کیشنز،۱۹۷۰،ص،۴۵۔

[51] راجندر سنگھ بیدی،ناولٹ ایک چادر میلی سی،نئی دہلی،مکتبہ جامعہ لمیٹڈ،۱۹۸۰ ،ص،۳۱۔

سے ایک ٹونا لے آئی اور اس تاک میں لگ گئی کب تلو کا کچا دودھ مانگے اور وہ ٹونے کو اس میں گھول کر پلا دے۔[52]

ان ٹونے ٹوٹکے کے ذکر سے جب ہم آگے بڑھتے ہیں تو ہمیں ناولٹ میں بچوں کے کھیل، تماشے کا ذکر بھی دکھائی دیتا ہے۔ متعدد علاقوں کے لوک کلچر میں بچوں کے کھیل الگ الگ ہوتے ہیں بسا اوقات ایک ہی کھیل کو متعدد الگ ناموں سے کھیلا جاتا ہے۔ بیدی نے بارہ گٹال کھیل کا ذکر کیا ہے، اور اس کی تفصیل یہ بتائی ہے کہ زمین میں ''کوئلے سے لکیریں ڈال آپس میں بارہ گٹال کھیل رہے تھے۔ایک نے غلط ہی دوسرے کی کنکری مارلی اور مہا بھارت شروع ہو گئی۔''[53] کھیل کھیل میں بچوں کے آپسی مہابھارت کی بھی بات کیا ہی خوب ہے۔انسان کو اپنا بچپن یاد کرا دیتی ہیں۔ کھیل کھیل میں کئی بے معنی، مہمل سے فقرے بھی بولے جاتے ہیں جن کے معنی سمجھداروں کی سمجھ سے بھلے ہی پرے ہوں لیکن بچوں کے جوش و جذبے، کود پھاند اور ان کی معصومیت میں وہ واقعی اپنا معنی دے جاتے ہیں۔ کبھی یہ فقرے واقعی بے معنی ہوتے ہیں اور کبھی انجانے میں یہ معنی کا لطیف لبادہ اوڑھ لیتے ہیں۔ ''ویر آیا کھیل کے میں منّ پکاواں ویل کے ،' کوٹھے اتے گنّا ویر میرا ململ / بھابو میری پتلی، جھدے نک مچھلی''۔ رانو کی بیٹی بڑی جو صرف اپنے نام سے بڑی ہے۔ابھی اس کے طفولیت کے آثار زائل نہیں ہوئے ہیں۔اپنے کھیل کھیل میں اس طرح کے فقرے گاتی جاتی ہے۔ یہ فقرے اور ان جیسے متعدد فقرے لوک کلچر میں بچوں کے کھیلوں میں سنائی دیتے ہیں۔ جنہیں بیدی نے اپنے ناولٹ میں لوک کلچر کی تصویر کو مزید گہرا کرنے کے لئے استعمال کیا ہے۔

ایک چادر میلی سی کا موضوع بیدی نے پنجاب کی ایک رسم کو بنایا ہے۔ بڑے بھائی کی وفات ہو جانے پر اگر بھابھی جوان ہو تو چھوٹا بھائی اس سے شادی کر سکتا ہے۔ پنجاب میں اسے چادر اڑھانے کی رسم کہتے ہیں۔ کئی دوسری جگہ اسے گھر پلٹی کی رسم بھی کہتے ہیں۔ بیدی نے اس رسم کو بیانیہ میں ڈھالنے کے لئے پنجابی لوک کلچر کا ایک مکمل کینوس تیار کیا۔اس کینوس میں گاؤں کی بستی، بولی ٹھولی، گالی گلوج، رہن سہن، رشتے ناطے، دوستی دشمنی، رسوم و رواج، گلیاں، چوبارے، ذریعہ معاش، بچوں کے کھل کود، اور اس کلچر میں پلنے والے انسانوں کی ذہنی ساخت اور اعمال و افعال کی چلتی پھرتی تصویر دکھائی دیتی ہے۔ رانو کے شوہر تلوکہ کے قتل ہو جانے کے بعد گاؤں کے پنچوں کے فیصلے پر رانو کی شادی اس کے دیور منگل سے زبردستی کر دی جاتی ہے۔ اور اس معمولی سی رسم کو ایک مکمل شادی کا روپ عطا کر دیا جاتا ہے :

---

[52] ایضاً، ص، ۳۲

[53] ایضاً، ص، ۳۲

جب منگل کو رانو کے ساتھ بٹھایا گیا تو وہ لہو لہان تھا اور رانو مکمل طور پر بے ہوش لیکن سب عورتوں کو یقین تھا، آخر میں سب ٹھیک ہو جائے گا۔ اگرچہ چادر کی رسم معمولی ہوتی ہے اور اس میں بہت کچھ نہیں کیا جاتا لیکن یہاں چنوں اور پورن دئی اور وڈیا اور للّی اور چنڈی نے مل کر ایک پوری شادی کا سامان کر دیا تھا۔ ورنہ وہ سب ضائع ہو جاتا.... [54]

اس رسم کی تیاریوں کے ضمن میں لوک کلچر کا یہ بھی انداز دکھائی دیتا ہے جس میں بستی، محلے یا گاؤں والے سب مل کر کسی کی شادی کا انتظام کرتے ہیں۔ اور اسے کسی ایک گھر کی نہیں بلکہ پورے گاؤں، محلے کی ذمہ داری سمجھتے ہیں۔ بایں ہمہ رانو یتیم ہوتے ہوئے بھی یتیم نہ رہی۔ بستی، گاؤں والے اس کے اپنے بن گئے اور سب نے مل کر اس رسم کو شادی کے گیتوں سے گلزار کیا۔ لوک کلچر میں شادی بیاہ کی ہر رسم کے لئے علیحدہ گیت ہیں۔ عورتیں، لڑکیاں سب مل کر ان گیتوں کو گاتی ہیں۔ شادی میں ایک یہ بھی رسم ہے کہ شادی کے بعد سمدھی اور سمدھن بالمقابل کھڑے ہو کر ایسے گیت گاتے ہیں جس میں ایک دوسرے کی تضحیک کا پہلو پایا جاتا ہے۔ حتیٰ کہ بعض گیتوں میں ایک دوسرے کو گالیاں بھی دی جاتی ہیں۔ لیکن یہ سب محض تفریح طبع کی خاطر ہے۔ ان کا رنجش و ناراضگی سے کوئی تعلق نہیں ہے یہ محض ایک رسم ہے جو ادا کی جاتی ہے۔ بیدی نے لوک گیتوں کے اس رنگ کو بھی اجاگر کیا ہے جو اردو فکشن میں شاید ہی کہیں دکھائی دے:

پورن دئی اور اس کی طرّار ساتھن وڈیا نے برات کی طرف اشارہ کر کے آئے ہوئے مہمانوں کو بندر، سوَر، بھڑوے اور جانے کیا کچھ کہا اور ایسا کرنے میں ہاتھ اپنے اپنے مردوں کی طرف اٹھا دئے جس پر خوب ہی کھلّی پڑی.... سمدھنیاں ناچیں، ڈومنیاں تھرکیں... پھر اس نے وڈیا کے ساتھ مل کر کئی نمکین اور مرچیلی سٹھنیاں دی تھیں۔ پودینے کی کروکڑاہی رے/ منگل کی ماں، رنڈی کی بیٹی آئی رے/ ہمارا اچھا کرارا پودینہ! " اس کے جواب میں کہا گیا " ہمارا اچھا کرارا پودینہ!/ مصالحوں والا پودینا/ منگل کی بہن تھانے داروں سے چھڑائی رے/ پودینے کی کروکڑاہی رے۔ [55]

افسانوں میں شادی بیاہ کے گیتوں کا یہ ذکر ستیارتھی کے یہاں بھی ملتا ہے۔ افسانہ 'پل' میں ستیارتھی نے شادی بیاہ کے مختلف رسوم میں گیت گانے کا ذکر کیا ہے۔ اس میں دلہن کی ڈولی اٹھنے اور اس کی رخصتی کے گیت ہیں، مراثنوں اور سہاگ پٹاری کا بیان ہے۔ دلہن کے زیورات نتھ، بلاق، جھومر، چندن ہار وغیرہ کی وضاحتیں ہیں۔ یوں

[54] راجندر سنگھ بیدی، ایک چادر میلی سی، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۸۰، ص، ۴۵،

[55] راجندر سنگھ بیدی، ناولٹ ایک چادر میلی سی، نئی دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۸۰، ص، ۴۹۔

معلوم ہوتا ہے جیسے شادی بیاہ کی تفصیلات اور گیتوں کے مواقع پر ستیار تھی کا یہ افسانہ بیدی کے بیانیہ کا تکملہ ہے۔ بیدی نے شادی بیاہ کے جن رسوم کو احاطۂ تحریر میں نہیں لایا ہے ستیار تھی نے ایک طرح سے ان کی تفصیلات ''پل'' میں درج کردی ہے۔ ''دیوندر ستیار تھی کے ہاں کہانی کو اس کے لوک گیتوں سے دریافت کیا گیا ہے۔ اس لئے اس میں صداقت بھی ہے اور گہرائی بھی۔ دیوندر ستیار تھی کے ہاں کہانی اور افسانے کا تار و پود کچھ زیادہ مضبوط نہیں لیکن افسانہ بیان کرنا تو اس کا مقصد ہی نہیں۔ وہ تو اس لہو کو تلاش کرتا ہے جو درختوں کی رگوں میں، انسان کی شریانوں میں اور اس کے جمع کئے ہوئے لوک گیتوں میں یکساں تیز رفتاری سے دوڑ رہا ہے۔''[56] ستیار تھی کا کارنامہ اس کے جمع شدہ ہندوستانی لوک گیت ہیں۔ جو مختلف زبانوں کے ہیں۔ ان تمام گیتوں کو سامنے رکھ کر ہندوستان کی جو تصویر بنتی ہے وہ ان کے افسانوں سے ظاہر ہوتی ہے۔ ان کے افسانوں میں فنی گیرائی خواہ نہ ہو لیکن لوک کلچر کا بیان جگمگاتا دکھائی دیتا ہے۔ افسانہ ''بٹائی کے دنوں میں'' کھیت کھلیانوں کے کینوس پر مزدور اور کسانوں کی تصویر ابھاری ہے۔ زمینداروں کا جبر اور کسانوں کی مظلومیت کی تصویر۔ سنتو کے کردار کی ذہنی و جسمانی نشو و نما، یہ سب لوک کلچر کے پروردہ معلوم ہوتے ہیں۔ دیوندر ستیار تھی نے اپنے افسانوں میں لوک کلچر کی تصویر کئی جگہ ابھاری ہے۔ ان کا افسانہ 'اور بنسری بجتی رہی' بھی اس حوالہ سے اہم ہے۔ جس میں انہوں نے ایک اہیر کے کردار کو بنسری بجاتے ہوئے دکھایا ہے۔ اہیر اور بنسری کا بہت گہرا اور پرانا رشتہ ہے۔ کرشن اس رشتہ کی نمایاں مثال ہے۔ جو علامت کی صورت اختیار کرچکا ہے۔ کرشن کی مرلی اور اس کی تان فطرت سے اپنا رشتہ قائم کرکے امر ہوگئی ہے۔ ستیار تھی نے مذکورہ افسانہ میں اہیر کو اسی رنگ میں رنگا ہوا دکھایا ہے۔ وہ فطرت کی گود میں اپنی بانسری کی تان میں محو ہے۔ اور اس کی بنسری کی مدھر تان سے پوری کائنات مسحور ہو جاتی ہے۔ ستیار تھی کی یہ منظر کشی لوک کلچر کے فطری حسن کو نظروں میں پھیر دیتی ہے۔ اور اہیر کے کمال فن کے سبب منظر کو جامد بنا دیتی ہے۔ افسانہ کا یہ منظر کینوس پر ٹھہر سا جاتا ہے ''اس سنسان ٹیکرے پر ایک اہیر بنسری بجا رہا تھا۔ گائیوں نے چرنا چھوڑ دیا۔ بنسری کے جادو بھرے نغمے نے ان پر ایک وجدانی کیفیت طاری کردی۔ ڈھلوان پر سے وہ اوپر چڑھ آئیں جنگل کے ہرن اور مور بھی دوڑے آئے اور مست ہو کر بنسری کا نغمہ سننے لگے۔....[57] لوک کلچر کی سب سے بڑی قوت اس کی اجتماعیت ہے۔ یہ اجتماعیت کلچر کے مختلف عناصر میں دکھائی دیتا ہے۔ شادی بیاہ کا موقعہ ہو یا تہواروں کا، پریشانی یا مصیبت کا وقت ہو یا روزمرہ معمولات زندگی کا لوک کلچر میں اجتماعیت و موانست کا یہ عمل ہر جگہ روشن نظر آتا ہے۔ بیدی اور ستیار تھی کے علاوہ

---

[56] انور سدید، اردو افسانے میں دیہات کی پیش کش، الہ آباد: رائٹر گلڈ، ۱۹۹۷، ص: ۱۴۸-۱۴۹۔

[57] دیوندر ستیار تھی، افسانہ اور بنسری بجتی رہی، بنسری بجتی رہی، دیوندر ستیار تھی، لاہور: انڈین اکیڈمی، ۱۹۴۶۔

سہیل عظیم آبادی، اختر اورینوی، جمیلہ ہاشمی اور بلونت سنگھ بھی اس کلچر کے اہم ترجمان ہیں۔ بلونت سنگھ کا دیہات بھی پنجاب سے ہی متعلقہ ہے۔ "وہ پنجاب کو پنجاب کے اصلی رنگ میں دیکھتا ہے اور اسے' ٹورسٹ اسپاٹ' یا سیاحوں کی جنت بنا کر پیش نہیں کرتا۔ یہ دیہات دھوپ اور دھول میں نہا رہا ہے۔ یہاں گوبر، لید، مینگنیں بھری پڑی ہیں، جوہڑ کے پانی میں بھینسیں نہا رہی ہیں، رہٹ چل رہا ہے۔[58] ان کے سامنے دیہات اور اس کا کلچر ایک کھلی کتاب کی مانند ہے۔ اور وہ اس کتاب کے ایک ایک ورق کو اپنے افسانوں کے ذریعہ پیش کرتے جاتے ہیں۔ ان کے افسانوں سے دو اقتباس درج کرتا ہوں جس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ لوک کلچر میں گھر اور باہر کی زندگی اور اس کے مناظر کس نوعیت کے ہوتے ہیں:

> دھوپ ہلکی پڑ چکی تھی لیکن گرمی اب بھی کافی تھی۔ سڑک بڑے کھیتوں سے ہو کر جاتی تھی۔ راستے میں سڑک سے ذرا پرے ہٹ کر جا بجا رہٹ چلتے دکھائی دے رہے تھے۔ کنوؤں کا صاف و شفاف پانی جھالوں میں گرتا ہوا آنکھوں کو کس قدر بھلا معلوم ہوتا تھا۔ ان کنوؤں کے گرد قینچی سے کتری ہوئی داڑھیوں والے کسان موٹے سوتی کپڑے کے تہہ بند باندھے بڑے سرور کے عالم میں حقے گڑ گڑاتے نظر آتے۔ جب کنوؤں پر کام کرنے والی لڑکیا اور عورتیں کھیتوں میں مٹک مٹک کر ادھر ادھر چلتیں تو ان کی لمبی لمبی چوٹیاں ناگنوں کی طرح بل کھا کر لہراتی تھیں۔ بیلوں کی ٹانگوں میں گھس گھس کر بھوکنے والے کتے اپنا الگ شور مچا رہے تھے۔ اور اپنی میلی کچیلی چندریوں میں سوکھے ہوئے گوبر کے ٹکڑے جمع کرنے والی لڑکیاں کبھی اپنا کام چھوڑ کر گلہریوں کی طرح میری طرف دیکھنے لگتی تھیں۔ [59]

لوک کلچر سے متعلق گھر کا ایک منظر کچھ اس انداز کا نظر آتا ہے:

> ڈیوڑھی سے نکل کر اجنبی صحن میں داخل ہو گیا۔ ایک بچہ سینے سے گلی ڈنڈا لگائے سو رہا تھا۔ صحن مویشیوں کی موت اور گوبر سے اٹا پڑا تھا۔ ایک طرف کھرلی کے پاس ایک بھینس جگالی کر رہی تھی۔ بھس اور کھلی کی سانی کی بو چہار جانب پھیلی ہوئی تھی۔ رسی پر میلے کچیلے کپڑے لٹک رہے تھے۔ ایک طرف خراس دوسری طرف تنور اور اس کے آس پاس ہی دیوار سے ٹکا ہوا جھکڑے کا پہیا۔ یہ بڑے بڑے اپلے، کونے میں کپاس کی چھڑیاں۔ چولہے کے پاس جھوٹے برتنوں کا انبار ایک کمرے سے سفید چمکتے ہوئے برتن دکھائی دے رہے تھے۔ ساتھ ہی تاگے میں پروئے ہوئے شلغم کے قتلے سوکھنے کے لئے لٹک رہے تھے۔ [60]

---

[58] انور سدید، اردو افسانے میں دیہات کی پیش کش، الہ آباد: رائٹر گلڈ، ۱۹۹۷، ص، ۹۹۔

[59] بلونت سنگھ، پنجاب کا البیلا، ہندوستان ہمارا، الہ آباد: سنگم پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۴۷، ص، ۵۵۔

[60] بلونت سنگھ، جگا، ایضاً، ص، ۸۷

بلونت سنگھ کے اس دیہات میں جمیلہ ہاشمی کے پنجاب کی صورت بھی شامل کردی جائے تو پنجاب کے لوک کلچر سے متعلق بچی کھچی کسر بھی پوری ہو جائے گی۔ جمیلہ ہاشمی اور بلونت سنگھ کے یہاں نکتہ اتصال افسانے کا محدود کینوس ہے جو علاقائی لحاظ سے مشرقی پنجاب کے اضلاع جالندھر اور ہوشیار پور کے دیہات اور اس کے کلچر سے متعلق ہے۔ ان کے افسانہ ''رات کی ماں'' کا یہ اقتباس درج کرتا ہوں جس کی کمی کا احساس بلونت سنگھ کے یہاں ہوتا ہے:

> فصل کٹ گئی جاٹ شادیوں اور ہنگاموں کیلئے زیور کپڑا خریدنے میں لگ گئے۔ بازاروں میں اپنے گھاگھرے گھماتی مٹیاریں پھولوں والے جوتے پہنے اور لمبی چادریں لئے عورتیں دکانوں پر بیٹھ کر ریشمی تھانوں کو ہاتھ لگا کر دیکھتیں اور بھاؤتاؤ کرتی مٹھائی خریدتیں اور اپنے جسموں، سانسوں کی خوشبو پیچھے چھوڑتی چلی جاتیں۔ بازار رنگ اور نور سے بھرنے لگتے۔ گرمی اب اپنے شباب پر تھی۔ لو چلتی تھی اور لوگ بادلوں کی راہ دیکھتے تھے۔ اڑتی خاک سے بیزار تھے۔ سورج سوا نیزے پر کھڑا تھا۔ اور راتیں بستیوں میں چراغوں، گیتوں اور ہنگاموں کی براتیں لیکر اترتیں۔ گلی گلی ایک میلہ سا لگتا۔[61]

فصل کٹنے کے بعد جشن کا جو ماحول ہوتا ہے اس کی ایک اچھی تصویر کشی جمیلہ ہاشمی نے افسانہ میں پیش کی ہے۔ لوک کلچر سے متعلق ان کی اہم تخلیقات میں 'شدّت' اور 'روہی' کو بھی شامل کیا جا سکتا ہے۔ اردو افسانے میں لوک کلچر کی عکاسی کی ایک لمبی فہرست ہے جس میں عموماً دیہات کے لوک کلچر کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس فہرست میں حیات اللہ انصاری (آخری کوشش)، سہیل عظیم آبادی (الاؤ)، اختر اورینوی (بیل گاڑی)، غلام الثقلین نقوی (جلی مٹی کی خوشبو)، صادق حسین (پتھیرا)، شمس آغا (شکست)، سریندر پرکاش (بجوکا)، جوگیندر پال (بازدید)، اوپندر ناتھ آشک، محمد منشایاد (ماس اور مٹی، کچی پکی قبریں)، شہزاد منظر (ندیا کہاں ہے تیرا دیس)، فرخندہ لودھی (گوبر ٹیکس، بوٹیاں)، اسلم جمشید پوری (عید گاہ سے واپسی) وغیرہ نمایاں ہیں۔ اردو ناولوں میں بھی اس طرز پر لوک کلچر کی عکاسی خاطر خواہ مل جاتی ہے۔ جیسا کہ ابتدائی سطروں میں پریم چند کے ناولوں کا ذکر کیا گیا۔ لیکن بالخصوص مابعد جدید عہد میں کئی ایسے ناول ہیں جن میں لوک کلچر اور شہری کلچر کا باہمی امتزاج ملتا ہے۔ ان ناولوں کے توسط سے binary opposition کے تحت ہندوستان کے مختلف علاقوں کے لوک کلچر سے متعلقہ انسانوں کی زندگی اور ان کی صورت حال کا اندازہ ہوتا ہے۔ وقت اور زمانے کے ساتھ ان میں دبے پیر آنے والی تبدیلیوں کا بھی احساس ہوتا ہے۔ علی امام نقوی کے ناول 'تین بتّی کے راما' کا نام اس حوالہ سے لیا جا سکتا ہے۔ مذکورہ ناول میں اردو کا مقامی لہجہ جسے لوک کلچر سے خاص نسبت ہے نمایاں ہوتا ہے۔ علی کی نثر کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ ان کے مکالموں میں

---

[61] بلونت سنگھ، افسانہ رات کی ماں، ایضاً، ص ۹۸۔

مقامی رنگ بے روک ٹوک آئے ہیں۔ وہ نواح بمبئی کے عام متوسط طبقے اور نچلے طبقے کی زندگی اور معاشرت کی بڑی عمدہ عکاسی کرتے ہیں۔ رسم ورواج اور مختلف طبقوں کی اصطلاحات کا حال پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ انہیں زندگی اور زندگی کے مظاہر سے کتنی دلچسپی ہے۔ تین بتی کے راما ایک ایسا ہی ناول ہے، جس میں شہر کے نچلے طبقے کی زندگی اور ان کی زبان کو ملحوظ رکھا گیا ہے لیکن ساتھ میں اعلی طبقہ کی زندگی کا نقشہ بھی پیش کیا گیا ہے۔ اس ناول کی زبان بمبیّا اردو کی اچھی مثال ہے۔ اردو کا یہ مقامی لہجہ اسی لوک کلچر کا اشاریہ ہے۔ ناول میں ایک جگہ تانبے اور پیتل کے برتن صاف کرنے کا ذکر ہے۔ اور ان برتنوں کو چمکانے کے لوک طریقے کا بیان بھی دلچسپ ہے:

> موہن کو وہ قلعی گر یاد آنے لگتا تھا جو دو مہینے میں ایک مرتبہ گاؤں میں آکر گھر گھر آوازیں دے کر تانبے کے برتن اکٹھا کیا کرتا تھا۔ پھر کسی گھنے درخت کے نیچے بھٹی بنا کر اس میں آگ روشن کرتا۔ بجھتے ہوئے کوئلوں کو دہکانے کی خاطر مشک کی مدد سے پھونک پھونک کر آگ روشن رکھنے کی ذمہ داری وہ کسی لڑکے کو سونپا کرتا تھا۔ اور اس کے بعد آگ پر برتن رکھ کر، انہیں سرک کرتا۔ نوسادر کا سفوک چھڑک کر اس پر قلعی کرنے کے بعد اسے خوب چمکاتا اور آخر میں گرم گرم برتن کو پانی میں ڈبو دیا کرتا تھا۔[62]

شبر امام نے سماجی اصلاح کے نقطۂ نگاہ سے تاریخی اور اصلاحی ناول رقم کئے ہیں۔ حب الوطنی کسانوں اور مزدوروں کا استحصال، غریبی وامیری کی آویزش، راست بازی، اولوالعزمی، بلند اخلاقی اور انسانیت نوازی ان کے ناولوں کے موضوعات ہیں۔ ان کے ناولوں کا پس منظر اردو کا لوک کلچر ہے۔ وہ اپنی کہانیوں میں مختلف انداز سے اسی کلچر کی صورتیں اجاگر کرتے ہیں۔ ان کے ناولوں کے کردار بھی اکثر و بیشتر اسی کلچر سے متعلقہ ہوتے ہیں۔ شبر امام کا تعلق خود بھی دیہی ماحول سے ہے اور وہ دہقانوں کی حالت زار کو بیان کرنے کا ہنر خوب جانتے ہیں ان کا ناول شاہین اور جب گاؤں جاگے ہے۔ مجموعی طور پر یہ ناول دیہی زندگی کے پیچ و خم، شکست و فتح، تخریب و تعمیر، تضاد و تصادم، ظلم و جور، جاگیر داری نظام اور لوک رسوم ورواج سے معمور ہے۔ محمد علیم کے ناول ''میرے نالوں کی گمشدہ آواز'' میں بھی گاؤں کی زندگی اور اس سے وابستہ لوک کلچر کا عکس ملتا ہے۔ علیم کا گاؤں جیتا، جاگتا، کھاتا، پیتا دکھوں سے لبریز اور خوشیوں سے معمولی آشنائی والا گاؤں ہے۔ اس میں دوستی دشمنی کے ساتھ عیاشی، چوری، ڈکیتیاں، اسمگلنگ اور ذرا ذرا سی بات پر جان لینے کی باتیں ہیں۔ ان ناولوں سے نظر ہٹا کر جب ہم لوک کلچر کے زاویہ سے چند ایک اور ناول کی بات کرتے ہیں۔ تو ذہن پر فائر ایریا کی دہک محسوس ہوتی ہے اور آدھا گاؤں اور جھینی جھینی بینی چدریا کا سایہ

---

[62] علی امام نقوی، تین بتی کے راما، بمبئی: قلم پبلی کیشنز، ۱۹۹۱، ص، ۳۴۔

لہرانے لگتا ہے۔ان کی مخلوط زبان کانوں میں پڑنے لگتی ہے اور ان کے کردار لوک کلچر کا پس منظر لئے نظروں میں پھر جاتے ہیں۔

آدھا گاؤں گو کہ دیہات کے ایلیٹ کلچر کی ترجمانی کرتا ہے لیکن شہری ایلیٹ کلچر کے بالمقابل اسے لوک کلچر سے ہی تعبیر کیا جائے گا۔ناول کا ماحول، معاشرہ، پس منظر اور پیش منظر دونوں ہی اس ناول کو لوک کلچر کا ترجمان بنادیتا ہے۔لوک کلچر کے حوالہ سے یہ ناول اپنی زبان کی وجہ سے یاد کئے جانے کے قابل ہے۔اردو کا علاقائی لہجہ جسے راہی معصوم بھوجپوری اردو کا نام دیتے ہیں، اپنی مثال آپ ہے۔اس زبان میں لوک کلچر کی عکاسی اردو فکشن میں بہت کم ہی دکھائی دیتی ہے۔معصوم اپنی زبان کے متعلق درج کرتے ہیں:

> ہم لوگ اردو نہیں بولتے تھے۔ابّا نے چونکہ فیض آباد اور لکھنؤ میں پڑھا ہے اس لئے وہ تو اردو بولتے ہیں۔باجی شادی کے بعد لکھنؤ کی ہو گئیں اس لئے کبھی کبھار وہ بھی اردو بول لیتی ہیں مگر ہم لوگ آج بھی وہی زبان بولتے ہیں جو زبان امّاں بولا کرتی تھیں اور جو زبان نصیبہ بوا بولا کرتی تھیں۔جو زبان منّو بوا، عیدو اور رؤف کی تھی اور جو زبان گنگولی کے میر صاحبان کی ہے یعنی بھوجپوری اردو۔میری چھوٹی بہن افسری بارہ پندرہ برس سے دلی میں رہ رہی ہے مگر اب تک اسے اردو بولنا نہیں آسکا۔وہ آج بھی وہی امّاں کے دودھ کے ساتھ پی ہوئی بھوجپوری اردو بولتی ہے۔[63]

ناول میں زمینداروں کے علاوہ چمار، اہیر، مراثی، بھنگی کا بھی ذکر ہے۔سواری کا ذکر کرتے ہوئے لاریوں کے علاوہ چوپالوں، ڈولیوں اور یکوں کا نام لیا گیا ہے۔تام چینی اور تانبے کے برتن کا استعمال ہے۔بانس کی دستی چرخی دار پنکھے کا ذکر اور لوک دھنوں میں مرثیہ خوانی کا بیان بھی ہے۔ناول کی مذکورہ تمام جزئیات اسے شہری ایلیٹ کلچر کے بالمقابل لوک کلچر کے زمرے میں شامل کرتی ہیں۔بالخصوص ناول کی زبان اس کلچر کو اردو کے ادبی منظر نامہ میں لاثانی بنادیتا ہے :

> ای سبھن کے پاس پائجامہ نا ہے کا؟ میں نے عمّو سے پوچھا۔ای ہرمزادے ہیں۔عمّو نے کہا۔ہرمزادے کا ہوت ہے؟ میں نے دوسرا سوال جڑ دیا۔بھاوج سے پوچھ لیہو۔یہ کہہ کر عمّو میرے بالوں سے کھیلنے لگے۔[64]

آدھا گاؤں کی طرح اردو کا یہ مقامی لہجہ ہمیں عبدل بسم اللہ کے ناول ''جھینی جھینی بینی چدریا'' میں بھی ملتا ہے۔عبدل بسم اللہ کا یہ ناول بنارس اور مئو کے بنکروں کی زندگی اور ان کے کلچر کی کہانی سناتا ہے۔آدھا گاؤں اور

---

[63] راہی معصوم رضا، آدھا گاؤں، اعظم گڑھ، یوپی، شری رامانند سرسوتی پستکالیہ، ۲۰۰۳، ص، ۶۶

[64] راہی معصوم رضا، ناول آدھا گاؤں، اعظم گڑھ: شری رامانند سرسوتی پستکالیہ، ۲۰۰۳، ص، ۷۸

جھینی جھینی بینی چدریا میں قدرے مشترک ان کی زبان ہے۔ دونوں ہی ناول اردو کے مقامی لہجہ کی اچھی مثال ہے۔ مشرقی یوپی بالخصوص بنارس، مبارک پور، غازی پور، مئو، اعظم گڑھ کے علاقہ میں بولی جانے والی اردو کا لہجہ ان دونوں ناولوں میں زندہ ہو گیا ہے۔ جھینی جھینی بینی چدریا میں بنکروں کی بولی میں اردو کا علاقائی لہجہ پلتا ہے۔ جو کبیر کے وقت سے آج بھی پرورش پا رہا ہے۔ یہ بولی اردو کا لوک ورثن ہے۔ جس سے اردو کی مقامیت اور اس کے دیسی پن کی وضاحت ہوتی ہے۔ ناول کا نام کبیر کے گیت ''جھینی جھینی بینی رے چدریا'' سے ماخوذ ہے۔ ناول کا نام ہی اسے لوک کلچر سے وابستہ کر دیتا ہے۔ یہ ناول آج کے بنکروں کی ہی کہانی نہیں ہے بلکہ ان کی صدیوں کی کہانی معلوم ہوتی ہے جس کا سرا کبیر یا اس سے بھی قبل سے جڑتا ہے۔ کبیر بذات خود لوک کلچر کا استعارہ ہے۔ ان کے گیت اور دوہے میں بنکر سماج کی بپتا درج ہے۔ ان کا مذکورہ گیت جس کے بول پر ہی عبدل نے ناول کا نام رکھا ہے اس بپتا کا ابتدائیہ ہے۔ بنکروں کے نام سے ہی ذہن میں ان کے کلچر کی تصویر ابھر جاتی ہے۔ کرگھا، چرکھا، لوم، دھاگے، روزمرہ کی مشغولیات، ان کی خاص اصطلاحات، لفظیات اور اردو کا عوامی لہجہ یہ سب مل کر ہمارے سامنے اس کلچر کی تصویریں ابھارتی ہیں۔ یہ ناول شہری لوک کلچر کی ایک اچھی مثال ہے۔ بنارس اور مئو کے بنکروں کے محلے کی یہ کہانی ان کے صدیوں کے استحصال کی روداد بیان کرتی ہے۔ یہ سماج کا وہ طبقہ ہے جو آج بھی حاشیے پر کھڑا ہے اور اپنے وجود کی لڑائی لڑ رہا ہے۔ علیمن، کمرُن، الطفوا، متین، لطیفوا، ریحنوا، نجبنیا جیسے تمام کردار اس لڑائی کا حصہ ہیں۔ اور اپنے پورے کلچر کے ساتھ ہماری نظروں کے سامنے آتے ہیں۔ اس کلچر کی جھلکیاں ناول کی قرآت کے دورانیہ میں رفتہ رفتہ عیاں ہوتی ہیں۔ بنکروں کے گھر، دوار کا نقشہ یوں سامنے آتا ہے:

> دروازے میں داخل ہوتے ہی سامنے ایک کمرہ ہے جس میں ایک کرگھا گڑا ہوا ہے۔ کرگھے پر بیٹھن پڑا ہے۔ ... وہ دیر تک وہیں کھڑا رہتا ہے اور کمرے کا معائنہ کرتا رہتا ہے۔ ایک طرف دو چار پائیاں کھڑی ہیں، دوسری طرف ایک چوکی بچھی ہے، جس پر بستر وغیرہ تہہ کر کے رکھے ہوئے ہیں۔ دیواروں پر کئی کئی الماریاں ہیں جن میں گرہستی کا سامان قرینے سے رکھا ہوا ہے۔ ایک طرف ایک بڑا سا صندوق ہے۔ جس کے اوپر دو عدد چھوٹے چھوٹے بکس رکھے ہوئے ہیں۔ بکسوں میں تالے پڑے ہیں دیواروں پر کئی کئی کھونٹیاں ہیں جن پر بنکاری کی چیزیں ٹنگی ہوئی ہیں۔ چرخہ، نٹاوا، پریتا، تھونا، مونی، سرکی وغیرہ۔ ایک کھونٹی پر ایک لالٹین ٹنگی ہوئی ہے۔ اور کونے میں کچھ گھڑے رکھے ہوئے ہیں۔[65]

---

[65] عبدل بسم اللہ، ناول جھینی جھینی بینی چدریا، نئی دہلی، ناولستان جامعہ نگر، ۱۹۹۳، ص، ۴۴۔

اندروں خانہ کا نقشہ دیکھ کر جب ہم آگے بڑھتے ہیں تو عورتوں کی زبان اور ان کی خاص اصطلاحات کانوں میں پڑتی ہیں ''جا چولی دوآر میں کھالے۔ ڈھروا میں روٹی ہوئی یے اور ملسی میں ترکاری ہوئی یے۔ پلیٹ میں تیئیں سا نکال لے بے اور ڈھپّن ڈھانک دے بے۔ ابھی تورے ابّاآوت ہوئیں یے۔ علیمن اسے کھانے کے لئے ہدایت دیتی ہے اور چرخہ اٹھا کر کتان پھیرنے میں مشغول ہو جاتی ہے۔'' [66]

آگے بڑھتے ہی باہر گلی محلے میں دھما چوکڑی کرتے بچے ملتے ہیں۔ ''ان میں سے کچھ گیند کھیل رہے ہیں تو کچھ گلی ڈنڈا۔ کچھ آنکھ مچولی میں مگن ہیں تو کچھ چور سپاہی بنے دوڑ رہے ہیں۔'' [67] سال میں آنے والے تہواروں اور عرس کا ذکر ہے۔ ان میں لگنے والے میلے، ٹھیلے ہیں، جوان کی زندگی میں کچھ تازگی فراہم کرتے ہیں۔ جہاں وہ تھوڑی دیر کے لئے اپنے دکھ درد کو بھول کر زندگی سے مسرّتیں مستعار لیتے ہیں۔ مزید برآں بنکروں کے خاص تہوار کا بھی پتہ ملتا ہے۔ جسے یہ لوگ 'پیالا' کہتے ہیں۔ '' آج پیالا ہے۔ چوکا پر کا جملہ اگہن مہینے کا پہلا جمعہ۔ آج برادری کے لوگ مسجدوں میں نماز نہیں پڑھیں گے۔ آج نماز ہو گی چوکا گھاٹ کے میدان میں۔ صبح سے تیاری شروع ہے.....ایک طرح سے بنارسی جلاہوں کی یہ ڈھون ایکادشی ہے۔ جگہ جگہ ایکھ کے پہاڑ گنجے ہوئے ہیں۔ لوگ نماز پڑھیں گے، گنّے خریدیں گے اور اپنے اپنے گھر روانہ ہوں گے۔'' [68] ناول میں آگے بڑھتے ہوئے تھوڑے دیر کے لئے چندن شہید کے میلے پر بھی نظر ٹھرتی ہے۔ جو ہر سال چیت کے مہینے میں ہر ایک جمعرات کو لگتا ہے۔ ناول کی خوبی یہ ہے کہ اس میں زندگی کر نے والے افراد کی ایک ایک حرکت، ایک ایک دھڑکن پر ناول نگار کی نظر اور پکڑ ہے۔ اس نے اپنی تخلیقی صلاحتیوں اور مشاہدے سے فائدہ اٹھاتے ہوئے ان سب افراد کو جیتے جاگتے حقیقی انسانوں میں تبدیل کر دیا ہے، عبدل جس گلی، محلہ سے گزرا ہے قاری کو اپنے ساتھ ساتھ لئے پھرا ہے جس سے قاری خود کو اس ماحول کا حصہ محسوس کرنے لگتا ہے، اور اس کلچر میں دور تک سفر کرتا چلا جاتا ہے۔

الیاس احمد گدّی کا ناول 'فائر ایریا' میں بھی لوک کلچر کے عناصر کا بیان ملتا ہے۔ یہ کلچر دلت آدی باسی لوگوں کا کلچر ہے۔ جو انسانی سطح سے نیچے کی زندگی گزارنے پر مجبور ہیں۔ سہدیو جو گاؤں کا سیدھا سادہ نوجوان ہے۔ اس کو مرکز میں رکھ کر یہ کہانی تیار کی گئی ہے۔ پیٹ کی بھوک انسانوں کو کہاں کہاں لئے پھرتی ہے۔ لوک کلچر میں ہجر کے گیت، وصال کی چاہ، ساون کی پھوہار اور پھاگن کا انتظار یہ سب معشوق کی ذات سے وابستہ ہیں۔ اور یہ معشوق

---

66 ایضا، ص، ۴۵

67 عبدل بسم اللہ، ناول جھینی جھینی بینی چدریا، نئی دہلی، ناولستان جامعہ نگر، ۱۹۹۳، ص، ٦٦

68 ایضا، ص، ٦٨۔

صدیوں سے پیٹ کی بھوک کی خاطر پردیس، بدیس کا سفر کرنے کے لئے مجبور رہا ہے۔ ایسے میں عاشق و معشوق دونوں کے لئے صرف ان گیتوں کا ہی سہارا رہ جاتا ہے جو ان کے جذبوں کی ترجمانی کرتے ہیں اور دل کو وقتی سکون عطا کرتے ہیں۔ فائر ایریا میں پیٹ کی بھوک محبت پر غالب آجاتی ہے۔ جس کے نتیجہ میں سہدیو کی محبت اور اس کا بچپن سب پیچھے چھوٹ جاتا ہے۔ جسے چھوڑتے ہوئے اسے دکھ کا احساس بھی ہوتا ہے لیکن شاید اس کلچر کے لوگوں کا صدیوں سے یہی مقدر ٹھہرا ہے:

> گاؤں کے بیچوں بیچ وشال برگد پیڑ کے پاس وہ ٹھٹھک کر کھڑا ہو گیا تھا۔ اس پیڑ کے نیچے گاؤں والوں کا بچپن گذرتا رہا ہے... گلی ڈنڈا کے گڈھے زمین پر ہمہ وقت دکھلائی پڑتے ہیں۔ اس پر رکھ کر گلی اچھالی جاتی ہے پھر اسی اچھال پر ڈنڈے کی زوردار چوٹ پڑتی ہے۔ گلی فضا میں تیر جاتی ہے۔ ساتھ ہی لڑکوں کی مسرت بھری چیخ گونج اٹھتی ہے۔ اڈی... تاڑی۔ گلی ڈنڈے کا موسم نہیں ہوتا تو لٹو کا کھیل ہوتا اور جب اس کا بھی وقت نکل جاتا ہے تو کوئی دوسرا کھیل... رات کو عموماً بڑے لڑکے یا نوجوان جمع ہوتے ہیں، چھوڑ کھیلتے ہیں، کبڈی کے مقابلے ہوتے ہیں۔ مگر زیادہ ترگپ بازی ہوتی ہے... زمین کے اس چھوٹے سے ٹکڑے نے جیسے آج اس کے پاؤں تھام لئے تھے۔ مت جاؤ! اس نے لمحہ بھر توقف کیا زمین سے اپنے پاؤں چھڑائے اور ننکو کے ساتھ قدم ملا کر چلنے لگا۔[69]

سہدیو اسی گاؤں گھر کا نوجوان ہے جہاں مٹی کی کچی دیواریں ہیں، اس دیوار سے لگے مچان ہیں، جن پر سیم کی بیلیں چڑھیں ہیں اور چاروں طرف سبزہ کی خوشبو ہے۔ سبزہ کی یہ خوشبو جو کالی دنیا (کولیری) میں جانے کے بعد محض اس کے خیالوں کا حصہ بن کر رہ جاتی ہے۔ پیسہ کمانے، زمین خریدنے اور واپس گاؤں لوٹ جانے کے خواب اس کی آنکھوں میں ہی دم توڑ جاتے ہیں۔ اس کے عوض اسے ملتی ہے کالی دنیا کی غلامی۔ جہاں ایک بار آنے کے بعد واپسی کی راہ مسدود ہو جاتی ہے۔ اس کالی دنیا کے شب و روز کا ایک ہلکا سا نقشہ یوں دکھائی دیتا ہے:

> رات بھر کے ان رنگین خوابوں کے بعد جب نیند کھلتی ہے تو سارے میں کام پر جانے کی گہما گہمی شروع ہو جاتی، ضروریات سے فارغ ہو کر جلدی جلدی مشترکہ چولہا جلایا جاتا اور مٹی کی ہانڈیوں میں یا المونیم کی سیاہ پڑ گئی دیگچیوں میں بھات بنتا کبھی آلو کا چوکھا، کبھی ٹماٹر کا جھور اور کبھی صرف پیاز، یہاں آدمی منھ کے سواد کے لئے نہیں کھاتا، صرف پیٹ بھرنے کے لئے کھاتا ہے بس اسلئے کھاتا ہے کہ کھانا ضروری ہے زندہ رہنے کے لئے، کام کرنے کے لئے اور رات کے جھوٹے خوابوں کو سچ بنانے کے لئے۔[70]

---

[69] الیاس احمد گدی، فائر ایریا، دہلی: عزیز پرنٹنگ پریس، ۱۹۹۴، ص، ۲۳

[70] ایضاً، ص، ۴۳

> یہاں اس کالی دنیا میں پاپ کیا پن کیا ہے کچھ پتہ نہیں چلتا۔ بڑے بڑے جنیو دھاریوں کے جنیو یہاں اتر گئے ہیں۔ بڑے بڑے برہمچاریوں کا برہم چرج یہاں کے جھونپڑوں، جھاڑیوں اور کونو کھتروں میں پڑا سسک رہا ہے۔ جوالا مصر تو بیچارے سادھارن آدمی ہیں۔[71]

اس کالی دنیا میں لوگوں کے دن غلامی میں گزرتے اور راتیں شراب پینے، پان کھانے، گپّے ہانکنے، ہنسی مذاق کرنے گاؤں کے عجیب و غریب قصے سننے سنانے اور جنسی کہانیوں کی لذت آفرینی میں کٹ جاتیں۔ رات اور دن کا یہ اندھیرا ان کی روشن زندگی کے خواب کو چور کر دیتا ہے۔ ان کے خواب آنکھوں سے چرا لئے جاتے ہیں۔

> یہ سب کون لوگ تھے؟ یہ بھوکے ننگے، جانوروں کی طرح زندگی گزارنے والے لوگ، یہ مقامی باشندے بھی تھے اور ایسے بھی جو دور دراز کے علاقوں سے آئے تھے۔ اپنے کھیت، اپنا گھر اپنا علاقہ چھوڑ کر، ان میں بے زمین لوگ بھی تھے۔ چورا چکے بھی تھے۔ اور ایسے معصوم بے ریا اور سیدھے سادے لوگ بھی جنکی معصومیت پر فرشتے رشک کریں۔[72]

الیاس نے ان حاشیائی لوگوں کے مخصوص کلچر کو ناول کے بیانیہ میں ڈھالا ہے۔ اس کلچر کی خاص چیز جو مذکورہ موضوع سے متعلق ہماری نظر اپنی طرف ملتفت کرتی ہے، ناول کی زبان ہے۔ جس میں اردو کے کینوس میں علاقائی عناصر کی خاصی مثالیں ملتی ہیں۔ اردو کے اس علاقائی لہجہ کو لوک کلچر سے خاص نسبت ہے۔ راہی معصوم رضا، عبدل بسم اللہ، علی امام نقوی کی طرح الیاس احمد گدی نے بھی اپنے ناول میں اردو کے مخصوص علاقائی لہجہ کو زندہ کر دیا ہے۔ جس سے اس بات کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ اردو ہندوستان کے جن جن علاقوں میں گئی وہاں کی مقامی بولیوں سے رشتے استوار کئے اور اردو کا علاقائی لہجہ فروغ پایا۔ یہ تمام ناول اس کی زندہ مثالیں ہیں۔ اور ان میں پیش کئے گئے کلچر اردو ادب میں لوک کلچر کا اشاریہ ہیں۔

اردو شاعری میں لوک کلچر کے عناصر:

فکشن کی طرح شاعری کی بھی لوک کلچر سے گہری وابستگی رہی ہے۔ اردو شاعری کی بنیادی اینٹ ہی لوک کلچر کے گاڑھے سے تیار ہوئی ہے۔ بابا فرید، حمید الدین ناگوری اور امیر خسرو کے دوہے اس کلچر کی بو باس لئے وجود میں آئے ہیں۔ خسرو کے بعد اردو دوہے کی ایک پوری روایت ہے جو لوک کلچر کی گود میں پروان چڑھی ہے۔ اور صوفیوں نے

---

[71] الیاس احمد گدی، فائر ایریا، دہلی: عزیز پرنٹنگ پریس، ۱۹۹۴ ، ص، ۲۳۔

[72] ایضاً، ص، ۲۳۔

اس روایت کو قائم کرنے میں اہم رول ادا کیا ہے۔ یحیٰ منیری، میراں جی، باجن، کبیر، نانک، رحیم، جائسی وغیرہ نے اردو شاعری میں دوہے کی ایک عظیم روایت قائم کی ہے۔ ایسا قطعی نہیں ہے کہ صوفیوں کے بعد یہ صنف ادب میں جگہ نہ پاسکی ہو۔ وقت اور زمانے کی تبدیلیوں کے ساتھ یہ صنف آج بھی ہمارا ساتھ دے رہی ہے۔ اس کا مزاج اور اس میں لوک کلچر کے عناصر کی موجودگی ہنوز اس کا خاصہ ہیں۔

دوہے کی ابتدا کے متعلق خواجہ محمد زکریا کہتے ہیں کہ ''اکثر کلاسکی اصناف کی جڑیں فوک ادب میں تلاش کرنی چاہئے۔ دوہا بھی انہیں اصناف سخن میں شامل ہے۔ جس نے کسی نہ کسی شکل میں اپنی ابتدا عوامی ادب سے کی۔''[73] ہر شعری صنف کی طرح اس کا تار و پود اور پرداخت لوک اَدب میں دکھائی دیتا ہے۔ وقت کے ساتھ ساتھ اس میں تغیر وار تقا ہوتا گیا۔ تاوقتے کہ اسے باقاعدہ شعری ہیئت نصیب ہوئی اور ''دوہا چھند'' اس سے مخصوص ہوا۔ دوہا خالص عروضی صنف سمجھی جاتی ہے۔ دوہا چھند دو مصرعوں پر مشتمل چھند ہے۔ اس کا ہر مصرعہ دو اجزا کا حامل ہوتا ہے۔ پہلے جزؤ میں تیرہ اور دوسرے جزو میں گیارہ ماترائیں ہوتی ہیں۔ عمومی طور پر ایک دوہا اڑتالیس ماتراؤں کو محیط ہوتا ہے۔ اور اس کی ۲۳ قسمیں بیان کی جاتی ہیں۔ کلاسکی دوہے میں اکثر و بیشتر اڑتالیس ماترائی دوہے ہی مستعمل رہے ہیں۔ بسا اوقات چھیالیس، چوّن اور چھپّن حرفی دوہے کے نقوش بھی ملتے ہیں۔ ان میں چوّن حرفی دوہے کو جدید دوہے میں جمیل الدین عالی نے فروغ دیا۔ اردو شاعری میں دوہے کی روایت کو دو واضح ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ اول کلاسکی دوہے جن میں صوفیوں، سنتوں، بھگتوں کے دوہے شامل ہیں، دوم جدید دوہے جن میں بیسویں صدی تا ہنوز شعرا کے دوہے شمار کئے جاسکتے ہیں۔ کلاسکی دوہے کے موضوعات، مزاج اور زبان پر ہمیں واضح طور پر لوک کلچر کی عکاسی ملتی ہے۔ ان میں نصیحتیں، ہدایتیں، صحیح، غلط کی تمیز، حقیقت و مجاز کی باتیں، روزمرہ کی زندگی اور معمولات شب و روز ہر ایک سطح پر لوک کلچر کا عکس نمایاں ہے۔ ان کی فکریات اور لہجہ بھی لوک کلچر کا پروردہ محسوس ہوتا ہے:

گوری سووے سیج پر مکھ پر ڈارے کیس
چل خسرو گھر آپنے رین بھئے چھو دیس

(خسرو)

چلتی چاکی دیکھ کے دیا کبیر اروئے
دوئی پاٹن کے بیچ میں ثابت بچا نہ کوئے

[73] خواجہ محمد زکریا، پریت ساگر، طاہر سعید ہارون، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء، ص ۸۔

(کبیر)

ماٹی مول نہ کچھ لہے اور ماٹی سب مول
دشٹ جو ماٹی سوں کرے ماٹی ہوئے امول

(جائسی)

غرض آپنی آپ سوں، رحمن کہی نہ جائے
جیسے کل کی کل بدھو، پر گھر جات لجائے

(رحیم)

جو میں ایسا جانتی پیت کئے دکھ ہوئے
نگر ڈھنڈھور اپیٹتی پیت کئے نہ کوئے

(میرابائی)

بلھیا اچھے دن پچھّے گئے، جب ہر سے کیا نہ پیت
اب پچھتاوا کیا کرے، جب چڑیاں چک گئیں کھیت

(بلھے شاہ)

صوفیوں، سنتوں کی ذات لوک کلچر کا ایک اہم استعارہ ہے۔ اور ان کا سرمایہ اردو میں لوک کلچر کی ایک اہم میراث ہے۔ صوفیوں، سنتوں نے اس صنف کو عوام کی اصلاح اور بہتری کی غرض سے افہام و تفہیم کا وسیلہ بنایا ہے۔ ان کی تربیت اور اصلاح کی خاطر دوہا میں مذہبی و اخلاقی تعلیمات بیان کیا، جس کے سبب یہ صنف ایک طرح سے انھی مضامین کے لیے مخصوص ہو گئی۔ لیکن وقت کے ساتھ ساتھ اس میں حسن و عشق کا بیان بھی ہونے لگا۔ دوہا زرعی ثقافت کی حامل صنف ہے۔ اس میں صاف اور سیدھے سبھاؤ سے دل کی بات بیان کر دی جاتی ہے۔ تمثیلیں اور تشبیہات اس کا آلہ ہیں۔ یہ تمثیلیں اور تشبیہات لوک کلچر سے متعلقہ رہی ہیں۔ چکی، گوری، مٹی، پپیہا، آگ، ساون، رین، برکھا، کوئل، گھونگھٹ، وغیرہ جیسے الفاظ کہیں تشبیہات اور کہیں تمثیلوں کے ذریعہ سے ہماری آنکھوں میں لوک کلچر کی مختلف تصویریں ابھارتے ہیں۔ لوک محاورات بھی اس کلچر کی صورتیں اجاگر کرنے میں معاون ہوتے ہیں۔ مذکورہ مؤخرالذکر دونوں دوہے میں یہ صورت نظر آتی ہے۔ ڈھنڈھور اپیٹنا اور چڑیا چگ گئی کھیت لوک کلچر کی اچھی تمثیل بن جاتی ہیں۔

کلاسکی اور جدید دوہے کے درمیان ایک سکتہ کا دور ہے۔ اٹھارویں اور انیسویں صدی میں انگریزی تسلط اور دوسرے معاشرتی اسباب کے باعث دوہا پس منظر میں چلا جاتا ہے۔ اس پورے عہد میں کوئی ایک بھی نامور دوہا نگار

دکھائی نہیں دیتا۔ جبکہ سودا،انشا، جرأت، نظیر، ظفر، واجد علی شاہ جیسے نامور شعرا نے بھی دوہے میں طبع آزمائی کی لیکن دوہاان کی طبیعت کے موافق ثابت نہ ہوا۔ان کے بر عکس دوہے نے منظوم ڈراموں کی شکل میں لوک کلچر سے اپنا رشتہ استوار رکھا۔ منظوم ڈرامہ نگاروں میں امانت،آرام، ظریف، رونق، طالب جیسے شعرا نے اپنے ڈراموں میں دوہا چھند کا خوب استعمال کیا۔اوراس لوک صنف کے ذریعہ عوام سے اپنا رشتہ قائم رکھا۔

جدید دوہے کی بنیاد عظمت اللہ خاں نے استوار کی لیکن جدید دوہے کے دور کاآغاز تقسیم ہند کے بعد پاکستان میں ہوا۔ دوہے کے اس جدید دور میں دوہے کے پہلے اہم شاعر خواجہ دل محمد ہیں۔ جن کے دوہے کا پہلا مجموعہ 'پیت کی ریت' ۱۹۵۱ میں شائع ہوا۔ یہ مجموعہ مکمل طور پر امیر خسرو کی زبان میں ہونے کے ساتھ دوہا کے مروجہ یا روایتی چھند یعنی ''دوہا چھند'' میں ہے۔ جس میں اڑتالیس ماتراؤں کا خیال کیا جاتا ہے۔ کچھ سال بعد جمیل الدین عالی نے سرسی چھند میں دوہا کہنا شروع کیا اور ساتھ ہی مشاعروں میں دوہے ترنم کے ساتھ پڑھے بھی۔ تو یوں اُن کی موسیقیت اور نغمگی کے باعث دوہا کی طرف شاعروں کا دھیان ہوا۔ یہ رجحان اس قدر شدید تھا، کہ دیکھتے ہی دیکھتے بہت سے لوگوں نے اسی چھند میں دوہا کہنا شروع کر دیا۔ چوّن حرفی یہ چھند جسے سرسئی چھند کہا جاتا ہے عالی نے اپنے دوہے کے لئے اس چھند کا استعمال کیا اور اسے عالی چال کہہ کر متعارف کرایا۔ جمیل الدین عالی کا یہ ''عالی چال'' جدید دوہے کے لئے سنگ میل کی حیثیت اختیار کر گیا۔ ان کے معاصرین اور بعد کے شعرا نے بھی دوہے کے لئے اس چھند کو استعمال کیا۔ ردّ و قدح کے بعد ادبا و ناقدین نے بھی عالی کی اس عالی چال کو قبول کیا۔ پاکستان میں دوہا مقبول ہونے کے بعد ہندوستان میں بھی دوہا کہا جانے لگا۔ لیکن اس امتیاز کے ساتھ کہ یہاں دوہا کے لئے اڑتالیس حروف کی سختی سے پابندی کی گئی، جب کہ پاکستان میں دونوں چھندوں میں دوہا کہا جاتا رہا۔ یہی نہیں سرسی چھند میں ارکان کی کمی بیشی کا رجحان بھی نمایاں ہوا۔ خود عالی اور ان کی پیروی کرنے والوں نے سرسی چھند میں بعض ہیئتی تجربے کیے۔ دوہے کا روایتی چھند اختیار کرنے والوں میں خواجہ دل محمد کے بعد بڑا نام ڈاکٹر الیاس عشقی کا ہے۔ انھوں نے ''دوہاہزاری'' کے نام سے ایک رجحان ساز کتاب پیش کی اور اس سے پہلے فنِ دوہانگاری پر مبسوط مضامین لکھے۔ پاکستان میں دوہا نگار کی حیثیت سے ممتاز ہونے والے ناموں میں ایک اہم نام پرتو روہیلہ کا بھی ہے۔ ان کے علاوہ ڈاکٹر جمیل عظیم آبادی، ڈاکٹر عرش صدیقی، سید قدرت نقوی، جمال پانی پتی، کشور ناہید، ڈاکٹر وحید قریشی، بشیر منذر، ع س مسلم، عبدالعزیز خالد، رشید قیصرانی، صہبا اختر، تاج سعید، امین خیال، شاعر صدیقی، صابر آفاقی، ناصر شہزاد اور عمر فیضی وغیرہ بھی دوہا نگار کی حیثیت سے مشہور ہوئے ہیں۔ ہندوستان میں بھی جدید دوہانگاروں کی ایک طویل فہرست ہے۔ مگر ان میں نمایاں چند ایک نام یوں ہیں: فراز حامدی، مناظر عاشق ہرگانوی، بھگوان داس اعجاز،

ودیا ساگر آنند، ساحر شیوی، ساغر جیدی، کوثر صدیقی، ظفر گورکھپوری، نذیر فتح پوری، ندا فاضلی وغیرہ ہیں۔ جن کی مقبولیت پاکستان میں بھی ہے۔ اور وہاں کے رسالوں میں بھی ان کے دوہے وقتاً فوقتاً شائع ہوتے رہے ہیں۔ ہندوستان میں دوہا میں صنفی تجربات بھی کیے گئے۔ اس کے ساتھ ساتھ دوہا چھند پر بھی سختی سے عمل درآمد کیا اور ساتھ ہی مروجہ اُردو زبان کو ہی زیادہ تر اپنے دوہوں میں برتا گیا۔ یہ کام خصوصیت کے ساتھ ڈاکٹر فراز حامدی نے کیا۔ انھوں نے دوہا غزل، دوہا گیت، دوہا نظم، دوہا ہائیکو، دوہا دوبیتیاں، دوہا مردّف اور دوہا قطعا توغیرہ کی اختراعات کیں۔ 'کُرجاں دوہا' اور 'شخصی دوہا' کے عنوانات کے تحت بھی دوہے کہے اور 'دوہا غزل' میں بھی تجربات کئے۔ پاکستان میں دوہا غزل کہنے والوں میں طاہر سعید ہارون، تاج قائم خانی، سہیل غازی پوری، عثمان قیصر، شاہین فصیح ربانی، عبید اللہ ساگر، اور محمد نورالدین موج وغیرہ نمایاں ہیں۔ دوہا میں ان تمام متغیرات کے داخل کیے جانے کے باوجود کمال یہ ہے کہ آج بھی وہی دوہا نگار کامیاب دکھائی دیتا ہے، جس نے دوہے کے روایتی مزاج کی پاس داری کی۔ پاکستان میں اس رنگ کو نباہنے والوں میں پہلا نام خواجہ دل محمد کا ہے، ان کے بعد ڈاکٹر الیاس عشقی، جمیل عظیم آبادی، ناصر شہزاد، پرتو روہیلہ، تاج قائم خانی اور ڈاکٹر طاہر سعید ہارون نے خصوصیت کے ساتھ اس طرف توجہ کی۔

جدید دوہے کے اس دور میں دوہے کا کلاسکی انداز اور مزاج کے ساتھ ساتھ جدت اور اختراعات کی ایک نئ دنیا بھی آباد دکھائی دیتی ہے۔ دوہے کی لفظیات اس کی زبان میں بھی ہمیں یہ ہم آہنگی ملتی ہے۔ ان میں خالص اردو کا رنگ بھی دکھائی دیتا ہے اور مختلف زبانوں کے الفاظ کی شمولیت بھی ملتی ہے۔ پنجابی، برج، اودھی زبانوں کے اثرات جدید دوہے کو زبان کی سطح پر لوک کلچر سے وابستہ کر دیتے ہیں۔ طاہر سعید ہارون کے حمدیہ، نعتیہ اور اسلامی تعلیمات کے حامل دوہوں میں ان تینوں زبانوں کی جھلک بھی نظر آئے گی۔ جمیل الدین عالی اور ان کی پیروی کرنے والوں کے یہاں بھی اس زبان کا رس موجود ہے، لیکن ان کے یہاں اُردو، عربی اور فارسی کی لفظیات کا ذخیرہ نسبتاً زیادہ ہے۔ ان تمام کے باوجود ''دوہے کی ایک اپنی فرہنگ اور ایک اپنا کلچر ہے، جو اس برصغیر کے ہزاروں برس پر پھیلے ہوئے ماضی کا ثمر بھی ہے اور مظہر بھی۔ شاید ہی کوئی شعری صنف بیک وقت اتنی رجعت پسند اور جدیدیت نواز ہو جتنی دوہے کی صنف، جو اپنے قدیم لہجہ اور مزاج سے دستبردار ہوئے بغیر جدید دور کے لہجہ اور مزاج کو خود میں سمونے پر ہمہ وقت مستعد دکھائی دیتی ہے۔ دوہا شاید واحد صنفِ شعر ہے، جس نے برصغیر کے بطون میں موجود نمایاں ثقافتی میلانات کو اپنی ہیئت اور فارم میں اس طرح منعکس کیا ہے کہ یہ ہیئت بجائے خود ثنویت کی ایک

درخشاں مثال بن گئی ہے۔" [74] جدید دوہے میں روایت اور جدت کا یہ حسین امتزاج عالی کے دوہے میں یوں دکھائی دیتا ہے:

ایک تو یہ گھنگھور بدریا پھر برہا کی مار
بوند پڑے ہے بدن پہ ایسے جیسے لگے کٹار

ساجن ہم سے ملے بھی لیکن ایسے ملے کہ ہائے
جیسے سوکھے کھیت سے بادل بن برسے اڑ جائے

چال پہ تیری گج جھومیں اور نیناں مرگ رجھائے
پر گوری وہ روپ ہی کیا جو اپنے کام نہ آئے

روٹی جس کی بھینی خوشبو ہے ہزاروں راگ
نہیں ملے تو تن جل جائے ملے تو جیون راگ

بابو گیری کرتے ہو گئے عالی کو دو سال
مرجھایا وہ پھول سا چہرہ بھورے پڑ گئے بال

گھنگھور بدریا، برہا کی مار، کٹار، ساجن، سوکھے کھیت یہ سب لوک کلچر کے تلازمے ہیں۔ چال پہ گج کا جھومنا، نیناں کا مرگ رجھانا یہ سب لوک کلچر کی تمثیلیں ہیں جو دوہے کا روایتی یا کلاسکی آہنگ ہے۔ مزید برآں بابو گیری کرنے اور اس کے سبب پھول سے چہرے کا مرجھانا جدید عہد کی امیجری ہے جسے عالی نے دوہے میں سمویا ہے۔ روایت اور جدت کا یہ حسین امتزاج عالی کے دوہوں کا خاصہ ہیں۔ سید قدرت نقوی اور جمال پانی پتی نے جدید دوہے کا بانی عالی کو قرار دیا ہے۔" آئندہ جو بھی اردو کی ادبی تاریخ لکھے گا وہ جدید دوہے کا بانی عالی ہی کو قرار دے گا۔" [75] عالی نے اپنے

[74] مناظر عاشق ہرگانوی مرتب، پیش لفظ، دوہا غزل... دوہا گیت، بھاگل پور، مکتبۂ کوہسار، انڈیا، ۲۰۰۶ء، ص ۹۔

[75] سید قدرت نقوی، مضمون: دوہا تاریخی جائزہ اور عالی، بحوالہ ایم حبیب خاں مرتبہ، جمیل الدین عالی فن اور شخصیت، دلی، علمی مجلس، ۱۹۸۸، ص ۲۲۳۔

"عالی چال" کے راستے دوہے کی تجدید کا کام انجام دیا ہے۔ انہوں نے دوہے کی تہذیبی وراثت کو اپنے دوہے کے ذریعہ سنبھالا ہے جسے مابعد زمانہ کے دوہا نگاروں نے بھی اپنی پونجی سمجھا ہے:

کاگا زور سے بولیو میرے منڈیرے آج
ساس نند کے سامنے رکھیو میری لاج

(قتیل شفائی)

پنگھٹ سے گوری چلی بھرے گگریا نیر
غزل بھجن سب تیاگ دیں غالب اور کبیر

(بیکل اتساہی)

تیرا رستہ دیکھوں بالم، کب سے ٹھاڑی دوار
پاؤں میں میرے لاج کی بیڑی ہاتھ میں آشا ہار

(پرتو روہیلہ)

سب کو پوجا ایک ہی الگ الگ ہر ریت
مسجد جائے مولوی، کوئل گائے گیت

(ندا فاضلی)

سدا نہ اجلا دن ہی رہے اور سدا نہ کالی رین
رنگ بدلتا جائے سمے اور ٹک ٹک دیکھیں نین

(جمال پانی پتی)

بیسویں صدی میں جہاں اردو شاعری میں دوہے کی تجدید عمل میں آئی۔ وہیں دیگر زبانوں سے شعری اصناف اور ہیئتوں کو بھی اردو میں راہ دیا گیا۔ ماہیا انہیں میں سے ایک ہے۔ ماہیا بنیادی طور پر پنجابی زبان کی لوک صنف شاعری ہے۔ یہ صنف پنجاب کی سرزمین سے خاص علاقہ رکھتی ہے۔ پنجاب کا لوک کلچر اس کے توسط سے ہمارے سامنے آتا ہے۔ "ماہیا پنجاب کا مقبول ترین گیت ہے۔ راولپنڈی، میانوالی، جہلم، گجرات، سرگودھا، ملتان حتیٰ کہ سرحد کے ہزارہ ڈویژن کا کوئی بھی دیہات ہو یا شہر اس میں ماہیا کسی نہ کسی رنگ میں ضرور ملتا ہے۔"[76] یہ پنجاب کے کم و بیش ہر علاقے میں گایا جاتا ہے، اور عوام میں خاصہ مقبولیت رکھتا ہے۔ ماہیا کو ٹپّہ بھی کہا جاتا ہے اور اس کی دلیل میں یہ ماہیا پیش کیا جاتا ہے۔

---

76 اسلم جدون، پیش لفظ، ماہیا، اسلام آباد: پبلی کیشنز لوک ورثہ، ص، ۵۔

آری نوں دَندا کوئی نہ

آجا ماہیا ٹپے گائیے

ویڑھے وِچ بندا کوئی نہ

’’پشتو میں ٹپہ لوک گیت کی ایک قسم ہے۔ ادب میں بھی اس کا یہی نام ہے اور موسیقی کی اصطلاح میں بھی اسے ٹپہ ہی کہا جاتا ہے۔ اسے لنڈی بھی کہا جاتا ہے بالکل اسی طرح جیسے ماہیا، ماہیا بھی ہے اور بگڑو بھی۔‘‘[77] ماہیا سے قبل ماہیا کا نام ٹپہ اور بگڑو بھی تھا لیکن ماہیا نام زیادہ مشہور ہوا اور آج ہم اس سہ مصرعی صنف شاعری کو ماہیا کے نام سے ہی جانتے ہیں۔ ماہیا کی اصل اور اس کی ماہیت سے متعلق یہ کہا جاتا ہے کہ یہ لفظ ماہی سے بنا ہے۔ جس کے معنی بھینس چرانے والا کے ہوتے ہیں۔ لیکن پنجاب کی دو مشہور عشقیہ داستانوں کے بعد یہ لفظ اپنے لفظی معنوں سے ہٹ کر اصطلاحی معنوں میں استعمال ہونے لگا ہے۔ پنجابی عشق و معاشقے کی دنیا میں دو عاشق ایسے سامنے آئے ہیں جو اپنے اپنے محبوب کی بھینسیں چرانے پر ملازم ہوئے۔ ایک گجرات کی سوہنی کا عاشق عزت بیگ تھا جو بھینسیں چرانے کے باعث مہینوال کہلایا اور دوسرا تخت ہزارے کا دھیدو رانجھا جس نے اپنی محبوبہ ہیر کی بھینسیں چرائیں۔ یہ داستانیں جب مشہور ہوئیں تو محبوب کی بھینسیں چرانے والا ماہی محبوب کے معنوں میں واضح طور پر سامنے آ گیا۔ اب کسی عورت کا محبوب بھینس نہ بھی چراتا ہو تب بھی ماہی کہلاتا ہے۔ شعرائے کرام نے اس لفظ کو محبوب کی علامت بنا دیا اور صوفیانہ خیالات رکھنے والے شعرائے کرام اسے مجازی محبوب سے حقیقی محبوب تک لے آئے۔[78] ماہیا میں عاشق اپنے معشوق کے فراق میں تڑپتا دکھائی دیتا ہے۔ ہجر یا فراق کے موضوع کو اس سے خاص نسبت ہے۔’’ ماہیے کا بنیادی موضوع محبت ہے۔ اس موضوع کے تحت محبوب کے حسن کی تعریف، پیار کے اظہار اور اقرار، محبت میں تکرار، عہد و پیمان، ملن اور جدائی، گلے شکوے، کھلی ڈلی قسم کی چھیڑ چھاڑ کے مضامین آجاتے ہیں۔ شادی بیاہ کے مختلف جذبات، دیہاتی ماحول، دھرتی سے وابستگی اور مختلف رشتے داریوں کا ذکر بھی ماہیے کا موضوع رہے ہیں۔‘‘[79] اس اعتبار سے یہ کہنے میں کوئی مذائقہ نہیں کہ ماہیا میں پنجاب کا دل دھڑکتا ہے۔ اس کی دھڑکنیں سنائی دیتی ہیں۔ اس میں مخاطب کرنے والی عورت کی ہستی اور اس کے وجود کا آہنگ ہمیں اپنی طرف ملتفت کرتا ہے۔ عورت کی طرف سے مرد کے حضور میں اپنی محبت کا اظہار ہندوستانی شاعری کا خاص مزاج ہے۔ گیت بالخصوص لوک گیت کو اس سے

---

77 حیدر قریشی، ’’اردو ماہئے کے موضوعات‘‘ ، اردو ماہیا تحقیق و تنقید حیدر قریشی، لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۱۰، ص: ۱۴۔

78 امین خیال، ’’ پنجابی ماہیا‘‘، گلبن ماہیا نمبر ص: ۲۸۔

79 حیدر قریشی، ’’اردو ماہیے کے موضوعات‘‘، اردو ماہیا تحقیق و تنقید، حیدر قریشی،، لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۱۰، ص ۱۰۲۔

خاص علاقہ ہے۔ ماہیا انہیں لوک گیتوں میں سے ایک ہے۔'' ماہیے نے ارتقائی سفر اختیار کیا ہے۔ یہ صنف لوک ادب سے پنجابی ادب اور پنجابی ادب سے اردو ادب میں منتقل ہوئی ہے۔ اس منتقلی کے دوران ماہیے نے لباس تو اردو زبان کا پہن لیا مگر اس کا جسم یعنی اس کی ظاہری صورت (ہیئت) بھی وہی رہی اور اس کی روح بھی وہی رہی جو پنجابی ماہیے کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ماہیے جن میں پنجابی ماہیے کا عکس جھلکتا ہے سننے والوں کو زیادہ پسند آتے ہیں۔''[80] اردو ماہیے نے من حیث المجموع پنجابی ماہیے کی ہیئت اور مزاج کی بیک وقت پابندی کو ملحوظ رکھا ہے۔ ابتدا میں چونکہ اردو ماہیے فلمی گانوں کے طور پر لکھے گئے اس لئے ان میں پنجابی ماہیے کے اصول گائکی کو رہنما بنایا گیا۔ اور یوں اردو ماہیے ہیئت اور وزن کے بکھیڑے سے محفوظ ہیں اور پنجابی ماہیے کے بنیادی مزاج کے قریب ہیں۔

اردو میں فن ماہیا نگاری پنجاب کی دین ہے۔ اردو میں اس کا آغاز ۱۷۔۱۶ سال کے نوجوان شاعر ہمت رائے شرما نے کیا۔ پنجابی ماہیے کے مزاج اور وزن پر سہ مصرعی شاعری کی یہ تخلیق جو اردو ماہیا کہلائی اس کی روایت ۱۹۳۶ء میں بننے والی فلم خاموشی سے ملتی ہے۔ فلم خاموشی کے ماہیے اردو میں ماہیے نگاری کے اولین نقوش کی حیثیت رکھتے ہیں:

ایک بار تو مل ساجن
آکر دیکھ ذرا
ٹوٹا ہوا دل ساجن

سہمی ہوئی آہوں نے
سب کچھ کہہ ڈالا
خاموش نگاہوں نے

کچھ کھو کر پائیں ہم
دور کہیں جا کر
ایک دنیا بسائیں ہم

یہ طرزِ بیاں سمجھو

---

[80] اردو ماہیے کے عہد و خیال از عارف فرہاد، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ص، ۲۰۔

کیف میں ڈوبی ہوئی
آنکھوں کی زباں سمجھو

اس طرح ماہیا نگاری میں اولیت کا سہرا مشہور فلم آرٹ ڈائرکٹر، کہانی نویس اور نغمہ نگار ہمت رائے شرما کے سر بندھتا ہے۔ فلموں نے ماہیے کو گیت کی ایک ہیئت کے حساب سے شہرت دلائی۔ ساحر لدھیانوی نے ۱۹۵۷ میں فلم ''نیا دور'' کے لئے ماہیے لکھے جسے محمد رفیع نے گایا تھا۔ یہ ماہیے کافی مشہور ہوئے۔ لوک کلچر کے پس منظر میں یہ گیت اپنا الگ ہی مزا دیتے ہیں۔

دل لے کے دغا دیں گے
یار ہیں مطلب کے
یہ دیں گے تو کیا دیں گے

دنیا کو دکھا دیں گے
یاروں کے پسینے پر
ہم خون بہا دیں گے

ابتدا میں اردو ماہیوں کے بنیاد گزاروں میں چراغ حسن حسرت، قمر جلال آبادی اور ساحر لدھیانوی کو تسلیم کیا جاتا تھا، بعد کی تحقیق میں قتیل شفائی کا نام بھی سامنے آیا جنہوں نے پاکستانی فلم حسرت کے لیے ۱۹۵۳ء میں ماہیے لکھے تھے۔ یہ ماہیے سلیم رضا اور زبیدہ خانم نے گائے تھے :

باغوں میں بہار آئی
مہکی ہوئی رُت میں
دل لیتا ہے انگڑائی

مذکورہ ماہیا کے پس منظر میں جو فضا تیار ہوتی ہے، وہ لوک کلچر کی عکاسی کرتی ہے۔ باغ میں بہار کا آنا، موسم کا مہک جانا اور دل کی کلیوں کا کھل اٹھنا یہ تمام تلازمے لوک کلچر کی صورت ذہن میں ابھارتے ہیں۔ ساون کے مہینے میں بارش کی بوندیں، چہار سو چھائی ہریالی اور تازگی کا احساس ذہن و دل پر ایک عجیب قسم کی کیف و سرشاری طاری کرتے ہیں۔ قتیل شفائی کا یہ ماہیا پنجابی ماہیے کی کیفیت کا حامل ہے۔ ان میں احساس اور ماحول کی سطح پر پنجاب کی سرزمین اور اس کے مزاج کی تازگی محسوس ہوتی ہے۔ اس ماہیے کی بنیاد پر اردو ماہیے کے بنیاد گزاروں میں قتیل شفائی کا نام بھی شامل ہوتا ہے۔ ان تمام حضرات نے مل کر اردو شاعری میں لوک دھن کی پابندی کا ایک نیا آغاز کیا۔ ان کے علاوہ ۱۹۵۰ء

سے ۱۹۹۰ء تک بقول حیدر قریشی ماہیا نما تخلیق ہوتے رہے۔ لیکن ۱۹۹۰ء کے بعد سے آج تک اردو ماہیا شعوری اور تخلیقی طور پر منظر عام پر آرہا ہے۔اس مابعد زمانہ میں ماہیے کی ابتدا علی محمد فرشی کے مساوی الوزن ماہیے سے ہوتی ہے، جو کہ ۱۹۸۵ء میں منظر عام پر آئے۔ لیکن ان کے ماہیے ماہیا سے زیادہ ثلاثی نما معلوم ہوتے ہیں۔ان کے ماہیے سے ایک، دو مثال دیکھیں:

دو نین ہیں چھاگل سے
ایک پیڑ ہے گاؤں میں
کچھ اور نہ تم پوچھو

بس دھوپ وہ نکلی تھی
ہم لوگ ہیں پاگل سے
ہم جل گئے چھاؤں میں

علی محمد فرشی کی پیروی میں نصیر احمد ناصر، سیدہ حنا، دیپک قمر، وصی محمد وصی وغیرہ نے بھی تین مساوی الوزن مصرعوں میں ماہیے لکھے۔ علی محمد فرشی، نصیر احمد ناصر اور سیدہ حنا کے ثلاثی بطور مثال یہاں پیش کئے جاتے ہیں۔جو انہوں نے ماہیے کے عنوان سے چھپوائے ہیں۔

اک فاختہ بیٹھی ہے
پنکھ اس نے سمیٹے ہیں
لگتا ہے کہ زخمی ہے

(نصیر احمد ناصر)

چاندی کی کٹوری ہے
بیوی میرے بھائی کی
کہتے ہیں چٹوری ہے

(سیدہ حنا)

ان شاعروں سے یہ سہو، لاشعوری طور پر اور ماہیے کے دوسرے مصرعہ کے نازک فرق کو سمجھ نہ پانے کی وجہ سے ہوا۔ سیدہ حنا کی ماہیا نگاری سے متاثر ہو کر بھارت کے دیپک قمر نے اپنی ماہیا نگاری کا آغاز تین مساوی الوزن مصرعوں سے کیا۔ دیپک قمر سے وصی محمد وصی متاثر ہوئے اور پھر سلسلہ بڑھتا ہی گیا۔ تین ہم وزن مصرعوں کی ماہیا نگاری کے نتیجے میں ماہیا نگاری میں غلط اوزان کا رواج عام ہو گیا اور من چاہی بحریں ایجاد ہونے لگیں۔ ایسے حالات میں درست

وزن کی طرف متوجہ کرنے کی اولین کاوش ممتاز عارف نے کی۔اپنے خط جو کہ ''اوراق'' اگست ۱۹۹۰ء میں شائع ہوا تھا اس میں انہوں نے درست وزن کی طرف توجہ دلائی اور اس کی بجا طور پر نشاند ہی بھی کی۔ یہ بات ذہن نشیں کرنے کی ہے کہ ماہیا میں دوسرا مصرع پہلے اور تیسرے مصرعے سے علیٰحدہ ہوتا ہے۔ یہ تینوں ہم وزن نہیں ہوتے ہیں جیسا کہ عموماً سمجھ لیا گیا ہے۔ اردو میں اس کی بحر اور وزن کو لے کر بہت بحثیں ہوئی ہیں۔ حیدر قریشی اس معاملہ میں اپنی رائے کا اظہار یوں کرتے ہیں ''ماہیے کو گہری نظر سے نہ دیکھا جائے تو یہ تین مساوی الوزن مصرعوں کی مختصر نظم دکھائی دیتی ہے لیکن اس کی مخصوص دھن میں چھپے ہوئے اس کے اصل وزن کو دریافت کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ اس کا پہلا اور تیسرا مصرع مساوی الوزن ہیں لیکن درمیان والا دوسرا مصرع اس وزن سے دو حرف کم ہے۔''[81] بایں ہمہ حیدر قریشی نے اپنی توجہ درست وزن کی طرف مبذول کی اور غور و خوض کے نتیجے میں درست اوزان کے ماہیے بھی تخلیق کئے جو ماہنامہ ''ادب لطیف'' لاہور کے شمارہ نومبر ۱۹۹۰ میں شائع ہوئے۔ ان میں سے چند ایک ماہیے دیکھیں:

سوہنی ہے نہ ہیر ہے وہ
اس کی مثال کہاں
آپ اپنی نظیر ہے وہ

آنکھوں میں ستارے ہیں
ہجر کی شب میں بھی
وہ پاس ہمارے ہیں

کچھ ہم نے ہی پی لی تھی
یا پھر سچ مچ ہی
وہ آنکھ نشیلی تھی

مل مہکی فضاؤں سے
یار نکل باہر

[81] حیدر قریشی، ماہیے کے بارے میں چند باتیں، اردو ماہیا کی تحریک، حیدر قریشی، راولپنڈی، فرہاد پبلی کیشنز، ص: ۲۵۔

اندر کے خلاؤں سے

(حیدر قریشی)

اردو ماہیا کے وزن کے واضح ہونے کے بعد شعرا نے اس جانب بھی توجہ مبذول کی۔ ہندو پاک کے شعرا نے اس پنجابی صنف شاعری کو اردو میں بھی پروان چڑھانے کی کوشش کی۔ اردو ماہیے کے اہم شعرا میں حیدر قریشی کے علاوہ نذیر فتح پوری، رشید اعجاز، بھگوان داس اعجاز، شبہ طراز اہم ہیں۔ حیدر قریشی نے ایک مکمل ماہیے کا مجموعہ 'محبت کے پھول' کے نام سے شائع کیا۔ خواتین ماہیا نگاروں میں بشریٰ رحمان، شاہدہ ناز نے متعدد ماہیے رقم کئے ہیں۔ ان کے ماہیوں کی تعداد بقول حیدر قریشی اتنی ہے کہ جب چاہیں ماہیے کا مجموعہ شائع کر لیں۔ ان کے علاوہ چند ایک اور شاعر ہیں جنہوں نے اپنے ماہیے کے مجموعہ شایع کئے ہیں ان میں رضیہ اسماعیل کا مجموعہ '' پیپل کی چھاؤں میں'' ، ریحانہ سرور کا '' دل کے کاغذ پر''، ثروت محی الدین کا ''دو پھول کھلے ماہیا'' اور نسرین نقاش کا مجموعہ ''روحیں چناب کی'' شائع ہو چکے ہیں۔ پنجابی ماہیے میں نسائی آواز فریاد اور گلے شکوے کی حد سے آگے نہیں جا پاتی۔ اردو میں بھی اس انداز کے متعدد ماہیے ملتے ہیں، لیکن ساتھ ہی سیاسی و سماجی مسائل پر بھی نظر کی گئی ہے۔ ان مسائل پر خواتین کے بہتیرے ماہیے ملتے ہیں:

اک خوف کا ڈیرا ہے
نس نس میں سب کی
دہشت کا بسیرا ہے

(بسمہ طاہرہ)

بابری مسجد کی شہادت پر اختر بانو کا یہ ماہیا بھی سامنے آتا ہے:

ہم سب کو دکھایا ہے
توڑ کے مسجد کو
دل مندر ڈھایا ہے

(اختر بانو)

دل درد کا ساگر ہے
پتھ نہ بڑھا سجنا
مرے سر پر گاگر ہے

(بشریٰ رحمان)

کڑوے ہیں سکھ ماہیا
کس کو سنائیں اب
انگلینڈ کے دکھ ماہیا

(رضیہ اسماعیل)

اردو ماہیا نگاری کے فروغ میں خواتین کے حصہ کو دیکھتے ہوئے مجموعی طور پر کہا جاسکتا ہے کہ خواتین ماہیا نگاروں نے اردو ماہیے کہتے وقت ایک طرف خود کو ماہیے کی لوک روایت سے منسلک رکھا ہے تو دوسری طرف اپنے عہد کے مسائل اور دکھوں کا بھی سامنا کیا ہے۔یوں ماہیا نگار خواتین کے ہاں عمومی طور پر اردو ماہیا اپنی اصل روایت سے منقطع ہوئے بغیر ارتقائی سفر طئے کر رہا ہے۔اردو ماہیے کے اس ابتدائی دور میں ماہیا نگار خواتین کی یہ گراں قدر خدمات فراموش نہیں کی جاسکتی ہیں۔اردو شعرا کے یہاں بھی ماہیا کا روایتی رنگ لوک کلچر کے نشانات کی صورت میں ظاہر ہوتے رہے ہیں۔اردو ماہیے میں بھی پنجابی سرزمین لہلہاتی ہوئی نظر آتی ہے۔اس میں چنبیلی کی خوشبو بھی محسوس ہوتی ہے اور ساون کے مہینے میں ہجر زدہ عورت کی تڑپ بھی ملتی ہے۔اردو میں ماہیے کے مطالعے کے بعد اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ پنجاب کی یہ لوک صنف اردو میں بھی اپنی اصل سے منحرف کم ہی نظر آتی ہے۔

اردو شاعری میں لوک کلچر کی تلاش کے سلسلہ میں ہماری نظر مثنوی اور مرثیہ پر بھی جاتی ہے۔مرثیہ اور مثنوی میں بھی لوک کلچر کے واضح اشارے ملتے ہیں، جن پر بھی بات کرنے کی گنجائش ہے۔مرثیہ تو ایک اعتبار سے اردو کے لوک کلچر کی پیداوار ہی ہے۔لوک کلچر میں نوحے،دہے، دکھڑے، ماتم کے جملے، کلمات اور طریقہائے کار کو مرثیہ کی اصل شمار کرنا چاہئے۔اردو مرثیہ کے آغاز وابتدا کے متعلق اگر لوک مرثیوں کو بھی ذہن میں رکھا جائے تو ہمیں اس کی ابتدا کے متعلق دیسی کڑیاں جڑتی ہوئی نظر آئیں گی۔مرثیہ کے متعلق اس نقطہ پر بحث آئندہ ہوگی۔فی الحال محل نظر اردو مرثیہ اور مثنوی میں لوک کلچر کے عناصر کی نشاندہی ہے۔اردو مرثیہ کے ابتدائی نقوش کے طور پر اشرف بیابانی کی تصنیف" نوسرہار" کو شمار کیا جاسکتا ہے۔"دکن کا پہلا مربوط عزائیہ شعری کارنامہ اشرف بیابانی کی "نوسرہار" ۹۰۹ھ، ۱۵۰۳ء ہے۔جس میں نو مختلف ابواب میں واقعات کربلا نظم کئے گئے ہیں۔"[82]

اشرف کی یہ مثنوی اپنے زبان و بیان اور فنی حیثیت سے اردو ادب میں بھلے ہی اعلی مقام نہ رکھتی ہو لیکن مرثیہ میں لوک کلچر کے مد نظر اہمیت کی حامل ہے۔اس مرثیہ کی زبان میں اردو کی بولیوں کا رنگ نمایاں ہے اردو کی

---

[82] سیدہ جعفر، دکن میں اردو مرثیہ، اردو مرثیہ نگاری مرتبہ ام ہانی اشرف، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۲، ص:۴۶۔

یہ بولیاں جن کا تعلق اردو کے لوک کلچر سے وابستہ ہوتا ہے 'نوسرہار' کا خاصہ ہے۔ نوسرہار کی زبان میں برج، پنجابی، سندھی اور گوجری زبانوں کے اثرات ملتے ہیں۔ جن کے ذریعہ اردو کی بولیوں کا رنگ جھلکتا ہے۔ نوسرہار میں جو واقعہ پیش کیا گیا ہے اس کی تاریخی حیثیت درست نہیں ہے۔ جس کی طرف اس کے محققین نے اشارہ کیا ہے۔ اس حوالہ سے یہ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ اشرف نے کربلا اور امام حسین کے متعلق جو واقعات درج کئے ہیں ممکن ہے عوامی روایت کا حصہ رہے ہوں۔ نوسرہار کے علاوہ بھی اردو مرثیہ کا مطالعہ کرنے پر اس میں لوک کلچر کے عناصر کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ شادی بیاہ کے رسوم کا ذکر کئی ایک مرثیے میں ملتا ہے۔ ان رسوم سے ہندوستانی لوک کلچر کے اشارے ظاہر ہوتے ہیں۔ حضرت قاسم کی شادی کے رسومات کا ذکر اکثر مرثیوں میں کیا گیا ہے۔ ان مرثیوں میں لگن، کنگنا، بدھی، سہرا، منڈپ چھانا، مہندی، برات، ہلدی وغیرہ کا ذکر ہے۔ یہ ہندوستانی لوک کلچر کے وہ اشارے ہیں جو ہمارے اجتماعی شعور کا حصہ ہیں۔ مرثیوں میں ان کی مثال یوں دیکھنے میں آتی ہیں:

بہنیں کدھر ہیں ڈالنے آنچل بنے پر آئیں
اب دیر کیا ہے حجرے سے باہر بنی کو لائیں
دل پر سہے فراق کی شمشیر تیز کو
ماں سے کہو دلہن کے نکالے جہیز کو
چادر سفید اڑھا کے دلہن کو بحال زار
گودی میں لائیں زینب غمگیں وسوگوار

دلہے کے سر پر آنچل ڈالنے اور جہیز کی ادائگی کی رسم خالص ہندوستانی لوک کلچر کی پیداوار ہے۔ جن کا ذکر مذکورہ بالا مثال میں کیا گیا ہے۔ شادی بیاہ میں نیگ لینے کی رسم بھی ہمیں لوک کلچر کی یاد دلاتی ہے۔ بھائی کی شادی میں بہنوں کا بھائی سے نیگ لینا، اس کے مطالبے کرنا ہندوستانی لوک کلچر کی مثال ہیں جو آج بھی شادی بیاہ کے موقع پر دکھائی دے جاتے ہیں۔ اردو مرثیہ میں اس رسم کے اشارے بھی ملتے ہیں۔

دولہا بنے ہیں خون کی مہندی لگائے ہیں
سہرا تمہیں دکھانے کو مقتل سے آئے ہیں
ندی لہو کی چاند سی چھاتی سے بہہ گئی
بہنوں کی نیگ لینے کی حسرت ہی رہ گئی

رسومات کا تذکرہ مرثیہ میں مقامی رنگ کی پذیرائی کا غماز ہے۔ بدشگونی، مبارک یا منحوس ہونے کے تصور کے علاوہ دوسرے کئی تہذیبی مظاہرے بھی لوک کلچر سے اردو مرثیہ میں پیش کئے گئے۔ سودا نے اپنے مرثیوں میں شادی کے رسوم میں ساچق، مٹکیاں اور دلہن کے گھر میٹھائی لے جانے کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے۔

کسی ساچق کا یہ دیکھا ہے آئیں
کٹم، کا سر کٹا کر مٹکیاں کیں
نبا تیں کھانچیاں نیزوں پہ دھر لیں
چلے دلہن کے گھریوں لے مٹھائی

سودا نے اپنے مرثیوں میں متعدد رسوم کا ذکر کیا ہے جن سے لوک کلچر کی تصویریں بالکل نمایاں ہوتی ہیں۔ حضرت قاسم کی شادی کی منظر کشی میں ہندوستانی لوک کلچر کی شادیوں کا عکس دیکھا جا سکتا ہے۔ لگن دھرنا، منڈوا چھانا، سنجوگ باندھنا، مہندی لگانا، سہرا باندھنا، بدھاوا دینا، سمدھن کا صندل ملنا، دولہا دولہن کو باہم شیر و شکر کھلوانا، منڈوے تلے عورتوں کا شہانا گانا، دولہا کا سلامی اور رونمائی کے لئے گھر میں جانا، جلوہ، آرسی مصحف اور بندھنوار وغیرہ رسوم عموماً لوک کلچر کی شادیوں میں دکھائی دیتے ہیں۔ سودا نے اپنے مرثیوں میں ان کا بیان صراحت سے کیا ہے۔ سودا کے مرثیوں سے چند ایک مثالیں اس حوالہ سے دیکھی جاسکتی ہیں:

صندل کی جا ہر سمدھن نے منھ سے اپنے ملی ہے دھول
ہاروں کے بدلے اب ہر اک زنجیر پہن کر آئی ہے

...

جلوے کی رات اوروں کے گھر میں ہنس ہنس دلہن سنوارے ہیں
ناک سے نتھ ماتھے سے بنیایاں رو رو کے اتارے ہیں

ہندوستان میں بالخصوص لوک کلچر میں ایسا عموماً دیکھا گیا ہے کہ شادی کے فوراً بعد اگر دولہا کسی آفت کا شکار ہو جائے تو عورتیں دولہن کو منحوس گردانتی ہیں۔ سودا نے اپنے مرثیے میں قاسم کی شہادت کے بعد اس کی دولہن کی ماں کو اسی طعن و تشنیع کے خدشات سے جوجھتے ہوئے دکھایا ہے:

ماں کہتی تھی دولہن کی یہ رو رو کے ہر اک دم
بیٹی کے رنڈاپے سے بھی ہے مجھ کو بڑا غم
اب لوگ کٹم کے یہی کہتے ہوں گے باہم
اس دولہا کو پیرانہ ہوا نیک دلہن کا
چھیدے ہیں کلیجے کو مرے خلق کی باتیں
سن سن کے گزرتی ہیں مجھے پیٹتی راتیں

اور خلق سمجھتی نہیں یہ دہر کی گھاتیں
کیا فکر کروں ان کی زباں اور دہن کا
بیٹی کا جلا پا جو ہے کیونکر وہ بتاؤں
بن سرتن داماد میں کس کس کو دکھاوں
آنکھیں کہو کس طرح میں سمدھن سے ملاؤں
اس شادی سے جب نور گیا اس کے نین کا
منھ دیکھنا بیٹی کا مری اس کو ہوا ننگ
اس بیاہ میں اب زندگی اپنی سے ہے وہ تنگ

....

صندل سے مانگ بھرنے کی رسم لوک کلچر میں آج بھی شادی بیاہ کے موقع پر دکھائی دیتی ہے۔ دعائیہ کلمات کے طور پر بھی صندل سے مانگ کا بھرا رہنا اور کھیتی کا ہرا رہنا کہا جاتا ہے۔ یہ دونوں دعائیہ کلمات لوک کلچر کے علامیے ہیں۔ ان کی معنویت اسی کلچر میں اجاگر ہوتی ہیں۔ اردو مرثیہ نے ان کے اشارے بھی خلق کئے ہیں:

بانوئے نیک نام کی کھیتی ہری رہے
صندل سے مانگ بچوں سے گودی بھری رہے

لوک کلچر میں یہ بھی رسم رہی ہے کہ جادو، ٹونے اور آفات و مصائب سے بچوں کو محفوظ رکھنے کے لئے عورتیں شیر کا ناخن ان کے گلے میں تعویذ کے ساتھ ڈال دیتی ہیں۔ سودا نے اپنے مرثیہ میں اس کی امیجری علی اصغر کی ماں کے توسط سے کی ہے:

شیر کے ناخن تک میں ڈالا جینے کو تجھ ہیکل میں
موت کی روبہ سے نہ بچا پر آن کے تو اس جنگل میں

اردو مرثیہ میں دیو کی تشبیہ بھی اسی لوک کلچر کے تلازمے کا اشاریہ ہے، جو ہمارے لاشعور میں محفوظ ہیں۔

جیبِ قبا کو مثل کفن پھاڑتا ہوا
نکلا پرے سے دیو سا چنگھاڑتا ہوا

جن، دیو اور پریوں کا تصور لوک کلچر سے وابستہ ہے۔ جاتک کتھاؤں، لوک قصوں اور کہانیوں میں ان کرداروں کی موجودگی ناگزیر خیال کی جاتی ہے۔ ادبی پیرایے میں ان کرداروں کا بیان ہمارے اجتماعی شعور و لاشعور کا حصہ ہے۔ اردو مرثیوں کے برعکس، مثنویوں میں اس کے نمونے خاطر خواہ ملتے ہیں۔ اس اعتبار سے اردو مثنویاں بھی لوک کلچر سے انسلاک رکھتی ہیں۔ ان کی جڑوں کی تلاش اردو کے لوک کلچر کی تصویریں اجاگر کرتی ہیں۔

اردو مثنویوں میں جن، پریوں کے کرداروں کی موجودگی عام سی بات ہے۔ اردو کی کلاسکی مثنویوں میں تقریباً ہر ایک مثنوی میں یہ کردار مختلف مقامات پر صورتیں بدلتے ہوئے ہمارے سامنے آتے ہیں۔ ان کے علاوہ چرند

،پرند کا انسانی قالب میں ڈھل جانا اور ان کے انسانی نطق کی حصول یابی کا بیان بھی لوک قصے کہانیوں کی یاد تازہ کرا تا ہے۔ علاوہ ازیں اردو کی کئی ایک مثنویاں ہندوستانی لوک قصے، کہانیوں سے ماخوذ ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب ''ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں'' میں ہندوستانی لوک قصوں سے ماخوذ مثنویوں کا خاطر خواہ ذکر کیا ہے۔ ان کا بیان ہے کہ '' ہماری مثنویاں چونکہ مشترک تہذیب اور ملی جلی معاشرت کے زیر اثر لکھی گئیں، اس لئے ان میں اسلامی قصے کہانیوں کے علاوہ ہندوستانی لوک کتھاؤں اور عوامی روایتوں سے متاثر ہونے کا رجحان بھی پایا جاتا ہے۔'' (نارنگ، گوپی چند، پیش لفظ، ہندوستانی قصوں سے ماخوذ مثنویاں، نئی دہلی، قومی کونسل، ۲۰۰۱، ص:۱۸) ہندوستانی لوک روایت اور لوک کتھاؤں پر مبنی اردو کی کئی اہم مثنویاں ہیں جن میں چند ایک یوں ہیں: مثنوی کدم راؤ پدم راؤ، طوطی نامہ، میناستونتی، گلشن عشق (منوہر و مدھومالت)، مثنویات ہیر رانجھا، مثنویات سسی پنّو، چندر بدن و مہیار وغیرہ۔ مذکورہ مثنویوں کا اصل قصہ ہندوستانی لوک کلچر سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ کہانیاں صدیوں تک ہماری لوک روایت کا حصہ رہی ہیں جو مختلف زبانوں سے ہوتی ہوئی اردو مثنویوں کے قالب میں بھی ڈھل گئی ہیں۔ ان مثنویوں کے علاوہ میر کی مثنوی 'مور نامہ' کا قصہ بھی ہندوستان کی لوک کہانیوں سے کشید کیا گیا ہے۔ گوپی چند نارنگ اس مثنوی کے متعلق کہتے ہیں کہ ممکن ہے کہ اس مثنوی کا قصہ میر کے پاس عوامی روایت کے ذریعہ پہنچا ہو۔ یا یہ بھی ممکن ہے کہ میر نے خود اس کا قصہ خلق کیا ہو۔ بات جو بھی ہو لیکن مثنوی میں لوک کلچر کے کئی اشارے ملتے ہیں۔ مور جیسے پرندے کو انسانی افعال و حرکات کی روشنی میں پیش کرنا۔ مور کا شہزادی سے جدا ہو کر جنگل میں پھرنا اور اپنے ہجر کی داستان معشوق تک پہنچانے کی خاطر لوک ریت کے پیش نظر ہوا کو اپنا پیمبر بنانا، لوک قصے کا رنگ ابھارتا ہے۔ مور اپنے حال زار کا بیانیہ یوں خلق کرتا ہے :

جائے تو رانی سے کہیو واشگاف — پھیکے خط کے حرف سا مٹتا ہوں صاف
اب تلک جیتا تو ہوں پر زندگی — دور تجھ سے ہو گئی شرمندگی
آنکھیں رہتی ہیں لگی تیری ہی اور — کرتا ہوں اندھا سا میں فریاد و شور
اب کوئی اس راہ سے جاتا نہیں — آنکلتا ہے تو پھر آتا نہیں
شور کرتے کرتے پھاٹا ہے گلا — اب جو نالے کرتا ہوں سو تلملا

مور نامہ کے علاوہ میر کی مثنوی شعلۂ شوق پُرس رام کے عشق کی ایک ایسی ہی لوک روایت پر مبنی ہے جسے بعض حلقوں میں امر واقع کا رتبہ دیا جاتا ہے۔

مشرقی ہند میں بہار پٹنہ کے صوفی بزرگ آیت اللہ جوہری کی مثنوی میں بھی بارہ ماسہ کے طرز پر گیت کا لوک بیانیہ خلق ہوتا نظر آتا ہے۔ سید حسن عسکری مذکورہ مثنوی کے متعلق رقم کرتے ہیں۔ ’’ مثنوی پر محمد افضل جھنجھانوی کے بارہ ماسے کا اثر خلاف واقعہ نہیں معلوم ہوتا۔ زبان ملتی جلتی ہے۔ فارسی ترکیبوں کا انداز، الفاظ کا استعمال، سب باتیں بکٹ کہانی میں بہت حد تک پائی جاتی ہیں۔ اس لئے قرین قیاس ہے کہ مصنف نے یہ مثنوی بکٹ کہانی کے طرز پر لکھی۔‘‘[83] مثنوی میں لوک ادب کے طرز پر بارہ ماسہ یوں رقم کیا گیا ہے:

اساڑھ آیا لگا بادل گرجنے | اندھیری رات میں بجلی چمکنے
گگن پر برق نہیں ہے گا چمکتا | مرا شوقوں ستیں ہے دل پھڑکتا
پیا بن میں بھری برسات روؤں | نہ ہے بر ساتھ کیوں کر ساتھ سوؤں
ہرا جنگل ہوا پانی میں اور روکھ | مرا ہر دے گیا برسات میں سوکھ
گھٹا ساون کی کاری جب پڑی جھوم | مرے جی بیچ برہا آکرے دھوم
کوئی جھومر کوئی گاویں ملاریں | سب اپنے پیو سنگ کھکیں دھماریں
پیا مجھ گھرا گر آوے سبیرا | چڑھاؤں اے خضر تیرا میں بیڑا

’’میر حسن نے اپنی شہرۂ آفاق مثنوی سحر البیان لکھنو میں مکمل کی۔ اس کا قصہ ایرانی طرز کا ہے، لیکن اس کے ذیلی واقعات راجا اندر کے قصوں اور سراندیپ سے متعلق لوک کہانیوں سے ملتے جلتے ہیں۔‘‘[84] انشااللہ خاں انشانے رانی کیتکی کے قصے کو منظوم پیرائے میں بھی پیش کرنے کی کوشش کی تھی لیکن وہ مکمل نہ ہو سکا۔ اس نامکمل مثنوی میں ۱۵۱ اشعار ہیں۔ جرأت کے شاگرد محبت خاں محبت نے پنجاب کی لوک کہانی سسی پنوں کو مثنوی ’اسرار محبت‘ کے نام سے رقم کیا۔ ہیر رانجھا کے لوک قصے کو بھی اردو مثنویوں میں پیش کیا گیا ہے۔ اسی طرح روپ بسنت کے مقبول عام قصے کو بھی سر دھنا کے ہر چند رائے ہر چند نے اردو مثنوی میں بیان کیا ہے۔ مثنوی عالم خیال میں شوق قدوائی نے بارہ ماسہ کے طرز پر ایک فراق زدہ عورت کے جذبات بیان کئے ہیں۔ ان متعدد مثنویوں میں ہندوستانی لوک کلچر کے مختلف عناصر اپنی جھلکیاں دکھا رہے ہیں۔ جن میں قصے کی سطح پر ہندوستانی فکر اور سائکی کے جلترنگ بجتے سنائی دیتے ہیں۔ اردو شاعری میں لوک کلچر کے عناصر کی نشاندہی ایک طرف جہاں اردو کے لوک اصناف شاعری دوہا، گیت اور

[83] سید حسن عسکری، مقدمہ مثنوی آیت اللہ جوہری، پٹنہ، آفسیٹ پریس، ۱۹۴۵، ص:۵۔

[84] ایضا، ص:۲۲۔

ماہیا کی بنیاد پر دکھائی دیتا ہے، تو دوسری جانب خالص ادبی اصناف مرثیہ اور مثنوی کے توسط سے اردو کے ادب عالیہ میں لوک کلچر کی عکاسی ملتی ہے۔

....

باب دوم
اردو گیت

- اردو گیت کے مختلف اقسام: بارہ ماسہ، چہار بیت،لوری، لوک مرثیہ
- اردو گیت کا مزاج
- اردو گیت کی زبان اور اس کی ادبیّت کا مسئلہ

باب دوم

اردو گیت

اردو گیتوں کے مختلف اقسام: بارہ ماسہ، چہار بیت،لوریاں، لوک مرثیہ

لوک گیتوں میں چند شعری اظہاریے ایسے ہیں جنہیں ادب عالیہ میں شمار کیا گیا ہے۔ گو کہ ادب عالیہ میں جگہ پانا زبانوں کی ترقی اور اس کے ارتقا کی دلیلیں نہیں لیکن ادب عالیہ کا دم بھرنے والوں کے لئے یہ اصناف کے معتبر ہونے کی ایک سند ہے۔ ان شعری اظہاریوں میں بارہ ماسہ، چہاربیت، لوریاں، بھجن اور لوک مرثیہ اہم ہیں۔ ان کے علاوہ قوالی، خیال، سہرا، بھجن اور کجری بھی گیتوں کے اقسام ہیں، جنہیں گرچہ ادب عالیہ میں شمار نہیں کیا گیا لیکن اس سے مفر نہیں کہ اردو زبان کی بنیادیں مضبوط کرنے میں ان کی حیثیت کلید کی ہے۔ یوں تو اردو میں گیت کو ہی کم کم اہمیت دی گئی ہے۔ مزید گیت کے یہ اقسام اردو کے لوک ادب کا ہی حصہ بن کر رہ گئے ہیں۔ یہ شعری اظہاریے اردو کے لوک ادب میں خاصہ اہمیت کے حامل ہیں۔ میں نے گیتوں کو کئی سطح پر تقسیم کیا ہے۔ مذکورہ باب میں اردو گیت کے حوالہ سے ان اصناف کی اہمیت اور غرض و غایت پر ایک تحقیقی مضمون کی شکل میں نظر ڈالی گئی ہے۔ جن سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ اردو کے لوک کلچر کی یہ کڑیاں ہماری زبان کے ساتھ ساتھ ادب میں بھی اپنا ایک مقام رکھتی ہیں۔ اس سلسلہ کی پہلی کڑی کے طور پر بارہ ماسہ کو پیش کیا جا سکتا ہے۔

بارہ ماسہ گیتوں کی ایک اہم قسم ہے۔ اس کی اصل لوک گیتوں میں پائی جاتی ہے۔ ہندوستان کی دیگر علاقائی بولیوں کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی اس کی مثالیں ملتی ہیں۔ اردو زبان کا ڈول تیار کرنے والی علاقائی بولیوں کے اثرات اور ان کا لب و لہجہ اس کی بنت میں شامل ہے۔ اردو گیت جس کے خمیر میں ہندوستانی مٹی اور اس کے رنگ و بو رچے بسے ہیں۔ اس کا بہترین اظہاریہ بارہ ماسہ کی صورت میں نظر آتا ہے۔ یوں کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ گیت ہندوستانی دھرتی کی کشید ہے اور بارہ ماسہ گیت کا جوہر۔ گیت کی بنیادی خوبی جذبات کی شدت اور زبان کی سادگی ہے۔ بارہ ماسہ میں زبان کی سادگی اور رومان پرور فضا اثر انگیزی ضرور پیدا کرتے ہیں، لیکن اس کی تخلیق میں

پیتھوس (pathos) کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔" جمالیاتی نقطہ نظر سے بارہ ماسوں کی سب سے بڑی خصوصیت ان کی گہری رومانیت ہے، ایسی گہری رومانیت جو ہیجان انگیز کیفیتیں پیدا کرتی ہے اور قاری کے احساس و شعور کو متاثر کرتی ہے۔ بدلتے مہینوں اور موسم کی وجہ سے جو سنسیشن پیدا ہوتا ہے وہ قاری کا سنسیشن بن جاتا ہے۔ جب عورت کا سنسیشن ہیجان انگیز بن جاتا ہے تو ہم لذت آمیز جمالیاتی آسودگی حاصل کرنے لگتے ہیں۔"[1] عورت کا وجود اپنے آپ میں جمالیات کا مرکز ہے۔ اس کے جذبات و احساسات اور ان کا اظہار یہ عموماً جمالیاتی رنگ لئے ہوتا ہے۔ بارہ ماسہ عورت کی زبانی اس کے ہجر کی داستان ہے۔ بدلتے موسموں کی رومان پرور فضا میں اپنے محبوب سے ملن کی تڑپ لئے مہجور عورت کے دل سے نکلنے والی درد کی ایک لے ہے جو بارہ ماسوں میں ڈھل جاتی ہے۔ اس کی درد انگیز دھن میں امید و بیم کی ایک زیریں لہر بھی کارفرما ہوتی ہے جو اسے مسرور کرتی ہے۔ بارہ ماسہ کی جمالیاتی کیفیت قاری کے جذبات کو بھی مہمیز کرتی ہے اور قاری ہجر زدہ عورت کے تجربات میں خود کو بھی شامل محسوس کرتا ہے۔

گھٹا کاری، چہاروں اور چھائی   برہ کی فوج نے کینی چڑھائی
پپیہا پیو پیو نس دن پکارے   پکارے دادر و جھنگر جھنگارے
ارے جب کوک کوئل نے سنائی تمامی تن بدن میں آگ لائی
اندھیری رات جگنو جگمگاتا   اری جلتی کے اوپر پھونس لاتا
سنی جب مور کی آواز بن سوں   شکیب از دل گیا، آرام تن سوں
بھرے جل تھل، بھیا سرسبز عالم   رہا جل، وصل کا سوکھا نہالم

بارہ ماسہ کی جڑیں ہندوستانی لوک کلچر کی گہرائیوں میں پیوست ہیں۔ اس کا تعلق محض اردو کے لوک کلچر سے ہی نہیں ہے بلکہ پنجابی، راجستھانی، گجراتی، بنگلہ، اودھی اور برج کے لوک کلچر سے بھی اسی قدر گہرا ہے۔ ان زبانوں میں اس کے عمدہ نمونے ملتے ہیں۔ بارہ ماسہ میں فطرت نگاری کے توسط سے لوک کلچر کی جو تصویریں ابھرتی ہیں وہ اپنی مثال آپ ہیں۔ مذکورہ بالا مثال میں برسات کے منظر کی جو تصویر پیش کی گئی ہے اس میں لوک کلچر کا عکس بالکل نمایاں ہے۔ پپیہا، جھنگر اور پھونس کا ذکر، راتوں میں جگنوؤں کا جگمگانا اور بن میں مور کا بولنا یہ سب لوک کلچر کے تلازمے ہیں۔ جو اس کلچر کا ایک مکمل منظر سامنے لاتے ہیں۔ بارہ ماسہ میں فطرت نگاری کا یہ نقشہ سنسکرت کے مشہور شاعر کالی داس کی یاد دلاتا ہے۔ کالی داس کی طویل نظم "رت سنگھار" میں ہندوستانی موسموں کا حال (رتو ورنن) فطرت کی منظر کشی کے طور پر ملتا ہے۔ جس میں فطرت کی ایک ایک جزئیات کو خاطر میں لا کر اس سے تصویر

[1] شکیل الرحمان، بارہ ماسہ کی جمالیات، گڑگاؤں: عرفی پبلی کیشنز، ۲۰۱۲، ص: ۱۱۔

تیار کی گئی ہے۔ عرفان صدیقی نے اردو میں اسی نام سے اس نظم کا ترجمہ کیا ہے۔ فارسی میں اس قسم کی نظموں کا رواج نہیں جس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ خالص دیسی صنف شاعری ہے۔فارسی کے مشہور شاعر مسعود سعد سلمان لاہوری 1046 ھ تا1121ھ نے غالباپنجابی بارہ ماسوں سے متاثر ہو کر ہی 'دوازدہ ماہہ' (جنہیں وہ غزلیات شہور یہ کا نام دیتے ہیں) لکھے ہیں۔ اس نظم کا مزاج طربیہ ہے۔ ان میں مسعود نے اپنے ممدوح ارسلان بن مسعود(وفات 1188ھ) کی تعریف پر مبنی غزلیں کہی ہیں۔ ہر غزل ایرانی مہینوں کے نام پر یا ہفتے کے دنوں کے نام پر ہے۔ لیکن اس میں حزنیہ لہجہ اور وہ درد و کسک نہیں جو بارہ ماسہ کا خاصہ ہیں۔ بارہ ماسہ کے نقوش ہمیں اردو کے ساتھ ساتھ اپبھرنش کی دیگر زبانوں پنجابی، اودھی اور برج میں کثرت سے ملتے ہیں۔ لیکن یہ معلوم نہیں ہو سکا کہ سب سے پہلے ان میں سے کس زبان میں بارہ ماسہ لکھا گیا۔

اردو میں بارہ ماسہ کے اولین نمونے ہمیں افضل کی بکٹ کہانی میں ملتے ہیں۔افضل کی بکٹ کہانی کی بنیاد پر اسے شمالی ہند میں اردو کا پہلا شاعر مانا گیا ہے۔ جس کا کلام ہنوز باضابطہ طور سے دستیاب ہوا ہے۔افضل کی بکٹ کہانی کے مطالعہ سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ اس عہد تک شمال میں اردو زبان کس قدر صاف تھری ہو چکی تھی۔اور زبان کا جو رچاؤ اس میں ملتا ہے اس کو سامنے رکھتے ہوئے یہ گمان کیا جا سکتا ہے کہ افضل کی بکٹ کہانی سے پہلے شمال میں بھی یہ زبان شعر و شاعری میں استعمال کی جاتی رہی ہوگی۔ جس کے نمونے ہمیں اردو کے لوک ورثہ میں تلاش کرنے چاہئے۔اردو کا لوک روثہ اردو کی علاقائی بولیوں اور علاقائی لب و لہجہ میں پروان چڑھا ہے۔ جن سے رشتہ کی بنیاد پر اردو نے اپنا ہیولا تیار کیا ہے۔اس ضمن میں گرو نانک (گرو گرنتھ صاحب)، ملا داؤد(چندائن)، میاں سادھن(مینا ستونت)، کبیر (بارہ ماسہ)، قطبن (مرگاوتی)، جائسی (پدماوت)، سید غلام نبی رسلین(رس پربودھ)، قاسم دریابادی(ہنس جواہر) کی تخلیقات کارآمد ثابت ہوتی ہیں۔ان میں بارہ ماسہ کی مثالیں دیکھی جا سکتی ہیں۔ جن کی بنیاد پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اردو میں بارہ ماسہ کے نقوش افضل کے بہت پہلے سے ہی ملتے ہیں۔ تنویر احمد علوی نے عزلت کے بارہ ماسے کا ذکر کرتے ہوئے یہ کہا ہے کہ ''گجراتی ادب میں بارہ ماسہ کی روایت ملتی ہے گمان غالب ہے کہ وہیں سے عزلت نے بھی اسے اخذ کیا ان کے زمانے تک اردو میں اسے استحکام حاصل نہیں ہوا تھا۔اور عوام میں اس صنف شعر کی مقبولیت کے باوصف اردو شاعر اس طرف کچھ زیادہ توجہ نہ دیتے تھے۔'' [2] ممکن ہے عزلت نے

[2] تنویر احمد علوی، اردو میں بارہ ماسے کی روایت مطالعہ و متن، دہلی: اردو اکادمی، ۱۹۸۸، ص: ۳۱۔

بارہ ماسہ کے سلسلہ میں گجراتی ادب سے ہی استفادہ کیا ہو لیکن ان سے بہت پہلے اردو کے علاقائی لہجہ میں یہ صنف پروان چڑھ رہی تھی۔ جن میں گوجری اور پنجابی بھی شامل ہیں۔

جہاں تک اردو ادب میں بارہ ماسہ کی بات ہے۔ موجودہ تحقیق کے مطابق ہنوز اردو ادب میں پہلا بارہ ماسہ محمد افضل (متوفی 1625) کا ہے۔ افضل کا وطن ابھی صحیح طور پر متعین نہیں کیا جاسکا ہے لیکن قیاس غالب ہے کہ وہ دہلی کے نواحی علاقے مثلاً جھنجھانہ یا پانی پت کے رہنے والے تھے۔ انکے بارہ ماسہ کا نام 'بکٹ کہانی' ہے۔ یہ سوا تین سو اشعار پر مشتمل ہے۔ اردو میں اس کی مقبولیت کے سبب اس کی تقلید میں کئی ایک بارہ ماسے لکھے گئے۔ جن کی ایک مختصر تفصیل یوں ہے: شاہ آیت اللہ جوہری (ولادت 1126ھ) کی مثنوی جوہری میں بارہ ماسہ شامل ہے۔ جس کا نام تنویر احمد علوی نے اس کی ہیروئین کنول دی کے نام کی مناسبت سے 'بارہ ماسہ کنول دی' رکھا ہے۔ بارہ ماسہ وحشت از میر بہادر علی وحشت، بارہ ماسہ مقصود، اس بارہ ماسہ کے پہلے شعر کی بنیاد پر اس کے مرتب ڈاکٹر انصار اللہ نے اس کا نام 'برہمن کی کہانی' رکھا ہے۔ بارہ ماسہ کاظم علی جواں مسمی بہ دستور ہند (اس میں ہندو، مسلمانوں کے تیوہاروں کا ذکر ہے۔) بارہ ماسہ سندر کلی وہدہد، تنویر احمد علوی نے اس کا نام 'بارہ ماسہ سندر کلی' ہی لکھا ہے۔ اس میں ہدہد کا لاحقہ نہیں لگایا ہے۔ اس کے مصنف کا نام نامعلوم ہے۔ درد نہانی عرف بارہ ماسہ ربانی از سید عبد اللہ انصاری ناظم محکمہ دینیات مدرسۃ العلوم، علیگڑھ (اس بارہ ماسہ میں ایک سالک کو حقیقی عشق میں مبتلا دکھایا گیا ہے جو آخر ماہ میں اپنی دوئی مٹا کر اپنے محبوب حقیقی سے جا ملتا ہے)۔ بارہ ماسہ دین محمد سنگھ، رسالہ جاں کاہ المعروف بہ بارہ ماسہ از سید محمد یسین احمد، بارہ ماسہ وہاب (اس بارہ ماسہ کے ذریعہ اردو کے لوک ادب کی بالکل واضح مثال سامنے آتی ہے۔)، بارہ ماسہ خیر اشاہ، بارہ ماسہ نیہہ، بارہ ماسہ مفتی الٰہی بخش۔ مندرجہ بالا تمام بارہ ماسے اٹھارہویں اور انیسویں صدی کے دورانیہ میں رقم کئے گئے ہیں۔ انیسویں صدی کے بعد اردو میں بارہ ماسہ کی مثالیں بہت کم ملتی ہیں۔ انتظار حسین نے اپنے آخری دنوں میں پاکستان کے اخبار 'نیوز ایکسپریس' میں اپنے ایک مختصر سے مضمون میں لکھا ہے:

> الخیر یونیورسٹی کے نووارد محقق ڈاکٹر سہیل عباس نے اردو مخطوطوں کی کھدائی کر کے ایک نیا بارہ ماسہ برآمد کیا ہے۔ یہ انیسویں صدی کے اواخر کی تحریر ہے۔ اس کے مصنف کا نام ہے طالب۔ طالب صاحب نے بہت کچھ گھومتے پھرتے لکھا ہے۔ آج یہاں کل وہاں۔ گھومتے پھرتے بندرابن جا پہنچے۔ یہ بارہ ماسہ وہیں بیٹھ کر لکھا گیا اگرچہ شایع ہوا مطبع اودھ اخبار لکھنؤ سے۔ تو یہ جدت طالب صاحب نے دکھائی ہے کہ اس میں فارسی عربی لفظوں کا بھی چھینٹا دیدیا ہے۔ آخر انھیں یہ بھی تو ثابت کرنا تھا کہ ہندی ملی جلی اردو میں بھی بارہ ماسہ لکھا جاسکتا ہے۔ عنوان انھوں نے کتنی گاڑھی اردو میں لکھا ہے جیسے یہ بارہ ماسہ تصوف کی کتاب ہے۔ عنوان ہے مثنوی

رموزالعارفین معروف بہ تیرہ ماسہ طالب۔ مگر طالب صاحب نے بارہ ماسہ کو تیرہ ماسہ کس خوشی میں بنادیا۔ محقق بتاتا ہے کہ بارہ ماسے ہندی کیلنڈر کے حساب سے لکھے جاتے ہیں۔ ’’اور چونکہ بکرمی سمبت میں ہر چوتھے برس لوند کا مہینہ ملا کر تیرہ مہینے بن جاتے ہیں۔ اس لیے طالب نے بھی لوند کا مہینہ ملا کر تیرہ ماسہ لکھا ہے۔ اس تیرہ ماسے میں ایک امتیازی وصف ہمیں یہ نظر آیا کہ اس میں اشیا کے نام بڑے اہتمام سے گنائے گئے ہیں۔ جیسے پرندوں کے نام، رنگوں کے نام، غذاؤں، مٹھائیوں اور پکوانوں کے نام۔[3]

ذرا رنگوں کا بیان دیکھئے:

کپاسی، کشمشی رنگت رنگائی
رنگائی یاں کسی نے سبز کائی
اموا، کاسنی، زنگاری، خاکی
کرنجوہ وسنہرا اور لاکھی
بسنتی، صندلی، جستی، وزردی
پسند آئی کسی کو لاجوردی
ملاگیری، کسی نے کہربائی
کسی نے دیکھو عنابی رنگائی
شنجرفی، شربتی، ماشی وآبی
پیازی اور نکریزی گلابی

اب ذرا غذاؤں اور ذائقوں کی رنگارنگی دیکھیں:

کسی نے کوفتہ اور کھایا قلیہ
دہی پوری کسی نے کر کے دلیا
کسی نے شیرمال اور نان آبی
خطائی نان کھائیں بھر رکابی
کسی نے بھرتہ بیگن کا پکایا
کسی نے گوبھی کی بھجیا کو کھایا
کوئی کھائے کریلا، مولی، شلجم

---

[3] ساون بھادو اور بارہ ماسہ، انتظار حسین، نیوز ایکسپریس، 24 اگست 2015 https://www.express.pk/story/385814-2015

کسی کو دال اور روٹی کا ہے غم
زمیں قند اور میٹھی کوئی آکو
کوئی کھائے شکر قند اور رتالو[4]

طالب کے بارہ ماسہ میں گرچہ تیرہ مہینے کا ذکر ہے لیکن عام طور سے اس صنف کو بارہ ماسہ ہی کہا جاتا ہے۔ان بارہ ماسوں میں سال کے بارہ مہینے میں مختلف موسموں کے سبب دل پر گزرنے والے واقعات ایک شادی شدہ عورت کی زبانی بیان کیے جاتے ہیں۔ایک مہجور عورت جس کا محبوب/شوہر بدیس میں ہے۔ وہ ملن کی آس لئے سال کے بارہ مہینے گزارتی ہے تب جاکر اس کی یہ خواہش پوری ہوتی ہے۔اس دورانیہ میں وہ اپنی سکھیوں، سہیلیوں پر رشک کرتی ہے کہ وہ اسکی طرح مہجور نہیں لیکن رفتہ رفتہ یہ رشک حسد کی صورت میں تبدیل ہو جاتا ہے۔اس کی یہ بپتا عام طور سے ماہ اساڑھ یا ساون سے شروع ہوتی ہے۔لیکن ایسا کوئی قاعدہ کلیہ نہیں، چونکہ اساڑھ اور ساون میں بارش کی بوندوں کے ساتھ ساتھ دل کے ارمان انگڑائیاں لینے لگتے ہیں اور محبوب سے ملن کی خواہش شدید ہو جاتی ہے بایں ہمہ عام طور سے بارہ ماسہ اساڑھ اور ساون کے مہینہ سے شروع کئے جاتے ہیں۔اس کے برعکس افضل کی بکٹ کہانی کا ابتدائیہ عشق اور عاشق کی شعریات سے عبارت نظر آتا ہے۔ عشق کیا ہے، عشق کے تقاضے کیا ہیں، عشق میں عاشق کی کیا صورت حال ہوتی ہے، عشق و عاشقی کی تفہیم کے لئے کئی ایک مثالیں دی جاتی ہیں۔ چاند ،چکور، شمع،پروانہ، لیلی، مجنوں، شیریں فرہاد یہ سب بارہ ماسہ کے ابتدئیہ میں شعر بند کئے گئے ہیں۔ زلیخا دیوانی کی تڑپ اور وصال کی خواہش اس میں عاشق کا استعارہ بن جاتے ہیں۔ پھر یہ موسم کی رنگینی، بہار میں چٹکتی کلیاں، بارش کی بوندیں، شور مچاتے دریا، پرندوں کی چہچہاہٹ ، فطرت کے یہ سارے مناظر اسے افسردہ کر دیتے ہیں۔ فلک اسے اپنا سب سے بڑا دشمن نظر آتا ہے۔جملہ معترضہ کے طور پر یہاں یہ عرض کر دوں کہ اردو شاعری میں فلک اچھائیوں اور برائیوں کے نزول کا استعارہ ہے۔

جو حیلہ عشق نے دے کر اٹھایا ــــ فلک دشمن مرے پیچھے لگایا
مرا سکھ دیکھ اس کو حسرت آئی ــــ نہادہ بر دلم داغ جدائی
بکٹ قصہ نپٹ مشکل کہانی ــــ دوانی کی سنو سکھیو کہانی

[4] ساون بھادو اور بارہ ماسہ،انتظار حسین،نیوز ایکسپریس،24اگست2015 https://www.express.pk/story/385814-2015

اور پھر بارہ مہینہ کا قصہ شروع ہوتا ہے۔ محبوب سے جدائی کا غم دنیا سے بے زاری کا سبب بن جاتا ہے۔ فطرت کی ہر چیز اس کی آنکھوں میں چبھنے لگتی ہے۔ وہ کبھی ملا، پنڈت، رمال اور جوتشی وغیرہ کی خوشامد کرتی ہے کہ وہ کوئی ایسا جتن کریں یا تعویز گنڈا وغیرہ لکھیں جس سے اسکا بچھڑا ہوا ساجن واپس آجائے، کبھی کوّے، ہدہد، نیل کنٹھ یا ہواؤں کو قاصد بنا کر بھیجتی ہے کہ وہ اسکے پریتم کو جا کر اس کا حال سنائیں یا پریتم کا حال اسے بتائیں:

لکھوں پتیاں ارے اے کاگ لے جا
سلونے سانورے سندر پیا پا
کلیجہ کاڑ کر تجھ کوں کھلاؤں
تیرے دو پنکھ پر بلہار جاؤں
سندیسہ پیو کا مجھ کوں سناؤ
پیا کا مکھ بچن مجھ کوں لے آؤ
اری کوئل پیا کے باغ جاناں
مرے عنقا سیں یہ باتاں سناناں
یو کہہ اس سیں کہ وہ تیری سینہی
ہوئی تولے سیں کم مانسے نہ دیہی

اور پھر پھاگن سے جیٹھ کا مہینہ آتے آتے مایوسیوں کا سایہ گہرا ہو جاتا ہے۔ جب قاصد کا بھی کوئی اتا پتا نہیں ملتا تو پھر وہ اپنے بے چین دل کو ہی اپنا رفیق کار بنا لیتی ہے اور اسی کے ہمراہ محبوب کی تلاش میں نکلنا چاہتی ہے اس امید کے ساتھ کہ شاید کہیں راستہ میں قاصد ہی مل جائے۔

ارے اے دل جیٹھ نے مجھ کو ستایا
تو ہی چل واں سے قاصد تو نہ آیا
کہ ہم تم ڈھونڈنے قاصد کو جاویں
کسی عنوان مطلب اپنا پاویں
کریں جا کوہ اور صحرا میں تالاش
ملیں دل برہی سے قاصد ہی سے کاش

موسموں کی تبدیلی کے ساتھ آنے والے تہوار بھی اس کے لئے اذیت کا سبب بن جاتے ہیں جب اس کی سکھیاں اپنے اپنے محبوب کے ساتھ ہولی، دسہرا، دیوالی مناتی ہیں۔ایسے میں اس کا درد مزید بڑھ جاتا ہے اور یہ تہوار اس کے لئے اذیت کا سبب بن جاتے ہیں۔

یہ پھاگن رت نے میرا ہوش کھویا　　میں رو رو زندگی سے ہاتھ دھویا
رنگیلے بن جو ہولی آہ کی گانو　　لہو آنکھوں سے جوں پچکاری برسانو
غبار آہ خون دل سے تر ہے　　گلال اڑتا ہے اب تو میرے گھر ہے
جہاں کھیلیں ہیں ہولی ناریاں سب　　رکے ہے سانس سینے میں میری تب
لگے جوں تیر غم دل کے ہدف کو　　بجاؤں کوٹ کر سینے کے دف کو

بارہ مہینوں کے ان ہجر ناموں میں دھیرے دھیرے موسم کی نیرنگی عورت کے وجود میں جذب ہو جاتی ہے۔اس میں موسم اور عورت دونوں ایک دوسرے کے حسن کو حاصل کرتے دکھائی دیتے ہیں۔عورت کا وجود، اس کی روح فطرت کے جلال و جمال سے مل کر ایک وحدت بن جاتا ہے۔یہ جمالیاتی وحدت بارہ ماسہ کا سب سے بڑا حسن ہے۔اس میں فطرت کے کینوس پر عورت کا وجود اس کے مختلف جذبات و احساسات اور کیفیات کے مختلف رنگوں کے ساتھ بکھرا نظر آتا ہے۔بارہ ماسہ میں موسمی کیفیات کی مصوری کے علاوہ جذبات نگاری اور تہذیبی ماحول کی عکس کشی کے بھی بہت دل کش نمونے ملتے ہیں۔اس میں ایک غم فراق کی ستائی ہوئی عورت کی طرف سے شاعری کی جاتی ہے۔جو ہندوی گیتوں کی صدیوں سے چلی آتی ہوئی ریت ہے۔[5] یہاں ہندی گیتوں کے بجائے اردو کے لوک گیتوں کی روایت کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔اردو کے بارہ ماسوں کا بیانیہ بھی ایک عورت کا خلق شدہ نظر آتا ہے۔ لیکن ان میں تبدیلی کی ایک جست بھی دکھائی دیتی ہے۔ 'بارہ ماسہ وحشت' اور 'بارہ ماسہ دستور ہند' کا جب ہم مطالعہ کرتے ہیں تو اس میں یہ قاعدہ کلیہ ٹوٹتا دکھائی دیتا ہے۔ہندوی شاعری کا مزاج یہاں فارسی کی طرف مائل دکھائی دیتا ہے۔وحشت کا بارہ ماسہ ایک مرد کی زبانی بیان کیا گیا ہے۔اس بارہ ماسہ کا بیان کنندہ عورت کے بجائے مرد ہے۔جو اپنی بپتا سناتا ہے۔اس میں گیت کے بجائے غزل کا بیانیہ نظر آتا ہے۔وحشت نے بارہ ماسہ کو فارسی شاعری کے مزاج میں ڈھالنے کی ایک کوشش کی ہے۔اس لئے اس میں بہت سی چیزیں نئی ہیں بایں ہمہ اس میں بارہ ماسہ کا روایتی رنگ مدھم پڑتا نظر آتا ہے۔بارہ ماسہ میں موسم کی رنگینی یا رتو ورنن کے کینوس پر عورت کے جذبات و احساسات ابھرتے ہیں۔وحشت نے ایک طرف 'رتو رونن' کے کینوس کو چھوٹا کر دیا اور محض ساون، بھادو تک ہی

---

[5] خلیق انجم، پیش لفظ، اردو میں بارہ ماسہ کی روایت مطالعہ و متن، تنویر احمد علوی، دہلی: اردو اکادمی، ۱۹۸۸، ص، ۳۱۔

محدود رہے۔ دوسرے بارہ ماسہ کے بیان کنندہ کو تبدیل کر کے عورت کے بجائے مرد کر دیا۔ بیان کنندہ کی یہ تبدیلی اسے ہندوی شاعری کے بجائے فارسی شاعری سے قریب کر دیتی ہے۔ فارسی اور تنویر احمد علوی کے مطابق سنسکرت شاعری میں بھی عاشق مرد ہی نظر آتا ہے۔ وحشت نے اپنے بارہ ماسہ کو اسی رنگ میں ڈھالنے کی ایک کوشش کی ہے۔ بارہ ماسہ میں بیان کنندہ چونکہ عورت ہوتی ہے اس لئے اس کی مخاطب اس کی سکھی/ سہلی نظر آتی ہیں۔ وحشت کے بیان کنندہ کا مخاطب اس کے عزیز ہیں۔ ''چونکہ اس بارہ ماسہ کی تخلیق دوستوں کی فرمائش کے زیر اثر ہوئی ہے۔اسلئے یہ حرف آغاز اور طرز گفتار غیر موزوں بھی نہیں۔''[6] لیکن بارہ ماسہ کی روایت کے منافی ضرور ہے۔ مزید درمیان میں بارہا ساقی کو مخاطب کر کے اس سے اپنا حال زار بیان کیا گیا ہے اور اسے اپنا رفیق کار قرار دیا ہے۔ ساقی کا یہ استعمال اس بارہ ماسہ کو ساقی نامہ کا رنگ عطا کر دیتا ہے۔

ارے ساقی چلا ہولی کا ہنگام
شتابی ہو کہیں ٹک جام بھر جام
ارے ساقی کہاں تک میں کروں صبر
مجھے اک دم کی ہے یہ زندگی جبر
...
ارے ساقی چلا بیساکھ ہے ہائے
وہ ظالم، پر نہ آیا اب تلک ہائے
اب اس کے واسطے قاصد میں بھیجا
مرا اس غم سے جلتا ہے کلیجا
...
ارے ساقی ہوا قاصد ہے گم نام
نہ لایا یار کو میرے، نہ پیغام
میں کوہ و دشت سارے چھان مارے
ولیکن بر نیا مدہیچ کارے

اس میں کوئی شک نہیں کہ وحشت کا یہ بارہ ماسہ ساقی نامہ کا رنگ لئے ہے۔ ساقی کا ذکر اور جام و سبو کا بیان اس بارہ ماسہ کی جدت ہے۔ اس میں بارہ ماسہ کا ہندوی یا دیسی رنگ تبدیل ہوتا دکھائی دیتا ہے۔ اور اردو کے اشرافیائی

---

[6] ایضاً، ص:۵۵ ۔

ذہن کے مطابق فارسی زدہ ہونے لگتا ہے۔ لیکن اردو کے لوک کلچر کا وہ روایتی رنگ جس میں صوفیانہ پن پایا جاتا ہے، اس بارہ ماسہ کا بھی حصہ ہے۔اردو کی کلاسکی شاعری میں تصوف کا خاصہ غلبہ رہا ہے اس لئے بارہ ماسوں میں بھی یہ اثر واضح دکھائی دیتا ہے۔ وحشت کے مذکورہ بارہ ماسہ میں بھی تصوف کا رنگ غالب ہے۔ یہاں کل سے جدا ہونے کا غم ہے، جدائی کی تڑپ ہے۔ معارفت کا جام و سبو ہے۔ عشق حقیقی کا رنگ ہے۔ عشق دم مصطفی، عشق خدا کا رسول ہے :

خدا بھی آپ عاشق ہے نبی کا
عجب ہے عشق صدیق ولی کا
اسی کے عشق میں حضرت عمر ہیں
اسی کے عشق میں شمس و قمر ہیں
اسی کے عشق میں عثمان سرور
اسی کے عشق میں ہیں شاہ حیدر
کہوں کیا عشق کی میں سحر سازی
کہ ہو جاوے حقیقی سے مجازی

مختلف ادوار کے درج بالا پیش کئے گئے بارہ ماسوں میں اکثر و بیشتر متصوفانہ ہیں۔ان میں بھکتی اور تصوف کے اثر سے فرد کی روح کو عورت اور اللہ کو محبوب یا ساجن تصور کیا گیا ہے۔اللہ یا خدا سے محبت روح کا نغمہ ہے اور بارہ ماسہ اس کا اظہاریہ۔اردو کے لوک کلچر کے فکر و فلسفہ میں اس کا اثر کافی گہرا رہا ہے۔ صوفی، سنتوں کے یہاں اپنے محبوب سے جدا ہونے کی یہ کیفیت نور مجسم اور پاک روح سے علیحدہ ہونے کی صورت میں غم کا اظہاریہ بن جاتا ہے۔اور جز کا کل میں ملنے کی تڑپ اور خواہش ان کے بیانیہ میں روشن ہوتا ہے۔ بیشتر بارہ ماسہ ایسے ہیں جن میں وصال کی کیفیتوں کا بیان ہے۔ خالق کائنات میں ضم ہو جانے کے لمحوں کا ذکر ہے۔ روح اور جسم، مادہ اور جوہر ہے۔ روح خالق کے وجود کا حصہ ہے اور جسم مادہ سے وجود میں آیا ہے۔ روح انسان کو اوپر آسمان کی طرف لے جانا چاہتی ہے اور جسم اسے زمین سے اٹھنے نہیں دیتا ہے۔ روح یعنی عورت کا وجود اپنے شوہر یعنی خدا سے جدا ہو گیا ہے اور صرف خدا ہی اسے جذب کر سکتا ہے۔ روح خدا سے ملنے کے لئے برقرار ہے ایک مسلسل اضطراب کی سی کیفیت ہے۔ وہ اس انتظار میں بارہ مہینے گزارتی ہے کہ کب وہ اس جسد خاکی سے نجات پائے اور اپنی اصل سے جا ملے۔ یہ تڑپ جیسے جیسے بڑھتی جاتی ہے عاشق اپنے معشوق سے قریب ہوتا جاتا ہے۔ اور ایک دن اسے وصال نصیب ہوتا

ہے۔ وصال عشق مجازی میں موت کے مثل ہے اور عشق حقیقی کی معراج ہے۔ لیکن اصل قصہ روح کی اوڈیسی ہے،اور روح ہی اصل حقیقت ہے۔اس لئے روح کے ملن کی تڑپ کا یہ بیانیہ انسانی مقدر ہے جو مختلف زبانوں کے بارہ ماسہ میں دکھائی دیتاہے۔ یہ بارہ ماسائی ہجر نامے اردو کے بعض معروف اور بعض غیر معروف شعرانے لکھے ہیں لیکن اس کی ہندوی روایت کی پیروی و پاسداری کا جذبہ اور اس کا پیدا کردہ ادبی و لسانی رویہ عام طور پر سب کے یہاں ہے۔ مزید بارہ ماسوں کے پس منظر میں لوک کلچر کی مختلف تصویریں اجاگر ہوتی ہیں۔ مختلف مہینوں کے توسط سے اس کلچر کے ظاہری خدوخال دیکھنے کے قابل ہوتے ہیں۔ لوک کلچر کے فکر و فلسفے جو صوفی، سنتوں کی تعلیمات کا نتیجہ ہیں ان بارہ ماسوں میں ہمیں اپنی یاد دہانی کراتے ہیں۔

چہاربیت:

چہاربیت پشتو لوک ادب کی ایک مقبول صنف شاعری ہے۔اردو میں بھی اسے ایک لوک صنف شاعری کی حیثیت سے فروغ حاصل ہوا۔ چہاربیت کو اردو گیت کی ایک قسم قرار دیا جاسکتا ہے۔ گو کہ اس کا مزاج مردانہ ہے۔ لیکن اس میں گیت کی لچک اور اس کی بے ساختگی ضرور پائی جاتی ہے۔ موسیقیت کی بنا پر اس میں موزونیت اور اوزان پائے جاتے ہیں مابعد زمانہ میں اس میں بحروں کا بھی خیال کیا جانے لگا۔ گیتوں کی طرح اسے بھی گانے کا چلن ہے۔ محفلوں ، مجلسوں میں اس کو گانے کا رواج رہا ہے۔ چہاربیت گانے والوں کی ایک جماعت ہوتی ہے جس میں 10/8/6 افراد کم از کم شامل ہوتے ہیں۔ لاونی یا خیال کی طرح چہاربیت کے بھی اکھاڑے ہوتے ہیں۔ ہر اکھاڑا اپنے استاد کے نام سے پہچانا جاتا ہے۔ بھوپال، رام پور، ٹونک اس کے اہم مراکز ہیں۔ چہاربیت کی صنفی ہیئت اور اس کی روایت پر نظر کرنے سے قبل اس کی ابتداء کے بارے میں کچھ اشکال دور کرلینا ضروری خیال کرتا ہوں۔

چہاربیت کی ابتدا سے متعلق کئی ایک باتیں کہی جاتی ہیں۔اسے پشتو زبان کی اصل قرار دیا جاتا ہے۔ بعض دفعہ اسے عربی الاصل قرار دیا گیا ہے۔ عربوں کی رجزیہ شاعری سے اس کا تعلق جوڑا گیا۔ پھر یہ بھی کہا گیا کہ چہار بیت ہندوستانی شاعری کی صنف ہے جو پشتو زبان میں پہنچی اور وہاں فروغ پایا بعد ازیں ہندوستان میں بالخصوص اردو میں اس کا چلن عام ہوا۔ عموماً چہاربیت سے متعلق یہ بات عام ہے کہ یہ عربی سے فارسی، فارسی سے پشتو اور پشتو سے اردو میں رواج پایا۔ بقول شوکت علی خاں:

> چاربیت کی بنیاد ہزارہا سال قدیم فوجی نغموں، عسکری ترانوں اور فخر و مباہات کے منظوم رجزیہ کلام پر ہے۔ رومن افواج جب یلغار کرتی تھیں تو یہی فوجی نغمے (marshal songs) لشکر کے حوصلے بلند کرتے تھے اور جب ایرانی عساکر حملہ آور ہوتے تھے تو یہی فوجی ترانے جاں بازوں اور نبرد آزما سورماؤں میں جوش وولولہ پیدا

کرتے تھے، اور عرب قبائل جب ایک دوسرے کو للکارتے اور دھاوا بولتے تھے تو یہ رجزیہ اشعار ہی ان میں روح پھونکتے تھے [....] چنانچہ یہی فوجی نغمے، عسکری ترانے اور رجز کے انداز ایران ہوتے ہوئے افغانستان میں داخل ہوئے اور جب افغانی سپاہی وارد ہندوستان ہوئے تو ان کی چھاؤنیوں، خیموں، میلوں، ٹھیلوں اور دریا کے کناروں و کہساروں میں ان فوجی نغموں کا رواج عام ہونے لگا۔ اور اسی کے پیش نظر روہیل کھنڈ میں اٹھارویں صدی کے اوائل میں یہ چاربیت پشتو زبان سے ہوتے ہوئے فارسی وار دو میں بھی ہونے لگی۔[7]

محمود نیازی کے مطابق "یہ صنف افغان لوک گیتوں کے اثر سے پشتو میں آئی اور روہیل کھنڈ میں پٹھانوں کے طبعی ذوق نے اردو ادبیات میں چہاربیت کو بھی ایک اہم مقام عطا کیا۔"[8]

ڈاکٹر ابو لفیض عثمانی اپنے مضمون 'چاربیت ایک عوامی صنف شاعری' میں درج کرتے ہیں:

چاربیت کی یہ صنف اردو میں فارسی شاعری سے منتقل نہیں ہوئی بلکہ ایک مخصوص فوجی نغمے کی صورت میں پشتو زبان سے اردو تک پہنچی اور اردو کے شاعروں نے اس کو ایک صنف سخن کی حیثیت سے اپنا کر سنوارا، نکھارا اور پروان چڑھایا۔ اسی وجہ سے فارسی اصناف سخن کی تواریخ اور فن شعر سے متعلق تصانیف میں چاربیت کی نہ تفصیلات کا پتہ چلتا ہے اور نہ اوزان و بحور کے لئے کچھ معلوم ہوتا ہے اور نہ اس کے تاریخی ارتقا پر روشنی پڑتی ہے۔[9]

الیاس عشقی نے چہاربیت کو پشتو شاعری کی صنف 'چاربیتا' سے منسوب کیا ہے۔ ان کا ماننا ہے:

چاربیت کی ابتدا کے بارے میں سن اور تاریخ کی قید سے کچھ نہیں کہا جاسکتا البتہ قرائن اور روایات کی مدد سے اس کی ارتقائی تاریخ کا خاکہ ضرور تیار کیا جاسکتا ہے۔ یہ صنف پٹھانوں میں پیدا ہوئی اور انہی میں پروان چڑھی۔ یہ لوگ سترہویں، اٹھارویں صدی میں روہیل کھنڈ کے علاقے میں آباد ہوئے زیادہ تر سوات، بنیر اور دوسرے سرحدی علاقوں اور افغانستان سے تعلق رکھتے تھے اس لئے اپنی زبان کی مقبول صنف 'چاربیتا' شوق سے گاتے تھے۔ رفتہ رفتہ ان کی زبان پشتو کا رواج کم ہوتا گیا اور ان کی مادری زبان اردو ہو گئی اور 'چاربیتا' نے اردو چار بیت کی شکل اختیار کر لی۔[10]

---

7 محمد عبدالحئی فائز، مرتبہ چار چاند، حیدرآباد: پاکستان، ص۷۔ ۸۔

8 محمود نیازی، "رام پور کے چہاربیت"، مشمولہ تاریخ ادبیات رام پور، مرتبہ محمد حسین خان شفا، رامپور، ۱۹۸۷، ص ۱۲۳۔

9 ابوالفیض عثمانی، "چہاربیت ایک عوامی صنف شاعری"، مشمولہ اردو میں لوک ادب مرتبہ قمر رئیس، نئی دہلی: کتابی دنیا، ۲۰۰۳ ص ۱۶۵۔

10 الیاس عشقی، "چاربیت عوامی شاعری کی ایک مٹتی ہوئی صنف"، رسالہ نئی قدریں، حیدرآباد، پاکستان، شمارہ ۱۱، جلد ۱۹۶۹، ۲۲ ص ۱۹۔

ان نکتہائے نظر کو سامنے رکھتے ہوئے اور پشتو زبان کے چار بیتا اور اردو میں چہار بیت کی ابتدا سے متعلق پٹھانوں کے کردار کے پیش نظر یہ نتیجہ اخذ کیا جاتا ہے کہ چہار بیت بنیادی طور سے پشتو لوک ادب کا حصہ ہے۔ یہ پشتو لوک گیت کی ایک قسم ہے۔ جس کا تعلق پٹھانوں کے قبیلہ سے ہے۔ پٹھان عموماً جنگ وجدل کے درمیانی وقفہ میں اپنی تھکاوٹ دور کرنے اور جوش وولولہ پیدا کرنے کی غرض سے یہ گیت گاتے تھے، بسا اوقات یہ گیت اپنے قبیلے کی تعریف و توصیف اور بڑائی بیان کرنے کی غرض سے بھی گائے جاتے تھے۔ پٹھانوں کی اسی نسبت سے اسے 'پٹھان راگ' اور پٹھانی لوک گیت بھی کہا جاتا ہے۔ محمود نیازی کے مطابق جس زمانے میں گارساں دتاسی اردو تحقیق و تدریس میں مصروف تھے اسی زمانے میں ڈارفرانسیسی نامی ایک صاحب علم پشتو ادیب وادبیات پر کام کر رہے تھے، یہ وہ پہلے محقق ہیں جنھوں نے پشتو زبان میں اپنے مجموعہ 'باد و بہار' مطبوعہ 1888 میں چہار بیت کی قدرو قیمت کا تعین عالمی ادب کے تناظر میں کیا ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو میں چہار بیت کی روایت کا آغاز انہیں سرحدی پٹھانوں کے ہندوستان کے مختلف علاقوں میں پھیل جانے کے سبب عمل میں آیا۔" 5 اکتوبر 1774 کو جب فیض اللہ خاں بہادر نے روہیل کھنڈ میں رام پور کو اپنا پایہ تخت بنایا۔ اس کے بعد پٹھان سپہ گروں نے رفتہ رفتہ اس شہر کو اپنا مسکن بنانا شروع کیا۔ انہی آبادکاروں میں عبدالکریم خاں خلف مستقیم خاں غزنوی بھی تھے جو اردو میں چہار بیتوں کے موجد سمجھے جاتے ہیں۔"[11] روہیل کھنڈ میں ان قبائلی پٹھانوں کے سکونت پزیر ہونے کے باعث یہ گیت ابتداًوہاں پشتو زبان میں گایا جاتا لیکن جوں، جوں اس علاقہ میں اردو کا سکہ رائج ہوا اور پٹھانوں نے گنگا جمنی تہذیب کا اثر قبول کرنا شروع کیا تو رفتہ رفتہ پشتو زبان کا یہ گیت بھی اردو کے رنگ میں رنگنے لگا۔ اسی زمانے میں ملک کے دیگر مراکز میں جہاں جہاں پٹھان آباد ہوئے چہار بیت کی یہ آواز سنائی دینے لگی۔ رامپور، امروہہ، سنبھل، مرادآباد کے علاوہ مدھیہ پردیش میں جاورہ اور بھوپال، آندھرا پردیش میں حیدرآباد اور راجستھان میں ٹونک وغیرہ مقامات پر چہار بیت کا رواج رہا ہے۔

درج بالا سطروں میں ذکر کیا گیا کہ اردو میں چہار بیت کی ابتدا اٹھارویں صدی کی آخری چوتھائی میں ہوئی۔ اردو میں اس وقت تک کئی شعری اصناف مقبول عام تھیں۔ ان سب کی اپنی فنی وہیئتی صورتیں تھیں جن کی بنیاد پر غزل کو مثنوی سے، قصیدہ کو رباعی سے اور مرثیہ کو واسوخت اور ہجو سے بآسانی علیحدہ کیا جا سکتا تھا۔ چہار بیت جب

---

[11] محمود نیازی، "رام پور کے چہار بیت، مشمولہ تاریخ ادبیات رام پور"، مرتبہ محمد حسین خان شفا، رامپور، ۱۹۸۷، ص، ۱۲۴۔

اردو میں مشق سخن بنا تو اس کی بھی اپنی ایک صورت متعین تھی۔ اپنی مخصوص صورت میں شعرا نے اس میں طبع آزمائی کی اور تجربات کے مختلف گل بوٹے کھلائے۔ سید منظور الحسن برکاتی چہاربیت کی ہیئت کے متعلق لکھتے ہیں:

> یہ اپنی ساخت اور ہیئت کے اعتبار سے ایک مطلع یا مصرع اور چار بندوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ ہر بند میں چار مصرعے ہوتے ہیں اور اس کا چوتھا مصرع مطلع یا سرے کے مصرعے کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔ اور ہر بند کے تین درمیانی مصرعے بھی باہم ہم قافیہ ہوتے ہیں۔[12]

شکیل جہانگیری کے مطابق " ہیئت کے اعتبار سے چاربیت ایک قسم کا مربع، مخمس یا مسدس ہے جس میں تین تین، چار چار یا پانچ پانچ مصرعوں کے بند اس طرح لکھے جاتے ہیں کہ آخری مصرع مطلع کا ہم قافیہ و ردیف ہوتا ہے۔ لیکن اکثر چار بیتیں چار چار مصرعوں کے چار بندوں پر ہی مشتمل ہوتی ہیں۔"[13] چہاربیت کے پہلے شعر کو سرا اور آخری مصرعہ کو ٹیپ کا بند کہا جاتا ہے۔ نمونتاً اسے دیکھیں:

تہہ زانوئے قاتل گریہ جان پر الم نکلے
صدائے مرحبا خنجر کے منھ سے دم بہ دم نکلے
نکل کر بزم خلوت سے یہ کیا تم نے ستم ڈھایا
نگاہ ناوک افگن سے مرے سینہ کو برمایا
تمھارے تیر کے ہمراہ میرا دل نکل آیا
یہ الفت تھی کہ مہماں میزباں دونوں بہم نکلے
تہہ زانوئے قاتل گریہ جان پر الم نکلے

(میاں خان)

یہ ضروری نہیں کہ ایک چہاربیت میں چار ہی بند ہوں بعض شعرا نے پانچ اور چھ بندوں کے چہاربیت بھی کہے ہیں اور بسا اوقات ان سے زیادہ بند بھی رائج ہیں۔ مصرع یا طرح کے شعر کو سامنے رکھ کر چہار بیت کہے جاتے ہیں۔ مصرعوں میں مستزاد کی صورت بھی پیدا کی جاتی ہے۔ سید علی ٹونکی نے چہاربیت کی ان ہیئتی تبدیلیوں کے سلسلہ میں یوں لکھا ہے:

> شروع میں چاربیت سرے کے ایک مصرع اور چار شعروں یا مستزاد کے ایک مصرع اور چار شعروں پر مشتمل تھی [...] کچھ مدت کے بعد چاربیت ایک مطلع اور چار چار مصرعوں کے چار بندوں پر مشتمل ہو گئی۔ اس میں

---

12 منظور الحسن برکاتی، اردو تنقید اور راجستھان مرتبہ ڈاکٹر رفعت اختر، جے پور: اردو اکیڈمی، ص، ۳۳۶۔

13 شکیل جہانگیری، اردو کی عوامی روایت: چہاربیت کے حوالے سے، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۲۰۰۰، ص، ۲۴۔

بھی بعد کے شعرانے عجیب عجیب اختراعات کی ہیں یعنی پہلے دو رکنی مقفی ٹکڑے کسی ایک بحر کے پھر مصرع کسی دوسری بحر کا یا پہلے ایک مصرع مستزاد اس کے بعد ایک یا دو ٹکڑے دو رکنی مقفی کسی اور بحر کے اس طرح پوری چاربیت قوافی کی پابندی کے ساتھ کہی جانے لگی۔[14]

وہ سرو گل رو جو قدم رکھے زمیں پر　　　ہووے جگ میں اجالا
بلبل تری بو سونگھ کے پھولوں نہ سمائیں　　　کریں گل پہ جفائیں
قمری قد موزوں کی ترے لیوے بلائیں　　　نہ دل سرو پہ لائیں
رخساروں کی سرخی سے جلا دل کو وہیں پر　　　ذرا او گل لالہ
وہ سرو گل رو جو قدم رکھے زمیں پر　　　ہووے جگ میں اجالا

گل شبو، گل یاسمیں اور کیا گل سوسن　　　نیا سب پہ ہے جوبن
نسریں گل ریحاں سے معطر ہوا گلشن　　　ہر اک نخل ہے روشن
روتی رہی نرگس جو سدا تجھ سے حسیں پر　　　پڑا آنکھ میں جالا
وہ سرو گل رو جو قدم رکھے زمیں پر　　　ہووے جگ میں اجالا

عموماً چاربیت کی جو ہیئت مقبول رہی ہے وہ ایک مطلع یا شعر کے ساتھ تین مختلف القوافی مصرعے یعنی مطلع سے علیحدہ تین ہم قافیہ مصرعے اور چوتھا اور آخری مصرع مطلع کا ہم قافیہ ،اس طرح پہلا بند مکمل ہوتا ہے اور بعد کے بندوں میں تین مصرعے اور ایک ٹیپ کے مصرع سے بند مکمل کیا جاتا ہے۔ اسی طرز پر ایک چہاربیت میں چار، پانچ یا چھ بند ہوتے ہیں۔ چہاربیت کی اصل خوبی اس کے پڑھنے کا انداز ہے جو اسے گیت کے زمرے میں شامل کرتا ہے۔ گیت بھی زبانی روایت کا حصہ ہے اور چہاربیت بھی اسی زبانی روایت کا حصہ ہے جو سینہ بہ سینہ مجلسوں اور محفلوں میں گایا جاتا رہا ہے۔ نوابوں کے عہد میں چہاربیت کے اکھاڑے قائم ہوئے۔ ان اکھاڑوں کا مقابلہ منعقد ہوتا تھا۔ اور ان اکھاڑوں میں ایک دوسرے پہ سبقت لے جانے کی کوششیں بھی ہوتی تھیں۔ آپسی چپقلش کی بنیاد پر بسا اوقات ان اکھاڑوں میں مار پیٹ کی نوبت بھی آجاتی تھی۔ ان قبائلی پٹھانوں کے اجڈ پن اور جنگجو مزاج کی وجہ سے ابتدا چہاربیت کی مجلسوں میں شرفاء کم کم ہی شریک ہوتے تھے۔ چہاربیت کے پڑھنے کا انداز جوش و ولولہ سے پر ہوتا ہے۔ تیز آواز اور اونچے سر میں دف کی آواز اور پٹھانوں کے تیور چہاربیت کا حسن ہیں۔ اس کے پڑھنے یا گانے کے

---

[14] سید علی ٹونکی، پیش لفظ بہار چندن، راجستھان، چندن کمپنی، ٹونک: ۱۹۶۲ ،ص،۹۔

انداز بھی مختلف طرح کے ہیں۔ مثلاً کھڑی چہاربیت، سیدھی اور سپاٹ آواز میں بغیر ٹکی لگائے اور بغیر گلے لگائے گائی جاتی ہے۔ زنجیری چہاربیت میں ایک بند چوتھے بیت کو اگلے بند سے ملا کر گایا جاتا ہے۔ ٹیپ کے چہاربیت میں ہر چار مصرعوں کے بعد ٹیپ کا شعر پڑھا جاتا ہے۔[15] چاربیت کی محفلیں اکثر حمد سے شروع ہوتی تھیں جو ٹیپ یا مقررہ مصرع طرح پر ہوتی تھیں۔ حمد کے بعد نعت اور پھر منقبت کا دور ہوتا۔ اس کے بعد عاشقانہ یا دیگر کوئی موضوع کلام میں پیش کئے جاتے تھے۔ کبھی کبھی چہاربیت کے سخت مقابلے ہوتے اور مصرع طرح کے علاوہ موضوع بھی مقرر کر دیا جاتا تھا۔

چہاربیت ایک لوک صنف ہے اس لئے ابتدا میں اس میں بحور و اوزان کے بجائے سر اور لے پر توجہ مرکوز تھی۔ اور الفاظ کو موسیقی کی آہنگ کے مطابق ڈھال لیا جاتا تھا۔ ابتداً چہاربیت رجزیہ انداز کے ہوتے تھے۔ پھر اس میں رزمیہ موضوعات کے علاوہ بزمیہ اور طربیہ موضوعات بھی شامل ہوتے گئے۔ رفتہ رفتہ متعدد موضوعات کو متعدد راگ کی مدد سے دف بجابجا کر گایا جانے لگا۔ حمد، نعت، ہزل اور عشق و محبت کے موضوعات بھی چہاربیت میں شامل ہوگئے۔ موضوعاتی پیش کش کے اعتبار سے چہاربیت رزمیہ، بزمیہ، عشقیہ، ہجویہ، حمدیہ، نعتیہ، مرثیہ اور سلام جیسے موضوعات کو سمیٹتی ہے۔ اس طور پر یہ صنف اردو میں نظم کی سی موضوعاتی وسعت کی حامل ہے۔ دور متاخرین میں شیخ خلیل الرحمان رحمانی نے چہاربیتوں کی چھ موضوعاتی اقسام کا ذکر اس طور پر کیا ہے۔ ''حمدیہ، نعتیہ، عشقیہ، رقیب خوانی (طنزیہ)، غماز خوانی (ہجویہ) ماتمیہ''[16] حافظ عالمگیر خان کیف کی ایک حمدیہ چہاربیت یوں ہے:

حمد خالق میں جو بندہ سحر و شام رہا
تجھ سے محفوظ وہ اے گردش ایام رہا
بندگی کے تو ہی لائق ہے خداوند کریم
ذات والا تیری بے شک ہے قدامت سے قدیم
میں گنہگار ترا نام ہے رحمان ورحیم
مجھ کو تقصیر سے بخشش سے تجھے کام رہا

چندن بھارتی کے چہاربیت میں ہجر کے موضوعات کو اس انداز میں دیکھا جا سکتا ہے:

کسی کافر کے دل پر کچھ اثر دیکھا نہیں جاتا

[15] محمود نیازی، مضمون: رام پور کے چہاربیت، مشمولہ تاریخ ادبیات رام پور، مرتبہ محمد حسین خان شفا، رامپور، ۱۹۸۷ء ص: ۱۲۶

[16] خلیل الرحمان رحمانی، اردو چہاربیت اور اس کا فن، ص: 57

ترا بے سود رونا چشمِ تر دیکھا نہیں جاتا
ترے اس ناز سے واقف ہیں اپنے اور بیگانے
بنیں گے بزمِ عالم میں ہزاروں ان کے افسانے
یہ سچ ہے رات بھر تو نے جلائے لاکھوں پروانے
ترا انجام بھی شمع سحر دیکھا نہیں جاتا

قدیم چہار بیتوں میں طرح طرح کی جدتیں ملتی ہیں۔ کسی چہار بیت میں سینکڑوں پرندوں کے نام جمع کردئے گئے ہیں تو کسی میں مختلف سازوں، لباسوں اور کھانوں کے نام گنوا دئے گئے ہیں۔ایسی چہار بیتیں اردو کے لوک کلچر سے واقفیت حاصل کرنے میں بڑی اہمیت رکھتی ہیں۔اردو میں چہار بیت ایک ایسی صنف شاعری ہے جو اپنے مخصوص کلچر اور روایات کے ساتھ ایک طویل عرصہ تک غیر منقسم ہندوستان کے ایک وسیع خطے، خاص طور پر رام پور، سنبھل، مراد آباد، بریلی اور امروہہ وغیرہ میں مقبول خاص وعام رہا۔ لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ شاعری کی دیگر اصناف کی طرح اس کی کوئی تحریری تاریخ مرتب نہیں۔اس کا سبب فن چہار بیت کی لوک کلچر سے وابستگی ہے۔ عامیہ کے اس اظہار یہ سے اردو کے تذکرہ نگار اور تاریخ نویس حضرات کوئی ثقافتی تعلقات نہ رکھتے تھے۔ شعرا وادبا نے تو اسے اردو شاعری کے تذکروں اور تاریخ میں بھی شامل نہیں کیا ہے۔تذکروں کی خاک چھاننے پر محض سعادت یار خاں رنگین کی کتاب 'نورتن رنگین' میں اردو شعری اصناف کے ضمن میں چہار بیت کا ذکر ایک دو جملہ میں ملتا ہے: ''بیت وپنجم چہار بیت کہ افغان بچہ ہائے آوباش رام پور و بریلی ایجاد کردہ اند۔ در آں ضلع ہمیں وضع بسیار رواج دارد''[17] رنگیں کا دورانیہ 1755 سے 1834 کا ہے۔اسی عہد میں اردو میں چہار بیت کے ابتدائی نقوش کا پتا ملتا ہے۔اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو میں بھی چہار بیت پٹھانوں کی ایجاد کردہ ہے۔اور پشتو زبان کی طرح اردو میں بھی اس کا تعلق خاطر اردو کے لوک کلچر سے ہی رہا ہے۔ ایک عرصے تک ان چار بیتوں کے لکھنے پڑھنے والے کم استعداد یا موزوں طبع ان پڑھ سپاہی ہی تھے۔ جو نہ تو کسی ادبی معیار کے پابند تھے، نہ کسی دبستان شعری کے پیرو، نہ کسی استاد فن کے متبع۔ اپنے عامیانہ اور سطحی جذبات کو بے تکلف، مبتذل اور غیر فصیح زبان میں تک بندی کرکے بڑے فخر وناز سے ظاہر کرتے تھے۔[18]لوک کلچر کی یہ سادگی ہمیں چہار بیت میں ملتی ہے۔ جس میں عوام کی نمائندگی دکھائی دیتی ہے لیکن ادب عالیہ کا دم بھرنے والے اسے تک بندی اور بکواس شمار کرتے ہیں۔اسی

---

[17] صابر علی خاں، سعادت یار خاں رنگین، کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان، ص:۳۷۶

[18] سید علی ٹونکی، پیش لفظ بہار چندن، راجستھان، چندن کمپنی، ٹونک، ۱۹۶۲ص ۸ -۹

بنیاد پر رنگیں نے چہار بیت کو 'افغان بچہ ہائے آوباش' کی ایجاد قرار دیا ہے۔ اردو کی لوک شاعری کے ساتھ عموماً اسی قسم کا رویہ روا رکھا گیا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ان کے شعری نمونے ہمیں بہت بعد میں ملتے ہیں۔ اور اکثر و بیشتر خرد برد ہو گئے ہیں۔ انہیں بنیادوں پر اردو زبان و ادب کی عوامی جڑیں کمزور دکھائی دیتی ہیں۔ اردو میں اب تک کی تحقیق کے مطابق بقول محمود نیازی ''اردو کی سب سے قدیم چہار بیت ہم کو عنبر شاہ خاں آشفتہ کی ملتی ہے۔'' جو یہ ہے:

دل جو لگا یا یار کی زلف گرہ گیر سے
پھر نہ چھٹا ایک دم حلقہ زنجیر سے
ابرو مژگاں یار دیکھ کے بے اختیار
تیر و کماں آنکھ میں پھرتے ہیں لیل و نہار
دل ہے میرا ہم و مو سینے میں ہر دم فگار
دلبر خوں ریز کے خنجر و شمشیر سے[19]

چہار بیت کے وہ ابتدائی نقوش جن میں رزمیہ مضامین درج تھے۔ تحریری سطح پر ابھی تک بہت کم دستیاب ہو سکے ہیں۔ بایں ہمہ چہار بیت کا اولین نمونہ جو ہنوز دستیاب شدہ ہے وہ آشفتہ (ولادت 1798) کا درج بالا کلام ہی ہے۔ حالانکہ 1774 میں نواب فیض اللہ خان کے دور میں قیام سلطنت رام پور کے ساتھ ہی ہزار افغان یہاں آکر آباد ہو گئے اور اسے اپنی مستقل جائے قرار بنائی۔ ان باشندگان میں عبد الکریم خان رام پور میں 'چہار بیت' کے موجد قرار دئے جاتے ہیں۔ امتیاز علی عرشی نے اپنے ایک خط میں اس امر کے متعلق لکھا ہے ''روہیل کھنڈ میں اس صنف شاعری کے پہلے استاد عبد الکریم خان خلف مستقیم خاں غزنویتھے۔ یہ پشتو اور اردو دونوں میں چہار بیت کہتے تھے۔''[20] عبد الکریم خاں نے اپنے بہت سے شاگرد چھوڑے ہیں۔ جن مین کفایت اللہ خان، نجف خان، گل باز خان تخلص گل اور کریم اللہ خان نے بہت شہرت حاصل کی۔ کفایت اللہ کی شاگردی کے سلسلہ میں محبوب علی خان اور غلام نبی خان تھے۔ محبوب علی کے شاگرد نجّا میاں اور علی بہادر خان نے اس فن کو عروج بخشا۔ اور یوں ان شاگردوں کے حوالہ سے یہ صنف احمد آباد، بھوپال، ٹونک، جاورہ، مراد آباد، امروہہ، سنبھل اور چاند پور وغیرہ میں پہنچی۔ ان اساتذہ فن نے چہار بیتوں کے اکھاڑے قائم کر کے اس صنف سخن کو فروغ دیا۔ رام پور میں یہ قدیم اکھاڑے اپنے استادوں کے نام سے جانے جاتے تھے۔ جب کوئی شاگرد مرتبہ کمال کو پہنچ جاتا تو اس کے سر پر پگڑی

[19] محمود نیازی، ''رام پور کے چہار بیت'' ،تاریخ ادبیات رام پور، مرتبہ محمد حسین خان شفا، رامپور: ۱۹۸۶، ص،۱۲۶۔
[20] خط امتیاز علی خان عرشی بنام سید منظور الحسن برکاتی، بحوالہ رسالہ تحقیق، شعبہ اردو سندھ یونیورسٹی، شمارہ 15، ۲۰۰۷،ص،۲۵۔

باندھ کر خلیفہ بنادیا جاتا تھا۔ ہر استاد اپنی زندگی ہی میں اپنا جانشیں بھی نامزد کر دیتا تھا۔ رام پور میں فرزند علی، سجّن میاں، ذوقی میاں، خنجر استاد، صبر استاد، قمر استاد اور مکھوا استاد کے قدیم اکھاڑے مشہور تھے۔ قمر استاد کے پاکستان ہجرت کے سبب یہ صنف کراچی پہنچی اور وہاں بھی پروان چڑھی۔ استاد قمر رام پوری کے چہار بیت کا نمونہ یوں:

فقط یہ بات کہنے کے لئے زخموں نے لب کھولے
کہ قاتل خون آلودہ ہے دامن تو اسے دھولے
کروں تو کیا کروں میں شکوہ بیداد قاتل سے
گلہ ہے اپنی قسمت سے شکایت ہے مجھے دل سے
ستم گل گیر کا ظاہر ہے پوچھو اہل محفل میں
بھری محفل میں کاٹی ہے زبان شمع بے بولے
فقط یہ بات کہنے کے لئے زخموں نے لب کھولے

ابتدائی چہار بیتوں کا غالب موضوع افغان سپاہ زادوں کا مشغلہ رزم ہی رہا ہے۔ لیکن جیسے جیسے قومی زندگی میں سیاسی و سماجی تغیرات اثر پذیر ہوئے ویسے ویسے اس صنف میں بھی مجاہدانہ کارناموں کے بجائے عشق و محبت، تصوف و سیاست اور اخلاقیات کا ذکر نمایاں ہوتا گیا۔ لوک کلچر بالخصوص پٹھانوں کی طرز معاشرت، رسم و رواج اور ان کے تہذیبی رجحانات کے نقوش دھندلانے لگے۔ نوابوں اور امرا کی سرپرستی کے سبب اس میں تہذیب و ثقافت کے اثرات نمودار ہوئے۔ دبستان لکھنو کے شعری رجحانات شامل ہوگئے۔ پٹھانوں کا رجزیہ لہجہ اور ان کے مزاج کی کرختگی مدھم پڑنے لگی۔ اور لکھنو کا اشرافیائی مزاج اس میں رچنے بسنے لگا۔ چہار بیت اردو غزل سے قریب ہوتا گیا۔ ”غزل کے لوازمات اور خصوصیات کو اس عوامی صنف نے اس حد تک اپنا لیا کہ اس میں اردو غزل کا سالطف پیدا ہو گیا ہے۔ شعرائے چہار بیت نے مزید شاعرانہ اور فنی موشگافیوں کا ثبوت بھی دیا ہے۔ مثلاً بے نقط (مہملہ)، مناظر فطرت کی عکاس، منقوطہ، معجمہ، فوق انقاط، تحت انقاط جیسے کمالات دکھانے کے علاوہ ہر قسم کی صنائع بدائع کا بکثرت استعمال بھی چہار بیتوں میں کیا گیا۔“[21]

وردا طہر اسم اللہ الصمد کار کھ مدام
حمد اللہ لا کلام وواصل دار السلام
کار کردہ ہر دو عالم وحدہ والا مدد
عالم سرّ دل عالم ھو اللہ احد

[21] خلیل الرحمان رحمانی، اردو میں چہار بیت اور اس کا فن، ص:55

اصل معدوم عدم کل کلام لا و لد

رحم والا داد گر عادل کرم اکرام عام

ورد اطہر اسم اللہ الصمد کا رکھ مدام

(بے نقط)

کس غیرت گلزار کا گلشن میں گزر ہے

باندھے ہوئے شمشاد جو خدمت میں کمر ہے

سنبل سے کہو کنگھی سے زلفوں کو سنوارے

شاہنائی خوشی کی گل شبّو بھی بجائے

نرگس سے کہو چاندنی آنکھوں سے بچھائے

گلزار میں آتا وہ مرا رشک قمر ہے

کس غیرت گلزار کا گلشن میں گزر ہے

(مراعات النظیر)

ان سب کے باوجود چہار بیت اردو کے مین اسٹریم یا ادب عالیہ میں ایک صنف کا درجہ حاصل نہیں کر سکا "یہی اس کی بد قسمتی بھی ہے کیوں کہ اسی وجہ سے اس بیش بہا خزانے کو جمع کرنے کی کبھی کوشش نہیں کی گئی اور یہ زیادہ تر لوگوں کے حافظوں یا غیر معروف لوگوں کی بیاضوں میں دفن ہو کر رہ گیا۔ آج ہم اس صنف کی طرح چہار بیت کہنے والے باکمال شاعروں کے بارے میں بھی بہت کم جانتے ہیں۔"[22] رام پور، بھوپال اور راجستھان کے ادبی کارناموں کے ضمن میں چہار بیتوں کا بھی ذکر آجاتا ہے۔ چند ایک مضامین کے حوالہ سے ادبی منظر نامہ پر اس کا تعارف ہو جاتا ہے۔ بے بضاعتی کا یہ عالم ہے کہ ادب عالیہ کے شعرا نے بھی اسے اپنے نام سے منسوب کرنا ہتک آمیز خیال کیا۔ وہ چہار بیت لکھ کر اس کے پڑھنے والوں کو دے دیا کرتے تھے تاکہ وہ اپنی محفلوں میں اس کا استعمال کریں۔ چہار بیت پڑھنے والے اس کو لفظی الٹ پھیر کے ساتھ سر اور لے میں بیٹھا لیتے جس کی وجہ سے اس میں عوامی رنگ پیدا ہو جاتا۔ اس حوالہ سے مضطر خیر آبادی کا یہ چہار بیت پیش کیا جا سکتا ہے جس میں لوک گیتوں کا رنگ جھلکتا ہے۔ اور جو چہار بیت پڑھنے والوں کے حلقہ میں خاصہ معروف ہیں۔ لیکن اس کے بارے میں کم ہی لوگ جانتے ہیں کہ یہ مضطر خیر آبادی کا گیت ہے جو انہوں نے بقول سید علی ٹونکی ریاست ٹونک کے قیام کے دوران کہا تھا۔

چھا رہی ہے کالی گھٹا جیا مورا لہرائے ہے

---

22 خلیل الرحمان رحمانی، اردو میں چہار بیت اور اس کا فن، جے پور: راجستھان اردو اکادمی، ص، ۲۵۔

سن ری کوئل باوری توپپی کیوں چلائے ہے
چونچ سونے میں منڈھوں آرے کاگادھر
پی کی بتیاں موں سے کہہ اور پی کی تولادے خبر
رنگ ٹپکتا ہے جوانی یوں ہی بیتی جائے ہے

(مضطر خیر آبادی)

رام پور کے بعد ریاست ٹونک اور بھوپال چہاربیت کے اہم مراکز رہے ہیں۔ یہاں نوابوں اور امرا اور وسانے اس جانب توجہ دی جس کے سبب اس صنف کے ماہرین نے اسے خوب پروان چڑھایا اور فنی حیثیت سے چہاربیت کو خوب ترقی دی۔ اس میں شعری اور ادبی محاسن پر خاص دھیان دیا جانے لگا۔ ٹونک میں چاربیت کے سلسلے میں اس فن کے سب سے پہلے استاد کریم اللہ خاں رام پور سے ہی ٹونک آئے تھے۔ ان کے شاگردوں میں سب سے اہم نام سلیمان خاں مسکین کا ہے۔ مسکین خود چہاربیت کہتے بھی تھے اور اسے محفلوں اور اکھاڑوں میں پڑھتے بھی تھے۔ سید منظور الحسن برکاتی کا کہنا ہے کہ مسکین نے بہت بڑی تعداد میں چار بیتیں کہی ہیں۔ اسی ضمن میں مسکیں کے بھانجے خان صاحب مبارک شاہ خاں کا بیان ہے ''مجھے ایک زمانے میں مسکین کی اور اپنے والد رحمت شاہ خاں عبرت کی چار بیتیں جمع کرنے کا شوق پیدا ہوا تھا۔ تو میں نے صرف مسکین کی تقریباً ڈیڑھ ہزار چار بیتیں جمع کرلی تھیں۔''[23] مسکین اور کریم اللہ خاں کے چہاربیت کا نمونہ یوں ہے:

ناحق کیا خوں میرا اے رنگ حنا تو نے
ہرگز بھی طبیبوں سے ہوگی نہ دوا دل کی
بن وصل کے مشکل ہے واللہ دوا دل کی
اور دمبدم ابتر ہے حالت بخدا دل کی
کیوں دیر لگائی ہے پھر ہائے قضا تو نے

(سلیمان خاں مسکین)

بلبلو کس نے کیا خانہ ویرانہ ترا
جان من جانا ترا
بھر بھر آتے ہیں جو عبدالکریم آنسو تیرے
سچ بتا یار مرے

[23] مبارک شاہ خاں، ''چاربیت کی ایجاد وابتدا''، اردو تنقید اور راجستھان، رفعت اختر، جے پور: راجستھان اردو اکادمی، ۱۹۹۴ص، ۳۴۳-۳۴۴۔

کس نے کیا چھین لیا ہے دل دیوانہ ترا

جان من جاناترا

(استاد عبدالکریم خاں رامپوری)

ٹونک میں نواب ابراہیم علی خاں بہادر خلیل کے عہد حکومت 1867-1930 کے دوران چہار بیت گوئی کو خاصہ فروغ حاصل ہوااور مقامی شعرا کے علاوہ دہلی، لکھنواور دوسرے مقامات سے ٹونک پہنچنے والے شعرانے بھی چاربیت پر توجہ کی چنانچہ اس دور میں نواب سلیمان خاں اسد لکھنوی، ظہیر دہلوی، مضطر خیر آبادی، بسمل خیر آبادی اور اصغر علی آبرو جیسے اساتذہ کے علاوہ مولانا محمد ابراہیم روحی، حکیم سعید احمد اسعد، حبیب اللہ ضبط اور صاحبزادہ احمد سعید خاں عاشق جانشین داغ دہلوی جیسے مقامی شعرانے چار بیتیں کہیں اوراس میں اپنا تخلص بھی ظاہر کیا۔

1930 میں نواب سعادت علی خان سعید تخت نشین ہوئے اور 1947 تک ان کادور حکومت رہا۔اسزمانے میں چہاربیت کارواج بہت زیادہ بڑھااور چہاربیت کہنے والی کئی پارٹیاں بنیں [...] (اس عہد کے شعرامیں)اختر شیرانی ،بسمل سعیدی، صولت ٹونکی، عرشی اجمیری، افق اجمیری، امیر ٹونکی، ساحل ٹونکی، صائب ٹونکی، عاجز ٹونکی اور جام ٹونکی وغیرہ کے نام لئے جاسکتے ہیں۔لیکن اس زمانے تک چہار بیت کو شعری مجموعوں میں شامل نہیں کیا گیا۔ تشکیل راجستھان کے بعد[....]ریاست ٹونک کے آخری تاجدار نواب محمد اسماعیل علی خاں صاحب تاج مرحوم کی دلچسپی نے ٹونک میں چاربیت کوایک نئی توانائی اور آب وتاب بخشی۔ شاہی محل میں چاربیت کے جلسے منعقد کیے جانے لگے۔چار بیت کی پارٹیوں میں ایک نیاجوش وخروش پیداہوا۔مختلف محلوں میں نئی پارٹیاں بننے لگیں۔ شعرانے بھی چاربیت کو عصری تقاضوں سے روشناس کرایا۔ شہر کے گلی کوچوں میں چاربیت کے نغمے سنائی دینے لگے شوقیہ جلسوں کے علاوہ مختلف تقریبات کے مواقع پر چاربیت کے جلسوں کا انعقاد کیا جانے لگااور ان میں عمائدین شہر بھی شریک ہونے لگے۔[24]

چہاربیت کی مقبولیت کے سبب اس میں متعدد شعرا کے مجموعہ کلام بھی شائع ہوئے۔نوابوں نے بھی خوب خوب چہار بیتیں لکھیں۔اور آج بھی چہاربیت کے مجموعہ شائع ہورہے ہیں۔چندن بھارتی نے اپنا چہاربیت کاپہلا مجموعہ 1962 میں 'بہار چندن' اور دوسرا 'گلزار چندن' کے نام سے شائع کیا۔بقول تنظیم الفردوس 'بہار چندن' نامی اتم چند بھارتی کا مجموعہ چہاربیت شاید پہلا باضابطہ دیوان چہاربیت ہے جواشاعت پزیر ہوا۔اور سید علی ٹونکی کاتحریر

[24] ابوالفیض عثمانی،''چاربیت ایک عوامی صنف شاعری''،اردو میں لوک ادب مرتبہ قمر رئیس، نئی دہلی: کتابی دنیا، ۲۰۰۳،ص ۱۷۲-۱۷۱۔

کردہ اس مجموعے کا مقدمہ اس فن کے بارے میں پہلا اثباتی مضمون ہے۔[25] اسی طرح نواب اسماعیل علی خان تاج کا تقریباً سوا سو چہار بیتوں کے ایک دیوان کا پتا لگایا گیا ہے۔ صاحبزادہ مصطفی خان کی بھی اتنی ہی تعداد میں چار بیتیں بتائی جاتی ہیں۔ ان کے علاوہ محمد صدیق خان شرر، محمد عبدالحئی فائز، ابن احسن بزمی وغیرہ نے بھی کثیر تعداد میں چہار بیتیں کہی ہیں۔ محمد صدیق خان صائب کا مجموعہ چہاربیت 'کف ودف' کے نام سے شائع ہوا ہے۔ صاحبزادہ امداد علی خاں شمیم کی چہار بیتوں کا مجموعہ 'نکہت شمیم' اور 'شام بناس' کے نام سے منظر عام پر آیا ہے۔ مزید برآں ٹونک میں فی زمانہ 'شان ہند' نام سے چہاربیت گوئی کی ایک جماعت خاصی مشہور ہے۔

راجستھان کی سرزمین میں خصوصاً ٹونک، سرونج، نیماہیڑا نیز جے پور کے باشندگان میں ادبی رنگ اور ثقافتی بوقلمونی سے آراستہ چہاربیت کی روایتی عملی ترویج کا سلسلہ اس کے آغاز سے تاحال جاری ہے اور پاکستان میں علی الخصوص کراچی وحیدرآباد سندھ میں ادارہ انوار ادب کے سرپرست محترم پروفیسر انوار احمد زئی کی سرپرستی میں بزم احباب حیدرآباد سندھ نے گزشتہ کئی برسوں سے چہاربیت کی شمع روشن کی ہوئی ہے۔ بھوپال میں نوابی عہد میں چہار بیت کے مقابلہ کا چلن عام تھا۔ ہر گلی محلہ میں اس کے مقابلہ منعقد ہوتے تھے مزید ہر چھوٹے بڑے جشن کے موقعہ پر بھی اس کے مقابلہ عائد کئے جاتے تھے۔ جدید عہد میں چہاربیت کے اکھاڑوں میں اکھاڑا محبوب علی خان (رام پور)، اکھاڑا منشی اظہر الدین (چاند پور)، انجمن گلستان چاربیت (بھوپال)، بزم شاہد چہاربیت پارٹی (بھوپال)، بزم مسعود چہاربیت پارٹی (بھوپال) اور شان ہند (ٹونک) خاصہ معروف ہیں۔ جو آج بھی ہندوستان کے مختلف شہروں میں اس فن کے جوہر دکھاتے ہیں۔ اور اردو کی اس لوک صنف کی روایت کو قائم رکھا ہے۔

لوری:

گیتوں کی ایک قسم لوری بھی ہے۔ گیت عورت کے اندرون کی آواز ہے جب کہ لوری عورت کے وجود کے مکمل ہونے کا اشاریہ ہے۔ لوری ماں کی مامتا کی ترجمان ہے۔ "ماں کے جذبات سے بھرے دل کی دھیمی دھیمی تانیں ہیں۔ لوریاں مستقل مکالمہ 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 خصوصیات پیدا کردیتی ہیں جو اور کسی قسم کے گیت کو حاصل نہیں ہوسکتی۔"[26] لوری دنیا کا وہ شیریں ترین نغمہ ہے جو ماں کے دل

---

25 تنظیم الفردوس، "اردو چہاربیت، فن اور روایت"، تحقیق، سندھ: شعبہ اردو سندھ یونیورسٹی، شمارہ ۱۵، ۲۰۰۷ ص: ۳۱

26 بسم اللہ بیگم، اردو گیت، نئی دہلی: ادارہ فکر جدید، ۱۹۸۹ ص، ۱۹۸۔

سے نکل کر بچہ کے کانوں میں گھل مل جاتا ہے۔ بچے کو سلانے، بہلانے کے لئے مائیں عموماً لوریاں سناتی ہیں۔ فی زمانہ جہاں گیتوں کا رواج اٹھ رہا ہے وہیں لوریوں کا چلن بھی کم ہو گیا ہے۔ لیکن اس کی روایتیں ہمارے شعور میں آج بھی پختہ ہیں۔

لوری لوک کلچر کا مظہر ہے۔ اس کا ذکر ہمیں اس کلچر کی یاد دلاتا ہے جہاں شب کی تاریکی میں رات گئے تک مائیں اپنے بچوں کو لوریاں دیتی تھیں۔ محبت بھری تھپکیوں کے ساتھ یہ لوریاں اس کلچر کو ہمارے لاشعور کا حصہ بنادیتی ہیں۔ لوری کوئی ایسا گیت نہیں جسے کسی ایک زبان کا لوک گیت کہا جائے۔ یا پھر اس کی کوئی خاص ہیئت متعین کی جا سکے۔ اس کا کوئی وزن یا عروضی و فنی تکنیک بیان کرنا محال ہے۔ محض اس کی لفظیات، فکریات، میٹھی لے، محبت بھرے جذبات اور الفاظ کی سادگی سے ایک شبیہ ضرور تیار کی جا سکتی ہے، جسے لفظی یا زبان و بیان کی ہیئت کہا جا سکتا ہے۔ جس میں محبت، خلوص اور مٹھاس ہوتی ہے۔ کہیں بھی تلخی، ترشی، غصہ، ناراضگی اور نفرت کا گزر نہیں ہوتا، بس پیار ہی پیار ہوتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں مامتا ہی مامتا ہوتی ہے۔ ہیئت کے حوالے سے ان لوریوں میں ایک عنصر یہ بھی ہے کہ یہ چھوٹے چھوٹے اشعار اور بندوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ ان میں ردیف و قافیہ کا اور اوزان کا خاص خیال نہیں رکھا جاتا بلکہ ان کو اس طریقے سے گایا جاتا ہے کہ سر اور تال کے یکجا ہونے سے ایک مٹھاس سی ذہن و دل میں اُتر جائے جس کو سن کر روتے ہوئے بچے سونے لگ جائیں۔ لوری کا سا انداز کسی بھی دوسرے لوک گیت میں دکھائی نہیں دیتا اس کی سادگی ہی اس کا حسن ہے۔ اس میں جو روانی اور ترنم ہے وہ کسی دوسرے لوک گیت میں کم ہی ملتا ہے۔ یوں ہم لوری کو کسی ایک خطے علاقے یا زبان کا گیت نہیں کہہ سکتے بلکہ جہاں کہیں بھی ماں ہو گی وہاں اس گیت کی بازگشت سنائی دے جائے گی۔ یہ کسی خاص علاقے خطے یا ملک کا گیت نہیں بلکہ یہ وہ آفاقی گیت ہے جو کہ دنیا کے ہر ملک ہر علاقے ہر خطے اور ہر زبان میں گایا جاتا ہے۔

لوریوں کی ابتدا کے متعلق کچھ وثوق سے نہیں کہا جا سکتا ہے۔ ماہرین کے مطابق دنیا میں پہلی بار لوری بچوں کو سلانے کے لیے ہی گائی گئی تھی۔ دو ہزار قبل مسیح میں یہ لوری مٹی کے ایک چھوٹے ٹکڑے پر تحریر کی گئی تھی جو کھدائی کے دوران ملا ہے۔ اس ٹکڑے کو لندن کے برٹش میوزیم میں رکھا گیا ہے۔ ہتھیلی میں سما جانے والے مٹی کے اس ٹکڑے پر موجود تحریر 'کیونیفارم سکرپٹ' میں ہے جسے لکھائی کی ابتدائی شکل میں سے ایک سمجھا جاتا ہے۔ اس لوری کو جہاں تک پڑھا جا سکا ہے اس کا مطلب یہ نکلتا ہے کہ جب ایک بچہ روتا ہے تو گھروں کا خدا ناراض ہو جاتا ہے اور پھر اس کا نتیجہ خطرناک ہوتا ہے۔ ایک لوری کا ذکر کرتے ہوئے موسیقار ذوی پامر نے بتایا کہ ''وہ لوگ بچوں کو

نصیحت کرتے تھے کہ بہت شور کر چکے ہو اور اس شور سے بری روحیں جاگ گئی ہیں اور اگر وہ ابھی فوری طور پر نہیں سوئے تو یہ روحیں انہیں کھا جائیں گی۔"[27] ذوئی پامر جو ایک موسیقار ہیں رائل لندن ہسپتال میں لوریوں پر کام کر رہے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ 'دنیا میں آپ جہاں چلے جائیں مائیں لوریوں کے لئے ایک ہی دھن استعمال کرتی ہیں اور ایک ہی طریقے سے اپنے بچوں کے لیے گاتی ہیں۔ بہت سی لوریاں چند ہی الفاظ پر مشتمل ہوتی ہیں جنہیں بار بار دہرایا جاتا ہے۔

ان دہرائے جانے والے الفاظ سے ایک خاص قسم کی نغمگی پیدا ہوتی ہے۔ ماں کی پیار بھری تھپکیوں اور الفاظ کی نغمگی سے ایک سحر آفریں فضا بن جاتی ہے جس سے مسحور ہو کر بچہ نیند کی آغوش میں چلا جاتا ہے۔ پھر اس کے لاشعور کی تہوں میں اپنی تہذیب و ثقافت کی علامتیں گھر کرنے لگتی ہیں جو لوریوں کے بول کے ساتھ ساتھ اس کے شعور کی سطح پر بھی اپنے نقش چھوڑ جاتی ہیں۔ ہر زبان کی لوری اپنی تہذیب و ثقافت کا مظہر ہوتی ہے۔ ہر لوری میں ماؤں کے جذبات ایک مخصوص طرز و انداز سے بیان ہوتے ہیں۔ برے صغیر کی علاقائی بولیوں میں لوریوں کا اپنا مخصوص انداز ہے جس میں بچے کو اخلاقیات کا درس دیا جاتا ہے۔ قسمت کے بلند ہونے کی دعائیں دی جاتی ہیں۔ اللہ، رسول کی تعلیم دی جاتی ہے اور اس کے نام کا ورد کرنا بھی سکھایا جاتا ہے۔

اللہ اللہ کیا کرو
نام نبی کا لیا کرو
جو اس دنیا کا مالک ہے
اسی کا نام لیا کرو

کشمیری زبان کی ایک لوری میں بھی اللہ کو یاد کیا گیا ہے۔ آفات و مصائب سے بچے کو اللہ کے حفظ و امان میں دینے کی بات کی گئی ہے:

اللہ گور، اللہ گور، اللہ گور، اللہ گور
خدائے کرہ یو بلائے دور، اللہ گور اللہ گور
خدائے رژہیو عمر پور، اللہ گور، اللہ گور
تھس نور ذیکس نور، اللہ گور، اللہ گور

[27] http://www.bbc.com/urdu/science/2013/01/130123_lullabies_history_zs.shtml

ترجمہ: میں تمہارا جھولا اللہ کا نام لے کر جھلا رہی ہوں۔ جھلا رہی ہوں۔ اللہ تجھ سے ہر آفت کو ٹالے۔ اللہ کا نام لے کر جھولا جھلا رہی ہوں۔ اللہ تمہیں لمبی عمر عطا کرے۔ تیرے چہرے پر بھی نور ہو اور تیرے ماتھے پر بھی نور ہو۔

کشمیری زبان وادب میں لوری کو 'منیزل باتھ' کہتے ہیں اس گیت میں مائیں اپنے بچوں کو دعائیں دیتی ہیں۔ پنجابی زبان میں اسے 'لوری' اور پشتو میں 'اللہ ہو' کہا جاتا ہے۔ پشتو میں اسے 'اللہ ہو' اس لیے کہا جاتا ہے کہ اس گیت کے آخر میں وہ 'اللہ ہُوشہ' کے الفاظ لاتے ہیں جس کے معنی سو جا کے ہیں۔ اسی طرح پنجابی زبان میں ماں اپنی لوریوں میں اللہ کا لفظ بار بار لاتی ہے۔ سندھی، بلوچی اور براہوئی زبانوں میں بھی اسی طرح کے انداز سے لوری دی جاتی ہے۔ بلوچی لوریوں میں اس سے ایک قدم آگے بڑھ کر نہ صرف ماں کی ممتا ہوتی ہے بلکہ وہ اپنے دودھ پیتے بچوں کو ان کے ذریعے بلوچ کے ماضی، حال اور مستقبل کا درس بھی دیتی ہیں۔ بلوچ ماں کی لوری حریت و شجاعت کی داستان سناتی ہے۔ یہ لوری مذکورہ زبانوں کی لوریوں سے ذرا لمبی ہوتی ہے۔ مگر ہیئت کے حوالے سے اس میں بھی لمبے لمبے اشعار نہیں ہوتے اور نہ ہی ان میں معنویت اور بناوٹی انداز ہوتا ہے بلکہ یہ بھی چھوٹے چھوٹے الفاظ میں بڑی بڑی باتیں کرتی ہوئی اپنے کلچر کے رنگوں کو بکھیرتی ہوئی ہمارے دلوں پر نقش ہو جاتی ہیں۔ ایک بلوچی لوری کا انداز دیکھیں :

بچوں لاڑ کیں ورنا بیت
بندیت ہر ششیں ہتیاراں
ڈھال و توپک و کاٹائِ
زیری جا بوئَ مورتیناں
شینیت مرکباں ترندنیاں
جوریں دژمناں پر امیت
بدواہاں شکوں ولم کنت
سردار قاصدے شائیت
بیارت زحم جنیں ورنایاں
مئے جنگیں دژمناں جورتیاں
ڈیہئِ ظالمین بدواہاں
اے مئی گو ششن ایدؤرمائی

ترجمہ: میر الاڈلا بیٹا جوان ہو گا۔ چھ ہتھیاروں سے سجا ہو گا۔ ڈھال بندوق، کٹار اور ترکش، نامور شہسوار بن کر مردِ میدان ہو گا۔ بد ترین دشمنوں اور بدخواہوں کو سرنگوں کرے گا۔ امیر کا قاصد آئے گا کہ کہو شمشیر آزما جوانوں سے ہماری جنگ ہے زہر ناک۔ دشمنوں سے، وطن کے ظالم بدخواہوں سے یہ ماں کی ممتا کی آرزو ہے۔

پنجابی لوریوں کی ہیئت بھی اسی اجتماعی ہیئت کی مانند ہے۔ جس میں مائیں چھوٹے چھوٹے بولوں میں اپنے بچوں کے لیے دعائیں مانگتی ہیں۔ پنجابی لوریاں ایک دو مصرعوں کی بھی ہوتی ہیں جسے مائیں بار بار دوہراتی جاتی ہیں اور بچہ انہیں سن کر نیند کی وادیوں میں گم ہو جاتا ہے۔

اللہ توں والی توں

دتا ای تے پالیں توں

ترجمہ: اے اللہ تو ہی اس کا والی ہے اور تو نے ہی یہ (اولاد) دی ہے تو ہی اس کا پالنے والا ہے

مذکورہ لوری پنجابی کی مشہور و معروف لوری ہے۔ اسی طرح دوسری لوری جو کہ مختصر ہونے کے ساتھ ساتھ جامع اور خوبصورت دعا بھی ہے۔ جس کو پنجابی مائیں ہر وقت اپنے بچوں کو سناتی رہتی ہیں۔ ''حق اللہ وددواللہ، سختی کردے دور اللہ'' لوری کے یہ بول مائیں بارہا دوہراتی جاتی ہیں اور یہی ان کی دعا، جذبات اور بچے کے ساتھ محبت کی نشانی ہوتی ہے۔ ایک چھوٹی سی پنجابی لوری کے بول دیکھیں۔

اللہ اللہ لوری

دودھے وچ ملائی

کاکے نونیندی آئی

ترجمہ: میں اپنے بیٹے کو اللہ اللہ کر کے سلاتی ہوں۔ کیونکہ وہ ہمیں رزق دیتا ہے دودھ کی کٹوری بھری ہوئی ہے۔ جو کہ ملائی سے بھرپور ہے اور میرے بیٹے کو نیند آرہی ہے۔

گوجری زبان وادب میں جو لوریاں ہمیں ملتی ہیں اُن میں مائیں اپنے بچوں کی بلائیں لیتی نظر آتی ہیں۔ یہ لوریاں بھی ایک مخصوص سر اور لے میں گائی جاتی ہیں۔ ان لوریوں میں گوجری مائیں جہاں اپنے بچوں کو دعائیں دیتی ہیں وہاں اللہ تعالیٰ سے ان کے لیے زندگی، رزق اور اچھے مقدر کی دعائیں بھی مانگتی ہیں:

سوجارے امڑی کا لال

تیرے دھار ہویں شیر پیالوں

سوجا میرا دل کا بیرا

جان اُتے ایمان صدقڑے

سوجااے اکھیاں کیانورا

سوجاسوجاسوجارے

سوجاسوجاسوجارے

چن تیں بدھ کے تیری جھال

سوجامیری جان صدقڑے

سوجاسوجاسوجارے

دل میرا ماں تیری تھائی

ماں کادھد کی لاج رکھے گو

سوجاسوجاسوجارے

سوجاسوجاسوجارے

راج بھاگ کرے رب تیرا

سوجاامڑی گھول گھمائی

میرامان ہویااے پورا

لائومیروتوں لائو بنے گو

ترجمہ: سوجارے اے ماں کے لال۔ سوجاسوجاسوجارے۔ سوجاسوجاسوجارے۔ تم کو بڑے پیار سے دودھ پلائوں۔ چاند بھی تیرے حسن کی جھال نہیں برداشت کر سکتا۔ سوجاسوجاسوجارے۔ اے میرے دل کے ٹکڑے سوجا۔ تم پر میری جان قربان سوجا۔ اللہ تعالیٰ تیرے نصیب بلند کرے۔ سوجاسوجاسوجارے۔ تم پر میری جان اور ایمان صدقے۔ سوجاسوجاسوجارے۔ سوجا کہ تجھ پر تیری ماں قربان جائے۔ اے میری آنکھوں کے نور سوجا۔ تم تو میرے دل ہو۔ میرامان پورا ہو گیا ہے۔ سوجاسوجاسوجارے۔ تم اپنی ماں کے دودھ کی لاج رکھو گے۔ تم بڑے بلند مرتبے والے بنو گے۔

سندھی لوری بھی اسی طرح پیار و محبت اور دعائیں دینے والی لوری ہے جو کہ ایک مخصوص لے رکھتی ہے۔ جسے گاتے ہوئے اور سنتے ہوئے کانوں میں رس گھلنے لگتا ہے۔

لولی بچڑالولڑی

لولی بچڑالولڑی

شال مرک ٹڑندء

ڈسی ماٹیری ٹھرندء

ڈسی ٹھرندء بابل

لولی بچڑالولڑی

ترجمہ: لولی میرے بچے لولڑی۔ لولی میرے بچے لولڑی۔ ہمیشہ ہنستے مسکراتے رہو۔ اور تجھے دیکھ کر ماں بھی خوش ہو۔ تجھے دیکھ کے باپ بھی خوش ہو۔ لولی میرے بچڑے لولڑی۔

ان مختلف زبانوں کی لوریوں کو پیش کرنے کا مقصد یہ ہے کہ قارئین کو لوری کے مزاج اوراس کی صورت کی اندازہ ہو جائے کہ اردو کے ساتھ ساتھ برے صغیر کی دیگر زبانوں میں بھی لوری کا مزاج تقریباً یکساں ہے۔ اردو جو انہیں بولیوں کے علاقوں میں صدیوں اپنے خدوخال سنوارتی رہی ہے اس نے بھی لوریوں کے اسی مزاج کو پروان چڑھایا ہے۔ ان میں بھی ماں کی مامتا سیدھے، سادے، آسان الفاظ اور سچے وکھرے لب ولہجہ میں بیان ہوتے ہیں۔ ماں کا یہ دھیما اور مدھم لہجہ، سر اور لے کی نغمگی سے بچہ کو محظوظ کرتا ہے۔ یہ لوریاں نہ صرف بچوں کو محظوظ کرتی ہیں بلکہ اسے تعلیم و تربیت بھی دیتی ہیں۔ بچہ لوری کے ذریعہ اپنی تہذیب و معاشرت کو پہچانتا ہے۔ اپنے کلچر سے واقف ہوتا ہے۔ یہ نہ صرف ماں کی تمناؤں، آرزوؤں کا بیان ہے بلکہ بچے کی آنکھوں میں خواب سجانے کا کام بھی انجام دیتی ہے۔ لوری وہ پہلا سبق ہے جو ماں اپنے بچہ کو سکھاتی ہے۔ شاید اسی لئے ماں کی گود ہی بچہ کی پہلی درسگاہ ہوتی ہے۔

توسوتا سوتا جاگ، تیرے ماتھے لاگیں بھاگ

تو سوجا میرے لال، تیری امّاں ہو نہال

تو سوجا میرے چندا، تجھے کیا کرنا ہے دھندا

تو سوجا میرے پھول اور سکھ سے پالنا جھول

تو سوجا میرے جانی تیری بھاگ بھری پیشانی

...

اپنی لاڈو کو جھولا جھولاؤں گی رے

اپنی لاڈو کو جھولا جھولاؤں گی رے

جب میری لاڈو پیّوں چلے گی

پیروں مین پائل پہناؤں گی رے

اپنی لاڈو کو جھولا جھولاؤں گی رے

جب میری لاڈو بتیاں کرے گی

ہاتھوں میں مہندی رچاؤ گی رے

اپنی لاڈو کو جھولا جھولاؤں گی رے

جب میری لاڈو دلہن بنے گی رے

دھوم سے بیاہ رچاؤں گی رے

اپنی لاڈو کو جھولا جھولاؤں گی رے

یہ درست ہے کہ لوری کا مقصد بچّے کو سلانا ہوتا ہے لیکن اس کے پس منظر میں ایک 'ذہانت' کام کرتی ہے جس کا بچے کی تربیت سے گہرا تعلق ہے۔ ہر زبان کی لوری میں ایک خیال اور جذبہ مشترک ہے کہ ہر لوری میں ماں اپنے بھائیوں، رشتے داروں، گھر، خاندان، وطن اور بچے کی خیر مانگتی ہے۔ بچے کو رشتے ناطوں کی اہمیت سمجھاتی ہے۔ مختلف رشتوں سے واقف کراتی ہے۔ مذہب اور بنیادی عقائد سے تعلق خاطر پیدا کرتی ہے۔ یہی بول بچوں کی روح میں اُتر کر اس کے لاشعور میں پیوست ہو جاتے ہیں۔ بعد ازیں اس کے شعور کو متحرک کرتے ہیں۔ بالغ ہونے کے بعد اس کی شخصیت کے ارتقائی کردار کی مضبوطی اور ذہنی نشوونما میں اس کی مدد کرتے ہیں۔ لوریوں میں ماں بچہ کو اس کے ماما، دادا، نانا، نانی اور چاچا کے کردار سے واقف کراتی ہے۔ اس کی ولادت میں ان کے خوشیاں منانے کے طریقہ بتاتی، اس کے مستقبل کی تیاریوں کا بیان کرتی ہے اور اسے خوش قسمت ہونے کا احساس کراتی ہے۔

ہوں ہوں 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 ...

آبّادیں گے پورا گاؤں

ہوں ہوں ...

ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں

ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں ہوں

بھیّا 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 وعدہ

ہوں ہوں ...

...

چندا ماما دور کے پوئے پکائیں بور کے
آپ کھائیں تھالی میں منّے کو دیں پیالی میں
پیالی گئی ٹوٹ منّا گیا روٹھ
نئی پیالی لائیں گے منّے کو منائیں گے

اول الذکر لوری میں ماں نے ماما اور چاچا کے سوچنے کے رویہ کو اجاگر کیا ہے۔ ماما کی محبت اور چاچا کی بے مروتی کو بیان کی زد میں لایا ہے۔ لوک کلچر کے فکری ڈھانچے اس میں اجاگر ہوئے ہیں جہاں ماما کی اہمیت چاچا سے زیادہ ہوتی ہے۔ معلوم نہیں اس فکر میں کہاں تک سچائی ہے۔ لیکن اتنا ضرور ہے کہ اس لوری میں ماں کا سسرال سے زیادہ مائیکے کی طرف جھکاؤ کا اندازہ ہوتا ہے۔ جو عموماً مشاہدہ میں آتا ہے۔ موخر الذکر لوری میں بھی اس کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ 'چندا ماما دور کے' یہ فقرہ اس بات کا غماز ہے کہ ماں کو اپنے بھائی سے جس قدر محبت ہے وہ اپنے بچہ کو اسی طرز پر ڈھالنا چاہتی ہے بایں ہمہ وہ چاند کو ماما قرار دیتی ہے۔ ویسے ہمارے معاشرہ مین یہ تصور بھی عام ہے کہ ماما کو اس کا بھانجہ بہت عزیز ہوتا ہے۔ یہ لوری انتہائی مقبول عام ہے۔ اور کم و بیش ہر علاقہ میں گائی جاتی ہے۔ اس لوری کی لفظیات علاقائی فرق کے ساتھ متعدد طرح سے سننے کو ملتی ہیں۔ کہیں پکائیں گے کی جگہ پکاویں گے، کہیں پکائے ہے۔ کہیں پوئے کی جگہ بڑے ہے۔ کہیں پیالی گئی ٹوٹ کے ساتھ 'چندا ماموں گئے روٹھ' کا فقرہ جڑا ہے۔ کہیں پیالی گئی ٹوٹ کی بجائے کٹوری گئی چھوٹ، درج ہے۔ لیکن ان تمام روایتوں کا حاصل یہی ہے کہ ماما بھانجہ کے درمیان محبت قائم رہے۔ محبت اور ممتا کا یہ رشتہ ماں سے ہوتا ہوا ماما، دادا، دادی، پھوپھو تک باری باری پہنچتا ہے:

ٹوپی چوموں کرتا چوموں اور چوموں گورے گال اپنے للا کے

ریشم سے نرم جس کے بال ہیں بھورے بھورے بال اپنے للا کے

دادا چومیں دادی چومیں اور پھوپھیّا چومے گورے گال اپنے للا کے

ہیں بھورے بھورے بال اپنے للا کے چوموں گورے گال اپنے للا کے

...

سو جا سو جا میرے راج دلارے سو جا

دادا نے گڑھایا پالنا سونا روپا جڑا دیا

سو جا سو جا میرے راج دلارے سو جا

دادی نے گڑھایا پالنا موتین جھالرا لگا دیا

سو جا سو جا میرے راج دلارے سو جا

نانی نے بھیجا جھولنا نانا نے بھیجا پالنا

سو جا سو جا میرے راج دلارے سو جا

...

پلنگا پے کھیلے مر اللنا

جھولے میں جھولے مر للنا

دائی ماں آؤ تم بھی کھلاؤ مر اللنا

جھولے میں جھلاؤ مر اللنا

دادی ماں آؤ تم بھی کھلاؤ مر اللنا

جھولے میں جھلاؤ مر اللنا

اسی طرح دادا، پھوپھی، خالہ، نانی سب کے لئے کہا جاتا ہے۔ لوری میں نہ صرف ماں کی مامتا دکھائی دیتی ہے بلکہ دیگر خویش و اقارب کی محبت بھی بیان کی زد میں آتے ہیں۔ یہ ماں کی محبت کا وہ بیان ہے جس میں ایک ایک کر کے سبھی خاندان کے لوگ شامل ہو جاتے ہیں۔ اور بچے کو اس کے خاندانی رشتے ناطوں کی پہچان کرائی جاتی ہے اور محبت کی بنیاد پر اس کو مشترکہ خاندان کی اہمیت سمجھائی جاتی ہے۔ نفسیاتی سطح پر مطالعہ کرنے سے لوریوں کے اثرات سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے۔ لوریوں کے موضوعات اور اس میں دی جانے والی تعلیمات بچے کی نفسیات تشکیل دینے میں انتہائی کار آمد ثابت ہوتے ہیں۔ ''ماں بچے کو لوری کے ذریعہ مقدس خواہشوں کی تھپکیاں دیتی ہے۔ میرے خیال میں لوری کا نفسیاتی پس منظر بھی یہی ہے کہ سونے سے پہلے ماں بچے کو عظیم لوگوں کے کارناموں، اعلی مقاصد اور زندگی سے لبالب بھری ہوئی لوری اسی لئے سناتی ہے کہ بچہ سوتے ہوئے اپنے عظیم مستقبل کے خواب

دیکھے۔''[28]لوری میں خواب دیکھنے کا یہ دو طرفہ عمل مستقل جاری رہتا ہے۔ماں اپنے بچہ کو گھر، خاندان، ملک و قوم کے لئے ایک مثالی شخص بنانا چاہتی ہے۔وہ اپنے خواب کو اپنے بچے کی آنکھوں میں سجاتی ہے۔بسا اوقات ان لوریوں میں دنیا کی تلخیاں بھی در آتی ہیں۔ماں اپنے بچے کو جہاں سنہرے خوابوں کے بستر پر سلاتی ہے وہاں اسے دنیا کے سرد و گرم سے مقابلہ کے لئے ہمت بھی دلاتی ہے۔وہ بچہ پر لوری کی تھپکیوں کے ساتھ جہاں اپنی محبت اور مامتا نچھاور کرتی ہے وہیں اپنی ہمت اور حوصلہ بھی دیتی ہے۔جب تک اس کے ماں باپ زندہ ہیں زندگی کی سختیوں سے اس کی حفاظت کرتے ہیں لیکن ساتھ ہی وہ اس بات کے لئے بچہ کی ذہن سازی بھی کرتے جاتے ہیں کہ جب تک لڑکپن ہے تو کھیل تماشہ کر لے کیوں کہ زندگی کے جھمیلوں میں پڑنے کے بعد زندگی پھر ان سب باتوں کی مہلت نہیں دے گی۔یہ وہ تجربات ہیں جو نسل انسانی کے ساتھ لوریوں کی زبانی منتقل ہوتے رہے ہیں۔مذکورہ لوری کے بول دیکھیں۔لوری کے یہ بول خال خال ہی دکھائی دیتے ہیں اور لوری کا یہ مزاج بھی کم کم ہی نظر آتا ہے:

تو سو میرے بالے تو سو میرے بھولے جب تک بالی ہے نیند
پھر جو پڑے گا تو دنیا کے دھندے کیسا ہے جھولا کیسی ہے نیند
تو سو میرے بالے تو سو میرے بھولے جب تک بالی ہے نیند
کھیل تماشے کر لے تو ساری کہتی ہوں تجھ سے آنکھوں کے تارے
زندہ ہے ماں بھی باپ بھی بارے کر لے تو آرام سید پیارے
تو سو میرے بالے تو سو میرے بھولے جب تک بالی ہے نیند
کھیل تم ایسے کھیلنا للنا جن سے نہ ہو ماں باپ کا جلنا
دنیا سے ڈر ڈر سنبھل کر چلنا سکڑی ہے گھاٹی رستہ پھسلنا
تو سو میرے بالے تو سو میرے بھولے جب تک بالی ہے نیند

لوریوں کی ایک خاص بات یہ بھی ہے کہ اس کے ذریعہ مادری زبان سے محبت کا جذبہ پروان چڑھتا ہے۔ہر ماں بچے کو اپنی زبان میں ہی لوری دیتی ہے یوں ''مادری زبان'' کا پیار کسی کے دل میں ہونا ایک فطری امر ہے۔لوریوں کے ذریعہ مادری زبان کو بھی فروغ ملتا ہے۔لوریوں کی عام فہم زبان میں بھی استعارے خلق ہوتے ہیں۔یہ استعارے لوریوں کو مزید خوبصورت بناتے ہیں۔ان کی خاص بات یہ ہے کہ یہ بالکل سامنے کے ہوتے ہیں انہیں سمجھنے کے لئے سر کھپانے کی ضرورت نہیں ہوتی۔مذکورہ بالا لوری میں ہی دیکھیں 'سید پیارے' اور 'آنکھوں کے

[28] مظہر الاسلام، دیباچہ لوریاں، اسلام آباد: لوک ورثہ کا قومی ادارہ، 1980، ص ۵۔

تارے' بالکل واضح استعارے ہیں۔ ہر صنف شاعری کی اپنی کچھ خاصیت ہوتی ہے۔ غزل میں ذو معنویت یا ابہام ہونا اس کے حسن میں چار چاند لگاتا ہے، بر عکس اس کے گیت کی خاصیت اس کا عام فہم ہونا ہے، اور یہی اس کا حسن بھی ہے۔ گیتوں میں لوری کا عام فہم ہونا تو مزید لازم ہے۔ ایک تو لوری ماں کی ممتا سے وجود پاتے ہیں دوسرے بچوں کی محبت میں خلق ہوتے ہیں۔ ممتا جس قدر سادہ ہوتی ہے بچے بھی معصوم ہوتے ہیں۔ ان کی معصومیت ہمیں لوریوں میں دکھائی دیتی ہے۔ یہی اس کے قدر کی پیمائش ہے اور یہی اس کا حسن ہے۔

رثائی گیت /لوک مرثیہ: دہے، زاریاں، سوز، بول، نوحے، دکھڑا رونا :

گیتوں کا تعلق محض شادیات یا رومان پرور ماحول سے نہیں۔ گیتوں میں جہاں خوشیوں کے ڈھول بجتے سنائی دیتے ہیں وہاں غم کا شدید احساس بھی اجاگر ہوتا ہے۔ غم اور ماتم کی آہ و زاری، مغموم دلوں کی آنچ اور ان کی سسکیاں ہمیں گیتوں میں بھی سنائی دیتی ہیں۔ رثائی گیت یا لوک مرثیہ گیتوں کا وہ پیرایہ ہے جس سے عامیہ کا کتھارسس ہوتا ہے۔ ان کے غم و الم کے باد و باراں بہہ نکلتے ہیں۔ زندگی کے ناساز گار حالات اور سوگوار ماحول سے لڑنے اور جوجھنے کی صلاحیت پیدا ہوتی ہے۔ ایک نئی توانائی آجاتی ہے۔ جذبہ کی زمین زرخیز رہتی ہے۔ بایں ہمہ خوشی و غم کا اظہاریہ تشکیل پاتا رہتا ہے۔ لوک کلچر کے مطالعہ سے رثائی گیتوں کی مختلف صورتیں سامنے آتی ہیں۔ دہے /داہے، نوحے، زاریاں، سوز، بول، دکھڑا رونا تمام میں رنج والم کا پہلو نمایاں ہے۔ گو کہ یہ ادبی مرثیوں کی طرح کربلا سے وابستہ نہیں لیکن ان میں بھی کربلائی مرثیوں کا رنگ غالب رہا ہے۔ عامیہ کے دکھ درد کا اظہاریہ ہونے کی صورت میں انہیں لوک مرثیہ کا نام دیا گیا ہے۔

مرثیہ اردو ادب کی ایک مقبول اور کلاسکی صنف سخن ہے۔ اس کے اپنے صنفی تقاضے اور مخصوص ہیئت ہے ۔جس کی بنیاد پر اسے صنف کا درجہ دیا گیا ہے۔ عام طور سے مرثیہ میں اس کے اجزا ترکیبی کی پابندی ضروری قرار دی جاتی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ تمام اجزا کی پابندی کم کم ہی نظر آتی ہے۔ پھر یہ بھی کہ مرثیہ واقعہ کربلا سے وابستہ خیال کیا جاتا ہے۔ اس تنازعہ اور اختلاف سے صرف نظر کے مرثیہ کو واقعہ کربلا سے خاص کرنا یا ان میں اجزاء ترکیبی کی پابندی کرنا کیوں اور کہاں تک ضروری ہے۔ یہ ایک مصدقہ حقیقت ہے کہ مرثیہ کا خیال ذہن میں آتے ہی اولین صورت میں واقعہ کربلا ہی ذہن پر ابھرتا ہے۔ اردو کے رثائی گیتوں کا بھی یہی معاملہ رہا ہے۔ یہاں بھی مرثیہ میں کربلائی واقعات حاوی رہے ہیں۔ لیکن ساتھ ہی عام میتوں پر بھی ماتم اور نوحہ کرنا اور پریشانی و مشکلات کا دکھڑا رونا بھی لوک مرثیہ میں شامل ہے۔ لوک مرثیوں میں ادبی مرثیوں کی طرح نظم و ضبط نہیں ہوتا۔ ان میں اجزاء ترکیبی

کی پابندی نہیں کی جاتی ہے۔ گیتوں کے لئے اختصار شرط ہے بایں ہمہ مرثیہ کے اجزا کا گزر یہاں ممکن بھی نہیں ہے۔ لوک مرثیہ اور ادبی مرثیہ میں بنیادی فرق طوالت اور اختصار کا ہے۔ اطہر بلگرامی نے مرثیہ اور نوحہ کے افتراق کو بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ ''مرثیہ و نوحہ رثائی ادب کی خاص صنف سخن ہے، جس کا اصل موضوع سانحہ کربلا کا بیان ہے۔ مرثیہ اس موضوع کی تفصیلی اور نوحہ اس کی اختصاری شکل ہے۔ مرثیہ کا میدان چونکہ بہت وسیع ہے اس لئے مرثیہ نگار کو واقعہ نگاری، جذبات نگاری، کردار نگاری، منظر نگاری، مرقع نگاری، انسانی نفسیات، کائناتی عوامل اور شدت غم کے اظہار کے وسیع میدان مل جاتے ہیں جہاں وہ اپنی صلاحیتوں، فکری کاوشوں اور تخیلاتی جولانیوں کو حد کمال عطا کرتا ہے۔ نوحہ اپنے معنی، مطلب و مقصد کے اعتبار سے محض بیان مصائب تک محدود رہتا ہے اور وہ بھی اختصار کے ساتھ اور خواتین کی جذباتی عکاسی کے ساتھ۔'' [29] واضح ہو کہ نوحہ کا تعلق لوک کلچر بالخصوص لوک ادب سے ہے۔ اور رثائی گیتوں میں عورتوں کے جذبات کی عکاسی کو ملحوظ خاطر رکھا جاتا ہے۔ اظہر علی فاروقی نے دہے اور اردو کے ادبی مرثیوں میں مفارقت یوں کی ہے:

> مرثیے احساسات اور جذبات کی ایسی تصویریں ہیں جن پر شعریت کا رنگ و روغن چڑھا ہے تو دہے احساسات اور جذبات کے ایسے مرقعے ہیں جنہیں سیدھے سادے انسانوں کی عقیدت مندی اور خلوص نے بنایا ہے۔ مرثیے اپنے عناصر و لوازمات کی پابندیوں میں جکڑے ہیں اور دہے ان سب سے آزاد۔ دہوں میں نہ کوئی ترتیب پائی جاتی ہے اور نہ تسلسل۔ مرثیہ بیک وقت سراپا، واقعات، ذوالفقار، ذوالجناح، روایات وغیرہ سب کا ترجمان ہوتا ہے۔ مگر دہا ایک وقت میں ایک ہی چیز پر روشنی ڈالتا ہے۔ مرثیے طویل ہوتے ہیں اور دہے نہایت مختصر۔ اگر مرثیوں کا کنایہ صرف ایک شخصیت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ تو دہوں کے ایک کنایے سے متعدد شخصیتیں مقصود ہوتی ہیں۔[30]

لوک مرثیہ اور مرثیہ سے متعلق یہ بات بھی قابل بیان ہے کہ اردو کے ادبی مرثیہ کے انسلاکات انہیں رثائی گیتوں سے جڑتے ہیں۔ صنف مرثیہ کی ابتدا سے متعلق عام طور سے یہ بات کی جاتی ہے کہ یہ عربی سے فارسی اور فارسی سے اردو میں در آیا ہے۔ مرثیہ کے عربی سے فارسی میں آنے کی بات درست مانی جاسکتی ہے لیکن فارسی کی بنیاد پر اردو میں در آنے کی صورت پر اعتبار کرنا ذرا مشکل امر ہے۔ محمد حسن اس جانب اشارہ کرتے ہوئے کہتے ہیں ''قیاس کیا جاسکتا ہے کہ عزاداری کا رواج اور واقعات کربلا کو نظم کرنے کا سلسلہ دکن مین ایران کے صفوی دور سے

---

[29] اطہر رضا بلگرامی (مرتبہ)، عوامی رثائی ادب قدیم، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ ۲۰۱۰، ص، ۱۱۶ ۔

[30] اظہر علی فاروقی، اردو مرثیہ، الہ آباد: سلیمی پریس یجی پور، ۱۹۸۵، ص، ۳۲۰۔

قبل شروع ہو چکا تھا۔اشرف کی مثنوی نو سر ہار 909ھ کی تصنیف ہے گو اس کی حیثیت تاریخی نہیں اور بہت کچھ فرضی واقعات اور کردار اصل قصے کا جز بن گئے ہیں لیکن بہر حال اسے واقعات کربلا سے نسبت ہے اور محتشم کاشی کے ہفت بند سے پہلے تصنیف ہونے کی بنا پر اولیت حاصل ہے۔"[31] ہندوستانی لوک کلچر میں ماتم اور آہ وزاری کی صورت کافی پہلے سے موجود رہی ہے۔اپ بھرنش کی دیگر بولیوں کی طرح اردو میں بھی ماتمیہ شاعری کا عکس موجود رہا ہے۔اردو کے لوک گیتوں میں نوحہ وزاری کی صورت بالکل واضح دکھائی دیتی ہے۔رثائی گیت یا لوک مرثیہ کی متعدد صورتیں دہے، نوحہ، زاری، بول، دکھڑے اور سوز یہ تمام خالص دیسی پیداوار ہیں۔جو اردو کے ساتھ ساتھ اپ بھرنش کی دیگر بولیوں میں بھی دکھائی دیتی ہیں، لیکن ساتھ ہی اس حقیقت سے بھی انکار ممکن نہیں کہ مرثیہ کو ادبی حیثیت فارسی کے زیر اثر ہی حاصل ہوا ہے۔فارسی کے تتبع میں ہی اردو ادب میں بھی مرثیہ کربلائی واقعات سے خاص ہو کر رہ گیا۔"برصغیر میں اردو زبان جس وقت ابھی اپنی ابتدائی منزلیں طئے کر رہی تھی، بعض علاقائی بولیوں اور لوک روایتوں میں ان دردناک واقعات کا عوامی اظہار ہو رہا تھا۔سرائیکی، سندھی، پنجابی، برج، اودھی، دکھنی اور بہت سی دوسری لوک روایتوں میں ایسا ذخیرہ ملتا ہے جس میں خون کے آنسوؤں کی آمیزش ہے۔اردو میں صنف مرثیہ کے وجود میں آنے سے پہلے لوک کلچر میں دہے، نوحے، وغیرہ پڑھے جاتے تھے۔دکھنی اردو میں چو مصرع مرثیوں کا رواج تھا۔پھر شمالی ہندوستان میں دو مصرعے چو مصرعے مرثیے اور نوحے یا سوز و سلام کہے جاتے رہے۔[32] مذکورہ اقتباس میں دو باتیں قابل غور ہیں اوّل اردو میں صنف مرثیہ کے وجود میں آنے سے پہلے دہے، نوحے وغیرہ پڑھے جاتے تھے، دوسری قابل توجہ بات سرائکی، سندھی، پنجابی، برج، اودھی، دکھنی، اور بہت سے دوسرے لوک کلچر میں ایسا ذخیرہ ملتا ہے جس میں خون کے آنسوؤں کی آمیزش ہے۔ان دونوں نکات سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ اردو میں مرثیہ رثائی گیتوں یا لوک مرثیوں کی ترقی یافتہ شکل ہے۔اس ضمن میں اس بات پر بھی توجہ دی جاسکتی ہے کہ نو سر ہار جو اردو کا پہلا مرثیہ ہے اور روضۃ الشہدا جو فارسی کا پہلا مرثیہ تصور کیا گیا ہے کی زمانی ترتیب میں بھی نو سر ہار کو اولیت حاصل ہے۔بایں وجہ بھی اردو مرثیہ کے ابتدائی نقوش ہمیں انہیں رثائی گیتوں میں تلاش کرنے چاہئے۔

---

[31] محمد حسن، قدیم اردو ادب کی تنقیدی تاریخ، لکھنؤ: اترپردیش اردو اکادمی، ۲۰۰۵، ص، ۲۳۷۔

[32] گوپی چند نارنگ، سانحہ کربلا بطور شعری استعارہ: اردو شاعری کا ایک تخلیقی رجحان، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۶، ص، ۲۲۔

جیسا کہ اولین سطروں میں بتایا گیا کہ رثائی گیتوں یا لوک مرثیہ کی متعدد صورتیں ہیں، جن کی بنیاد پر ہی ادبی مرثیہ کے خد و خال نکھرے ہیں۔ دہے، نوحے، زاریاں، سوز، بول اور دکھڑے، دراصل ان تمام رثائی گیتوں میں تفریق کی صورت قدرے مشکل ہے۔ گیتوں کی ان تمام صورتوں میں آہ وزاری، نالہ و شیون اور ماتمی ماحول کا عکس دکھائی دیتا ہے۔ کربلائی رنگ ان میں قدرے مشترک ہے۔ ان میں دکھڑے وہ صورت ہے جس میں میت پر رونا، میت کا ماتم کرنا یا کربلا کا ذکر ضروری خیال نہیں کیا جاتا۔ دکھڑے عام پریشانیوں اور مصیبت والآم کے وقت بھی سنایا یا بیان کیا جاتا ہے۔ ذاتی و سماجی پریشانیوں کی صورت میں دیہی سماج میں دکھڑے سنانے کا معاملہ رہا ہے۔ ایک دکھڑے میں سوتیلی ماں کی زیادتیوں کا ذکر ملتا ہے۔ زیادتیوں کی صورت میں بچے کی محرومی، یتیمانہ بے کسی و لاچاری کی کیفیت اور اس کی نفسیاتی الجھنوں کا ذکر سنائی دیتا ہے۔

اماں میری عمر چھوٹی
اماں نئیں پیٹ بھر روٹی
اماں کس کی کنگی چوٹی
اماں روتے کہاں جاؤں
اماں نئیں تیل بالوں میں
اماں ہیں زخم گالوں میں
اماں ہوں تیر بھالوں میں
اماں روتے کہاں جاؤں

...

وداع ہو کر چلی — رووے بہنا اور بھائی
کہاں دیکھیں گے اب مائی — اماں میری سو کب دیکھوں
جھوٹی سانچی لگاوے بات — بھراوے باپ کوں دن رات
کھلاوے مار سو باپ کے ہاتھ — اماں میری سو کب دیکھوں
ہزار تیرائی خوب آوے — پر خصلت اپنے پر جاوے
اماں کے تول نہ آوے — اماں میری سو کب دیکھوں

"دکھڑا بمعنی مصیبت اور پریشانی کے اور دکھڑا رونا مصیبت اور پریشانی کے بیان کے لئے اردو کے علاوہ ہندی، مراٹھی، اور گجراتی میں استعمال ہوتا ہے۔ ان میں سے چند نظمیں مرثیے اور نوحے ہیں۔ البتہ چند نظموں میں فراق زدہ

بیوی اور شوہر کی زبانی شکوہ وشکایت کی روداد نظم ہے۔اس طرح چند نظموں میں ریختی کا رنگ جھلکتا ہے۔ لیکن ان میں بھی اپنے شوق کی ناتکمیلی اور ناطمانیت کا رونا رویا گیا ہے۔ چنانچہ مجموعی طور سے دکھڑے کا نام ان نظموں کے لئے ہر لحاظ سے مناسب و موزوں معلوم ہوتا ہے۔"[33] ان کے علاوہ بیوہ عورت کا غم، سماج میں ان کے ساتھ ہونے والا بھید بھاؤ اور میت پر آہ وزاری کی صورت بھی دکھڑوں میں سنائی دیتی ہے۔ میمونہ دلوی نے دکھڑوں کے تین اہم موضوع بتائیں ہیں:[34] (1)ازدواجی زندگی سے متعلق (2) گرہستی کی چھوٹی چھوٹی روزمرہ باتیں (3) اخلاق و تصوف کا موضوع۔ دکھڑے کے یہ اہم موضوع ہیں جن میں رنج والم کی فضا غالب نظر آتی ہے۔اور ان میں پریشانی کا بیان کر کے اظہار غم کیا جاتا ہے۔ یہ غم کسی کی موت کا بھی ہو سکتا ہے اور کسی کے مصائب والآم کا بھی۔ مذکورہ گیت میں ایک ماں کے درد کو محسوس کریں جو اپنے بیٹے کی وفات کا ماتم کر رہی ہے۔اس گیت میں سیل جذبات کے ساتھ ساتھ ایک ٹھہراؤ کی کیفیت بھی اجاگر ہے۔

اللہ رحم کر سب پر
کسی کا پوت نہ مریو
بڑا دکھڑا دنیا بھیتر
کسی کا پوت نہ مریو
مرا ہو لنو بھرا جانی
گیا مجہ دے اگن چھانی
کسے جا کر کہوں کہانی
کسی کا پوت نہ مریو
دکھائیں پوت کا سہرا
کلیجا جس گیا میرا
اجل نے پوت کو گھیرا
کسی کا پوت نہ مریو

ایک دکھڑے میں دلہن کے محبوب سے ملنے کے اشتیاق کو پیش کیا گیا ہے۔ دلہن کے بناؤ شنگار اور زیورات کی تفصیلات اور اس کے دمکتے حسن کا ذکر کیا گیا ہے۔اس کی ساری تیاریاں اپنے محبوب کے لئے ہیں جس کا انتظار وہ

[33] میمونہ دلوی،"دکھڑے اور دوسرے عوامی گیت"،اردو میں لوک ادب، نئی دہلی: کتابی دنیا،۲۰۰۳ص،۱۸۰۔

[34] ایضاً،ص:۱۸۲۔

سالوں سے کر رہی ہے۔ انتظار لمبا ہونے کی صورت میں اسے تشویش اور خدشات لاحق ہونے لگتی ہیں۔ آخر راہ میں کیوں اتنی دیر ہو رہی ہے؟ کیا کسی نے میرے خلاف چغلی کھائی ہے؟ کسی نے رستہ روکنے کی کوشش کی ہے؟ مجھے اس قدر کڑھانے کا سبب کیا ہے۔ انتظار کی یہ کیفیت برسوں پر محیط ہے، جس میں کرب کی ایک زیریں لہر اپنا دائرہ وسیع کرتی جاتی ہے۔

ساجن میں کئی برس کی   مشتاق ہوں درس کی
تم شاہ میں بھکاری   اے شاہ ستاب آؤ
گھر آؤ اے سریجن   سب جل مریں دریجن
انگو لگے کناری   اے شاہ شتاب آؤ
دکھ بہت سر سہی ہوں   انکھیاں لگا رہی ہوں
دکھلاؤ اب سواری   اے شاہ شتاب آؤ

''غرض زندگی اور موت کی مختلف تصویروں کو ان دکھڑوں میں محفوظ کر دیا گیا ہے۔ ان میں جہاں ہندوستانی سماج، مختلف رسم و رواج، کپڑوں اور زیورات کی تفصیل کو نظم کیا گیا ہے، وہیں جذبات کے گہرے سمندر کو بھی سمونے کی کوشش کی ہے۔ یہ عوام کی زندگی کے آئینے ہیں۔ ان میں حقیقت نگاری اور فطری سادگی پائی جاتی ہے۔ مقامی رسم و رواج، توہم پرستی، اعتقادات اور روایات کو بے ساختگی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ ان میں مبالغہ، خیال آرائی، اور تکلف کے وہ عناصر نہیں پائے جاتے جو بعد کے دور میں اردو شاعری کی خصوصیات بن گئے۔''[35]

دکھڑے کے علاوہ نوحے اور دہے یا داہے بنیادی طور پر کربلائی مرثیہ سے متعلقہ ہیں۔ رثائی گیتوں کی ان دونوں صورتوں میں بنیادی موضوع کربلائی واقعات کا ذکر ہے۔ مندرجہ بالا سطروں میں دہے سے متعلق اظہر علی فاروقی اور نوحہ سے متعلق اطہر رضا بلگرامی کے اقتباس درج کئے گئے ہیں۔ جن سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ نوحے اور دہوں میں سانحہ کربلا کے کسی ایک پہلو کو شدت جذبات کے ساتھ اجاگر کیا جاتا ہے۔ ان میں شعریت سے زیادہ جذباتیت پر زور صرف ہوتا ہے۔ ان کے لئے مرثیہ جیسی وسعت اور اجزا کی پابندی لازم نہیں ہوتی۔ دہوں میں نہ کوئی ترتیب پائی جاتی ہے اور نہ تسلسل۔ یہ کربلا کے کسی بھی واقعہ یا جزء کو اختصار کے ساتھ پیش کر سکتا ہے۔ دہے اور مرثیہ کی ایک مثال دیکھیں جس میں ایک ہی واقعہ کو پیش کیا گیا ہے لیکن دونوں کا فرق بالکل واضح ہے۔ یہ فرق لوک کلچر اور ایلٹ کلچر کا فرق ہے۔

---

[35] میمونہ دلوی، ''دکھڑے اور دوسرے عوامی گیت''، اردو میں لوک ادب، مرتبہ قمر رئیس، نئی دہلی: کتابی دنیا، ۲۰۰۳ص، ۱۹۰۔

پاس آن کے اکبر نے یہ کی پیار سے تقریر　　کیوں مجھ سے خفا ہو گئیں صغریٰ مری تقصیر
چلانے لگی چھاتی پہ منہ رکھ کے وہ دلگیر　　محبوب برادر ترے قربان ہو ہمشیر
جلد آن کے بہنا کی خبر لیجیو بھائی
بے میرے کہیں بیاہ نہ کر لیجیو بھائی

...

بھیّا نے پوچھن کو نے کھتا پر روٹھی بہنیا　　اللہ رے روٹھی بہنیا
مونڑھا سے لگ کے مارن ڈڈکاریا　　اللہ رے مارین ڈڈکاریا
جو بس چلتا بہن ہوء یو جاتی واری رے　　اللہ واری رے
بر نانہ چھوڑ تیوں امریا ساری رے　　اللہ ساری رے
اب کے گئے بیرن کب لے آئی ہو　　اللہ رے کب لے آئی ہو
راہن پہ انکھیاں بچھوتی رہئے ہے بہنیا رے　　اللہ رے بچھوتی ہے انکھیاں
چٹھی پٹھے ای ہوں مورے بہنی کاہے کو ہوت دکھیاری رے　　اللہ رے نہ ہو دکھیاری
سالے بھیتر لوٹ آئی ہوں نہ ہو بہنی بے کراری رے　　اللہ رے نہ ہو بے کراری رے

ان دونوں مثالوں سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ادبی مرثیہ اور لوک مرثیہ میں کیا فرق ہے۔ادبی مرثیہ میں ادبی متانت، سنجیدگی اور ایک ٹھہراؤ کی کیفیت ملحوظ خاطر ہے جبکہ لوک مرثیہ میں جذبات کا ایک بہاؤ ہے۔اس میں عامیہ کی صورت زیادہ واضح دکھائی دیتی ہے۔ان کے جذبات اور ان کے رد عمل فطری معلوم ہوتے ہیں۔ غرض مرثیہ جہاں خواص کے جذبات کی عکاسی کرتا ہے دہے یا نوحے عامیہ کے دکھ درد کی فطری تصویر کشی کرتے ہیں۔ان میں لوک کلچر کی تصویریں مختلف سطح پر اجاگر ہوتی ہیں۔

نوحے اپنے معنی مطلب و مقصد کے اعتبار سے محض بیان مصائب تک محدود رہتا ہے۔ مصائب کے بیان میں شدت کی وجہ سے نالہ وشیون اور ماتم نوحہ کا لازمی جزء بن جاتا ہے۔ بین اور ماتم عورتوں سے خاص ہیں۔اس لئے نوحہ کو زیادہ عورتوں کی مجلسوں میں فروغ حاصل ہوا۔ میت کی خوبیاں، اچھائیاں اور کارہائے نمایاں کو بیان کر کے رونا، ماتم کرنا نوحہ کے خواص ہیں۔ میمونہ دلوی کے مطابق گجرات کے علاوہ راجستھان، ہریانہ، مالوہ اور کاٹھیاواڑ کے علاقوں میں'' گھر کی عورتوں کے علاوہ کرایے پر پیشہ وارانہ ماتم کرنے والیوں کو بلانے کی رسم عام ہے۔ گھر کے آنگن میں ایک گول دائرہ بنا کر کھڑی ہوئی عورتیں چھاتی کوٹ کوٹ کر مرنے والے کا نام لے لے کر، ان کے گنوں کو یاد کر کے مرثیہ گاتی ہیں۔ ضرورت کے مطابق مہابھارت، پُران اور رامائن کی شخصیتوں کے حوالے بھی دئے

جاتے ہیں۔ ''[36] واضح ہو کے گجرات کے ہندو اور جین سماج میں نوحہ و ماتم کے عوامی گیتوں کو مرثیہ ہی کہا جاتا ہے۔ یہ لوک مرثیہ نوحے کی صورت میں ہوتے ہیں۔ یہاں کی پیشہ ور نوحہ خوانوں کی برادری کا نام 'چارن' ہے۔ چارن ادب میں مرثیہ کو آتما کے آنسو کہا گیا ہے۔ چونکہ نوحے کا تعلق پیشہ سے جڑ جاتا ہے بایں ہمہ اس کے چند تقاضے ہیں جنہیں ملحوظ خاطر رکھا جاتا ہے۔ نوحہ خوانی کی باضابطہ تیاریاں کرائی جاتی ہیں۔ اس کے گانے کی مشق ہوتی ہے۔ کورس میں گانے اور ماتمیہ لے اور دھن کو برقرار رکھنے کی کوشش کرائی جاتی ہے۔ مجیب رضوی نوحہ خوانی کے اس فن کے متعلق لکھتے ہیں:

> نوحے راگ اور دھنوں سے وابستہ ہوتے ہیں اس لئے ان کے پڑھنے میں تال اور لے بھی ضروری ہوتے ہیں۔ اس لئے ان کی باقاعدہ پریکٹس کی جاتی ہے۔ اور کوشش کرکے الگ الگ ماتم کرنے والوں کے ماتم میں ہم آہنگی پیدا کی جاتی ہے۔[37]

مجیب رضوی نے اپنے مضمون میں ایسے متعدد نوحے لکھے ہیں جنہیں مختلف راگ، راگنیوں میں لکھا اور پڑھا گیا ہے۔ راگ جوگیا، راگ بھیرویں، راگ جھنجھوٹی، راگ سگری وغیرہ میں یہ نوحے لکھے گئے ہیں۔ علاوہ ازیں پرانے نوحوں کی طرز پر فلمی گیت بھی لکھے گئے ہیں اور فلمی دھنوں کو بھی نوحوں میں آزمایا گیا ہے۔

اپرادھی نے اپرادھ کیا سر رام بھجن میں کاٹ لیا
بھگتی میں بھگت کا رکت بہا سکھ منڈل سارا لوٹ لیا
شبیر جگت کے دیپک تھے اس دیپک کے ہم سیوک تھے
بے دھرم دھرم کو کیا جانیں سارا اجیارا لوٹ لیا
جوہر سب نے میما کھوئی پربت روئے دھرتی روئی
تا عمر نہ دکھیا پھر سوئی جب سے بنجارہ لوٹ لیا

...

بالی سکینہ کہتی تھی بھیا کدھر گئیو
بھیا کدھر گئیو مورے بابا کدھر گئیو
چھاتی پہ کس کے سوؤں گی راتوں کو چین سے
اے نانا جان تمھرا چھیتا کدھر گئیو

---

36 میمونہ دلوی، ''دکھڑے اور دوسرے عوامی گیت''، اردو میں لوک ادب، مرتبہ قمر رئیس، نئی دہلی: کتابی دنیا، ۲۰۰۳، ص، ۱۷۶۔

37 مجیب رضوی، ''نوحہ اور نوحہ خوانی کا آرٹ''، عوامی رثائی ادب قدیم مرتبہ اطہر رضا بلگرامی، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ص، ۱۷۴۔

کانن لہو بھرا ہے کوؤ دیکھتا نہیں

چاچا کا پیار ماتا کی ممتا کدھر گئیو

کھیلوں میں کس سے آکے بتاؤ تمھیں چچا

جھولے سے تمھرا ننہا بھتیجا کدھر گئیو

پیاسی ہوں تین دن سے پلاؤ تنک سا جل

اۓ دادی کی جہیز کی ندیا کدھر گئیو

...

ماتم اور آہ وزاری کی یہی صورت سوز، بول اور زاریوں میں بھی نظر آتی ہے۔ان رثائی گیتوں کی صورت کربلائی مرثیہ کی سی ہے۔ان میں کربلا کے واقعات کے مختلف پہلو ہندوستان کے لوک کلچر بالخصوص دیہی تناظر میں پیش کئے گئے ہیں۔ہندوستانی ماحول اور ہندوستانی فضا کا خیال رکھا گیا ہے۔کرداروں کے افعال، ان کے حرکات و سکنات اسی کلچر اور ماحول کے پروردہ ہیں۔"یہاں تو نہ صرف انسانی رشتے بلکہ قدرتی عوامل، بادل، ہوا، پیڑ، پودے ،چرند، پرند، موسم، چاند، سورج، ندی، پوکھرے، تالاب سبھی کو غم میں شریک کیا گیا۔ان کو اظہار غم کے لئے، کرب واذیت کو باٹنے کے لئے، سنگھی و دوست بنایا گیا اور دنیا کے سامنے ایک جیتا جاگتا انسانوں جیسا حساس کردار بنادیا گیا۔"[38]

سیناتان لڑرہے فاطمہ کے للنا
امت کے کارن سیس دیا نوائی

تسی کے کارن وافاطمہ کے للنا
تیر چلیں تروار چلیں برچھی جھما جھم ہوئی

چاروں اور سے تیر چلیں بھادوں جس بھو چھار
پکڑ کے جلبھیں کھینچ لیا بھاگ گئے کفار

ننگے سر او پاؤں دوڑاویں فاطمہ کے للنا
سینہ تان لڑرہے فاطمہ کے للنا

شیر کھدا گرے زمین پر بہنی گئی گھبرائے
کھیما سے نکل پڑیں منہ سے انچھا اڑائی

ننگے پانو دوڑیں پڑی بھائی کے کارن وا
اپنے بیٹھے اونچے اکتوا دھرتی چومت قدمیا

کو بھی کونے نتوا اتنا دھو کا لئے کمائی
طیبہ میں بیٹھ کے سکینہ پاتی لکھی بھجاویں

ایک چلو پانی کے کارن مائی پھول بناویں
تر یا اصغر پہ چلاویں

کو بھی کونے نتوا اتنا دھو کا لئے کمائی
سینہ تان لڑرہے فاطمہ کے للنا

---

38 اطہر رضا بلگرامی، عوامی رثائی ادب قدیم، نئی دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۲۰۱۰، ص: ۲۴۔

اس مرثیہ میں کربلا کے واقعات کو ہندوستانی لوک کلچر کے پس منظر میں پیش کیا گیا ہے۔ ہندوستانی پس منظر میں یہ لوک مرثیے اپنا رنگ رکھتے ہیں۔ جس میں حقیقت سے زیادہ جذبات کا عمل دخل ہے۔ اور اس بات کی تسلّی دی گئی ہے کہ آئندہ سال پھر اسی شان سے آئیں گے۔ اور پھر اسی تمکنت کے ساتھ شہادت کی تیاریاں کی جائیں گی۔

چندن کٹائی کے مچوا بنایوں بانس کٹائی کے چاروں پاٹیاں
ریشم بنائی پالکی پھلوا بچھائی... یا علی... سے جیا
آج کی رین پوت سوو منڈل ماں، پھر لڑو میدان ماں
آہی... پھر لڑو میدان ماں
پیچھے گھومے دادی دیکھی او جائی رہا تورا گبرو حسن
کا دکھاووں رتنا سی جوتی کا دکھاووں زلفیں بنیں
کا دکھاووں اوہی کی نئ جوانی جائی رہا تورا گبرو حسن
الاہ جائی رہا تورا گبرو حسن
کاہے کو اماں موری روئی ہو دھوئی ہو سال بھیتر ہم آئی رہے
سال بھیتر ہم آئیں گے ستئیں کو جھلک دکھلائیں گے
ستئیں کو جھلک دکھلائیں گے اُٹھئیں کو مکام پر آئیں گے
نویں کو سہرا باندھیں گے دسئیں کو گرد ہو جائیں گے
الاہ گرد ہو جائیں گے

لوک کلچر کے پس منظر میں ناخواندہ دیہی و قبائلی عورتوں کے ذریعے پڑھی جانے والی زاریوں، درد بھرے لہن سے پڑھے جانے والے سوز اور بولوں نے رثائیت کے فطری روپ کو اجاگر کیا ہے۔ ان رثائی گیتوں میں مقامی رنگ کے علاوہ مقامی زبان میں اردو کا لوک رنگ اور اس کی بندشیں اس کی مقبولیت کا ایک بڑا سبب ہیں۔ ''روہیل کھنڈ میں عوامی مرثیوں کی مقبولیت کا سبب (بھی) یہی ہے کہ ان میں یہاں کے عوام کی بولیوں کے محاورے اور مناظر ان کی روزمرہ کی زندگی کے موافق ہیں۔ سانحہ کربلا کی فضا میں عوامی زندگی کا عکس نظر آتا ہے۔ باطل کے خلاف ان کی قوت احتجاج بیدار ہوتی ہے۔ سب سے بڑھ کر سچ پر قائم رہنے کے لئے قربانیوں کا سامنا کرنے کا حوصلہ ملتا ہے۔ مرثیے کے ماحول سے عوامی زندگی کہیں نہ کہیں اور کسی نہ کسی طور پر جڑی ہوتی ہے۔''[39] ان رثائی گیتوں کی وساطت

[39] راشد عزیز، روہیل کھنڈ میں لوک گیت، دہلی: گلشن آفسیٹ، ۲۰۱۱، ص، ۴۶۵۔

سے عام زندگی میں مصیبت وپریشانی سے لڑنے کا حوصلہ ملتا ہے۔ عوام میں حالات سے لڑنے کے لئے ایک نیا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ حق و باطل کی جنگ میں حق کے ساتھ کھڑے رہنے کی تلقین ملتی ہے۔ ہندوستانی ماحول اور فضا سے وابستگی کی بنیاد پر ان مرثیوں میں شدید جذباتیت کا رنگ غالب آجاتا ہے۔ جس کے سبب عوام پر اس کا زیادہ اثر ہوتا ہے۔ کربلا کے سانحہ کو مکمل طور پر محسوس کرنے کے لئے انہیں ہندوستانی فضا بالخصوص لوک کلچر کے رنگ میں پیش کیا جاتا ہے۔ ''گر کربلا کے کرداروں کے جاہ و جلال، استقامت و عظمت اور بلندی کو ابھارنا ہوا تو کوہ ہمالیہ کی مثال دی۔ اگر نرمی، خلوص و پاکیزگی کا احساس کرانا ہوا تو گنگا وجمنا کا حوالہ دیا، اگر ایک امن پسند و حق پرست اور خلوص و آشتی کے پیکر کو متعارف کرنا مقصود ہوا تو رام، لچھمن، کرشن اور گوتم بدھ جیسی ہستیوں کی مثالیں دیں اور اگر نصیحتوں اور اپدیشوں کو ابھارنا ہوا تو صوفی، سنتوں کے نام کے ساتھ ان خصوصیات کو ابھار دیا۔''[40] مذہب سے جڑنے کی صورت میں کربلائی لوک مرثیوں میں ان باتوں کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ عام رثائی گیتوں میں عامیہ کے فطری کرب والم کو مدعا بنایا جاتا ہے۔ غم کی صورت میں ان کرداروں کا ردعمل بالکل فطری معلوم ہوتا ہے۔ ان میں اپنے خویش واقارب کی موت، ذاتی و سماجی مصائب والآم کا ذکر اور دیہی سماج کا عکس بالکل روشن دکھائی دیتا ہے۔ یہ رثائی گیت یا لوک مرثیہ ایک ایسا کلچرل سرمایہ ہے جو نائنوں، گدیوں، فقیرنیوں، دھوبنوں، کہارنوں، ملّاحنوں وغیرہ کے سینوں میں آج بھی محفوظ ہیں، اور ہندوستان کے دیہی سماج اور اردو کے لوک کلچر کی عمدہ عکاس ہیں۔

اردو گیت کا مزاج:

ہندوستان کی دیسی تہذیب مادرانہ نظام کی حامل تھی۔ آریاؤں سے قبل دراوڑی تہذیب میں مادرانہ نظام کے شواہد ملے ہیں۔ ہندوستانی تہذیب میں آج بھی اس کے عکس دکھائی دیتے ہیں۔ یہی سبب ہے کے اس تہذیب کا مزاج بھی نسائیت کا حامل ہے۔ تہذیب کی مختلف سطحوں پر اس کا نسائی اظہار دکھائی دیتا ہے۔ فنون لطیفہ کسی تہذیب کے مزاج کو سمجھنے میں آسانی پیدا کرتا ہے۔ داروڑی تہذیب کے فنون لطیفہ کا جائزہ لیں تو اس کا نسائی مزاج روشن ہو جاتا ہے۔ ہندوستان کا خالص دیسی رقص یعنی بھرت نٹیم بنیادی طور پر بقول وزیر آغا ''ناری کا رقص ہے'' اور یہ اسی تہذیب کی پیداوار ہے جس کے مرکز میں عورت کا وجود تھا۔ کالی کا روپ بھی اسی مادارانہ نظام کی یاد دلاتا ہے۔ مابعد زمانہ میں آریائی تہذیب میں عورت کے سوئمبر کی رسم بھی اسی مادرانہ نظام کی جھلک پیش کرتا ہے جس میں عورت

---

[40] اطہر رضا بلگرامی، عوامی رثائی ادب قدیم، نئی دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۲۰۱۰، ص، ۱۵-۱۶۔

بذات خود اپنی بہتر اور عمدہ نسل کے لئے خوب سے خوبتر مرد کا انتخاب کرتی تھی۔ دراوڑی تہذیب ہندوستانی تہذیب کی ریڑھ کی ہڈی ہے جو اس تہذیب کا مزاج متعین کرنے میں اہم رول ادا کرتی ہے۔ گیت کا مزاج اسی مادرانہ نظام سے وجود پاتا ہے۔ گیت کا ابتداً ذکر گرچہ ویدوں میں ملتا ہے لیکن اس کا مزاج دراوڑی تہذیب کا پروردہ ہے۔ گیت عورت کے وجود اور اس کے مزاج کا استعارہ ہے۔ گیت میں اپنی تہذیب و ثقافت کے رنگ کافی گہرے ہیں۔ دھرتی سے وابستگی اس کو تقویت بہم پہنچاتے ہیں۔

عورت کی لطافت، اس کے جذبے کی روانی اور بدن کا لوچ، لچک گیتوں کا مزاج متعین کرتے ہیں۔ عورت اپنے محبوب سے وصال کی خاطر اپنے روپ رنگ نکھارتی، بناؤ سنگھار کرتی ہے۔ اسے اپنی جانب ملتفت کرنے کے لئے اپنی مدھر آواز، کنگن کی کھنک اور پایل کی جھنکار پر جذبے کے موتی پروتی ہے۔ اور گیتوں کی مالا کو سُمرتی یا جپتی ہے۔ گیت کا بیانیہ انداز اور موسیقی کے اتار چڑھاؤ اس کے انہیں جذبوں کی دین ہے۔ یہاں یہ بات بھی قابل وضاحت ہے کہ عورت کے جذبے اس وقت انگڑائی لیتے ہیں جب اس کے دل کی نگری میں کوئی پردیسی آ دھمکتا ہے۔ اس کی ڈھرکن تیز ہو جاتی ہے۔ اس کے جذبوں میں ارتعاش پیدا ہونے لگتا ہے۔ تبھی گیت کے بول جنم لیتے ہیں۔ لیکن جوں ہی وہ پردیسی اس کے سوئے ہوئے ارمانوں کو جگا کر چلا جاتا ہے۔ اس کے جذبوں کے تار کو چھو کر گزر جاتا ہے۔ گیت کے لہجہ میں ایک توانائی آجاتی ہے۔ برہا اگن کی یہ جلن گیت کو کندن بناتی ہے۔ گیت کا اصل رنگ ہجر و فراق کے بیان میں ہی اجاگر ہوتا ہے۔ وزیر آغا نے اس سلسلہ میں ایک بڑی اچھی مثال کالی داس کی شکنتلا سے دی ہے۔ شکنتلا میں راجا دشینت، شکنتلا سے جنگل میں ملتا ہے اس سے شادی کرتا ہے اور اس کے دل میں محبت کا دیا روشن کر کے اس کے سوئے ہوئے جذبات کو جگا کر چلا جاتا ہے۔ راجا دشینت کے چلے جانے سے شکنتلا کے دل میں جو ہوک اٹھتی ہے اور جو کسک جنم لیتی ہے وہی گیت کا اصل موضوع ہے۔ اور اسی کیفیت کو ہر اس گیت میں محسوس کیا جا سکتا ہے جو اس کے مزاج سے ہم آہنگ ہے۔ عورت کے وجود کا کرب، اس کی وقتی خوشی، جذبہ کی شدت اور محبت کی پاکیزگی گیت کے پیرایہ میں ڈھل کر گیت کا مزاج متعین کرتے ہیں۔

عورت اور دھرتی میں کافی قربت ہے یوں معلوم ہوتا ہے کہ عورت کا مزاج دھرتی سے تشکیل پایا ہے۔ جب کہ مرد کے مزاج میں آسمان کا عکس دکھائی دیتا ہے۔ آسمان کی وسعت اور اس کی رفعت مرد کے مشاہدے کی وسعت اور اس کے تخیل کی بلندی کا پیش خیمہ ہے جبکہ زمین کی گہرائی، گیرائی اور اس کی تخلیقی صلاحیت عورت کی پیچداری، اس کے جذبے کی شدت اور خود میں سمونے/جذب کرنے کا علامیہ ہے۔ زمینی جسم اور آسمانی روح کے

ملاپ سے ہی بے جان جسم میں حرکت پیدا ہوتی ہے۔ سکوت و تحرک کے اس عمل سے ہی تخلیق کا سلسلہ جاری ہے۔ زمین عورت کا وہ وجود ہے جو آسمان سے نازل ہونے والی چیزوں کو بڑی سادگی اور معصومیت سے اپنے وجود میں ضم کر لیتی ہے۔ آسمان کی روشنی اور اس سے نازل ہونے والے پانی کو وہ اپنی کوکھ میں چھپا کر تخلیق کے اس عمل سے گزرتی ہے جو اس کے وجود کو مکمل کرتا ہے۔ آسمان اور زمین کے ملاپ کی جو صورتیں انسانی اساطیر کا حصہ ہیں۔ وہ مرد اور عورت کے اسی مزاج کی دین ہے۔ اور جیسا کہ کہا گیا کہ گیت کا مزاج نسائیت کا حامل ہے۔ اس میں عورت کی جانب سے مرد کے لئے اظہار عشق ہوتا ہے۔ ''مرد (وجود حقیقی) ساری کائنات کی اصل ہے جس نے اپنے آپ کو روح اور مادے میں تقسیم کر دیا ہے۔ روح کا کام مادے کی تسخیر ہے جس سے زندگی کا اظہار ہوتا ہے۔ روح کی صفت فعالیت ہے اور مادے کی انفعالیت۔ اسی لئے روح کو مرد کے روپ میں اور مادہ (کائنات جس میں تمام انسان بھی شامل ہیں) کو عورت کا روپ سمجھا گیا ہے۔ بھاگوت گیتا میں اس نقطہ نظر کا بھرپور ارتقاء ملتا ہے۔ اس میں کرشن کے روپ میں پرماتما اور گوپیوں کے روپ میں تمام انسانی روحوں کی تمثیل پیش کی گئی ہے۔''[41] مادے اور روح کی اس تعبیر سے گیت میں روحانیت کو جگہ ملتی ہے۔ روحانیت کے زیر اثر تصوف اور بھگتی نے اپنی بنیاد مستحکم کی ہے۔ تصوف اور بھگتی کے شعرا کے یہاں ہی ہمیں اردو گیت کے ابتدائی نقوش ملتے ہیں۔ ان ابتدائی گیتوں کا مزاج بھی ہندوستان کی اسی دیسی تہذیب کا پروردہ ہے جس میں مادرانہ نظام کا عکس دکھائی دیتا ہے۔ گیت میں عام طور سے ویشنو فلسفہ عشق کا اثر رہا ہے جس میں عورت عاشق اور مرد معشوق ہے۔ اپنے مرشد یا پیشوا سے عورت کے انداز میں اظہار عشق در اصل ویشنو طرز فکر کی ہی ایک صورت ہے، جو ہندوستان کے اسی دیسی مزاج کی دین ہے جسے تصوف اور بھگتی کے شعرا نے خوب استعمال میں لایا ہے۔ اس رنگ میں خسرو کا ایک گیت دیکھیں جس میں وہ اپنے مرشد نظام الدین اولیا سے اظہار عشق کرتے ہیں:

دیّاری موہے بھجویاری شاہ نظام کے رنگ میں
کپڑے رنگے سے کچھ نہ ہوت ہے
یا رنگ میں میں نے تن کو ڈبویاری
دیّاری موہے ...
واہی کے رنگ سے بل بے شوخ رنگ
خوب ہی مل مل کے دھویاری، پیر نظام کے رنگ میں

41 قیصر جہاں، اردو گیت، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ص، ۸۴۔

دیّاری موہے...[42]

خسرو کے اس کلام کے متعلق صفدر آہ لکھتے ہیں ’’اس ہولی میں وزن گیت کے ہیں بھاؤ ویشنو ہیں، زبان ہندی ہے۔‘‘[43] اس گیت کے مزاج پر غور کریں تو یہ بات واضح ہوتی ہے کہ اردو شاعری کا ابتدائی رنگ نسائی مزاج کا پروردہ ہے۔ یہ گیت کا وہی انداز ہے جو گزران وقت اور تہذیب و زبان کے فرق کے ساتھ اردو کے قالب میں ڈھل گیا ہے۔ اردو گیت کا مزاج بھی وہی ہے جو پراکرت اور اپبھرنش کی دوسری بولیوں کے گیتوں کا بنیادی مزاج ہے۔ اور آج بھی نہ صرف اردو گیت کا بلکہ دیگر ہندوستانی زبانوں میں بھی گیت کا مزاج کافی حد تک نسائی رہا ہے۔ جیسا کہ دیوندر ستیارتھی کے جمع شدہ گیتوں کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے۔ اس کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ گیت ایک خالص دیسی صنف شاعری ہے۔ اس نے باہر سے آنے والی شاعری اور اس کے مزاج سے اثر تو ضرور لیا لیکن اس کا بنیادی مزاج آج بھی دیسی ہی ہے۔ دیسی زبانوں اور ان کی شاعری کے مقابل سنسکرت، عربی اور فارسی زبانوں کا مزاج مردانہ ہے۔ ان کی شاعری بھی اسی مزاج کی حامل ہے۔ ان زبانوں نے مختلف اوقات میں ہندوستانی سرزمین میں اپنے ہاتھ پیر پھیلائے۔ یہاں کی دیسی بولیوں سے اپنے رشتے استوار کئے اور انہیں خاصہ متاثر بھی کیا۔ لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ان زبانوں کا مزاج ہندوستانی دھرتی سے میل نہ کھا سکا۔ اور یہ یہاں کی مٹی میں پوری طرح رچ بس نہ سکیں بایں ہمہ فی زمانہ ہندوستان میں ان زبانوں کا وجود تقریباً مردہ تصور کیا جاتا ہے۔ اس کے برعکس اپبھرنش کی بولیاں ہندوستانی دھرتی کی پیداوار ہیں۔ ان بولیوں کا مزاج اسی مٹی سے تشکیل پایا ہے۔ اور ان باہری زبانوں کے اثرات سے اس نے اپنے خدوخال نکھارنے میں خوب مدد لی ہے۔ موجودہ زمانے میں اردو اور ہندی اس کی واضح مثال ہیں۔ اردو اپبھرنش کی وہ بولی ہے جس میں عربی، فارسی کے الفاظ تو ضرور شامل ہیں لیکن اس کی جڑیں ہندوستانی مٹی میں ہی پیوست ہیں۔

اردو شاعری کے مزاج کی جب بات کی جاتی ہے تو عام طور پر لوگوں کا ذہن غزل کی طرف ملتفت ہو جاتا ہے۔ عام قارئین کیا، شعرا و ادبا کا طبقہ بھی یہی تصور کرتا ہے کہ غزل کا جو مزاج ہے پوری اردو شاعری کا وہی مزاج ہے۔ اس سلسلہ میں اردو گیت کو سرے سے نظرانداز کر دیا جاتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو شاعری پر غزل کا مزاج حاوی رہا ہے۔ لیکن غزل کے ساتھ ہی گیت کا مزاج بھی صدیوں اردو شاعری کے زیریں سطح پر سفر کرتا رہا

---

42 محمد امین چریاکوٹی، جواہر خسروی، علی گڑھ: علی گڑھ کالج انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۱۸، ص، ۵۲۔

43 صفدر آہ، امیر خسرو بحیثیت ہندی شاعر، بمبئی: علی بک ڈپو علی روڈ، ب، ت، ص، ۲۸۔

ہے۔ دکنی شاعری، اردو شاعری کا لکھنوی مزاج، واجد علی شاہ کے رہسیہ، منظوم ڈرامے اور سب سے زیادہ اردو کے لوک گیتوں میں گیت کے نسائی مزاج کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ آج معاملہ یہ ہے کہ گیت اور دوہا جو اردو شاعری کی کلاسکی اصناف میں سے ہیں انہیں ہندی شاعری کی اصناف تصور کر لیا گیا ہے۔ اور یکسر اردو شاعری کی صف سے خارج کر دیا گیا ہے۔ اس اخراج کی وجہ یہ بتائی جاتی ہے کہ گیت اور دوہے اردو شاعری کے مزاج سے میل نہیں کھاتے ہیں۔ یہ عجیب معاملہ ہے کہ وہی خسرو جو اردو کا باوا آدم ہے۔ اس کے کلام میں ہم نے غزل کے ابتدائی نقوش تو تلاش لئے اور بڑے فخر سے اسے اردو شاعری کے ابتدائی نقوش قرار دیا۔ لیکن اسی خسرو کے کلام سے جب گیت اور دوہے کی مثالیں پیش کی جاتی ہیں تو شرفاء کے ماتھے پر بل پڑنے لگتے ہیں۔ اور ادب عالیہ کا دم بھرنے والے حضرات فرار کی راہ اختیار کر لیتے ہیں۔ در اصل اردو شاعری کا موجودہ مزاج اردو شاعری کے دکن سے شمال آنے کے بعد متعین ہوا ہے۔ جب شمالی ہندوستان کے فارسی زدہ شعرا نے اردو میں اشعار کہنے شروع کئے تو اردو شاعری کو دیسی رنگ اور مزاج سے ہٹا کر شعوری طور پر فارسی کے مزاج میں ڈھال دیا۔ اور اس کے لئے غزل سب سے مناسب ثابت ہوئی۔ چونکہ غزل فارسی کے حوالہ سے یہاں پہلے سے ہی رائج تھی۔ اور یہ مسلم شرفاء کے مزاج کی متحمل تھی۔ یہ وہی شرفا تھے جو فارسی کو ریختہ یا اردو پر فوقیت دیتے تھے۔ دہلی میں اردو جیسے جیسے بڑھتی گئی فارسی کا حلقہ کم ہوتا گیا۔ شرفا نے اس بات کا اندازہ لگا کر اردو کو فارسی کے رنگ میں ڈھالنا شروع کر دیا جس کی وجہ سے اردو شاعری کا مزاج مکمل طور پر تبدیل ہو گیا۔ ایسی صورت میں گیت اور عوامی شعری اصناف جو کبھی اردو میں رائج تھے انہیں اعتبار حاصل نہ ہو سکا۔ بارہ ماسہ، دکن کے چکی نامہ، دوہے، دہے، دکھڑے اور اردو کے لوک گیت سب خارج از بحث ہو گئے۔ حتی کہ نظیر جیسے شاعر کو بھی اعتبار نہ حاصل ہو سکا۔ اردو شاعری کے تذکروں میں شرفا کا یہ رویہ دیکھا جاسکتا ہے۔ منجملہ یہ کہ اردو شاعری کا مزاج شرفا کا مزاج قرار پا گیا اور گیت کا خالص دیسی مزاج اردو شاعری سے علیحدہ ہو گیا۔ شرفا کی اسی ذہنیت کے تحت خسرو کا ہندوی کلام جمع نہیں ہو سکا۔ جہاں فارسی معیار ٹھہری ہو وہاں دیسی زبانوں کا کیا گزر۔ صفدر آہ نے خسرو کے ہندوی کلام کی جمع و تدوین کے سلسلہ میں اس عہد کے متعلق کچھ ایسا ہی خیال ظاہر کیا ہے:

> در حقیقت اس معاملہ میں قصور اس عہد کی پست ذہنیت اور ماحول کا ہے جس میں کسبی زبانوں کی تو عزت تھی اور مادری زبانیں ہیچ اور بے وقعت سمجھی جاتی تھیں۔ ایک طرف تو ہندوؤں کا مذہبی طبقہ عوامی زبانوں سے رو گردانی کر کے مردہ سنسکرت کی سمادھی پر عقیدت کے پھول چڑھا رہا تھا۔ دوسری طرف مسلمانوں اور درباری لوگ اپنی مادری زبان کو بھولکر فارسی اور عربی کے غلام بن گئے تھے۔ ادبی صحبتوں اور درباروں پر فارسی چھائی

ہوئی تھی اور شعر سننے سنانے کا کام اسی زبان میں ہوتا تھا۔اس صورت میں خسرو کا فارسی کلام تو محفوظ ہو سکتا تھا۔ لیکن ان کا ہندی کلام کون جمع کرتا۔[44]

کچھ یہی صورت حال آج بھی ہمارے ادب پر چھائی ہوئی ہے جس میں ہندی اردو کی چشمک نے آگ میں گھی کا کام کیا ہے۔اردو ہندی کی اس چشمک سے پرے ہم خسرو کے کلام کا جائزہ لیں تو اردو شاعری کے ابتدائی مزاج کو سمجھنے میں کافی آسانی ہو گی۔

گوری سووے سیج پر مکھ پر ڈارے کیس
چل خسرو گھر آپنے رین بھئے چھو دیس

...

خسرو رین سہاگ کی جاگی پی کے سنگ
تن میرا من پیو کا دؤ بھئے اک رنگ

...

اماں میرے باوا کو بھیجوری کہ ساون آیا
بیٹی تیرا باوا تو بڈھاری کہ ساون آیا
اماں میرے بھیّا کو بھیجوری کہ ساون آیا
بیٹی تیرا بھیّا تو بالاری کہ ساون آیا
اماں میرے ماموں کو بھیجوری کہ ساون آیا
بیٹی تیرا ماموں تو بانکاری کہ ساون آیا [45]

...

نہ نیند نیناں نہ انگ چینا نہ آپ ہی آوے نہ بھیجیں پتیاں
سکھی پیا کو جو میں نہ دیکھوں تو کیسے کاٹوں اندھیری رتیاں
کسے پڑی ہے جو جا سناوے پیارے پیو کو ہماری بتیاں
در آئے راکھوں سمیت ساجن جو کہنے پاؤں دو بول بتیاں[46]

---

[44] صفدر آہ،امیر خسرو بحیثیت ہندی شاعر، بمبئی: علی بک ڈپو علی روڈ،ب،ت،ص،۱۸ ۔

[45] محمد امین چریا کوٹی،جواہر خسروی، علی گڑھ : علی گڑھ کالج انسٹی ٹیوٹ،۱۹۱۸،ص، ۵۲۔

[46] اسپر نگر کے مضمون سے ماخوذ،بحوالہ صفدر آہ،کتاب امیر خسرو بحیثیت ہندی شاعر، بمبئی: علی بک ڈپو علی روڈ،ب،ت،ص،۵۷۔

خسرو کا مذکورہ بالا کلام دوہے اور گیت کی صورت مین ہیں۔اول الذکر دونوں مثالیں دوہے کی ہیں اور مؤخر الذکر دونوں گیت کی مثالکے طور پر پیش کئے گئے ہیں۔ان مثالوں میں اردو شاعری کا ابتدائی مزاج محسوس کیا جا سکتا ہے کہ کس قدر ان میں گیت کا دیسی پن اور دیسی مزاج جلوہ فرما ہے۔آخری مثال کے طور پر خسرو کے اسی مشہور زمانہ کلام کے مصرعے پیش کئے گئے ہیں جسے اردو غزل کی اولین صورت تصور کیا جاتا ہے۔اس میں کوئی شک نہیں کہ خسرو کے اس مکمل کلام کو غزل کہا جائے لیکن اس کے فارسی مصرعوں کو اگر ہٹا کر دیکھا جائے تو یہ گیت معلوم ہوتا ہے۔اس میں نہ صرف گیت کی مٹھاس ہے بلکہ گیت کا رچاؤ،اس کا مزاج بھی ہے۔ گیت کی روانی اور جذبہ کی شدت ہے۔لہجہ کی غنائیت اور گیت کی موسیقیت بھی ہے۔ غرض وہ تمام خوبیاں ہیں جو گیت کے لئے لازم ہیں۔ بات یہیں پر بس نہیں ہوتی۔اگر دوہے اور گیت کی یہ مثالیں ہمیں محض خسرو کے یہاں ہی ملیںتو ہم یہ کہنے میں حق بہ جانب تھے کہ خسرو کے بعد ہماری اردو شاعری ان اصناف کی اور ان کے مزاج کی متحمل نہ ہو سکی۔ لیکن اس کو کیا کیجئے کہ خسرو کے بعد صوفیائے کرام نے صدیوں ان دونوں اصناف کو زندہ رکھا۔اور گیت کے اسی دیسی مزاج کے تحت شاعری کی۔مزید برآں دکنی شعرانے بھی اسی طرز پر طبع آزمائی کی۔ جمیل جالبی نے مثنوی کدم راو پدم راو کے دیباچہ میں اردو شاعری کے اس ابتدائی مزاج سے متعلق رقم کیا ہے:

> امیر خسرو کا کلام ہو، بابا فرید یا شاہ باجن کا وہاں ہمیں یہی رنگد کھائی دیتا ہے۔وہ اہل علم و ادب جو اردو ادب و شاعری کے بارے مین یہ کہتے ہیں کہ اس نے فارسی و عربی ادب اور اسلامی اثرات کو اپنایا اور ہندوی روایت و فکر کو نظر انداز کیا۔یہ بھول جاتے ہیں کہ اردو شاعری کی پہلی روایت خالص ہندوی اسطور،اصناف اور اوزان پر قائم ہوئی اور ہندوی تصوف کے اسی رنگ کو قبول کیا جو ناتھ پنتھیوں، بھکتی کال اور نرگن واد کی شکل مین رائج تھا۔اس دور کی شاعری کی اصناف وہی ہیں جو برصغیر میں بھجن، گیت اور دوہروں کی شکل میں زمانہ قدیم سے چلی آرہی تھیں۔ [....]امیر خسرو سے لے کر شاہ باجن اور نظامی تک اور نظامی سے لے کر میراں جی شمس العشاق، برہان الدین جانم بلکہ ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گرو تک ہندوی روایت ہی کا دور دورہ رہتا ہے۔[47]

یہاں توقف کے ساتھ گیت کی چند مثالیں پیش کرتا ہوں جس کے توسط سے خسرو کے بعد اردو گیت کے ساتھ اردو شاعری کے ابتدائی مزاج کا بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے :

میری چنری میں پڑ گیو داغ پیا
پانچ تت کی بنی چنریا سورہ سے بند لاگے جیا

47 جمیل جالبی مرتبہ، دیباچہ کدم راو پدم راو، فخر دین نظامی، دہلی: جے۔کے۔آفسیٹ پریس، ۱۹۷۹، ص، ۳۷

یہ چنری مورے میکے سے آئی سسرے میں منوا کھوئے دیا

میری چنری میں پڑ 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 پڑ گیو ...

(کبیر داس)

ہولی پیا بن موہے نہ بھاوے

گھر آنگن نہ سہاوے

دیپک جوے کہا کروں ہولی

پیا پر دیس رہاوے

سونی سیج جہر جون لاگے سسک سسک جیا جاوے

نیند نین نہیں آوے

کب کی ٹھاری میں پگ جاؤں نس دن برہ ستاوے

کیا کہوں کچھ کہت نہ آوے، ہیر وات اکولاوے

پیا کب درس دکھاوے

(میرا بائی)

یہ فتنی کب کس سے ملتی ہے جب ملتی ہے تب چھلتی ہے

اول آن چھل بہت چھلائے آن چھوہری بہتی گمائے

آن رو کر بہت رلائے

یہ فتنی کب کس سے ملتی ہے جب ملتی ہے تب چھلتی ہے

(شیخ بہاء الدین باجن)

جائے کہو یک تل آئے پیا　　سسکتا جیون دھسکتا ہیا

لا الہ نفی الا اللہ اثبات　　محمد بر حق بلا میم احمد ذات

جائے کہو یک تل آئے پیا

نفی کل ہوا مانون تو　　کل اثبات ہووے جو

ہاشمی رخسار پھرکتے　　علوی دھڑکتا ہے جیو

اب آنے کی ہے بدھائی پیو　　جائے کہو یک تل آئے پیا

(شاہاشم حسنی العلوی)

نس دن جاگے برہاماری نہ نیند ادیکھے نین پڑے
پلکھن میں مری آگ جلے کیوں سپنے دیکھوں سوئی کھڑے
جے آپ کو کھو جین پیو کو پائین پیو کو کھو جین آپ گنوائیں

(برہان الدین جانم)

سکی آپی توں سائیں سمجاؤنا
مندر میرے سمجاؤ کر لیاؤنا
پیاری کا کرنا ہے من بھاؤنا
پیا مکھ بچن لے منگل گاؤنا
پیا ہات میں ہے مرا اختیار
منج اپنا کیا ہے مو من بھاونا
منجے غنچے کوں دیکھ یاد آؤتا
ا لنکار سوں سائیں مسکاؤنا
جلانا دو تن کوں اگن رشک میں
سنتانے دو تن منج سوں راؤنا
بلانا وخت منج ہنسی بازی سوں
دو تن دیکھتے منج مندر آونا
نبی صدقے قطبا توں اس چھوکری
سین کی سرک میں سوہلگاونا

(قلی قطب شاہ)

کوئی جاؤ کہو مج ساجن سات
میں تیہ بندی توں کیا کہات
دل مرا اپنے سات کیا
مج برھے میں دن رات کیا
سب بسرا سکھ ہیہات کیا
کنے مج سوں ایسی دھات کیا
کوئی جاؤ کہو مج ...

(ہاشمی بیجاپوری)

خسرو کے بعد اردو شاعری نے صدیوں دکن میں فروغ پایا، اور یہیں اپنے بال وپر نکھارے۔ صوفیا سے لے کر سلاطین دکن تک سب نے اپنی شاعری میں گیت کے مزاج کو برقرار رکھا۔ نسائی جذبات واحساسات کی ترجمانی کی ۔ نسائی حسّیات اور دیسی رنگ روپ کو گیت، غزل میں پیش کیا۔ ویشنو بھاؤ کا اثر یہاں بھی دکھائی دیتا ہے۔ عاشق و معشوق کی صورت میں عورت کے احساسات وجذبات شاعری کے کینوس پر ابھرتے ہیں۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اس دیسی رنگ کے ساتھ ساتھ فارسی شاعری کا رنگ اور مزاج بھی مقابل میں پروان چڑھنے لگا تھا۔ مثنوی اور غزل فارسی کے اثر سے ہی اردو میں بار پارہے تھے۔ لیکن ہنوز اردو شاعری کے دیسی مزاج میں کوئی واضح تبدیلی نہیں آئی تھی۔ یہ تبدیلی شمال آنے کے بعد زیادہ واضح ہو گئی۔ رفتہ رفتہ شاعری میں جام وجم کی باتیں ہونے لگیں۔ نرگس ونشترن کے استعارے در آئے۔ گل ولالہ کی تشبیہیں رائج ہو گئیں۔ اور عاشق، معشوق کے جنس میں تبدیلی آ گئی۔ بالآخر اردو، ہندی کی چپقلش نے اردو کو فارسی سے جوڑ دیا۔ اور ہندی نے دیسی سرمائے سے اپنی کڑیاں جوڑ لیں۔ دکنی شاعری کی کچھ مثالیں دیکھیں جن سے پتا چلتا ہے کہ خسرو کے بعد بھگتی تحریک کی طرح دکن کی اردو شاعری میں بھی دیسی رنگ اور گیت کا مزاج پھل پھول رہا تھا۔

سجن تم مکھ ستی کھولو نقاب آہستہ آہستہ
کہ جیوں گل سوں نکستا ہے گلاب آہستہ آہستہ
ایا نکہت کی گرمی سوں پسینا جب زنخداں پر
کہ جیوں خم سوں نکستی ہے شراب آہستہ آہستہ
ہزاراں لاکھ خوباں میں سجن میرا چلے یوں کر
ستاروں میں چلے جیوں ماہتاب آہستہ آہستہ
سلونے سانورے پیتم تری موتی کی جھلکاں نے
کیا عقد ثریا کوں خراب آہستہ آہستہ

(ولی دکنی)

سکی باتاں شکر کرتی ولے میٹھائی آسے نا
دوانی نیشکر میں کوئی کدہیں نابات باسے نا
خبر ہوی شہ ہوی سورایگایک آئے مج ٹھارا
نپوچھے ٹک پھرے بھاراتو اب برہا سما سے نا

(قلی قطب شاہ)

سنتاتے ہیں چھنداں سوں ساجن ولیکن
سجن کا میانیہہ منجدن نپاتا
مری چنت کرتے ہیں ساجن پرت سوں
اسی تھے سدا برہ کوں میں سنتاتا
سدا مانگوں میں جیو ہور دل سوں پیو کوں
کہ اس بن دوجا میرے من نے سماتا

(عبداللہ قطب شاہ)

سنو میری ساتی پیا ہور وں راتا
کہ پر سیج پر سائیں پر سنک گماتا
ہوا بے سبب سائیں ہمنا سوں کروٹ
پکڑ دووتی کا من ہمن من سنتاتا
پیا مج سوں یوں مل کہ جھل کھائے دو تن
میں ہوں تیری ماتی تو ہے میرا ماتا
حکایت پرم کا نکو منج تھے پوچھو
پیا بات دے ہوں میں سن من کا بھاتا
میں بھولی ہوں تیرے چھنداں سوں پیارے
کہ خاطر دکھا کر بھی پھر پھر مناتا
نہیں امن خاطر منجے وصل میانے
کہ ہر دم منجے برہ سائیں ڈراتا
نبی صدقے قطبا کی ماتی کتی ہے
قطب شاہ سندر گنی مد ماتا

(قلی قطب شاہ)

کوئی کہو مج ساجن سات
میں نیہ بندی توں کیتا گھات
دل میرا اپنے سات کیا
مج برہے میں دن رات کیا

دل داری کا نا بات کیا
کنے مج سوں ایسی دھات کیا
کوئی جاؤ کہو ...
میں نیہ بندی تو ...
پیو مورت دیکھو سپنے میں
جب جاگو تب رہو سپنے میں
تن جانے جھک جھک جینے میں
آرام اچھے مج کھینے میں
کوئی جاؤ کہو ...
میں نیہ بندی ...

(علی عادل شاہ ثانی شاہی)

سجن آویں تو پردے سے نکل کر بھار بیٹھوں گی
بہانا کر کے موتیوں کا پروتی ہار بیٹھوں گی
اونو یہاں آؤ کہیں گے تو کہوں گی کام کرتی ہوں
اچھلتی ہور مٹھلتی چپ گھڑی دو چار بیٹھوں گی

(سید میراں ہاشمی)

تری نیہہ کا منج کو بچھو لریا
مرے سب ہی تن میں بس اس کا چڑیا
میں آئی ہوں تج پاس اتارا کرن
تمیں کرنے ہار اتارا پیارا
جو دیکھی میں اس روپ ونتا سجن
نین اس سلونی تھے پھر بس چڑیا

(قلی قطب شاہ)

گیت میں عورت کی امنگیں، اس کی خواہشیں، چاہنے اور چاہے جانے کا احساس اجاگر ہوتا ہے۔ ''یہ عورت کی طرف سے اظہار محبت کی ایک صورت ہے۔ اس لئے اس میں سوچ اور تخیل کا تحرک نسبتاً بہت کم ہے۔ اس کی جگہ والہانہ جذبے نے لے لی ہے۔ فی الواقع گیت، عورت کے جسم کی پکار ہے۔ اسی لئے اس میں نہ صرف جذبات کی

فراوانی ہے۔بلکہ یہ کسی مثالی یا تخیلی محبوب کے بجائے گوشت پوشت کے بت کو اپنی نگاہ کا مرکز بناتا ہے۔"[48] اردو میں گیت کا یہ چلن دکن کے بر عکس شمالی ہند میں دم توڑ دیتا ہے۔ حتیٰ کہ گیت کا مزاج بھی اردو شاعری کے لئے معیوب تصور کیا گیااور بالآخر گیت کے مزاج کو اردو شاعری سے خارج قرار دیا گیا۔"فارسی اثرات کے تحت اٹھارویں صدی میں اردو گیت تو ایک بڑی حد تک ختم (ہی) ہو گیا تھا۔"[49]۔لکھنؤ کے معدود چند شعرا کے یہاں گیت کا اثر تبدیلیوں کے ساتھ ریختی کی صورت میں دکھائی دیتا ہے انشاء، رنگین اور بالخصوص واجد علی شاہ کے رہسیہ میں گیت کا یہ عکس دکھائی دیتا ہے۔انیسویں صدیمیں امانت کی اندر سبھا کے ذریعہ اردو کے ادبی منظر نامہ میں گیت کے نقوش ایک بار پھر سے روشن ہوئے۔ یہاں گیت کا وہی دیسی مزاج پھر سے بار پایا جس میں کرشن اور رادھا کے ذریعہ ہندوستانی مٹی کا عکس پیش کیا گیا۔اندر سبھا میں گیت کی لوچ، لچک اور رقص و موسیقی کی فضا دیسی مزاج سے ہی میل کھاتی ہے۔ان میں مرد ہی مخاطب اور محبوب ہے۔

پالا گی کر جوری
شیام مو سے کھیلو نہ ہوری
گوئیں چراون میں نکسی ہوں
ساس نند کی چوری
سگری چنر رنگ میں نہ بھوؤ
اتنی سنو بات موری
شیام مو سے کھیلو .....
چھین جھپٹ مورے ہاتھ سے گاگر
جور سے بنہیا مروری
دل دھڑکت ہے سانس چڑھت ہے
دیہہ کانپت گوری گوری
شیام مو سے کھیلو .....

(امانت)

[48] وزیر آغا، اردو شاعری کا مزاج، دہلی: سیمانت پرکاشن، ۲۰۱۴، ص، ۱۴۸۔

[49] ایضاً، ص، ۱۶۵ ۔

امانت کے بعد منظوم ڈرامے کی ایک پوری روایت ہے جس کے توسط سے اردو گیت ایک بار پھر لکھے جانے لگے۔ان ڈراموں کی روایت کے علاوہ بیسویں صدی میں اردو گیت کا ایک نیا دور شروع ہوا جس میں عظمت اللہ خاں، حفیظ جالندھری، ساغر نظامی، محمد دین تاثیر اور میرا جی وغیرہ نے اردو گیت کو پروان چڑھایا۔ گیت کے اس نئے دور میں اس کا مزاج بھی تبدیل کرنے کی کوشش کی گئی۔ شعرا نے غزل کے انداز میں گیت رقم کئے اور غزل کے مزاج کو گیت پر مسلط کرنے کی کوشش کی لیکن گیت اور غزل کے مزاج کا افتراق واضح طور پر نمایاں ہو جاتا ہے۔آج بھی گیت اپنے دیسی رنگ اور نسائی مزاج میں ہی ملتفت کرتا ہے۔ بایں ہمہ گیت کے اس نئے دور میں میرا جی جیسا شاعر اجاگر ہوتا ہے۔ میرا جی کی شاعری اور اس کا مزاج خالص ہندوستانی دھرتی کا پروردہ ہے۔"میراں جی کے یہاں دھرتی پوجا کے رجحانات کی فراوانی ہے اور قدیم ہندو تہذیب سے اس کا تعلق خاطر ،ہندوستان کی دھرتی اور اس کے مظاہر (مثلاً جنگلوں، درختوں، دریاؤں، پرندوں، پھولوں اور غاروں) سے گہری وابستگی اور دھرتی کے نغمات زیر و بم سے والہانہ لگاؤ نے (جو جنگل میں بھور سمے بیدار ہوتا ہے) اسے ایسے گیت کہنے پر اکسایا جن میں ہندوستان کی دھرتی کی سوندھی باس اور اس کی فضا کا سارا دل کش ترنم موجود ہے۔"[50]

رین اندھیری چمکے بجلی
گھر سے باہر بھیگوں اکیلی
کھولو کوڑیا ساجن ساری بھیگ گئی
من کی کوڑیاں کھولو رس کی بوندیں پڑیں

(میرا جی)

میرا جی کے علاوہ اندر جیت شرما، قتیل شفائی، ضیا جالندھری، مختار صدیقی، جمیل الدین عالی، الطاف مشہدی وغیرہ نے اردو گیت کو اس نئے دور میں فروغ دیا اور گیت میں دیسی مزاج کو برقرار رکھنے کی پوری کوشش کی اور اس میں کامیاب بھی رہے۔ گیت کا یہ دیسی مزاج تھوڑی بہت تبدیلیوں کے ساتھ فی زمانہ بھی برقرار ہے لیکن اردو شاعری کا یہ ابتدائی مزاج آج ہندی شاعری کا مزاج طئے پا گیا ہے۔اور ہم نے اردو کی اس کلاسکی صنف اور اس کے مزاج کو مکمل طور پر اردو سے خارج قرار دے دیا ہے۔ جبکہ ایک صحت مند رویے کے طور پر ہمیں اس بات کا اعتراف کرنا چاہئے کہ اردو شاعری کا ابتدائی مزاج گیتوں کے وسیلہ سے نسائی رہا ہے۔ جو مابعد زمانہ میں تبدیل ہو گیا۔

[50] وزیر آغا، "دھرتی پوجا کی مثال"، نظم جدید کی کروٹیں، وزیر آغا، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۰، ص، ۵۲۔

اردو گیت کی زبان اور اس کی ادبیت کا مسئلہ:

کسی بھی صنف کا مزاج متعین کرنے میں زبان کا بھیا ہم رول ہوتا ہے۔ لفظوں کا انتخاب، اس کا طرز استعمال، اس کے مزاج کا غماز ہوتا ہے۔ گیت کے مزاج کے سلسلہ میں یہ بات کہی گئی کہ گیت کا مزاج دیسی ہے۔ اس کے مزاج میں نسائیت کی لوچ لچک ہے۔ نسائی جذبات کی شدت وحدّت اس کے لفظوں کے ذریعہ عیاں ہوتی ہیں۔ گیت میں لفظوں کا رچاؤ عورت کے وجود کی موسیقت کو ظاہر کرتے ہیں۔ بایں ہمہ گیت کی زبان بھی نسائیت کی حامل ہے۔ اس میں مستعمل الفاظ و محاورے سادہ، عام فہم، نرم اور لچکدار ہوتے ہیں۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ گیت کی زبان اسی مادرانہ نظام کی پیداوار ہے جس سے گیت کا مزاج تشکیل پاتا ہے۔ کالی داس کی میگھ دوت ہو یا خسرو کا کلام اس کی زبان میں گیت کی وہی مٹھاس ہے جو دیسی تہذیب و ثقافت سے نسبت کی بنیاد پر وجود میں آتا ہے۔ "سکھی پیا کو جو میں نہ دیکھوں تو کیسے کاٹوں اندھیری رتیاں" ، "گوری سووے سیج پر مکھ پر ڈارے کیس" یا پھر " اماں میرے بابل کو بھیجو ری۔۔۔" ان میں اسی دیسی زبان کی مٹھاس کانوں میں رس گھولتی ہے جس کی بنیادیں یہاں کی مٹی میں پیوست ہیں اور جس کی خوشبو یہاں کی ہواؤں میں رچی بسی ہیں۔

گیت ایک لوک صنف شاعری ہے اسے گاؤں کی سادگی اور اس کی فطری آب وہوا راس آتی ہے۔ فطرت کا حسن نہ صرف اس کے موضوعات سے ظاہر ہوتا ہے بلکہ اس کی زبان سے بھی عیاں ہوتا ہے۔ گیت میں الفاظ کے انتخاب پر زور صرف نہیں کیا جاتا ہے بلکہ جذبات کی شدت اور گیتوں کی سادگی اپنے لئے خود ہی الفاظ کا انتخاب کر لیتی ہیں۔ سیدھے سادے الفاظ اور عام فہم زبان میں گیتوں کا اظہار یہ طئے پاتا ہے۔ اردو گیتوں میں بھی ایسی ہی زبان کا استعمال کیا گیا جو عام بول چال میں استعمال کی جاتی ہے۔ جس کی تفہیم کے لئے ذہن ودماغ پر زور دینے اور لغات کی ضرورت نہیں پڑتی ہے۔ معرب و مفرس الفاظ اور ترکیبوں کے استعمال سے گریز کیا گیا۔ تشبیہیں واستعارے بھی دیسی ماحول سے اخذ کئے گئے۔ ہندوی کے ایسے شستہ و شیریں الفاظ کا انتخاب کیا گیا جو اردو کے مزاج میں مکمل طور سے گھل مل گئے ہیں۔ اس اعتبار سے گیت لسانی، تہذیبی اور ثقافتی حوالہ سے خاصہ کار آمد ثابت ہوتے ہیں۔ گیتوں کی زبان کے سلسلہ میں بسم اللہ بیگم یوں وضاحت کرتی ہیں:

> گیتوں کی زبان نازک، لچکدار، سبک اور لطیف اور رس مین گھلی ہوئی ہے۔ روز مرہ ہے محاورے اور مثالیں ایسی کہ ذہن کو ان تک پہنچنے میں توقف اور تامل کے راستہ سے نہیں گزرنا پڑتا، تشبیہیں اور استعارے زود فہم اور زود اثر اپنے ماحول کی اشیاء وواقعات سے اخذ کئے ہوئے۔ گیتوں کی سب سے بڑی خصوصیات یہ ہے کہ اردو 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 واستعارات 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۔ گو ان کی ادبی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔[51]

اس اقتباس میں گیتوں کی زبان سے متعلق یہ دو نکتے قابل غور ہیں اول تشبیہوں واستعاروں کا زود فہم اور زود اثر ہونا اور دوم ان کی زبان عوامی ہو ادبی نہ ہو لیکن ساتھ ہی اس نوعیت کی ہو کہ ان کی ادبی اہمیت سے انکار نہ کیا سکتا ہو۔اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اردو زبان وادب کا ابتدائی مزاج ہندوی یا خالص دیسی رہا ہے۔ جہاں اردو، عربی وفارسی کے بجائے اپ بھرنش کی بولیوں سے اثرات لے رہی تھی اور خالص دیسی ماحول میں پروان چڑھ رہی تھی۔اردو گیت اس ماحول کی پیداوار ہے۔ بایں ہمہ اس ماحول کے پس منظر میں گیت میں جو تشبیہیں واستعارے جنم لے رہے تھے وہ عام فہم اور بالکل سامنے کے ہوتے تھے۔ مثلاً" چہرے کو پورن ماشی کے چاند سے، بیٹی کو گائے یا چڑیا سے، کنواری لڑکی کو جنگل میں پھیلی ہوئی بیل سے، جوانی کے گذر جانے کو کمان سے چھوٹے ہوئے تیر سے، آنسوؤں کو اوس کی بوندوں اور ندی سے، سنگ دل کو لوہے سے، بڑی بڑی آنکھوں کو بیل کی آنکھوں اور آم کی پھانکوں سے، بھوؤں کو کمان سے، ماں کو گنگا سے اور گنگا کو ماں سے، سفید دانتوں کو موتیوں اور چاولوں سے، دلوں کے ملن کو دودھ اور پانی کے ملاپ سے، غم کی آگ میں جلنے کو لوہے کی گرم بھٹی میں جلنے سے، شوہر کو بھنورے سے، پریم اور پیار کو رس سے، بوڑھے شوہر کو اجگر سے تشبیہ (واستعارے کی شکل) دی جاتی ہے۔"[52]۔ گیتوں کے ان تشبیہ واستعارے میں بھی عورت کے وجود اور اس کے فکر کا عکس دکھائی دیتا ہے۔ جیسا کہ کہا گیا کہ "گیت نسوانیت کی تمام خصوصیات کا حامل ہوتا ہے۔اس لئے اس میں لسانیاتی شکلیں حسی، مادی اور غیر مجرد ہوتی ہیں۔ صنف نازک کا انداز فکر تجرید سے زیادہ تجسیم کی طرف مائل ہوتا ہے۔ وہ مجرد کیفیتوں کا ادراک بھی غیر مجرد صورتوں میں کرتی ہیں۔ان کے انداز فکر کا اثر گیتوں کی زبان کی مجازی شکلوں پر واضح طور پر نظر آتا ہے۔"[53]

جیون ایک مداری پیارے کھول رکھی ہے پٹاری
کبھی تو دکھ کا ناگ نکالے پل میں اسے چھپالے

---

[51] بسم اللہ بیگم، اردو گیت، نئی دہلی: ادارہ فکر جدید دریا گنج، ۱۹۸۹، ص، ۴۶ — ۴۷۔

[52] عنوان چشتی، گیت کا اسلوب، آج کل (لوک گیت نمبر)، شمارہ ۶، (جنوری ۱۹۷۵)، ص، ۵۔

[53] ایضاً، ص، ۵۔

کبھی ہنسائے کبھی رلائے بین بجا کر سب کو رجھائے
اس کی ریت انوکھی، نیاری، جیون ایک مداری

... (میراجی)

تجھ پر میں نے اپنا سب کچھ وارا ہے
اپنے پیارے سے بھی تو مجھ کو پیارا ہے
میں ہوں پیار کا موتی میرا سیپ ہے تو
روشن تجھ سے میں ہوں میرا دیپ ہے تو
ساری عمر اب تو ساتھ ہمارا ہے
اپنے پیارے سے بھی تو مجھ کو پیارا ہے

... (قتیل شفائی)

آج آئی ہے رت بدلا سب سنسار
مہک رہا ہے ہر سو ہریالا مہک رہا گلزار
آج آئی ہے
پون چلی آنند لٹاتی، بدلی آئی مد برساتی
کلیاں کھلیں جگت مہکاتی پھوٹ پڑی ہے بہار
آج آئی ہے
سماں سہانا من للچانا آنکھ سے من میں سمانا
ہنستے پھول بکستی کلیاں جن سے ٹپکے پیار
آج آئی ہے
کوئل کوکے پپیہا چہکے من کی کتھا سہائے
امنگ ترنگ میں جھوم جھوم کے ڈار سے لپٹے ڈار
(آرزو لکھنوی)

ڈوب گیا اب شام کا سورج آئی کالی رات
اب تو دل میں درد بسے گا نینوں میں برسات
آئی کالی رات
پی درشن کو سج کر نکلی ہر البیلی نار
دور دیس کی رادھا جائے کس موہن کے دوار

کیسے بنے گی بات

ندی کنارے گانے والو، سونے دوار بساؤ

بچھڑ گئے جو میت پرانے رو رو انہیں بلاؤ

ہوئی پریت کی مات

(منیر نیازی)

ان کے علاوہ دیگر گیت کاروں نے بھی گیت کے اس نسائی مزاج کو سنبھالے رکھا ہے۔ اور اس ضمن میں متعدد تشبیہات و استعارات کا اضافہ بھی کیا ہے۔ سید مقبول حسین نے بجلی کی کڑک کو 'اندر لوک میں باجا باجے' خاطر غزنوی نے گیتوں کی جھنکار کو 'چلتی آندھی رک نہیں سکتی' ، حفیظ جالندھری نے الفت کو 'الفت پھولوں کا گہنا'، اور سپنے کو 'سپنا کیا ہے میٹھی پریت'، ساغر نظامی نے جیون کو 'جیون کیا ہے ایک رسیلا اور امر سنگیت'، قیوم نظر نے دنیا کو 'جگ سپنوں کا ڈیرا' وغیرہ جیسے تشبیہات و استعارات سے مالا مال کیا۔ گیتوں میں تشبیہات و استعارات کا یہ انداز اور اس کی لفظیات کانوں میں رس گھولتے ہیں۔ گیت ہیں کرخت اور ثقیل الفاظ کا گزر نہیں۔ یہ نہ صرف کانوں کو بوجھل معلوم ہوتے ہیں بلکہ گیت کے مزاج کے خلاف ہیں۔ قدیم دور سے لے کر جدید دور میں بھی گیت کا یہ نسائی مزاج برقرار ہے۔ یہ اس لئے ممکن ہو سکا ہے کہ گیت خالص لوک کلچر کی پیداوار ہے۔ اسے اپنے کلچر سے گہرا لگاؤ ہے۔ بایں ہمہ گیت تشبیہات و استعارات، مظاہر فطرت اور دیسی تہذیب و معاشرت سے براہ راست اخذ کرتا ہے۔ جو بہت سادہ، سبک اور لطیف ہوتے ہیں۔

گیت کی زبان جو سادہ، فطری اور اپنی دھرتی سے جڑی ہوتی ہے۔ اسے ادب عالیہ کا دم بھرنے والے حضرات غیر ادبی قرار دیتے ہیں۔ جب ایک طرف گیت کو ہی ادب میں شامل نہیں گردانا جاتا ہے تو اس کی زبان کی تو بات ہی کیا کیجئے۔ یہ اردو کے اسی اشرافیائی ذہن کا خامیازہ ہے کہ صدیوں اردو کا کوئی لوک ادب تصور نہیں کیا جاتا رہا ہے۔ اردو زبان و ادب شرفاء کی زبان بن کر رہ گئی۔ اور ہم اردو والے بڑے فخر سے یہ کہتے پھرتے ہیں کہ اردو تو پڑھے لکھوں کی زبان ہے۔ یہ ہر کس و ناکس کی زبان نہیں۔ آگر یہ بات تھوڑے دیر کے لئے بھی مان لی جائے تو آپ تصور کریں اردو کا حلقہ کتنا محدود ہو جائے گا۔ اور اردو ادب کے قارئین کہاں آ کر سمٹ جائیں گے۔ اور شاید یہی سبب ہے کہ آج اردو بولنے والے نفیس طبع لوگ اردو کے مرنے کی بات کرتے رہتے ہیں۔ یہ ایک فطری بات ہے کہ جس زبان و ادب کا رشتہ عوام سے ٹوٹ جائے، اس کا زوال یقینی ہے۔ گیت کی صنف کو ادب عالیہ میں جگہ نہ دینے کی ایک بڑی وجہ اس میں مستعمل زبان بھی ہے۔ گیت کی زبان لوک کلچر سے تعلق رکھتی ہے۔ اس میں عوام

کی سیدھی سادی زبان میں بات کہی جاتی ہے۔ ورڈسورتھ کی زبان میں اگر کہا جائے تو یہ دیہاتیوں کی زبان ہے جس میں فطری حسن اور سادگی ہوتی ہے۔ گیت کی زبان میں سادگی کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ اس کا مرزا مظہر جان جاناں اور ناسخ کے ہاتھوں 'شدھی کرن' نہیں ہوا۔ اور نہ ہی اردو کے اشرافیا نے اسے منھ لگایا۔ بایں ہمہ اس کی فطری سادگی اور معصومیت کافی حد تک محفوظ رہی۔ لیکن باوجود اس کے گیت کی زبان کی ادبیت کا مسئلہ اپنی جگہ قائم رہا۔

میر نے کہا تھا'' پر مجھے گفتگو عوام سے ہے ''۔ عوام سے گفتگو کا انداز سادہ اور زبان عام ہونی چاہئے۔ ایسی صورت میں ہی مخاطبت عوام سے ہو سکتی ہے۔ یہ وہ عوام نہیں جو اشرافیا کا طبقہ ہے۔ یہ وہ عوام ہے جو کوچہ و بازار میں پھرتی ہے۔ جو سرے راہ کسی نظیر کو روک کر اس سے شعر کی فرمائش کر لیتی ہے۔ کسی فقیر کے بھیس میں اس سے درخواست کرتی ہے تاکہ وہ اس کے شعر گا کر اللہ کے نام پر مانگ سکے۔ یہ خسرو کی وہ پنہارن ہیں جو پانی پلانے سے پہلے شعر سنانے کی شرط رکھتی ہیں۔ گیت کے مخاطب یہی عوام ہے۔ جسے ادب عالیہ میں یک سر نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ اس عوام سے بات کرنے کے لئے نہ صرف ان کی زبان اختیار کرنی پڑتی ہے بلکہ ان کا لب و لہجہ بھی مستعار لینا پڑتا ہے۔ گیت اس کے لئے انتہائی موزوں صنف شاعری ہے۔ صوفیاء کرام نے اسی بنیاد پر عوام سے جڑنے کے لئے اس صنف کا انتخاب کیا تھا۔ گیت کے حوالہ سے ہندوستان کی دیگر علاقائی بولیوں کا رس بھی اردو میں شامل ہو گیا ہے۔ اودھی، برج، گوجری، پنجابی، دکنی، بھوجپوری وغیرہ کے اثرات اردو گیتوں میں ملتے ہیں۔ اردو کے لوک گیت تو انہیں علاقائی بولیوں سے پروان چڑھے ہیں۔ ان بولیوں کا اپنا ایک وقار ہے جو اردو میں شامل ہے۔ اردو گیت کی زبان میں ان بولیوں کے اثرات ہونے کے باوجود اس میں پوری پوری ادبیت پائی جاتی ہے۔ کسی زبان کا تخلیقی استعمال ہی اس کی ادبیت کا غماز ہے۔ گیتوں میں گرچہ الفاظ، تشبیہات، استعارات، علامتیں اور مجرد کیفیتوں کی تجسیم کا عمل عام فہم ہوتا ہے لیکن ان کا استعمال تخلیقیت سے پر ہوتا ہے۔ ہر صنف کا اپنا مزاج ہوتا ہے۔ اور وہ اپنے مزاج کے مطابق ہی لفظوں کا انتخاب کرتی ہے۔ غزل کے نظام میں فارسی مزاج اور فارسی لفظیات شامل ہیں۔ فارسی تراکیبوں کا استعمال رواں ہے۔ گیت کے مزاج میں دیسی آہنگ اور اس کا رنگ روپ اجاگر ہے۔ جس کی اپنی ادبیت ہے۔ گیتوں کی زبان میں غزل کی تہہ داری نہیں ہوتی۔ یہ براہ راست گفتگو کا انداز ہے۔ لیکن اس سے اس کی ادبیت پر حرف نہیں آتا ہے۔ ادب انسان کو ویژن دیتا ہے۔ انسانی ذہن کو بالیدگی عطا کرتا ہے۔ گیت میں یہ سارے عناصر موجود ہیں۔ گیت اپنے کلچر سے معاملہ کرتا ہے۔ اس کے مختلف پہلو اور مسائل اجاگر کرتا ہے۔ انسانی جذبوں اور کلچر کے متعلق وژن عطا کرتا ہے۔ فطرت کے حسن اور اس کے تقاضہ کو جذبوں کی زبانی بیان کر کے انسانی فکر کو غور و فکر

پر مہمیز کرتا ہے۔ یہاں اردو کے لوک گیتوں سے چند مثالیں پیش کرتا ہوں جس سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اردو کے لوک گیت بھی ادبیت کے حامل ہوتے ہیں:

اماں میری عمر چھوٹی
اماں نئیں پیٹ بھر روٹی
اماں کس کی کنگی چوٹی
اماں روتے کہاں جاؤں
اماں نئیں تیل بالوں میں
اماں ہیں زخم گالوں میں
اماں ہوں تیر بھالوں میں
اماں روتے کہاں جاؤں

مذکورہ گیت میں سوتیلی ماں کے ہاتھوں ہونے والے مظالم کی داستان بیان ہوئی ہے۔ بچوں کی بے کسی و بے بسی اور ان کی ذہنی و نفسیاتی پریشانیوں کو اس گیت میں محسوس کیا جا سکتا ہے۔ جیسا عموماً لوک کلچر میں دیکھنے کو ملتا ہے۔

ہم تورے بابل کھونٹے کی گئیاں
جدھر ہانکو ہنک جائیں رے
ہم تورے بابل بیلے کی کلیاں
گھر گھر مانگی جائیں رے
ہم تورے بابل روکھن کی چڑیاں
رات بسے اڑ جائیں رے
بن ماں پھولی بیلیا اب روپ اگاری
ملیا ہاتھ پسارا تو ہوتی ہے ہماری

تو سو میرے بالے
تو سو میرے بھولے جب تک بالی ہے نیند
کھیل تو ایسا کھیلنا للنا جس سے نہ ہو ماں باپ کا جلنا
دنیا سے ڈر ڈر سنبھل کر چلنا سکری ہے کھائی رستا پھسلنا
تو سو میرے بھولے جب تک بالی ہے نیند

میری انگلی میں چھلاّ ہتھیلی میں مہندی

میں باگوں میں گئی واں پہ اللہ نہ ملے

ملنیا نے چھپایا کملی والے کو

میری انگلی میں چھلاّ ہتھیلی میں مہندی

میں تالوں پہ گئی واں پہ اللہ نہ ملے

سڑکوں والے نے چھپایا کملی والے کو

میری انگلی میں چھلاّ ہتھیلی میں مہندی

میں میلوں میں گئی واں پہ اللہ نہ ملے

میرے ساجن نے چھپایا کملی والے کو

میری انگلی میں چھلاّ ہتھیلی میں مہندی

...

ادب کے ذریعہ اپنی معاشرت اپنے کلچر سے واقفیت بہم پہنچائی جاتی ہے۔ معاشرے کے رسوم و رواج، رہن سہن، شعور، لاشعور اور اجتماعی لاشعور کے ذریعہ ہماری صدیوں کی تہذیب و ثقافت اس کے حوالہ سے نمایاں ہوتی ہیں۔ ادب کے بارے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ یہ زندگی کا عکس ہوتا ہے۔ اردو گیت بھی عام زندگی کی ایک جھلک ہی نہیں دکھاتا بلکہ اس زندگی کی ایک ایک جزئیات ہماری نظروں کے سامنے پیش کر دیتا ہے۔ اور اس پیش کش میں عام فہم زبان کا استعمال کرتا ہے تاکہ تصویریں گنجلک نہ ہو، بالکل واضح دکھائی دیں۔ گیتوں کی اس عام فہم زبان کی ادبیت کے متعلق عنوان چشتی کا یہ بیان موزوں ہے:

> گیتوں کی زبان میں الفاظ اپنی داخلی یا معنوی انفرادیت کے ساتھ خارجی یا ہیئتی انفرادیت کو ایک خاص سانچے میں ڈھال لیتے ہیں۔ حروف کی غنائیت ایک مخصوص انداز اختیار کر کے لفظ کی موسیقی میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ لفظ ترکیب، ترکیب جملے کے آہنگ میں اور یہ سب چیزیں فنی تخلیق کی صورت اختیار کر کے ایک نغمہ بن جاتی ہیں اس پورے لسانیاتی آہنگ میں بحر و قوافی کا آہنگ بھی شامل ہو جاتا ہے۔ اور یہ دونوں آہنگ جذبہ کے آہنگ کی ڈور سے منسلک ہوتے ہیں۔ [54]

....

[54] عنوان چشتی، ''گیت کا اسلوب''، آج کل (لوک گیت نمبر)، شمارہ ٦، جنوری ١٩٧٥، ص، ۴۔

باب سوم

اردو لوک گیت

- اردو لوک گیتوں کی روایت
- اردو لوک گیتوں کے مختلف روپ

باب سوم
اردو لوک گیت

اردو لوک گیتوں کی روایت :

یہ ایک مصدقہ حقیقیت ہے کہ ہر لوک ادب کی طرح اردو کا بھی اپنا لوک سرمایہ ہے۔ یہ لوک سرمایہ کسی بھی زبان کی ابتدائی شکل یعنی بولیوں میں جنم لیتا ہے۔ اور بولیوں کے فروغ واشاعت کے ساتھ ہی پروان چڑھتا ہے۔ اردو کا لوک سرمایہ بالخصوص اردو لوک گیت کے ابتدائی نقوش ہمیں اردو زبان کے معرض وجود میں آنے کے ساتھ ہی ملتے ہیں۔ اردو لوک گیتوں کی روایت کو جاننے کے لئے اردو زبان کے آغاز وارتقاء کو ذہن نشیں کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ اردو کا لوک ادب اردو زبان کی ابتدائی صورت یعنی بولی کے ساتھ ساتھ فروغ پاتا رہا۔ بولی جیسے جیسے نکھر کر زبان کی صورت اختیار کرتی گئی لوک ادب کے ہمراہ ادب عالیہ کا فروغ عام ہونے لگا۔ لیکن آج بھی اردو گیت اسی ملواں زبان کا متقاضی ہے۔ تمام زبانوں کا معاملہ اسی انداز کا ہوتا ہے۔ اس قاعدہ کلیہ کے مدّنظر اردو لوک گیتوں کی روایت اردو زبان کی ارتقائی صورت کے ساتھ خاص ہے۔

"اردو لوک گیت کی تاریخ اتنی ہی قدیم ہے جتنی کہ اردو زبان کی تاریخ۔"[1] اس جملہ کی صداقت سے انکار کی گنجائش ممکن ہے۔ لیکن اگر ہم اردو زبان کی تاریخ کا سلسلہ امیر خسرو سے شروع کرتے ہیں تو یہ بات سو فیصد درست مانی جائے گی۔ اور عموماً اسی طرز فکر پر اردو زبان کی تاریخ بیان کی جاتی ہے۔ حالانکہ امیر خسرو کی ہندوی زبان پر غور وخوض کرنے سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ خسرو کے وقت تک اردو زبان اس لائق ہوگئی تھی کہ اس میں ادب کی تخلیق کی جاسکے۔ جیسا کہ خسرو نے اس کا بہترین نمونہ بھی پیش کیا۔ لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ کسی

---

[1] عبدالخالق، مسلم معاشرے میں لوک گیت، پٹنہ: کراؤن آفسیٹ پریس، ۲۰۱۴، ص، ۳۰۔

زبان کے اس لائق بننے میں زمانہ درکار ہوتا ہے۔ یہ چند سالوں کی بات نہیں کہ کوئی بولی چند ہی سالوں میں اس لائق ہو جائے کہ اس میں ادب تخلیق کیا جا سکے۔ بعض محققین زبان وادب نے خسرو سے قبل مسعود سعد سلمان کے یہاں اردو شاعری کے اولین نقوش ہونے کی تحقیق کی ہے اور اس کے لئے خسرو کے بیان کو بنیاد بنایا ہے۔ خسرو نے غرۃ الکمال کے دیباچہ میں لکھا ہے کہ مسعود نے تین زبانوں میں دواوین چھوڑے ہیں۔ فارسی، عربی اور ہندوی (جمیل جالبی،1984) بعض مورخین کا خیال ہے کہ ممکن ہے اس ہندوی سے مراد پنجابی ہو، لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ امیر خسرو اس دور کے ہندوستان میں بولی جانے والی زبانوں میں فرق روا رکھتے ہیں اور پنجابی کو لاہوری لکھتے ہیں۔

خسرو کے اس بیان کی روشنی میں یہ بات قابل اعتبار معلوم ہوتی ہے کہ اردو شاعری کا اولین نمونہ مسعود سعد سلمان کے یہاں ملتا ہے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اس کی نوعیت یا کیفیت و کمیت کا ہنوز کوئی پتہ نہیں چل سکا ہے۔ گردش زمانہ کے ہاتھوں ان کا یہ کلام خرد برد ہو گیا ہے۔ باوجود اس کے خسرو کے بیان کی روشنی میں اس بات سے انکار کی گنجائش کم رہ جاتی ہے کہ مسعود سعد کا ہندوی کلام موجود نہیں تھا۔ اور پھر یہ بھی کہ خسرو کی منجھی ہوئی زبان کا ڈول خسرو سے دو، ڈھائی سو سال پہلے ہی تیار ہو گیا تھا۔ جو خسرو کے یہاں اپنے اظہار کی کلیت پر دال ہے۔

اردو ادب کے ابتدائی نقوش کے بجائے اگر ہم اردو زبان کے ابتدائی نقوش تلاش کریں تو ہمیں عبد الخالق صاحب کا مذکورہ جملہ مشکوک معلوم ہوتا ہے۔ اس اشتباہ کی بنیاد خسرو سے قبل کی ہندوی زبان کے ملنے والے نقوش ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ خسرو سے قبل صوفیا کے ارشادات اور روزمرہ میں اردو زبان کے ابتدائی نمونے ملتے ہیں۔ جیسا کہ مولوی عبد الحق صاحب نے اپنی کتاب 'اردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیا کرام کا حصہ' میں درج کیا ہے۔ بابا فرید الدین شکر گنج، حمید الدین ناگوری، شرف الدین بو علی قلندر کے ملفوظات میں ہمیں اردو زبان کی ابتدائی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ اور اگر پرتھوی راج راسو کو چندر بردائی کی ہی تخلیق مان لیا جائے تو پھر یہ بات مزید واضح ہو جائے گی کہ اردو زبان کے نقوش مسلمانوں کے تسلط سے قبل ہی سے ملتے ہیں۔ کیوں کہ تحقیق کے مطابق پرتھوی راج راسو میں تقریباً دس فیصد الفاظ اردو زبان کے بھی شامل ہیں۔ اس فن پارے میں اردو کے دس فیصد الفاظ کے شامل ہونے سے اس بات کی وضاحت ہوتی ہے کہ اردو زبان کا نقش اول خسرو سے کافی عرصہ پہلے تیار ہو چکا تھا۔ اس سلسلہ میں سنیتی کمار چیٹر جی کی رائے کے مطابق اگر ہندوستان پر مسلم نہ بھی آتے تو بھی لسانی تبدیلیاں رونما ہوتیں اور ایک نیا لسانی دور شروع ہو کر رہتا۔ لیکن جدید ہند آریائی زبانوں کی پیدائش اور ان کے اندر ادب کی

تخلیق اتنی جلدی نہ ہوتی اگر مسلمانون کے زیر اثر ایک نئے تہذیبی دور کا آغاز نہ ہو جاتا۔[2] بیشتر ماہرین لسانیت کے مطابق جدید ہند آریائی بولیوں کے ابھار کا زمانہ 1000ء قرار دیا گیا ہے۔ بایں ہمہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ہندوستان کی جدید ہند آریائی بولیوں کے ساتھ ہی اردو نے بھی اپنے خدوخال ظاہر کرنے شروع کر دئے تھے۔ مسعود سعد سلمان کا زمانہ (1121 -1046) اگیارہویں صدی کے نصف آخر اور بارہویں صدی کے ربع اول کا ہے۔ خسرو سے تقریباً ڈیڑھ سو سال قبل خود انہیں کے مطابق مسعود سعد ہندوی زبان میں اپنا دیوان رقم کر چکے تھے۔ بایں وجہ یقینی ہے کہ اس زمانہ میں بھی ہندوی زبان کا ہیولی بالکل واضح ہو چکا تھا۔ اور اس میں اس قدر روانی آچکی تھی کہ شاعری کا مکمل دیوان وجود میں آچکا تھا۔ افسوس ہے کہ اس زبان کا نمونہ ہمیں دیکھنے کو نہیں ملتا ہے لیکن خسرو کو بنیاد بنا کر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ محمد غوری کی آمد سے قبل یا مسلمانوں کے ہند میں حکومت سے قبل ہی اس زبان نے اپنے رنگ دکھانے شروع کر دیے تھے۔ اور عوام میں بولی کی سطح پر رائج ہو چکی تھی۔ جسے مزید تقویت مسلمانوں کی آمد سے حاصل ہوا:

> علماء لسانیات جنھوں نے برصغیر کی آریائی قدیم و جدید زبانوں پر تحقیقی کام کیا ہے۔ گیارہویں صدی عیسوی کو جدید ہند آریائی زبانوں کے ابھار کا زمانہ بتاتے ہیں اور کہتے ہیں کہ برصغیر ہندو پاک کی زبانوں نے اپنی اپنی اپ بھرنش سے 1000ء کے لگ بھگ ابھر کر یا یوں کہئے کہ بچھڑ کر موجودہ شکل اختیار کی۔ یہی زمانہ اردو کے ابھار کا ہے۔ اردو نے بھی (اس کا نام اردو بعد میں پڑا) 1000ء کے بعد اپنا قدیم چولا بدلا اور آہستہ آہستہ اس کے موجودہ خط و خال نمایاں ہوئے۔ ابھی وہ پوری طرح ابھرنے بھی نہ پائی تھی اور پر پرزے ہی جھاڑ رہی تھی کہ مسلمان فاتحانہ شان سے دہلی میں داخل ہوئے انہوں نے اس زبان کو نکھارا۔ ڈاکٹر بیلی 1193ء کو اردو کا یوم میلاد قرار دیتے ہیں۔ میں کہتا ہوں کہ 1000ء اردو کے ابھار کا زمانہ ہے اور 1193ء نکھار کا۔ 1000ء میں اردو نے آنکھ کھولی اور 1193ء کے بعد نشو و نما پا کر وہ اس قابل ہوئی کہ اپنی باتوں سے لوگوں کا دل بہلائے...[3]

'1000ء اردو کے ابھار کا زمانہ ہے اور 1193ء نکھار کا۔' میرا اپنا معروضہ بھی یہی ہے کہ اردو تیرہویں صدی عیسویں سے قبل یعنی خسرو کے زمانہ سے پیشتر ہی معرض وجود میں آچکی تھی بلکہ اس دھرتی میں اس قدر رچ بس گئی تھی کہ ادب کی تخلیق کا عمل بھی اس کی گود کو مالا مال کر چکا تھا۔ یہ اردو کا المیہ ہے کہ خسرو سے قبل ہمیں اس زبان و

---

[2] سنیتی کمار چٹر جی، انڈو ایرین اینڈ ہندی، ص ۹۸ ، بحوالہ بہار میں اردو زبان و اب کا ارتقاء از اختر اورینوی، پٹنہ: لیبل لیتھو پریس، ۱۹۵۷، ص ۳۸۔

[3] شوکت سبز واری، اردو لسانیات، علی گڑھ: ایجو کیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۰، ص ۲۱۔

ادب کے نمونے خاطر خواہ نہیں ملتے ہیں۔ جس کی وجہ سے اردو کی ابتدا سے متعلق زیادہ وثوق سے نہیں کہا جا سکتا ہے لیکن قرائن کی بنیاد پر ایک مفروضہ ضرور قائم کیا جا سکتا ہے۔ میرا مفروضہ لچر صحیح لیکن کچھ کچےّ پکے شواہد سے مدد لے کر کڑیاں جوڑنے کی ایک کوشش کی ہے۔ جو تھوڑے دیر کے لئے سوچنے پر مجبور ضرور کرتا ہے۔

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ امیر خسرو اردو زبان وادب کی خشت اول ہیں۔ خسرو سے منسوب اردو کے گیت، دوہے، کہہ مکرنیاں اور پہیلیاں اردو کا لوک سرمایہ ہیں۔ اردو گیت کی ابتدا امیر خسرو سے ہوتی ہے۔ خسرو نے اردو میں جس گیت کی داغ بیل ڈالی اس کی روایت صوفی سنتوں سے ہوتی ہوئی عوام الناس تک پہنچ کر مستحکم ہوئی ہے۔ لوک گیت عوام کا اجتماعی سرمایہ ہے۔ اس کی بنت میں کسی ایک شخص کا ہاتھ نہیں ہوتا بلکہ پورا معاشرہ اس کی تشکیل میں حصہ لیتا ہے۔ بسا اوقات گیت کسی ایک شخص سے منسوب ہو جاتا ہے لیکن ایسی صورت میں بھی گیت نگار کا اجتماعی شعور و لاشعور اور اجتماعی جذبے ہی گیتوں میں کار فرما دکھائی دیتے ہیں۔ بقول اقبال بلگرامی "لوک گیت کسی منفرد شاعر کے نہیں ہوتے نہ ان میں شاعری کے اصول اپنائے جاتے ہیں بلکہ یہ اجتماعی جذبات واحساسات کے مظہر ہوتے ہیں... لوک گیت میں جذبہ، مشاہدہ اور لے تین بنیادی عنصر ہیں۔"[4]

ہر زبان کے لوک گیتوں کی طرح اردو لوک گیت میں بھی اجتماعیت کا رنگ غالب ہے۔ ہر اصناف کا اپنا ایک مزاج ہوتا ہے۔ لوک گیت کے مزاج میں اجتماعیت اور نسوانیت خاص ہیں۔ اردو لوک گیت میں بھی اسی کا انداز پایا جاتا ہے۔ اردو لوک گیت کی جس روایت کا آغاز امیر خسرو نے کیا اور برج، اودھی وکھری بولی کے امتزاج سے اردو کا جو لوک سرمایا تشکیل دیا تھا۔ اس روایت کی تلاش میں ہمیں انہیں علاقائی بولیوں سے مدد حاصل کرنی پڑے گی جن کے ساتھ ساتھ اردو نے بھی پرورش پائی اور ان سے اثرات لیتے ہوئے اپنا ایک جدا رنگ قائم کیا۔ برج، اودھی، گجری، دکنی، پنجابی، سندھی، بھوجپوری وغیرہ ایسی ہی زبانیں ہیں جن سے اردو زبان وادب نے اپنے تشکیلی دور میں خوب معاونت حاصل کی ہے۔ اور ہندوستانی مٹی اور یہاں کے لوگوں سے اپنا رشتہ مضبوط کرتی گئی ہے۔ اردو لوک گیت کی روایت قائم کرنے میں عوام الناس کے ساتھ صوفیا کا بہت بڑا رول رہا ہے۔ صوفیائے کرام نے اردو کو دیگر علاقائی بولیوں سے گھلایا ملایا، اسکے رنگ روپ کو نکھارا اور اردو ادب کے لوک سرمایے کو پروان چڑھایا ہے۔ اس پس منظر میں "سب سے پہلے اردو زبان ادبی سطح پر اپنی روایت بناتی ہمیں گجرات ہی میں نظر آتی ہے۔ جب گجرات میں

[4] اقبال بلگرامی، "اردو گیت"، زاویے از اقبال بلگرامی، اورنگ آباد: تاج آفسیٹ پریس مومن پورہ، ۱۹۷۴ء، ص، ۷۰-۷۱۔

اردو روایت کا آغاز ہوا تو اس وقت ایک طرف عربی و فارسی اور دوسری طرف سنسکرت ادب و زبان کی روایت تھی۔ لیکن 'گجری اردو' نے ان دونوں روایتوں کو رد کر کے خالص دیسی روایت کو اپنایا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ یہاں عوامی زبان اردو عوامی اصناف کے ساتھ ابھر رہی ہے اور بھجن کی شکل میں گانے کے لئے مخصوص راگ راگنیوں کو سامنے رکھ کر شعر ترتیب دئے جا رہے ہیں.... تقریباً دو سو سال تک ہمیں صرف و محض 'ہندی' روایت ہی اپنا رنگ جماتی دکھائی دیتی ہے.... گجری ادب کی یہ خالص ہندوی روایت اس عرصے میں دھل منجھ کر اتنی صاف اور مقبول ہو جاتی ہے کہ بعد کی نسلیں بھی اپنے متصوفانہ خیالات کے اظہار کے لئے اسی روایت کی مخصوص ہیئت کو پسند کرتی ہیں۔ 'مرشد نامہ' میں شیخ عبد القدوس گنگوہی، اسی صنف کو استعمال کرتے ہیں۔ 'گرو گرنتھ صاحب' میں یہی ہیئت نظر آتی ہے۔ دکن میں میرانجی شمس العشاق، ابراہیم عادل شاہ جگت گرو، برہان الدین جانم، شاہ داول وغیرہ بھی اسی صنف سخن کو اپنا ذریعہ اظہار بناتے ہیں۔ یہاں تک کہ اٹھارویں صدی عیسوی میں شاہ عبد اللطیف بھٹائی بھی اپنے صوفیانہ خیالات کے لئے اسی ہیئت کو اپنے تصرف میں لاتے ہیں۔ اس ہیئت کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے اوزان ہندوی ہیں اور مختلف راگ راگنیوں کے مطابق اشعار لکھے گئے ہیں، جیسے در مقام دھناسری، در مقام رام کلی، در پردہ بلاول۔ مصرعے راگ راگنیوں کے مطابق ہونے کی وجہ سے چھوٹے بڑے ہوتے ہیں اور آج ہمیں اوزان کا تصور بدل جانے کے باعث، ان میں وزن کا بھی پورا احساس نہیں ہوتا لیکن گانے کے لئے یہ موزوں ہیں۔"[5]

یہ غنائی شاعری دراصل اردو کے انہیں لوک گیتوں کی ایک روایت تشکیل دے رہی تھی جس کے پس پردہ اردو شاعری عامیہ میں اپنی جڑیں مضبوط کرنے میں کامیاب ہوئی ہیں۔ اردو لوک گیت کی یہ روایت گجری اردو جو اردو کا ایک قدیم رنگ ہے میں پہلے پہل صوفیوں کے یہاں ہی ظہور پذیر ہوا۔" شمال سے آئی ہوئی زبان جب گجرات کی زبان میں گھلی ملی تو اس عمل امتزاج سے زبان کی ایک ایسی شکل ظہور میں آئی جو بعد میں ممتاز ہو کر 'گجری اردو' کہلائی۔ علاء الدین خلجی کی فتح گجرات (1297) سے پہلے گجرات کی زبان، جس پر عربی فارسی کے اثرات مسلسل پڑ رہے تھے، کیا تھی؟ اس کا کچھ اندازہ ہیم چندر کے ان دوہوں سے ہوتا ہے جو اس نے اپنی قواعد میں نقل کئے ہیں۔ یا پھر ان چند نمونوں سے پتا چلتا ہے جو گجراتی رسم الخط میں، اس زمانے کے مروجہ عوامی زبان میں لکھے گئے تھے۔ 1297 سے تقریباً سوا دو سو سال پہلے ہماری نظر سید نور الدین محمد عرف ست گرو (1094) کے 'ست پنتھی رسائل' پر پڑتی ہے جن میں ہندو وید اور یوگ کو، اسلامی تصوف کے رنگ میں، بھجنوں اور گیان کے روپ میں

---

[5] اقبال بلگرامی، ''اردو گیت''، زاویے، اقبال بلگرامی، اورنگ آباد: تاج آفسیٹ پریس مومن پورہ، ۱۹۷۴، ص، ۹۲-۹۳۔

مرتب کیا گیا ہے۔ یہ رسائل آج بھی خوجوں کے ہاں مقدس کلام کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس کلام کو آج اردو رسم الخط میں لکھا جاتا ہے تو گجرات کی قدیم زبان کی شکل و صورت کا ایک خاکہ ہماری نظروں کے سامنے آجاتا ہے۔ اس کلام کا مزاج، بحور و اوزان سب خالص ہندوی ہیں۔ یہ دو نمونے دیکھئے:

ست گرو کھے رے پیو پیو کرے
پن پیو پیو نہ پاوے کوے
مکھ جپن تاں جو پیو ملے
تو شرماٹا نہ ہوئے رے

...

ست گرو کھے رے جو ٹھامر ناتو سب جگ مرے
انے ساچا نہ مرے کوئے
آگر گنان جے مرے
تیسے مری مرن نہ ہوئے

یہ اس زمانے کی مروجہ گجراتی کے قدیم ترین نمونے ہیں۔"[6] سید نورالدین محمد عرف ست گرو (1094) کے ان پیش کردہ نمونوں سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ اگیارہوں صدی عیسویں میں گوجری اردو کی شکل بننی شروع ہو چکی تھی۔ اور ان نمونوں میں اردو لوک گیت کا مزاج اور مقامی و دیسی رنگ جھلکتا ہے۔ تیرہویں اور چودھویں صدی میں دہلی سے تعلقات قائم ہونے کی بنیاد پر اس زبان کو مزید تقویت حاصل ہوئی اور اس کا رنگ مزید نکھرا۔ اب" گجرات میں اردو کی ادبی تشکیل کے لئے حالات بہت ساز گار تھے۔ سنہ 1296ء/696ھ سے دہلی اور گجرات کے سیاسی تعلقات نے دو مخلوط بولیوں کو آپس میں بغلگیر ہونے کا موقع دیدیا تھا۔ سنہ 801/1398ھ میں تیموری حملہ نے دہلی سے علماء، شرفاء اور دوسرے لوگوں کو ہجرت کر کے گجرات آنے پر مجبور کر دیا تھا ان لوگوں کی آمد سے مخلوط زبان کو اور بھی تقویت مل گئی۔"[7] اس مخلوط زبان جسے گوجری کا نام دیا گیا کا باضابطہ نمونہ ہمیں بہاءالدین باجن کے یہاں ملتا ہے۔ باجن کے کلام میں اردو لوک گیت کے نمونے دیکھے جا سکتے ہیں:

---

6 جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد اول، دہلی،: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، ۱۹۷۴، ص، ۵۹ - ۹۴۔

7 ظہیرالدین مدنی، سخنوران گجرات، نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۹، ص، ۲۷ ۔

یہ فتنی کہاکسے ملتی ہے جب ملتی ہے تب چھلتی ہے
اول ان چھل بہت چھلائے ان چھوہری بہتی کھلائے
ان روکر بہت رولائے
یہ فتنی کہاکسے ملتی ہے جب ملتی ہے تب چھلتی ہے

...

تیرے پنتھ کوئی چل نہ سکے چیری چلے سو چل چل تھکے
پڑھ پنڈت پوتھیں دھویاں سبہ جاناسدھ بدھ کھویاں
سبہ جوگیوں جوگ بسارے یہ تپئی کیاتپ بکارے
ایک درشنی درشن بھولے سرناگے پانونہ کہولے
ایک درویش ہوئی کرآئے ہوئی قلندرروپ بھرائے
ایک ابدال ہوئی ابدہوئے ایک ہانڈھیں ہاہاہوئے

....

گوجری زبان کو بہاء الدین باجن کے علاوہ دیگر صوفیائے کرام نے بھی پروان چڑھایا۔ قاضی محمود دریائی، علی محمد جیوگام دھنی، خوب محمد چشتی ان میں سرے فہرست ہیں۔ ''ان بزرگوں نے ہندی فلسفوں کو اپنایا۔ صوفیا کے متصوفانہ کلام میں متھرا، گوکل، گوپیوں، کرشن، رام ارجن وغیرہ کو اصطلاحاً، تشبیہاً، استعارۃً استعمال کر کے یگانگتو یکجہتی کاایک درس پیش کیا۔ ہندوستانی رہن سہن اختیار کرلیا۔ ناموں میں مٹھن، جوجن، چھجو، بڑھن اختیار کرکے دوئی کومٹانے کی کوشش کی۔ ادب میں ہندی طرز تخیل اختیار کیا۔ ان تمام باتوں سے اس دور کے ذہن کا پتہ چلتاہے اور اسی ذہن نے بولی کو مخلوط روپ دیااور جب اس بولی میں توانائی پیدا ہوگئی تو اس کو اپنے نیک مقاصد کے لئے اختیار کرلیااس طرح اس کی ادبی تشکیل ہونے لگی۔''[8]

آیوری مجھ ملن کے کاج تجہ پرپیار میرا ہے آج
تپتی تھی نت جپتی تھی تجہ کارن بھی کھپتی تھی
کہہ سکھی تویوں مجھ راکھیں جن جن آگیں کرج ناکھیں
چھپارہتاہوں تجھ پاس کیوں نہ ملے توں راسک راس

8 ظہیرالدین مدنی، سخنوران گجرات، نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۹، ص،۲۶۔

محمود پرگٹ نہ کیجیں پیار　　لوک جانے تو آنے کھار

(ملہار، قاضی محمود دریائی)

اونچی پیپل لانبی ڈور　　ہم دکھلائے سو کاڈھے چور
آپیں آپ ٹہوکا دیتا　　پرگٹ ہو جگ کیری کیتا
ہوں تجہ بوجھوں میری ساتھے　　کہہ کس آگھی یہ توں باتے
پر ہوں کیری آنکھ مچانی　　تل منھ کھل کر کی سمانی
جب او چھو پکھل کھلاڑی　　اوجت آو کر سادہ کیاری
گلی گلی کی کیتی پھیری　　پن ٹوٹھیا توں میں میری
بیس علی جیو میری مانہاں　　پرگٹ ہو جب کہیا نانہاں

(علی جیو گام دھنی)

ہے موجود سو کیتی شان　　پہلوں اس کا کر عرفان
ایک موجود وجودی ہوئے　　کس کی چھٹ پر چھٹا نہ سوے
وہ آپیں ذاتج چھٹاج　　ذات نہ وہ چھٹ ماں محتاج
ہب دوجا موجود پچھان　　وے موجود سو ذہنی جان
دھریا اس کا نانوں صفات　　ھاتھ لاؤتب پائی ذات
سمع بصر نہیں لاگے ھاتھ　　ذہنی ہے لازم چھٹ ساتھ

(خوب محمد چشتی)

گوجری اور دکنی اردو زبان کی دو اہم صورت ہیں۔ جیسا کہ بتایا گیا کہ اگیارہویں صدی عیسوی میں گوجری نے اپنی صورت بنانی شروع کی اور تیرہویں وچودھویں صدی میں اپنے نکھ شکھ ابھار لئے تھے اور پندرہویں صدی میں اردو لوک ادب کی مثالیں ملنا شروع ہو گئی تھیں۔ اس کے برعکس دکنی اردو کی شکل محمد بن تغلق کے زمانہ میں پایہ تخت کی تبدیلی کے سبب بنی شروع ہوئی۔ خلجی کے 1308/1309 میں فتح دکن کے بعد خسرو کی ہندوی دکن تو ضرور پہنچی لیکن وہاں کی علاقائی بولیوں سے میل ملاپ کی صورت 1327ء کے بعد ہی پیدا ہوئی۔ محمد بن تغلق کے پایہ تخت کی تبدیلی کا حکم دکنی زبان کے وجود میں آنے کی ایک صورت تھی۔ تغلق نے نہ صرف اپنے سرکاری عملے کو دکن کی طرف روانگی کا حکم دیا بلکہ رعایا/عوام الناس کو بھی منتقلی کا حکم صادر کیا۔ اس منتقلی کے سبب دہلی ویران ہو گئی لیکن دکن کو دولت آباد کی صورت میں ایک نئی توانائی ملی۔ شمالی ہند کے فنون لطیفہ اور زبان و ادب کے ماہرین اور ہر

فن مولا حضرات دکن میں آبسے۔ یہ لوگ اپنے ساتھ نہ صرف علوم وفنون لے کر آئے بلکہ اپنی زبان بھی ساتھ لے کر آئے۔ اس منتقلی کے سبب اردو زبان کی ایک نئ صورت معرض وجود میں آنے لگی۔ خسرو کی ہندوی یا پوربی ، گجرات میں گوجری اور دکن میں پہنچ کر دکنی کہلانے لگی۔ دکن میں اردو کی اس صورت کو چودھویں صدی سے سترہویں صدی تک خوب فروغ حاصل ہوا۔ بالآخر اٹھارویں صدی کی ابتدا میں ولی دکنی کے توسط سے ہندوی اور دکنی کی دوریاں ختم ہونے لگیں۔ اور رفتہ رفتہ دکنی ہندوی میں ضم ہو کر ریختہ یا اردوئے معلی کی صورت اختیار کر گئی۔ لیکن آج بھی دکنی لہجہ وہاں کے روزمرہ میں شامل ہے۔

دکنی کی ابتدائی صورت بھی صوفیوں کے ہاتھوں پروان چڑھی۔ دکنی کی ایک خاص بات یہ ہے کہ اسے بہت جلد درباری سرپرستی حاصل ہوگئی۔ لیکن باوجود اس کے صوفیوں نے دکنی بولی کو عامیہ میں خوب پروان چڑھایا۔ دکنی میں اردو لوک گیتوں کو رواج دیا۔ صوفیا نے اپنی تعلیمات عام کرنے کے لئے دکنی کا خوب سے خوب استعمال کیا۔ اور گیت کی مختلف صورتوں میں اپنی تعلیمات کو عامیہ تک پہنچایا۔ ’’لوک کلچر کی عورتوں کو گھر کے کام کاج میں رہتے ہوئے بھی ذکر واذکار میں مشغول رکھنے کے لئے چکی نامے، چرخہ نامے، سہیلا نامے اور مولود نامے تحریر کئے۔ نیز چھ سرہار، نو سرہار، بھگڑی پھو اور آنکھ مچانی جیسے موضوعات کے تحت مذہب اور تصوف کے مسائل اور اذکار و سلوک کے مراحل کو لوک گیتوں کی شکل میں پیش کیا ہے۔‘‘[9] اردو لوک گیتوں کا یہ رنگ دکن میں خوب پروان چڑھا۔ صوفیا نے گیت، دوہے، دوہرے، کبت وغیرہ کے ذریعہ اردو زبان میں لوک ادب کی تشکیل کے ساتھ اردو ادب عالیہ کے لئے بھی زمین ہموار کی۔ صوفیا کی تعلیمات کے علاوہ دکن میں بھکتی تحریک کے زیر اثر بھی دکنی کو کافی فروغ حاصل ہوا۔ دکنی نے اپنے خدوخال، شعری ہیئتیں اور مزاج سب میں بھکتی کے دیسی اثر کو قبول کیا اور دکنی کے حلقہ اثر کو مزید بڑھایا۔ ’’دکن میں صوفی سنتوں نے لوک ادب اور لوک گیتوں کے ذریعے ہی محبت و بھائی چارگی کے جذبات عام کئے اور قومی یکجہتی کا پیغام پیش کیا۔ بھکتی تحریک کے زیر اثر جو تخلیقات منظر عام پر آئیں وہ لوک ادب کی روایت کا پتہ دیتی ہیں۔ اسی طرح کبیر اور میرا بائی کے سکھی، دوہا، ہورس، جھولنا، منگلا اور بارہ ماسہ کافی مشہور ہیں۔‘‘[10] دکنی کو فروغ دینے والے صوفیوں میں خواجہ بندہ نواز گیسودراز، میراں جی شمس العشاق، برہان الدین جانم کے نام اہم ہیں۔ یہ بزرگ چشتیہ سلسلہ سے منسوب ہیں۔ جس میں موسیقی کو وجود حقیقی تک پہنچنے کا اہم ذریعہ مانا گیا

9 حامد اشرف، دکنی لوک گیت، پونے: اسباق پبلی کیشنز، ۲۰۱۵، ص، ۴۶-۴۷۔

10 حامد اشرف، دکنی لوک گیت، پونے: اسباق پبلی کیشنز، ۲۰۱۵، ص، ۴۵۔

ہے۔ان بزرگوں نے موسیقی کے رستہ گیت کو خوب پروان چڑھایا، اور اپنے اس غنائی اظہار کے ذریعہ عامیہ کے دلوں تک رسائی حاصل کی۔ان کی کاوش سے لوک گیت کا دائرہ متوسط طبقہ سے ہوتے ہوئے نچلے طبقہ کے لوگوں کی زندگی میں بھی گھل مل گیا۔طوائفیں،ڈومنیاں،مالنیں،مراثنیں،بھانڈ، بھنگنیں، بھی ڈھولک کی تھاپ پر گیت گانے گنگنانے لگیں۔ بھجن، لوری، قوالی کی صورت میں بھی لوک گیت کی روایت دکنی بولی کی وساطت سے اردو لوک گیت کا سرمایا بن گئیں۔بندہ نواز سے منسوب ایک گیت درج کرتا ہوں، جس کا موضوع وجود حقیقی سے متعلق ہے :

او معشوق بے مثال نور نبی پایا
نور نبی رسول کا میرے جیو میں بھایا
اپس کو اپسیں دیکھنے کیسی آرسی لایا
کھڑے کھڑے پیو جیو میں آپیں آپ دکھاوے
ایسے میٹھے معشوق کوں کوئی کیوں دیکھ پاوے
جنھ دیکھا اوس کوں اسے اور نہ بھاوے
کل شئے میں محیط ہے اسے کوئی نہ پہچانے
جو کوئی عاشق اس پیو کے اسے جیو میں جانے
اسی کو دیکھتا گم ہو رہے جیسے دیوانے

...

میراں جی کے گیتوں کی صورت کچھ اس انداز کی ہے :

توں رحمان رحیما میرا مہر محبت بھریا
میں تو باندی بروا تیری تیں مجھ ہاتھوں دھریا
نامیں کیتی بندگی تیری نا دھر کیتی یاد
دائم کیتی آگل تیرے سلکوں تھے فریاد
میں ہی میران اڑ چلایا کبھو نہ ہوا اداس
آپ سند سیا توڑ گسائیں تیری مجھکوں آس

(خوش نامہ از میراں جی)

یہ سب عالم تیرا　　رزاق سبھوں کیرا
تجھ بن اور نہ کوئے　　نہ خالق دوجا ہوئے
جے تیرا ہو کرم　　تو ٹوٹے سبھی بھرم

اس کارن تجھ کو دھاؤں　　　اور تیرا نام لیاؤں
ہے تیرا انت نہ پار　　　کس موکھوں کروں اچار

(شہادت التحقیق از میراں جی)

برہان الدین جانم کے گیتوں سے ایک مثال دیکھیں:

پیاری کنیا بھولی کس سنگ، تغیر تیرا رنگ
جوں آئینہ پکڑ تا زنگ، عاشقی کے ایسے ڈھنگ
آکھے جانم پرت سب میں ہے دوئیں کوئی اس تھے بھار
اور ذرہ ہے سب میں ظاہر سارے اس کے دھار
کرو پرت ہویوں ہی بچار، عشق قوی ہے قرار

دکنی لوک گیت کی اس روایت کی داغ بیل انہیں صوفیا کے ہاتھوں رکھی گئی۔ رفتہ رفتہ دکنی بولی دکن کی تہذیب و ثقافت میں اس قدر رچ بس گئی کہ اس میں دکن کی ہر خوشی و غم کا اظہار یہ رقم کیا جانے لگا۔ بچہ کی پیدائش سے شادی بیاہ اور میت پر آہ و زاری تک زندگی کا ہر مرحلہ دکنی لوک گیتوں کی زبانی سنا جا سکتا ہے۔ رفتہ رفتہ دکنی زبان دھل منجھ کر اردو کے رنگ میں رنگ گئی لیکن آج بھی لوک گیتوں میں ہمیں دکنی بولی کا اثر دکھائی دیتا ہے۔ مقامی الفاظ کا استعمال لوک گیتوں میں اپنا ہی مزا دے جاتے ہیں۔ ان لوک'' گیتوں کی زبان بہت ہی عام فہم سادہ اور سلیس ہوتی ہے۔ ساتھ ہی اس پر مقامی بولی کا اثر بھی پڑتا ہے۔ مرہٹواڑہ کا علاقہ پہلے حیدر آباد دکن سے منسلک تھا اس لئے اکثر گیتوں میں دکنی زبان جو اردو کی ابتدائی شکل ہے لفظوں کا اثر نمایاں نظر آتا ہے۔ بعض جگہ تیلگو اور مرہٹی زبانوں کا اثر بھی ملتا ہے۔ مثلاً:

دیکھوں جچہ تیرے ہاتھاں
جیسے چولائی کی پھلیاں
چھوٹے بنڑے تیری عمر ہزاریاں
بالے بنڑی تیری عمر ہزاریاں
تیری ہلدی کے میں بلہاریاں
تیرے چھاپوں میں ہے پھول باڑیاں[11]

---

[11] اقبال بلگرامی، ''اردو گیت''، زاویے، اقبال بلگرامی، اورنگ آباد: تاج آفسیٹ پریس مومن پورہ، ۱۹۷۴، ص، ۲۷۔

"دکنی اردو عوامی زبان تھی۔اس کا دائرہ عمل کوکن اور ممبئی تک پھیلا ہوا تھا۔چند لسانی تبدیلیوں کے ساتھ یہاں بھی دکنی رائج تھی اور یہاں کے قدیم نثر نگار اور شاعر اپنی تخلیقات کو "در زبان دکنی" بھی لکھا کرتے تھے۔"[12]

(دکن کے) سیاسی حالات کی بنا پر پہلے کوکن، دکن اور گجرات کی حدیں ایک دوسرے میں ضم ہو جاتی تھیں اس لئے قیاس غالب ہے کہ ان لوک گیتوں میں سے بہت سے اس وقت وجود میں آئے ہوں گے جبکہ یہاں کی عوام نے اردو زبان کو اپنی زندگی اور معاشرت کا ایک جزو بنا لیا تھا۔اس کا ایک ثبوت یہ بھی ہے کہ شادی بیاہ کے اکثر گیتوں میں گجراتی نوشہ، دوشالہ اور سورت شہر کا ذکر بار بار ملتا ہے۔اسی طرح دکنی شان و شوکت کی جھلکیاں، دکنی مرتبے، دکنی چنڈری وغیرہ بھی مذکور ہیں۔ علاوہ ازیں (یہاں کے) لوک گیتوں میں دکنی اور گجراتی الفاظ کا کافی ذخیرہ بھی موجود ہے۔[13]

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ تلگو، مرہٹی کے ساتھ دکن کی دیگر اہم زبانوں میں کوکنی سے بھی اردو نے اپنے رشتے استوار کئے ہیں۔ کوکنی دکن کی ایک اہم زبان ہے۔اور ہند آریائی خاندان سے تعلق رکھنے والی ہے۔کوکن میں اردو نے اپنے ہاتھ پیر پھیلائے اور کوکنی زبان پر اپنے اثرات مرتسم کئے اور خود بھی اس سے متاثر ہوئی۔ کوکنی کے ساتھ ساتھ اردو بھی وہاں کے روز مرہ میں شامل رہی ہے۔دکنی لوک گیتوں کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ کوکن کے اردو لوک گیت بھی وہاں کے لوک کلچر کو پیش کرتے ہیں اور کوکن کے رگ و ریشے میں رچے بسے ہیں۔ میمونہ دلوی نے کوکن اور ممبئی کے لوک گیت پر کام کر کے انہیں محفوظ کر دیا ہے۔ جس سے اردو زبان اور لوک ادب کا دائرہ مزید وسیع ہوتا ہے اور ہمیں دکن میں اردو کی ترویج و اشاعت کا اندازہ لگانے میں آسانی ہو جاتی ہے کہ اردو زبان لوک گیتوں کے توسط سے یہاں کے لوگوں کی زندگی میں کس حد تک شامل رہی ہے۔اور مراٹھواڑا کے اس علاقہ میں بھی اردو نے اپنا حلقہ کس طرح وسیع کیا ہے۔چند دکنی لوک گیتوں کے نمونے دیکھیں جن سے دکن میں اردو لوک گیت کی بنتی روایت کا پتہ چلتا ہے:

ہریالی بنّو جوڑا پہنو جتن سے
جوڑے میں جڑے ہیرے لال
لٹ تیری بھیگے عطر میں
ہریائی بنّو جھمکے پہنو جتن سے

---

[12] میمونہ دلوی، کوکن اور ممبئی کے اردو لوک گیت، ممبئی: پرنٹ اینڈ آرٹ کنسلٹنسی، ۲۰۰۱، ص، ٦٠۔

[13] ایضاً، ص، ۱۸۵۔

جھنکے مین جڑے موتی لال
لٹ تیری بھیگے عطر میں
ہریالی بنّو جھومر پہنو جتن سے
جھومر میں جڑے چندن
لٹ تیری بھیگے عطر میں

...

دولن کو چوڑیاں پناؤ ہرے ہرے
ہاتاں دکھیں گے دلن کے بھرے بھرے
ہاتاں کا رنگ اس کے چاندی کے سر کا
پورا اندھارا جی، جائیں گا گھر کا
سارے اندھارے ہیں دیکھو ڈرے ڈرے
دولن کو چوڑیاں پناؤ ہرے ہرے
ہاتاں کو پہلے تو مہندی لگائیں گے
مہندی لگالے کو پھولاں پنائیں گے
پھولوں کی خوشبو سے ہیں دل بھرے بھرے
دولن کو چوڑیاں پناؤ ہرے ہرے

...

دیلان میں ڈالے خوشیوں کے ڈیرے
آج ہے عقیقہ راجہ کا میرے
بکرے کاٹیں گے گوشاں بٹیں گے
دیگاں چڑھیں گے پیٹاں بھریں گے
راجہ کے منہ پو نوراں کے گھیرے
آج ہے عقیقہ راجہ کا میرے
کتنا مہک ریں سہرے کے پھولاں
نکو گے راجہ کو نظراں لگاؤماں
آج ہے عقیقہ راجہ کا میرے

...

ساس پوچھے، بہو بیگم خاصے میں کیا پکائے تم
جواری کی روٹی، امباڑے کی بھاجی
کالی مرغی کھوگئی—نا- سنو محلے والو
نند پوچھے بھابھی بیگم خاصے میں کیا پکائے
باسی روٹی، باسی سالن
کالی مرغی کھوگئی—نا—سنو محلے والو
سیّاں پوچھے، میری بیگم خاصے میں کیا پکائے تم
مرغی کا سالن، گھی کے پراٹھے
کالی مرغی مل گئی—نا— سنو محلے والو میری

...

ڈاکٹر یوسف سرمست نے قدیم دکنی ادب کو مکمل طور پر عوامی ادب بتاتے ہوئے لکھا ہے کہ اس ادب کی تخلیق کا اہم بلکہ واحد محرک عوام تک اپنی بات کو پہچانا تھا۔[14] اس میں شبہ نہیں کہ دکن میں صوفیا نے اپنی تعلیمات کو عامیہ تک پہنچانے کے لئے اردو زبان کی دکنی صورت کو بروئے کار لایا لیکن مابعد زمانہ میں یہ بولی یہاں کے روزمرہ میں شامل ہو کر اردو زبان کے دائرہ کار کو مزید وسیع کرنے میں معاون ثابت ہوئی۔ اردو کا رشتہ عامیہ سے مضبوط کرنے کی غرض سے لوک ادب فروغ پایا۔ اور اردو لوک گیت کی روایت کو دکن میں مضبوطی فراہم ہوئی۔

دکن میں اردو لوک گیتوں کی روایت دکنی، گوجری اور کوکنی کی صورت میں بنتی اور پروان چڑھتی دکھائی دیتی ہے۔ اس کے برعکس مغربی ہندوستان میں سندھی اور پنجابی زبانوں کے میل ملاپ سے اردو لوک ادب کی ایک روایت تشکیل پاتی ہے۔ سندھ کا علاقہ مسلمانوں کی اولین جائے قرار ہے۔ اس بنیاد پر اسے اردو کا مولد و مسکن بھی تصور کیا گیا ہے۔ سید سلیمان ندوی کی رائے ہے کہ ''مسلمان سب سے پہلے سندھ میں پہنچے اس لئے قرین قیاس یہ ہے کہ جس کو ہم آج اردو کہتے ہیں اس کا ہیولی اسی وادیٔ سندھ میں تیار ہوا ہوگا۔''[15] اسی طرح پنجاب کے متعلق بھی تصور کیا جاتا ہے کہ '' اگر یہ کہا جائے تو صحیح ہے کہ اردو اس زبان پر مبنی ہے جو پنجاب میں بارہویں صدی عیسوی میں بولی جاتی تھی۔ کیونکہ ہند آریائی دور کے آغاز کے وقت پنجاب کی اور دہلی کے نواح کی زبانوں میں بہت کم فرق

---

[14] یوسف سرمست، ''قدیم دکنی اردو میں عوامی عناصر'' ،اردو میں لوک ادب، مرتبہ قمر رئیس، دہلی: کتابی دنیا، ۲۰۰۳ ص، ۴۷ ۔
[15] سلیمان ندوی، نقوش سلیمانی، کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۶۷، ص، ۱۳۱۔

تھا۔ "[16] اردو کی جائے پیدائش یا مولد و مسکن کا کلامیہ لسانیات کا علاحدہ موضوع ہے۔ یہاں سروکار اس بات سے ہے کہ اردو زبان نے مغربی ہندوستان میں اپنالوک سرمایا سندھی بالخصوص پنجابی زبان سے مل کر تیار کیا ہے۔ مغربی ہندوستان میں اردو ان دونوں زبانوں سے کافی قریب رہی ہے۔ سندھ میں اردو کے لوک ادب کی روایت کا خاطر خواہ کوئی پتہ نہیں چل پایا ہے لیکن تاریخ ہند اور تاریخ ادب کی کتابوں سے کچھ نقوش ضرور ملتے ہیں جس سے اس بات کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ سندھ میں اردو زبان نے سندھی سے اثرات لئے ہیں اور سندھی و اردو کے اثرات کے میل جول سے اردو کا لوک سرمایا فروغ پایا ہے۔ منتخب التواریخ میں درج ہے۔ "سندھی درویش اتنے پر سوز لحن میں نغمہ ہندی گاتے تھے کہ مجھ پر اس کا بہت اثر ہوا۔ "[17] یہ بیان اردو کے ابتدائی زمانے کا ہے جب اردو مختلف زبانوں سے میل جول بڑھا رہی تھی۔ 'تاریخ شعرائے سندھ' کے مصنف کا بیان ہے" شاہ کریم بنیادی طور پر سندھی کے شاعر تھے لیکن انہوں نے فارسی اور اس کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی اشعار کہے ہیں۔ ان کے دیوانوں میں اردو کے صرف دو شعر ہی ملتے ہیں لیکن یہ اتنی بات ثابت کرنے کے لئے کافی ہیں کہ سندھ میں اردو شاعری کا آغاز دسویں صدی ہجری، سولہویں صدی عیسویں میں ہو چکا تھا۔ اسی دور میں میر فاضل بکھروی نے بھی اردو میں شعر کہے لیکن ان کے اشعار دستیاب نہیں ہیں۔ "[18] اسی عہد سے متعلق "سندھ میں ہندی دوہوں کے رواج کے ثبوت میں ڈاکٹر جمیل جالبی نے سید محمد میر عدل کا تذکرہ کیا ہے جو عہد اکبری کے منصب دار تھے اور جن کے پانچ لڑکوں میں سے تین کے نام ابوالفضل، ابوالقاسم اور ابوالمعالی تھے۔ ان پانچوں نے راجہ جے مل فتح سنگھ کے مقابلے میں بڑی بہادری کے جوہر دکھائے تھے اور کسی شاعر نے ان کے کارناموں کو نظم کیا تھا جو شمالی ہند کے ساتھ ساتھ راجستھان اور سندھ میں بھی مشہور ہو گئے تھے۔

دل بادل کنجبسر دگھنا فوج کا فرنو کائے	عادل محمد کے مہابلی سندر قاسم شاہے
پڑی دھما کے چوٹ تھر تھر کانپے کوٹ	..... جائے چھپے گھر اوٹ
دھنت پکڑ کے جائے چھپو ہندو ہے دھر لاج	جرس کا بندولا یو چھٹا جیسے معالی قاسم باج
نارے ہم چلیں تم چلے چلے خان سلطان	معالی قاسم جب چلیں جب پچھم اگھے بھان [19]

[16] محی الدین قادری زور، ہندوستانی لسانیت، لاہور: مکتبہ معین الادب، اردو بازار، ۱۹۶۱، ص، ۱۱۶ ۔

[17] عبدالقادر بدایونی، منتخب التواریخ، حصہ سوم، مترجم علیم اشرف، نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۰۸، ص، ۲۳ ۔

[18] ہدایت علی تارک، تاریخ شعرائے سندھ، مترجم محمد حفیظ الرحمان، بہاول پور: عزیز المطابع، ۱۳۶۵، ص، ۱۶ ۔

[19] شاہدہ بیگم، سندھ میں اردو، کراچی، اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۸۰، ص: ۸۵

اتنی بات تو طئے ہے کہ اردو نے سندھ میں بھی اپنے خدوخال نکھارے ہیں۔اور سندھی سے بھی تعلقات قائم کئے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ اردو کا معیار دہلی کی اردوئے معلی قرار پائی لیکن اردو نے جہاں متعدد علاقائی بولیوں اور زبانوں سے اپنے مراسم قائم کئے ہیں وہیں سندھی اور پنجابی سے بھی لین دین کا معاملہ کیا ہے۔ یہی سبب ہے کہ اس کی ابتدا کے متعلق ماہر لسانیات مختلف الفیہ ہیں۔ اردو اور سندھی کے بغل گیر ہونے کی صورت میں مجھے ہنوز کوئی لوک گیت کا نمونہ نہیں مل پایا ہے۔ لیکن اتنا ضرور ہے کہ لوک سرمایے میں دوہے کے جو نمونے ملے ہیں اس سے اس بات کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ سندھ میں اردو زبان کا اپنا حلقہ رہا ہے۔اور اردو و سندھی نے ایک دوسرے کو لسانی سطح پر متاثر کیا ہے۔

مغربی ہندوستان میں پنجاب کا علاقہ سندھ کے مقابل اردو لوک گیتوں کے لئے زیادہ زرخیز رہا ہے۔ مغربی ہند میں لوک گیت کی بننے والی روایت کا اہم حصہ پنجابی زبان کی آمیزش سے پروان چڑھتا ہے۔ پنجاب اردو کا اولین منبع ہے۔ مسعود سعد سلمان جو خسرو کے مطابق ہندوی کے پہلے صاحب دیوان تھے ان کا تعلق سرزمین پنجاب سے تھا۔اس کے علاوہ بابا فرید جن کے یہاں اردو زبان کے اولین نمونے دستیاب ہوئے ہیں۔ان کا مسکن بھی پنجاب ہی تھا۔ پنجاب میں ریختہ طرز کی نظموں میں سب سے قدیم ریختہ شیخ فرید الدین گنج شکر متوفی 664ھ کی طرف منسوب ہے۔ان کے بعض اردو فقرے بھی ملتے ہیں۔ فرید الدین کے بعد شیخ عثمان، شیخ جنید اور منشی ولی رام کے ریختوں کی باری آتی ہے جو گیارہویں صدی ہجری سے تعلق رکھتے ہیں۔ بارہویں صدی ہجری کی متفرق نظموں میں زیادہ تر صوفیانہ گیت داخل ہیں۔[20] صوفیا نے اپنی تعلیمات کو منظوم پیرائے میں عامیہ تک پہچانے کی کوشش کی ہے۔ یہ منظوم پیرایہ اکثر و بیشتر گیتوں اور دوہوں کی شکل میں نظر آتا ہے۔ جسے عموماً نظم کہ دیا جاتا ہے۔

ایرے نصیرا وقت ہے یہ وقت پھر نا پایئے
سر کاٹ لے کر ہاتھ پر آگے پیا کے جایئے
صورت نہ سیرت مجہ منے کس راہ پیا کوں پایئے
فاضل سائیں ہے بوالفرح ان کے تصدق جایئے
آتش پڑی بیڑے مرے اس عشق دھندو کار کی
بھتہ تن جلا کولا کیا صورت یہی انگار کی

[20] محمود شیرانی، پنجاب میں اردو، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۸، ص، ۲۳۲۔

بجلی پڑیں مجھ غیب سیں اس ابر آتش بار کی
فاضل سائیں کوں جا کہو یہ خبر اس بیمار کی

(شیخ نصیر الحق)

"اردو کے لئے اہلِ پنجاب کی طبعی مناسبت اور قدیم اردو پر پنجاب کا اثر دیکھ کر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا اردو پنجاب کے کسی خطے یا ضلع کی زبان تھی؟ اس سوال کا کوئی قطعی جواب ہمارے پاس موجود نہیں، لیکن اس میں بھی شک نہیں کہ پنجابی اور اردو میں ہندوستان کی دیگر زبانوں کے مقابلے میں قریب ترین مماثلت موجود ہے۔ ان کی صرف و نحو اہم قواعد و مسائل میں باہم مطابقت ہے اور ساٹھ فی صدی سے زیادہ الفاظ ان میں مشترک ہیں۔"[21] پنجابی اور اردو زبان کا آپسی تعلق خاصہ قدیم ہے اور لسانی و ادبی سطح پر بھی کافی مضبوط رہا ہے۔ پنجاب میں اردو لوک گیت کی باضابطہ روایت کا سراغ ملنا مشکل امر ہے۔ اس جانب ہنوز کسی نے توجہ نہیں دی ہے۔ صوفیا کے یہاں اس کا سراغ ضرور ملتا ہے لیکن عامیہ کی سطح پر اردو لوک گیت کے نقوش ملنے خاصہ دشوار ہیں، ایک دو مثال بہ مشکل حاصل ہو سکی ہیں۔ اس کے برعکس اردوئے معلی یا ادب عالیہ کا اپنا ایک خاص حلقہ ہے جہاں اردو کا فروغ ہو رہا ہے۔ پنجاب کے لوک کلچر کو اردو ادب عالیہ میں خوب جگہ دی گئی ہے۔ قصہ و کہانیوں سے لے کر شعری اظہار یہ تک میں پنجابی کلچر اور پنجاب کی روایت کا اثر واضح دکھائی دیتا ہے۔ ماہیا پنجاب کے لوک ادب کا ایک اہم حصہ ہے اردو میں ماہیا کو قبولیت کا درجہ دیا گیا اور متعدد شعرا نے اسے پروان چڑھایا۔ ان باتوں سے علیحدہ جب ہم پنجاب میں اردو لوک گیت کی روایت کی تشکیل کی بات کرتے ہیں تو صوفیا کے کلام پر ہی نظر ٹھہرتی ہے:

اب کیا کرے کوئی رے جیا — جب آنکھوں سے پیا دور ہو یا
تن لکڑی ہو جل راکھ بھیا — یہ سینہ گرم تنور ہو یا
وہ نور سجن کوں جس نے دیا — یہ چاند چودس کا حق نے دیا
یہ سورج ہے وہ آپ پیا — پر نور ہو یا مشہور ہو یا
وہ قد پیا کا قامت ہے — یا شعلہ نور کرامت ہے
یہ قد نہیں ہے قیامت ہے — وہ دھوم پڑی ہے شور ہو یا
تیرے مکھڑے پر اک خال پیا — جس دیکھا گھر پامال کیا
یہ نقطہ ہے بسم اللہ کا — جو مصحف پر مسطور ہو یا

---

[21] ایضاً، ص، ۲۹۹۔

وہ خال لبوں پر زور پڑا جیوں پھل پر عاشق بھور پڑا
یا زر پر آکر چور پڑا یا قند شکر پر مور ہویا

(شیخ نصیر الحق)

تیری درسن کی مدماتی ہوں تری کاج سوں نت برلاتی ہوں
ترے گن کی مالا گاتی ہوں رگ تاراں تن تنبور ہویا
دن رات جو تیری چاہ مجھے یہ آگ برہ کی ناہ بوجھے
نت جلتی ہیری مانہہ مجھے جل سرمہ تن کوہ طور ہویا
یہ شعر عجب استاد سوں ہے یہ دلبر حسن آباد سوں ہے
یہ ریختہ شاہ مراد سوں ہے مقبول ہویا منظور ہویا

(شاہ مراد)

جس دن کے ساجن بچھڑے ہیں تس دن کا دل بیمار ہویا
اب کٹھن بنا کیا فکر کروں گھر بار سبھی بیزار ہویا
دن رات تمام آرام نہیں اب پینا مے دشوار ہویا
وہ ساقی صاحب جام نہیں اب پینا مے دشوار ہویا
مجھے پی اپنے کو لیاؤ رے یا مجھ سوں پی پہونچاؤ رے
یہ اگن فراق بجھاؤ رے سب تن مل جل انگار ہویا
جب پی پاؤں تب پھاگن ہوں ...... براگن ہوں
اس پی اپنے کی لاگن ہوں یہ لاگ مجھے لاچار ہویا
اب پی کے درشن جاؤں گی تب ہار سنگھار بناؤں گی
...... نام سداؤں گی یہ پی کے ساتھ قرار ہویا
نت راگ پیا کے گاتی ہوں یہ دیہ رباب بناتی ہوں
مجرے شاہ کے جاتی ہوں میرا تن من ...تار ہویا

(شاہ وارث)

پنجابی صوفیا کے ان کلام کا مزاج گیت سے میل کھاتا ہے بایں ہمہ انہیں گیت کی مثال کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ پنجاب میں اردو لوک گیت کی ایک بہترین مثال کے طور پر درج ذیل گیت پیش کیا جا سکتا ہے جس میں پنجاب کے لوک کلچر کی واضح جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں:

شابانی لافنگا دیور —— ہائے نی شیطانی دیور
سارا ٹبّر سو گیا دیور کرے تماشے —— ہائے نی یہ میرا دیور
دیور آنکھیا تارے —— ہائے نی یہ لفنگا دیور
ہائے نی میری آنکھ کا کاجل!!

...

مشرقی ہندوستان میں بھی اردو زبان وادب نے اپنا حلقہ بنایا۔ یہاں کی علاقائی بولیوں اور زبانوں سے میل جول بڑھائے۔ بہار اور بنگال میں بالخصوص صوفیا نے اردو زبان کی بنیاد رکھی اور اسے فروغ دیا۔ اردو لوک گیتوں کے حوالہ سے بہار کی سرزمین خاصی زرخیز واقع ہوئی ہے۔ یہاں اردو لوک ادب نے میتھلی، بھوجپوری اور مگھی جیسی مشرقی ہندی کی اہم بولیوں سے میل جول بڑھائے اور اپنی ایک جدا روایت قائم کی۔ اس روایت کا ابتدائی نمونہ ہمیں پٹنہ کے صوفی منش بزرگ شرف الدین یحیٰ منیری کے یہاں ملتا ہے۔" شیخ شرف الدین بھاشا میں بھی شاعری کرتے تھے۔ اور شرف آپ کا تخلص تھا۔ حضرت مخدوم سے کئی فالنامے، کج مندرے، نسخے، نقش اور طلسمان منسوب کئے جاتے ہیں۔ ان سب کے متعلق قطعیت کے ساتھ نہیں کہا جا سکتا کہ وہ حضرت مخدوم کے قلم یا زبان سے نکلے۔ لیکن قرائن یہی کہتے ہیں کہ ملفوظات اور بیاضوں میں جو آپ کے نام سے کلام درج ہیں وہ کسی نہ کسی حد تک ضرور حضرت شرف الدین احمد بہاری کے ہی ہیں۔"[22] ان کے جھاڑ پھونک کے منتر جو دوہا اور دوہرے کی شکل میں ملتے ہیں۔ انہیں ہی بہار میں اردو زبان وادب کی ابتدائی شکل تصور کیا گیا ہے۔ ان کا ایک فالنامہ یوں ہے:

دس چار کچھ اگم آوے —— آٹھ پانچ پہل مانگے آوے
تین اگیارہ بہنچے راج —— نو سو سترہ کرے اکاج

اس کے علاوہ آپ کا ایک دوہا یہ بھی ہے:

شرفا گور ڈراون نس اندھیاری رات
وان نہ پوچھے کون تمہاری جات

مستزاد دوہے کی شکل میں آپ کا یہ کلام بھی بہت مشہور ہے:

کالا ہنسا نرملا بسے سمندر تیر

---

[22] اختر اورینوی، بہار میں اردو زبان وادب کا ارتقاء، پٹنہ: لیبل لیتھو پریس، ۱۹۵۷ء، ص، ۱۴۹۔

پنکہ پسارے یکہ ہرے نرمل کرے سریر

دردرہے نہ پیر

بہار میں اردو زبان وادب کے ان ابتدائی نمونوں کے علاوہ صوفیا کی کاوش اور تگ ودو سے اردو نے اپنی جڑیں مضبوط کیں۔اردو نے یہاں کے روز مرہ میں شامل ہو کر اردو لوک گیتوں کا ایک عظیم سرمایہ خلق کیا۔ان لوک گیتوں کے ذریعہ عامیہ کے جذبات اور ان کی خوشی و غم کا اظہاریہ بنی۔عوام کے اس اظہاریہ میں احتجاج کی صورت بھی ہے۔1857 کی بغاوت کے نقوش بھی ہیں۔ان کا رومانی ذہن اور کلچر کا رنگ بھی ہے۔'' ان میں مذہبی گیت بھی شامل ہیں اور ہندوستانی اساطیر کا غیر فانی کردار بھی ہے، صوفیوں، درویشوں کے اپدیش بھی ہیں، شجاعت و بہادری کا ذکر بھی ہے، موسموں کی تبدیلی کا ذکر بھی موجود ہے، بیج بونے اور فصل کاٹنے کے ساتھ شادی بیاہ کے وہ گیت بھی شامل ہیں جو دوسرے موضوعات سے زیادہ ہیں۔''[23] شادی بیاہ کے موقعہ پر گیتوں کی بہار دکھائی دیتی ہے۔کسی بھی مسلم گھرانے کے شادی بیاہ کی تقریب میں چلے جائیں وہاں آپ کو ڈھولک کی تھاپ پر اردو لوک گیت کی آواز مل جائے گی۔شہروں میں رفتہ رفتہ اس کا چلن کم ہو گیا ہے لیکن دیہاتوں میں آج بھی اس کا چلن عام ہے۔یہ لوک گیت ہمیشہ اجتماعی طور پر گائے بجائے جاتے ہیں۔عورتوں کی ٹولیاں ایک ہی لہجے، ایک ہی سر اور ایک ہی لے میں مل کر ایک ساتھ گاتی ہیں۔کورس کا یہ انداز ایک مسحور کن فضا بنا دیتی ہے۔لوک گیت کی اس مسحور کن فضا اور دیسی ماحول سے خود کو جوڑنے کی وجہ سے طبیعت میں ایک سرور کی کیفیت طاری ہوتی ہے۔ہلدی کی رسم، مہندی، جوگ، ٹونے، سہاگ، بارات کا استقبال، رخصتی/ودائی، ولیمہ، چوتھی وغیرہ کے متعدد گیت سننے کو ملتے ہیں۔یہ تمام گیت بین السطور میں لوک کلچر کی گرہیں کھولتے ہیں اور ان کی تفصیلات بیان کرتے ہیں۔ان گیتوں کو سن کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ گیت ہمارے اجتماعی لاشعور کا وہ حصہ ہیں جو صدیوں سفر کر کے ہم تک پہنچے ہیں اور ہماری تہذیبی میراث ہیں۔

تلسی کے بن متی جارے شہانے بنے، تلسی کے بن متی جا
تلسی کے بن میری دادی جوگنیاں، رکھیں گی پلکوں لگا رکھیں گی
نیناں لگا میاں بندرے، رکھیں گی پلکوں لگا
ہمری شہانی لاڈو کچھ بھی نہ جانیں، گیند ارومال جگاؤ
گیند ارومال جگاؤ میاں بندرے، چوراسی رومال جگاؤ

---

[23] ش، اختر، ''بہار میں لوک گیت''، اردو میں لوک ادب، مرتبہ قمر رئیس، دہلی، کتابی دنیا، ۲۰۰۳، ص، ۱۹۳۔

...

بنے ٹیکہ جو ہے سنر وا گڑھے، سنر والگائے بڑی دیر رے

سو لاڈو سنوارے مانگے

میاں بندرا مچائے بڑی دھوم رے، سو لاڈو سنوارے مانگے

بنے لاڈو جو ہن اپنے ابا کے گھر اماں بی بی لگائیں بڑی دیر رے

سو گوری سنوارے مانگے

نیا دولہا مچاوے بڑی دھوم رے، سو لاڈو سنوارے مانگے

...

چلوری سکھی گنگا سے جل بھر آویں

گنگا کنارے مالی بست ہیں

چلوری سکھی گجرا ملائے لئے آویں

چلوری سکھی گنگا سے جل بھر آویں

گنگا کنارے حلوائی بست ہیں

چلوری سکھی بیڑا ملائے لیے آویں

چلوری سکھی گنگا سے جل بھر آویں

...

پٹنہ سے ٹیکے لے ایو لعل دور مت جیّو

نیہر والی ہے اکیلی لعل دور مت جیّو

پٹنہ سے بیسر لے ایو لعل دور مت جیّو

دادا پیاری ہے نولی لعل دور مت جیّو

پٹنہ سے سوہے لے ایو لعل دور مت جیّو

اماں پیاری ہے اکیلی لعل دور مت جیّو

پٹنہ سے کنگن لے ایو لعل دور مت جیّو

بھیّا پیاری ہے اکیلی لعل دور مت جیّو

...

شادی بیاہ کے علاوہ کھیت کھلیان، گھر دوار، کام کاج، تیج تہوار، ساس بہو کی طعن و تشنیع، نند بھاوج کی چشمک، شوہر بیوی کی محبت غرض بہار کا پورا لوک کلچر ان میں چلتا پھرتا نظر آتا ہے۔ عموماً ان لوک گیتوں کی کوئی تاریخ متعین نہیں کی جاسکتی ہے۔ لیکن گیت کے داخلی شواہد اور ان کی لفظیات کی بنیاد پر بسا اوقات ان کا زمانہ ضرور متعین کیا جا سکتا ہے۔ بہار میں اردو لوک گیت کی جو روایت تشکیل پاتی ہے اس میں یہاں کی علاقائی زبانوں کا خاص رول رہا ہے۔ انہی علاقائی زبانوں کے میل ملاپ سے ہی اردو کی متعدد بولیاں پروان چڑھتی ہیں اور اردو لوک گیت کا سرمایہ پھلتا پھولتا ہے۔ درج بالا گیتوں میں ہمیں یہاں کی علاقائی زبانوں کے اثرات بالکل واضح دکھائی دیتے ہیں۔ ان اثرات سے اردو کی اس علاقائی بولی کا سراغ ملتا ہے جو خالص اس پردیس میں بولی جاتی ہے۔ اور جن سے روابط کی بنیاد پر اردو نے بہار میں اپنا لوک گیت خلق کیا ہے۔ یہ بولی آج بھی یہاں کے روزمرہ میں دیکھی سنی جاسکتی ہے۔ دیہاتوں کے مقابل میں شہروں کے خواندہ گھرانوں میں اس بولی کو حتی المقدور دھل منجھ کر صاف کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور اردو کا معیاری رنگ قائم کرنے کی کوشش جاری ہے۔ لیکن شرفا کی یہ زبان عامیہ میں آج بھی گھل مل نہیں پا رہی ہے۔ بایں ہمہ عامیہ کا اپنا مزاج اس پردیس میں اردو کی اس بولی کو زندہ کئے ہوئے ہے۔ مزید اس کا ارتقاء جاری ہے۔ فی زمانہ علاقائی زبانوں کے علاوہ اردو میں انگریزی زبان کے الفاظ کا استعمال بھی عام ہے۔ انگریزی کے الفاظ اردو کے چوکھٹے میں اس طرح فٹ کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ علاقائی رنگ کے ساتھ ساتھ اردو کا ایک نیا رنگ ابھر کر سامنے آئے۔ اردو بولی کی اس ارتقائی صورت کا رنگ یہاں کے لوک گیتوں میں دکھائی دیتا ہے۔ لوک گیتوں کے مطالعہ سے اس بات کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ آج بھی ان لوک گیتوں کے سرمایہ میں اضافہ ہو رہا ہے اور زمانہ کی کروٹوں کے ساتھ اس کی تبدیلیوں کا سفر بھی جاری ہے۔ عامیہ کی صورت میں بالخصوص یہاں کی عورتوں کا تخلیقی جوہر ان لوک گیتوں میں ظاہر ہوتا ہے۔ چند گیت درج کئے جاتے ہیں جو آج بھی اس پردیس میں سننے کو ملتے ہیں اور جن کی زبان میں علاقائی زبانوں کے اثرات کے علاوہ انگریزی مخلوط لہجہ شامل ہے۔ ان گیتوں سے اس بات کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ اس ریاست میں اردو بولی آج بھی فروغ پا رہی ہے۔ اور اس میں وقت و حالات کی تبدیلیوں کے ساتھ بدلنے کی صلاحیت موجود ہے۔ راقم نے ان گیتوں کو شادی بیاہ کے موقعہ پر اپنے گھروں میں سنا ہے:

چلے آؤ سنیاں میں راوی جاؤں
سنیاں کے بنا شرنگار نہ مجھ کو بھائے
نہ ہلدی نہ مہندی نہ کاجل نہ بندی
سنیاں کے بنا زیور نہ مجھ کو بھائے

نہ جھمکی نہ کنگنا نہ پائل نہ چوڑی

چلے آؤ سنیاں مین واری جاؤں

سنیاں کے بنا جوڑا نہ مجھ کو بھائے

نہ ساڑی، نہ جینس نہ لہنگا نہ پارلر

چلے آؤ سنیاں میں واری جاؤں

...

آنے دو جی میرے بلم کو دو ڈنڈے لگوادوں گی

ساس کو دونگی سوکھی روٹی، سنیاں کو بریڈ کھلادوں گی

آنے دو جی میرے بلم کو...

ساس کو دونگی پھٹی ساڑی، سنیاں کو ٹی شرٹ منگوادوں گی

ساس کو دونگی مٹی پانی، سنیاں کو لکس منگادووں گی

آنے دو جی میرے بلم کو...

ساس کو دونگی ٹوٹی کھٹیا، سنیا کو بستر لگادوں گی

ساس کو دوں گی گرم پانی سنیا کو تھمس اپ منگادوں گی

آنے دو جی میرے بلم کو...

...

اب بات دوآبہ گنگ وجمن کے اس علاقہ کی جسے اردو کا حقیقی مولد و مسکن قرار دیا جاتا ہے۔ یہ گنگ وجمن کا وہ میدانی علاقہ ہے جو دہلی، نواح دہلی اور اتر پردیش میں الٰہ آباد تک پھیلا ہوا ہے۔ اردو کی جائے پیدائش سے متعلق اس نظریہ کو فروغ دینے والوں میں سب سے اہم نام مسعود حسین خاں کا ہے۔ جنہوں نے مغربی ہندی کی بولیوں کو اردو کا وقوعہ قرار دیا ہے۔ ''مغربی ہندی کے حدود تقریباً وہی ہیں جو مدھ دیش کے ہیں۔ یہ مغرب میں سرہند سے لے کر مشرق میں الہ آباد تک اور شمال میں ہمالیہ کے دامن سے لے کر جنوب میں وندھیاچل اور بندیل کھنڈ تک بولی جاتی ہے۔ اس کے شمال مغرب میں پنجابی زبان ہے اور جنوب مشرق میں مرہٹی اور مشرقی ہندی۔ شمال میں یہ پہاڑی بولیوں سے گھری ہوئی ہے.... اس علاقہ کی جدید بولیاں کھڑی بولی (ہندوستانی) برج بھاشا، ہریانوی وغیرہ ہیں جن کے مجموعہ کو گریرسن مغربی ہندی کا جدید نام دیتا ہے۔''[24] مسعود حسین خاں اور ان کے حامیین کا خیال ہے کہ ''

---

24 مسعود حسین خان، مقدمہ تاریخ زبان اردو، علی گڑھ: سرسید بک ڈپو، ۱۹۵۸، ص، ۵۳۔

نواح دہلی کی بولیاں اردو کا اصل منبع اور سر چشمہ ہیں اور "حضرت دہلی" اس کا صحیح مولد و منشا۔"[25] اردو کا مولد و مسکن چاہے جو بھی ہو لیکن اتنی بات طئے ہے کہ اردو مغربی ہندی کے اس علاقہ میں سب سے زیادہ بااثر رہی اور پروان چڑھی ہے۔ مغربی ہندی کی بولیوں سے میل جول بڑھا کر اس نے اپنی جڑیں اس سرزمین میں دور تک پیوست کیں اور ریختہ سے اردو معلی کا سفر طئے کیا۔ ریختہ اور کرخنداری نے اسی دہلی اور نواح دہلی کے علاقہ میں ادبی صورت اختیار کر کے عامیہ سے شرفاء کی زبان کا درجہ حاصل کیا۔ خسرو کا کلام نہ صرف اس علاقہ میں اردو کی اولین صورت ہیں بلکہ اب تک کی تحقیق و تلاش کی بنیاد پر اردو زبان وادب کا ابتدائی نقوش بھی ہیں۔

مغربی ہندی کی بولیوں میں ہریانوی، کھڑی، برج، بندیلی، قنوجی شامل ہیں۔ ان بولیوں میں کھڑی بولی نے ہی رفتہ رفتہ اردو کی شکل اختیار کر لی۔ اردو کا یہ ارتقائی سفر دہلی اور نواح دہلی کے علاقہ میں ہی طئے ہوا۔ اردو زبان کا یہ ارتقائی سفر ہمیں کافی حد تک اس علاقہ کے اردو لوک گیتوں میں دکھائی دیتا ہے۔ دہلی کے لوک گیتوں میں ہمیں اردو کا نکھرا ہوا روپ نظر آتا ہے جب کہ نواح دہلی کے لوک گیتوں میں ہمیں برج کا اثر صاف دکھائی دیتا ہے۔ مغربی ہندی کی بولیوں میں ابتداً اردو پر برج کا اثر سب سے زیادہ رہا ہے۔ بایں ہمہ مغربی ہندی کے علاقہ میں پرورش پانے والے اردو گیتوں میں بھی برج کا اثر عین فطری ہے۔ لوک گیتوں پر برج کے اثرات کی بھی اپنی ہی خاص بات ہے۔ دراصل گیت برج زبان کی ایک خاص صنف شاعری ہے۔ بھگتی تحریک کے زیر اثر اردو لوک گیتوں میں کرشن کی نگری متھرا کو خاص بیان کا موضوع بنایا گیا ہے۔ کرشن کی راس لیلائیں۔ اور برج کی روایت و ماحول اردو لوک گیتوں میں بھی بیان کا حصہ رہے ہیں۔ عموماً اردو گیتوں میں برج زبان کا کافی اثر دکھائی دیتا ہے۔

ساس سپنے کر ہو بچار سپن سبھ پاؤوں ہو
سپنے سسر راجا دسرتھ بگیا لگاویں ہو
ساس بگیا میں پھولئی گلاب بھنور اس بل سئی ہو
سپنے کوسلّیا ایسی ساس تو ہمار محل آئیں ہو
سونے کے ڈلہڑیا لئے ٹھاڑیں پوچھیں بہو کہاں دھویں ہو

...

[25] مسعود حسین خان، مقدمہ تاریخ زبان اردو، علی گڑھ: سر سید بک ڈپو، ۱۹۵۸، ص، ۲۰۳۔

خسرو سے منسوب گیتوں میں بھی ہمیں برج بھاشا کا اثر واضح ملتا ہے۔مزید سورداس، میرابائی، رحیم کی شاعری میں بھی برج کا غلبہ ہے۔اردو کو قلعہ معلی سے اس طرح وابستہ کردیا گیا کہ نواح دہلی کے یہ اثرات اردو کے زمرے سے ہی خارج ہو گئے۔ لیکن اگرچند صدیاں قبل ہم شمال میں اردو زبان کی ارتقائی کڑیاں جوڑنے کی کوشش کرتے ہیں تو بغیر ان کے سروکار رکھے ہم آگے قدم نہیں بڑھا سکتے ہیں۔ان باتوں کے پیش نظر ہمیں مسعود حسین خاں کے اس اقتباس سے مدد ملتی ہے:

> آگرہ میں مغلوں کے طویل قیام کی وجہ سے "زبان دہلوی" کے ارتقاء پر برج بھاشا کا کس قدر گہرا اثر پڑا ہے اس کا آئینہ دار "بھگوت گیتا" کا وہ نادر نسخہ ہے جو 1724 میں کسی قدیم نسخے "در شاہ جہاں آباد، دہلی کہنہ میں بڑے اہتمام سے نقل کیا گیا ہے۔ بھگوت گیتا کا یہ "برجی اردو" میں ترجمہ اس زبان کی غمازی کرتا ہے جو اکبر و جہاں گیر کے عہد میں عام تھی۔[26]

برجی اردو کی یہ مثال ہمیں رحیم، میرابائی اور سورداس کے یہاں بھی ملتی ہے۔یہ دور شمال میں اردو کے اسی ارتقا کا دور ہے جس میں اردو کی بولیاں کہیں برج، کہیں ہریانوی، تو کہیں قنوجی اور بندیلی سے اثرات لے کر عوام الناس کے درمیان پروان چڑھ رہی تھی۔ان بولیوں کے درمیان اردو نے برج سے مل کر اپنے ادبی نمونے دستیاب کئے۔جو بعد میں ولی کی آمد کے بعد ایک نیا ہی رخ اختیار کرلیتی ہے۔اور مزید اسے دربار میں پہنچانے کی کوشش میں خوب منجھا جاتا ہے۔ لیکن اردو پر برج کے اثرات سے ہمیں لوک گیتوں کی دنیا آباد نظر آتی ہے۔ یہاں میرابائی اور رحیم کے گیتوں سے ایک مثال دیکھیں کہ کس طرح اردو اور برج بغل گیر دکھائی دیتے ہیں:

ہے ری میں تو پریم دوانی، میرا درد نہ جانے کوئے
سولی اوپر سیج ہماری، کس بدھ سونا ہوئے
گگن منڈل پر سیج پیا کی، کس بدھ ملنا ہوئے
گھائل کی گتی گھائل جانے، کہ جن لاگی ہو
جوہری کی گتی جوہری جانے، کہ جن جوہری ہوئے
درد کی ماری بن بن ڈولوں، وید ملیو نہیں کوئے
میراں کی پر بھو میر مٹے جب وید سنولیا ہوئے

(میرابائی)

---

26 مسعود حسین خان، مقدمہ تاریخ زبان اردو، علی گڑھ، سرسید بک ڈپو،۱۹۵۸ص:۱۳۳

در دن پڑے رحیم کہہ بھولت سب پہچانی
سوچ نہیں بت ہانی کو، جو نہ ہوے ہٹ ہانی
کوُور حیم جانی کا ہو کے دوار گئے پچھتائی
سمپتی کے سب جات ہیں وپتی لے جائی
جیوں رحیم کتی دیپ کی کل کپوت گئی سوے
بارے اجیار و لگے، بڑھے اندھیر و ہوے

(رحیم خان خاناں)

میرا اور رحیم کی اس برجی اردو کی مثال دیکھ کر اس بات کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ شمالی ہندوستان میں خسرو کی زبانِ ہندوی کی ارتقا کس انداز سے ہوئی ہے۔ برجی اردو کے لوک گیتوں کا بھی اپنا مزہ ہے۔ان گیتوں کی کوئی تاریخ متعین کرنا انتہائی مشکل امر ہے۔ لیکن نواح دہلی کے ان گیتوں میں اردو کی ارتقائی صورت اور بولیوں کا اپنا ایک خاص انداز اجاگر ہوتا ہے۔ایک دو مثالیں درج کئے دیتا ہوں۔ان مثالوں کو قوال حضرات خسرو سے منسوب گردانتے ہیں ۔لیکن محل بحث یہ نہیں ہے کہ یہ کلام خسرو کا ہے یا نہیں بلکہ اصل مدعا یہ ہے کہ مندرجہ ذیل گیت میں برجی اردو کی ایک خوبصورت مثال دکھائی دیتی ہے:

کا تو سے کہوں ہے رب کے کنور
تم جانت ہو من کی بتیاں، رے
اے امی لقب کاٹے نہ کٹت اب رتیاں، رے
کنور جی تھام لو موری بہیاں، رے

...

توری پریت میں سدھ بدھ سب بسری
کب تک یہ رہے گی بے خبری
کیسی دل کش توری نگری
من موہ لیت بطحا کی نگری

ان گیتوں کے علاوہ اردو کے لوک گیتوں میں ایسی بہت سی مثالیں ہیں۔ جن سے اردو پر مغربی ہندی کی بولیوں کے اثرات کی نشاندہی ہوتی ہے۔ان میں برج کو خاص اہمیت حاصل ہے بایں ہمہ برجی اردو کے ہی چند اشارے پیش کئے گئے ہیں۔

اردو لوک گیتوں کے مختلف روپ

لوک گیت لوک کلچر کے مختلف پہلو کو اجاگر کرتے ہیں۔ کلچر کے مختلف عناصر ان گیتوں میں وقتاً فوقتاً ظاہر ہوتے ہیں۔ مختلف موقعوں پر انہیں گایا جاتا ہے۔ مختلف مواقع پر گائے جانے کے سبب ان کے موضوعات میں رنگارنگی پائی جاتی ہے۔ زندگی کے مختلف مراحل میں لوک گیتوں کا اپنا ایک اظہاریہ ہے۔ جو انسانی جذبات کے فطری اظہار کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ مختلف موقع و محل کے مطابق گیتوں میں جذباتوں کی تبدیلی بھی دکھائی دیتی ہے۔ انسانی زندگی کے ہر ایک اسٹیج کے گیت یہاں ملتے ہیں۔ بچہ کے مادر رحم میں آنے سے لے کر قبر کی گود تک اس کے ہر خوشی و غم کا اظہاریہ ان گیتوں میں ملتا ہے۔ یہ لوک گیت ان ناخواندہ لوگوں کے جذباتوں کی ترجمانی کرتے ہیں جو ادب عالیہ سے محظوظ ہونے کی سکت نہیں رکھتے۔ یہ انہیں ایک طرح سے سکون بہم پہنچاتے ہیں اور ان کے جذباتوں کی تسکین بھی کرتے ہیں۔ لوک گیتوں پر کام کرنے والے ناقدین و محققین نے مختلف موقعوں پر گائے جانے والے ان گیتوں کی درجہ بندی اپنے اپنے انداز سے کی ہے۔

اظہر علی فاروقی لوک گیتوں پر کام کرنے والے محققین میں ایک اہم نام ہے۔ انہوں نے اپنی کتاب 'اتر پردیش کے لوک گیت' کے تیسرے و چوتھے حصہ میں اتر پردیس کے لوک گیتوں کو پیشہ ورذاتوں اور خوشی و غم کے موقعوں کے مطابق یوں تقسیم کیا ہے:

1۔ تقریباتی (سنسکار) گیت

(i) دوہد

(ii) زچہ گیریاں

(iii) گالیاں (سیٹھیں)

(iv) مذہبی یا نیم مذہبی گیت

(v) لاونی

(vi) موسمی گیت

2۔ پیشہ ورذاتوں کے گیت

(i) گدیوں کے چھکرے اور پسر گیت

(ii)دفالیوں اور مجاوروں کے گیت

(iii)دھوبیوں کے گیت

اظہر علی فاروقی کے علاوہ اردو گیت پر ایک اہم کام بسم اللہ بیگم کا ہے۔'اردو گیت :تاریخ، تحقیق اور تنقید کی روشنی میں' ان کے اس تحقیقی کام پر انہیں علی گڑھ یونیورسٹی سے پی ایچ ڈی کی سند تفویض ہوئی۔ اپنے اس مبسوط مقالہ میں انہوں نے اردو گیت سے متعلق کئی اہم نکات پر بات کی ہیں۔ اردو گیت پر اس سے اچھا کام میری نظر میں نہیں آیا۔ گیتوں کی تقسیم سے متعلق انہوں نے ایک اہم نکتہ موسیقی کا اٹھایا ہے اور موسیقی کی بنیاد پر انہوں نے گیت کی تقسیم اس طرح کی ہے :1. کلاسیکی گیت جو کلاسکی موسیقی سے میل کھاتے ہوں۔ انہیں پکے گیت کہتے ہیں۔ ان میں کلاسیکی موسیقی کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ 2. نیم کلاسیکی گیت جو کچے پکے گانوں کی ملی جلی شکل ہوتی ہے،[27] ان میں کلاسیکی موسیقی کے اصولوں سے انحراف کرتے ہوئے ایک ہی گیت میں مختلف راگ راگنیوں کے اجزاء شامل ہوتے ہیں۔ ایک ہی گیت میں کئی کئی گیتوں کا مزہ مل جاتا ہے۔ 3. عوام پسند گیت / لوک گیت / دیہات کے گیت انہیں عام اصطلاح میں گیت کہتے ہیں۔'' یہ گیت صرف لے اور دھن پر قائم کئے جاتے ہیں۔ ان کو موسیقی کے معدودے چند معروف یا نیم معروف سانچوں میں ڈھال کر پیش کرنے کی پابندی نہیں ہوتی۔''[28]۔ ان کے علاوہ ایک چوتھی قسم فلمی گیتوں کا ذکر بھی ہے جسے عرف عام میں گانے کہا جاتا ہے۔ اس تقسیم کے علاوہ انہوں نے مختلف موقعوں پر گائے جانے والے گیتوں کی درجہ بندی بھی کی ہے :

1. زچہ گیریاں
2. لوریاں
3. رومانی گیت
4. گھریلو گیت :

(i)شادی بیاہ کے گیت، شادیانے، سوہے یا سہاگ گیت

(ii)سہرے

(iii)آرسی مصحف

---

[27]بسم اللہ بیگم ، اردو گیت ، دہلی ، ادارہ فکر جدید ، ۱۹۸۹، ص: ۶۴

[28]بسم اللہ بیگم ، اردو گیت ، دہلی : ادارہ فکر جدید ، ۱۹۸۹، ص، ۶۲۔

(iv)بابل کے گیت

(v)ناہلانہ زندگی کے گیت

(vi)پنگھٹ کے گیت

(vii)میلے ٹھیلے کے گیت

(viii) جلاپے کے گیت

(ix)ساون کے گیت

(x)مناظر قدرت کے گیت

ثمینہ بیگم کی کتاب' جنوبی ہند میں دھولک کے گیتوں کی روایت' بھی ان کا تحقیقی مقالہ ہے۔اردو گیت کے حوالہ سے مقالہ گرچہ جاندار نہیں لیکن مقالہ کے نصف آخر میں جنوبی ہند کے اردو لوک گیتوں کا ایک اچھا انتخاب درج ہے۔جو میرے مقصد کے حصول کے لئے مفید مطلب ہے۔علاوہ ازیں انہوں نے لوک گیتوں کی خانہ بندی خاصی تفصیل سے کی ہے۔جس سے لوک کلچر میں گیتوں کی اہمیت کا اندازہ ہوتا ہے کہ زندگی کے مختلف موقع و مراحل کے گیت کی کیا اہمیت ہے:-

1. مذہبی گیت: سلام، منقبت، حمد، نعت، رمضان میں گائے جانے والے گیت، سائل کے گیت، پیرومرشد کے لئے۔
2. ڈھولک کے گیت: (i) شادی بیاہ کے گیت، منگنی کی رسم کے گیت، پاؤں میس، دن دھرائی کی رسم کے گیت، مانجھے کے گیت، ساچق کے گیت، مہندی کے گیت، سہرا، آرسی مصحف، منہ دکھائی کے گیت، رخصتی کے گیت، چوتھی کے گیت، ولیمہ کے گیت، جمعگی کے گیت۔ (ii) زچہ گیریاں/بچہ کی پیدائش کے گیت: گود بھرائی کے گیت، چھٹی کے گیت، چھلے/سوامہینے کے گیت، عقیقہ کے گیت، بسم اللہ خوانی کے گیت، گل پوشی/ختنہ کے گیت۔ (iii) مزاحیہ گیت، رومانی گیت، ہجر کے گیت، فلسفیانہ گیت، فلمی گیت۔
3. محنت کشوں کے گیت: (i) گھریلوں کام کاج کے گیت: چکی نامہ، چرخہ نامہ، لگن نامہ، سہاگن نامہ وغیرہ۔ (ii) پیشہ ورافراد کے گیت: دھوبیوں کے گیت، کسانوں کے گیت، ملاحوں ک گیت وغیرہ۔
4. تہواروں کے گیت : محرم، دیوالی، دسہرا، عید، چہلم وغیرہ۔

5. مناظر فطرت کے گیت : موسموں کے گیت، ساون کے گیت، پھاگن کے گیت، بارہ ماسہ
6. پنگھٹ کے گیت
7. میلے ٹھیلے کے گیت
8. بچوں کے گیت

لوریاں

9. کھیل کے گیت

کبڈی کھیل کے گیت، پاؤں کھیل کے گیت، ہاتھوں کے کھیل کے گیت، انگلیوں کے کھیل کے گیت، پکڑا پکڑی، چھپن چھپی، ایک سہلی باغ میں...، کوسم پئی پئی... سو روپے کی گھڑی...، وغیرہ۔

10. تعلیمی گیت
11. معاشرتی گیت

تلاش معاش کے سلسلہ میں، روٹی، کپڑا، مکان کے متعلق

12. سیاسی گیت
13. حب الوطنی گیت
14. الاو کے گیت
15. چاربیت

یہ قسم فوجیوں اور سپاہیوں سے متعلق ہے۔ دف اور طبل پر خوشیاں مناتے ہوئے گاتے ہیں۔

16. مرثیے
17. فلمی گیت

اس تقسیم کے علاوہ انہوں نے مزید ذکر کیا ہے کہ ''دکنی اردو ادب کے ابتدائی عوامی گیتوں میں سہاگن نامہ، لگن نامہ، چکی نامہ، چرخہ نامہ، سہیلا، نوسرہار، چھ سرہار، بسیرہار، جھولنا، دھناسری، پالنا اور بدھاوا شامل ہیں۔ جن کے ذریعہ پند و نصیحت کی جاتی تھی۔''[29]

اس تقسیم کے ذریعہ نہ صرف ہمیں دکنی لوک کلچر میں لوک گیتوں کی شمولیت، ارضیت یعنی ان کے زمین سے جڑے ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ بلکہ ہندوستانی لوک کلچر کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ یہ لوک گیت ہماری زندگی میں کس طرح رچے بسے ہیں۔ ان لوگوں کے علاوہ دو اور نام بھی اس فہرست میں شامل کئے جاتے ہیں جنہوں نے اپنی اپنی کتابوں میں گیتوں کی تقسیم کی ہے۔ گو کہ یہ نام خاصہ اہم نہیں ہیں لیکن میری اپنی درجہ بندی سے قبل ان پر بھی ایک نظر ڈال لینا مناسب سمجھتا ہوں تاکہ تحقیق کا حق ادا کیا جا سکے۔ ڈاکٹر عبدالخالق کا مطمح نظر مسلم معاشرے کے لوک گیت ہیں۔ بایں ہمہ انہوں نے اپنی کتاب کا نام بھی'' مسلم معاشر کے لوک گیت'' رکھا ہے۔ انہوں نے اپنی اس کتاب میں لوک گیتوں کی تقسیم کے مختلف طریقے بتائے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ مسلم گھرانوں میں گائے جانے والے گیتوں کو کئی جہت سے تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک طریقہ تو سر اور دھن کو معیار بنا کر مثلاً کجری، چیتا، سوہر اور نرگن وغیرہ۔ دوسرا رسم و رواج کی بنیاد پر اور تیسرا موضوع کے مطابق۔ انہوں نے موضوع کے مطابق گیتوں کی تقسیم یوں بتائی ہے:

1. سوہر: بچہ کی پیدائش سے متعلق گیت
2. کن چھیکن گیت
3. ختنہ سے متعلق گیت
4. اللہ، پیغمبر، پیر وغیرہ سے متعلق گیت
5. شادی بیاہ سے متعلق گیت
   (i) لڑکی کی شادی کے موقعہ پر
   (ii) لڑکے کی شادی کے موقعہ پر
6. بھانڑی یعنی گالی گیت

---

[29] ثمینہ بیگم، جنوبی ہند میں ڈھولک کے گیت، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، ۲۰۱۵، ص، ۷۹۔

7. لوک مرثیہ

اس سلسلہ کی ایک اور کتاب عبداللہ امتیاز احمد کی کتاب ''اردو لوک ادب میں خواتین کا حصہ'' ہے۔ جس میں انہوں نے موضوع کی مناسبت سے لوک گیتوں کو مندرجہ ذیل اقسام میں تقسیم کیا ہے۔

1. تقریباتی گیت

(i) دوہد: دوہد کو زچہ گیریاں بھی کہا جاتا ہے۔ یہ گیت دوران حمل تقریبوں پر گایا جاتا ہے۔ لیکن ان میں زچہ گیریوں کے علاوہ چھٹی اور چھلّے پر گائے جانے والے گیت بھی شامل ہیں۔

(ii) زچہ گیریاں:

(iii) لوریاں:

2. رومانی گیت

3. شادی بیاہ کے گیت

(i) منگنی

(ii) شادیانہ

(iii) سہاگ گیت

(iv) سہرا

(v) آرسی مصحف

(vi) رخصتی

(vii) تاہلانہ زندگی کے گیت

4. پنگھٹ کے گیت

5. میلے ٹھیلے کے گیت

6. جلاپے کے گیت: سوکن کا ڈر و خوف پیدا ہونا۔ ایسے گیت جن میں اس خوف کا اظہار کیا گیا ہو۔

7. موسمی گیت

(i) ساون کے گیت

8. پیشہ ور افراد کے گیت

(i) ملاحوں کے گیت

(ii) چکی کے گیت

(iii) گدیوں کے چھکرے اور پسر گیت

(iv) اہیروں کے گیت (برہا): دراصل برہا کوئی گیت کی قسم نہیں بلکہ گیت گانے کا ایک انداز ہے۔

(v) دھوبیوں کے گیت

9. بچوں کے گیت

کھیل گیت، کبڈی گیت، اکڑ بکڑ گیت

10. تعلیمی گیت

11. بارہ ماسہ

اردو لوک گیتوں کی خانہ بندی سے متعلق ان پانچ مختلف لوگوں کا ذکر کیا گیا۔ جن کے ذریعہ ہمیں اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ لوک گیت کتنے طرح کے ہوتے ہیں۔ اور انہیں کن کن بنیادوں پر اجاگر کیا جاسکتا ہے۔ ان میں غالب رجحان یہ ہے کہ موضوعات کی بنیاد پر ان گیتوں کی خانہ بندی کرنا زیادہ مناسب ہے۔ اس کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ گیت لوک کلچر کا ایک اہم حصہ ہے۔ اور اس میں لوک کلچر کے ہر رنگ نمودار ہوتے ہیں۔ خوشی و غم، طنز و مزاح، کھیل، کود، موسموں کی کروٹیں، روز مرہ کی زندگی، تیج تہوار، اتحاد واخوت، مٹی سے محبت اور زمین سے تعلقات، زندگی کے یہ سادہ سچے رنگ ان لوگ گیتوں کے مظہر ہیں۔ ان لوک گیتوں کی درجہ بندی ہیں تمام قسم کے گیتوں کا اپنا ایک خاص رنگ ظاہر ہے۔ لیکن باطنی طور پر سب میں یکسانیت بھی پائی جاتی ہے۔ میں نے لوک گیتوں کی درجہ بندی میں پھیلاؤ کے بجائے اختصار کو ملحوظ رکھنے کی کوشش کی ہے۔ اس لئے انہیں پانچ بڑے خانے میں تقسیم کیا ہے۔ رومانی یا عشقیہ گیت، شادیات کے گیت، محنت مزدوری کے گیت، مذہبی اور تہواروں کے گیت، بچوں کے گیت۔ ان پانچ حصوں میں ہر ایک کے اندر کئی ذیلی عنوان ہیں۔ حافظے میں لانے اور قارئین کی سہولت

کے لئے یہ رستہ اختیار کیا گیا ہے۔اس ضمن میں ایک اور بات عرض کرتا چلوں کے گذشتہ باب میں اردو گیتوں کی تقسیم کے حوالہ سے میں نے ، لوری، بارہ ماسہ ، چہار بیت ،لوک مرثیہ ، بھجن، سہرااور قوالی کاذکر کیا ہے۔ایسا قطعی نہیں کہ ان کا تعلق لوک گیتوں سے نہیں ہے۔دراصل ان کی تقسیم اس لئے علیحدہ کی گئی ہے کہ ان کے ذیل میں آنے والے گیت اپنی ایک خاص ہیئت اور موضوع کے سبب پہچانے جاتے ہیں۔ان کے اپنے کچھ صنفی و ہیئتی مطالبے ہیں۔ان کے ذیل میں مذکور گیتوں کو بتانے کی ضرورت نہیں ہوتی کہ اس میں کس طرح کے مضمون ہوں گے۔اگر کسی نے لوری کہاتواس کے ذیل میں آنے والے گیتوں کے بارے میں اور کچھ کہنے کی ضرورت نہیں۔لیکن اس کے برعکس آگر کسی نے شادیات کے گیت کہا تو یہ طئے نہیں ہے کہ اس میں شادی کی کس رسم کے بارے میں ذکر کیا جاے گا۔اگر تہواروں کے گیتوں کا ذکر کیا جائے تو اس سے بھی اندازہ نہیں ہوتا کہ کس تہوار کا ذکر کیا جانا ہے۔اس لئے لوک گیتوں میں جو اپنی ایک علیحدہ صورت و ہیئت رکھتے ہیں،انہیں اردو گیت کی تقسیم میں ذکر کیا گیا ہے۔ برعکس اس کے لوک گیتوں کی خانہ بندی میں ان کے مضامین و موضوعات کو مد نظر رکھتے ہوئے میں نے انہیں درج ذیل پانچ حصوں میں تقسیم کیا ہے:

1. رومانی/عاشقانہ گیت: رومان انسانی فطرت کا ایک اہم حصہ ہے۔عمر کے مختلف حصہ میں اس کا اظہار یہ تبدیل ہوتا رہتا ہے۔لوک کلچر میں رومان گھلا ملا ہے۔ صلبی رشتوں سے محبت ہو یا انسانی رشتوں سے ، فطرت سے محبت ہو یا فطری مظاہر سے،انسانوں سے محبت ہو یا اشیاء سے، غم والم سے لذت آمیزی ہو یا حسرت و یاس سے ہر ایک جا ہمارا یہ رومانی جذبہ کار فرما نظر آتا ہے۔لوک گیت رومانی جذبوں کے ان رنگوں سے ہمیں لطف بہم پہنچاتا ہے۔لوک گیتوں میں ان جذبوں کو ہم جدا جدا کر کے اس طرح دیکھ سکتے ہیں۔موسمی گیت، مناظر فطرت کے گیت، میلے ٹھیلے کے گیت، پنگھٹ کے گیت، ہجر زدہ گیت۔

موسمی گیت: انسانی جذبات کی تبدیلی میں موسم کا بہت بڑا ہاتھ ہے۔اور جیسا کہ کہا گیا گیت انسانی جذبات کا بے ساختہ اظہار یہ ہے بایں ہمہ مختلف موسموں کے مطابق لوک گیت میں ہمیں انسانی جذبات اور کیفیات کا بہترین نمونہ ملتا ہے۔ گرمی، برسات، سردی، بہار، خزاں ان سب کے مطابق لوک کلچر میں گیت لکھے گئے ہیں۔ موسموں کے مطابق دل پر گزرنے والے جذبات نے عورتوں کو تحریک دی کہ ان کو قلم زد کریں۔ بارہ ماسہ اس کی بہترین مثال ہے۔ جس میں سال کے بارہ مہینہ میں دل پر گذرنے والے واقعات لکھے جاتے ہیں۔ایک ہجر زدہ عورت کے مختلف موسم سے جڑے جذبات ان میں ملتے ہیں۔ بارہ ماسہ کاذکر گزشتہ باب میں کیا جاچکا اس لئے یہاں تکرار عبس محض

ہے۔ بارہ ماسہ کے علاوہ بھی موسم کے گیت ملتے ہیں۔ کجری، ملہار، ساون یہ سب گیت موسم سے متعلقہ ہیں جو عورتوں میں عام ہیں۔ موسم کے ضمن میں سب سے زیادہ لوک گیت ساون کے موسم سے متعلق ہی ملتے ہیں۔ لوک کلچر میں ساون کا مہینہ ہجر کی مار جھیلنے والی عورتوں کے لئے سب سے مشکل ہوتا ہے۔ بارش کی بوندیں دل پر ایسے اثر کرتی ہیں جیسے کٹار چل رہی ہو۔

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 پردیس
گھر آؤ نندجی کے بیر
بدریا بیرن ہو...

ایک مہجور عورت اپنے محبوب /خاوند کے لئے پریشان ہے۔ بارش کی بوندیں تیز ہونے لگی ہیں۔ اس کا دل اپنے خاوند کے لئے بیکل ہے۔ اسے اس بات کا بہت دکھ ہے کہ اس موسم میں اس کا محبوب بدیس میں ہے۔ ایسے موسم میں جب بارش کی بوندوں کے ساتھ خواہشیں انگڑائیاں لیتی ہیں۔ محبوب سے وصل کی تڑپ شدید تر ہو جاتی ہے۔ لوک گیتوں میں برسات سے متعلق یہ تصور عام ہے۔ برہا کی اگنی میں جلنے والی عورت موسم کی ستم ظریفی کا شکوہ کرتی ہے۔

گھر میں نہیں مورے ساجن برسن لاگے ساون... رے
رم جھم رم جھم مینھا برسے بہے پون بروہیا
آگ لگے مورے من...
گھر میں نہیں مورے ساجن برسن لاگے ساون... رے
کوندھا لپکے بجلی چمکے گرجن لاگے بادروا
سونی سیج نیند نہیں آوے یاد آویں من بھاون
گھر میں نہیں مورے ساجن برسن لاگے ساون... رے

اونچی اٹریا موہے ڈر لاگے تڑپے مورا من

رہ رہ راہ تاکوں میں بار بار دیکھوں آنگن

گھر میں نہیں مورے ساجن برسن لاگے ساون...رے

ہندوستان میں موسم کی تبدیلی کی بڑی اہمیت ہے۔ موسم کی تبدیلیوں کے ساتھ کئی تہوار منائے جاتے ہیں۔ ہولی گرمی کی آمد کی خبر دیتی ہے، دیوالی جاڑے کے آغاز کا پیغام سناتی ہے اور بسنت بہار کی آمد کا پتا دیتی ہے۔ ہولی، بسنت اور دیوالی کی مناسبت سے لوک کلچر میں کئی یک گیت گائے اور گنگنائے جاتے ہیں۔ ان کا تفصیلی ذکر تہواروں کے ضمنی عنوان کے تحت کیا جائے گا۔ موسمی گیتوں میں ساؤنی، کجری، ملہار اور بارہ ماسے خاص گیت ہیں۔ ساؤنی، کجری عموماً عورتیں گاتی ہیں جبکہ ملہار اور بارہ ماسے مرد گاتے نظر آتے ہیں۔ اساڑھ بیتا اور ساون کی رم جھم میں جھولوں پر یہ بول سنائی دینے لگے:

میری کنوئیاں میں لمبی کھجور بجلی چمک رہی

ویرن بھیّا لینے کو آئے بجلی چمک رہی

لہرا، چرخا، برہ، منرا، ساؤنی، یہ سب ساون گیت کے الگ الگ رنگ ہیں۔ ساون کے اس رنگ برنگے موسم کی اپنی شعریات ہے۔ جو لوک کلچر میں آج بھی زندہ ہیں۔ بارش ہوتے ہی باغوں میں جھولے لگنا، جھولوں پر نوجوان لڑکیوں کا گیت گنگنانا، چرخا کہلاتا ہے۔ چرخا کاتتے وقت جو گیت گائے جاتے ہیں بنیادی طور سے انہیں چرخا گیت کہا جاتا ہے لیکن اظہر فاروقی کے مطابق جھولے کی پینگوں پر بھی کچھ گیت گائے جاتے ہیں جنہیں چرخا گیت کہا جاتا ہے۔ جھولے پر ہی سکھی سہیلیوں کے ساتھ ساؤنی گیت بھی گایا جاتا ہے۔ ساون کے مہینہ میں لڑکی کو اس کے میکے لے جانے کے لئے اس کا بھائی/باپ آتے ہیں اور ساتھ ساؤنی لاتے ہیں۔ بایں ہمہ ساون شروع ہوتے ہی لڑکیاں ساؤنی بھی گانا شروع کر دیتی ہیں۔ میکے جانے کی خوشی، بھائی کے آنے کا انتظار، ساؤنی ملنے کی خوشی، پریتم کی یاد یہ سب ساؤنی گیتوں کے مضامین ہیں۔ "امّاں میری بابل کو بھیجوری کہ ساون آیا" ساؤنی کا ایک اہم گیت ہے جو خاصہ معروف ہے۔ اسے خسرو سے منسوب کیا جاتا ہے۔ عورتیں اپنی ان خواہشوں کی تکمیل کے لئے ساون کی آمد کی خبر اپنے میکے اور بدیسی شوہر کو بھیجنا چاہتی ہیں۔ اپنے جذباتوں کی پیغام رسانی کے لئے وہ فطرت کا سہارا لیتی ہے۔ ہوا، بادل، پنچھی، کوئل، کاگا وغیرہ کو اپنا نامہ بر بناتی ہیں۔

جھک جارے بدرا

برس چوں نہ جائے

سن لے موری یک بتیا

بیرن سے کہوٗ جائے

ساؤن آیو بہنیا کلپے

اُہی کو آئی لیٗ جائے

پیغام رسانی کے یہ گیت لہرا/لہریا کہلاتے ہیں۔ برسات کا ایک اہم لازمہ مہندی کے گیت بھی ہیں۔ ساون آیا اور مہندی نہ لگائی جائے یہ ممکن نہیں۔ عورتیں، کنواری بالی لڑکیاں سب اپنے ہاتھوں میں مہندی رچاتی ہیں۔ مہندی کے ساتھ ساون کی ہری ہری چوڑیاں بھی ہاتھوں میں پڑ جاتی ہیں۔ ہتھیلیوں کی سرخی اور کلائیوں میں چھنکتی سبز چوڑیاں ساون کا اپنا ہی مزہ دیتی ہیں۔ مہندی کے گیتوں میں یہ سارے مضمون مذکور ہیں۔

پانچ پیڑ مہندی بۓ کیسریا لال

اے اپجے نو دس پیڑ بۓ

کہ مہندی رنگ چوئے جی مہراج

...

منرا بھیا پہنادے سبج رنگ چڑیاں

کالے رنگ میں نا پہروں منرا ساؤن آیا رے

لال رنگ میں نا پہروں جٹھانی رنگ بھایا رے

نیلے رنگ میں نا پہروں نندیا موہی کو بنایا رے

منرا بھیا پہنادے سبج رنگ چڑیاں

موسمی گیتوں میں برسات کا رنگ حاوی رہا ہے۔ دراصل گیتوں میں سب سے اہم موسم برسات ہی مانا جاتا ہے جہاں نہ صرف دھرتی کے رنگ نکھرتے ہیں بلکہ عورتوں کے رنگ روپ بھی نکھر آتے ہیں۔ اور دھرتی کی کوکھ سے جیسے ہریالی پھوٹتی ہے ویسے ہی عورتوں کے جذبات اور ان کی امنگیں بھی انگڑائیاں لیتی ہیں جن کا اظہار یہ ان موسمی گیتوں میں ملتا ہے۔

مناظر فطرت کے گیت: موسم کے گیتوں میں ایک چیز اور خاص دکھائی دیتی ہے وہ ہے منظر کشی۔ موسم کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ فطری مناظر کی عکاسی بھی گیتوں میں دکھائی دیتی ہے۔ برسات کے موسم میں لہلہاتی، سرسبز و شاداب دھرتی کا منظر ہو یا سردی کے موسم میں برف سے گھری زمین کی سفیدی ہو۔ بہار کی نیرنگی ہو یا گرمی کی تپش ،یہ سب رنگ اپنی جزئیات کے ساتھ ہمیں گیتوں میں ملتے ہیں۔ ہندوستان میں موسم کے حساب سے دھرتی بھی

رنگ بدلتی ہے۔اس رنگ بدلتی دھرتی اور یہاں کے خوبصورت مناظر اپنی تمام جزئیاتکے ساتھ ان لوک گیتوں میں قید ہیں۔ فطرت نگاری کا اصل مزہ تو اس وقت ہے جب فطرت کے ایک ایک منظر کو اس کی تمام جزئیات کے ساتھ پیش کیا جائے۔ گیتوں میں ہمیں یہ ہنر دکھائی دیتا ہے۔ عورت جو ہر ایک چیز کو ٹھہر ٹھہر کر دیکھنا چاہتی ہے۔اس کے مزاج کا یہ حصہ گیتوں میں منظر نگاری کو تقویت پہنچاتا ہے۔ فطری مناظر کی اس عکاسی میں رومان پرور فضا غالب نظر آتی ہے۔ انسان کی جمالیاتی حسیت ان فطری مناظر سے لطف اندوزی کے بغیر مطمئن نہیں ہوتی ہے۔ ساون کے گھرتے کالے بادل ، رم جھم بارش، لہلہاتے کھیت، مچلتی اٹھلاتی ندیاں ، سر بہ فلک پہاڑ، یہ سب لوازمات ہیں ان مناظر کے جو گیتوں میں پیش کئے جاتے ہیں۔ ہندوستانی دھرتی ندیوں اور پہاڑوں سے مالا مال ہے۔ مختلف لوک کلچر میں نہ جانے کتنے اور کیسے کیسے گیت ان کی مناسبت سے لکھے گئے ہیں۔ ملاحوں کے گیتوں میں ہمیں اس کا فیض دکھائی دیتا ہے۔ پیشہ ور افراد کے گیتوں کے ضمن میں اس کا ذکر کیا جائے گا۔

میلے ٹھیلے کے گیت: میلے ٹھیلے کے بیان میں بھی رومانی فضا نظر آتی ہے۔ تفریح طبع کے لئے لوک کلچر میں میلے ٹھیلے کی بڑی اہمیت ہے۔ جسے عورتیں، بچے، بڑے سب شوق سے دیکھنے جاتے ہیں۔ جوان لڑکیاں اپنی سکھی سہیلیوں کے ساتھ میلہ گھومنے جاتی ہیں۔ میلوں میں نٹ کے تماشے اور نوٹنکی وغیرہ سے محظوظ ہوتی ہیں۔ ان پروگراموں میں بسا اوقات گیت بھی گائے جاتے ہیں۔ بسم اللہ بیگم لکھتی ہیں'' 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۔''[30]

جھمکا گرا رے بریلی کے بازار میں
ساس میری ڈھونڈے نند ڈھونڈوائے
سیاں ڈھونڈیں رے گلے میں بیّاں ڈال کے.... جھمکا گرا رے

پنگھٹ کے گیت: لوک کلچر میں بہو بیٹیوں کا پنگھٹ سے پانی بھرنے کا رواج عام رہا ہے۔ پنگھٹ پر جاتے ہوئے کتنی جھکتی اٹھتی نگاہیں آپس میں ٹکراتی ہیں۔ کتنے دل کی امنگیں جوان ہوتی ہیں۔ پنگھٹ کے گیتوں میں ہمیں رومانی فضا غالب نظر آتی ہے۔ان گیتوں میں عاشق معشوق کی چھیڑ چھاڑ بھی ملتی ہے۔ کرشن کنھیا اور گوپیوں کی راس لیلا میں پنگھٹ کا بہت اہم رول رہا ہے۔ کرشن کا پنگھٹ پر گوپیوں کو چھیڑنا، انہیں پریشان کرنا، پنگھٹ کے گیتوں کا خاصہ

---

30 بسم اللہ بیگم ،اردو گیت، دہلی: ادارہ فکر جدید، ۱۹۸۹، ص، ۲۵۸ ۔

ہیں۔اردو کے لوک گیتوں میں بھی ہمیں اس روایت کا عکس دکھائی دیتا ہے۔ گو کہ فی زمانہ پنگھٹ پر پانی بھرنے کا رواج کم سے کم تر ہوتا جارہا ہے۔ لیکن جہاں بھی پنگھٹ کے گیت گائے جاتے ہیں ان میں ان باتوں کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔

موہے چھیلا گگریا بھر لینے دے
بھر لینے دے رے سنوریا
بھر لینے دے موہے چھیلا.....
نیم 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...

ہر کلچر کے اپنے اصول و ضوابط ہوتے ہیں، جو ملک کے قانون کی کسی کتاب میں درج نہیں ہوتے۔ یہ بن لکھے اصول و قوانین لوگوں کو اپنے دل وجان سے زیادہ عزیز ہیں۔ گاؤں کی بہو، بیٹیوں کے اپنے ضوابط (مریادا) ہیں۔ وہ غیر مردوں کے سامنے بغیر گھونگھٹ کے نہیں آسکتیں،اونچی آواز میں انکا بات کرنا مناسب نہیں،انہیں شوخیوں اور ٹھٹھا، مذاق کی اجازت نہیں۔ بیٹیوں سے زیادہ بہوؤں پر یہ پابندیاں عائد کی جاتی ہیں۔ گھر میں ساس ان کی ہر حرکت پر نظر رکھتی ہے۔ بات بات میں انہیں عزت و عفت کی دہائی دی جاتی ہے۔اکثر و بیشتر یہ سختی بے جا معلوم ہوتی ہے۔ لیکن کلچر کی قدروں کے نام پر سب رواں ہے۔ مزید لوک کلچر میں دیور، جیٹھ، سسر کے حوالہ سے بہو کی فکر اور اس کے رویے کی جھلک بھی ہمیں پنگھٹ کے گیتوں میں دکھائی دے جاتی ہے۔ درج ذیل پنگھٹ کے گیت میں ایک جوان عورت کے ان جذبات کو محسوس کریں جو محبوب سے وصال کی راہ میں حائل ہوتے ہیں۔ یہ گیت لوک کلچر کے ان اقدار کی ایک خوبصورت امیجری کرتا ہے:

پنیا بھرن کیسے جاؤں سکھی ری
میں تو پنیا بھرن کیسے جاؤں
گھونگھٹ مورا اوڑا اوڑ جائے — پتلی کمر سو سو بل کھائے
جھانجھن بولیں جھنن جھنن — ساس موری جل جل جائے

پنیا بھرن کیسے جاؤں سکھی ری

پنیا بھرن کیسے جاؤں....

ڈیوڑھی پر سسرے بیٹھے ہیں　　　رستے میں مورے جیٹھ کھڑے ہیں

دیورا کھیل رہے ہیں باہر　　　بلما پنگھٹ راہ تکت ہیں

پنیا بھرن کیسے جاؤں سکھی ری

پنیا بھرن کیسے جاؤں....

کھالی گگریا کون بھرن دے　　　بانکے بلما سے کون ملن دے

من کی کرنی کون کرن دے　　　نین پیاس کو کون بجھن دے

پنیا بھرن کیسے جاؤں سکھی ری

پنیا بھرن کیسے جاؤں....

ہجر زدہ گیت : ہجر، عشق و عاشقی کا لازمہ ہے۔ برہ کی اگنی میں جلنا عاشق کا مقدر ہے۔ وصال کے ایام میں بھی ہجر کا خوف عاشق کو پریشان کئے رہتا ہے۔ گیت چونکہ عورت کا بیانیہ ہے۔ بایں ہمہ گیتوں میں عورت عاشق ہے اور اپنے معشوق (عام طور سے یہ معشوق شوہر ہی ہوتا ہے) سے ملن کی آس لئے اپنی زندگی کی بہاریں گزار دیتی ہے۔ کبھی یہ ملن اسے جلد نصیب ہو جاتا ہے اور کبھی برسوں بیت جاتے ہیں۔ برہ یا ہجر زدہ گیتوں کا بہترین نمونہ ہمیں بارہ ماسوں میں ملتا ہے۔ برسات کے موسم میں وصال کی خواہش اور شدید ہو جاتی ہے۔ایسے میں وہ اپنے محبوب/ساجن، پیا، پریتم کو یاد کرتی ہے اور اپنے ہجر زدہ جذباتوں کو گیتوں میں ڈھال دیتی ہے۔

جیا ترسے بدریا برسے، سکھی ری دن کیسے کٹیں گے بہار کے

جیا جائے گھبرائے کسے 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....

2. **شادیات کے گیت:** اکثر و بیشتر گیت شادی بیاہ سے متعلق ہیں۔ یہ اجتماعی خوشی کا ایک بڑا موقعہ ہوتا ہے جہاں محلہ، ٹولہ کی ساری عورتیں یکجا ہوتی ہیں۔ شہروں بالخصوص چھوٹے شہروں میں تو گیت گانے کے لئے مراثنیں بلائی جاتی ہیں۔ لیکن دیہاتوں میں ساری عورتیں مل کر گیت کی محفل سجاتی دیتی ہیں۔ شادی کی ہر ایک رسم میں گیت

گائے جاتے ہیں۔ فی زمانہ رسمیں کم ہوتی جارہی ہیں جس کے سبب گیت بھی ناپید ہوتے جارہے ہیں۔ جدید تعلیم نے ان ساری چیزوں کو دقیانوسی قرار دے دیا ہے۔ جیسے جیسے یہ جدید تعلیم شہروں سے دیہاتوں میں عام ہوتی جارہی ہے۔ یہ لوک گیت ویسے ویسے اٹھتے جارہے ہیں۔ خیر ان کے اسباب وعلل پر بعد میں گفتگو ہوگی۔ شادی کے سلسلہ میں سب سے پہلے منگنی کی رسم ادا کی جاتی ہے۔ پھر سلسلہ وار رسمیں ہوتی ہیں۔ اور ہر رسموں کے ساتھ گیتوں کا گایا جانا جیسے لازمی ہے۔ شادی بیاہ کے سلسلہ میں ترتیب وار حسب ذیل موقعوں پر گیت گائے جاتے ہیں۔

منگنی کے گیت: رشتہ قبول ہونے کے بعد سب سے پہلی رسم منگنی کی ادا کی جاتی ہے۔ منگنی کی رسم کے لئے پہلے لڑکے والے لڑکی کے یہاں سوغات لے کر جاتے ہیں۔ مٹھائیاں، میوجات، پانچ یا سات طرح کے پھل، پھولوں کا گہنا، لڑکی کے لئے کپڑے، چپل، تیل، عطر، چاندی یا سونے کے زیورات اور انگوٹھی، سلامی کے روپے جو اپنی حیثیت کے مطابق دئے جاتے ہیں۔ ’’امیروں میں پھولوں کے ہاروں کے بجائے دھنک یعنی گوٹے کے ہار ساتھ لے جاتے ہیں۔ انگوٹھی سونے کی اور چھلّا چاندی کا ہوتا ہے۔ باقی رقمیں خواہ جڑاؤ خواہ نرے سونے کی ہوتے ہیں۔ منگنی کا سامان کہاریوں، چماروں وغیرہ کے سروں پر جاتا ہے اور پھولوں کا گہنا نائی کے کندھے پر۔‘‘[31] پھر منگنی کی رسم ادا کی جاتی ہے۔ لڑکے کی ماں لڑکی کو شگون کی انگوٹھی پہناتی ہے۔ اور سلامی کی رقم لڑکی کے ہاتھوں میں رکھ دیتی ہے۔ لڑکے کی بہنیں، بھابھیاں سوغات میں لائے زیورات لڑکی کو پہناتی ہیں۔ اسی طرح لڑکی والے بھی منگنی کی رسم پوری کرنے لڑکے والوں کے یہاں سوغات لے کر جاتے ہیں اور منگنی کی رسم ادا کرتے ہیں۔ تھوڑا بہت تبدیلی کے ساتھ فی زمانہ بھی منگنی کی یہ رسم ہندوستان کے مختلف علاقوں میں بالخصوص لوک کلچر میں تقریباً ہر جگہ ادا کی جاتی ہے۔ منگنی کے بعد قدیم عہد میں شادی ہونے سے قبل تک ہر تیج تہوار میں لڑکا، لڑکی دونوں کی طرف سے شگون کی چیزیں اپنے پورے لوازمات کے ساتھ ایک دوسرے کو بھیجی جاتی تھیں۔ عید، بقر عید، محرم، شب برات، نوروز، دیوالی، ساون ہر ایک تہوار میں لین دین کی یہ رسمیں ادا کی جاتی تھیں، جیسا کہ شاہد احمد نے اپنی کتاب ’رسوم دہلی‘ میں دہلی کے حوالے سے لکھا ہے۔ لیکن فی زمانہ گرانی کی وجہ سے لین دین کی اس رسم میں خاصہ کمی واقع ہوئی ہے۔ اور بچپن کی نسبت والی رسم بھی رفتہ رفتہ ختم ہوتی جارہی ہے۔ راقم نے پرانی دہلی کے اپنے ایک دوست سے معلوم کیا تو معلوم ہوا کہ فی زمانہ وقت کی کمی اور گرانی کی وجہ سے منگنی کے بعد تیج تہوار پر لین دین کے معاملے میں بہت کمی واقع ہوگئی ہے اور دوسری اہم بات یہ کہ اب منگنی اور شادی کے درمیان زیادہ وقفہ بھی نہیں

[31] سید احمد دہلوی، رسوم دہلی، (مرتبہ) خلیق انجم، دہلی: اردو اکادمی، ۲۰۱۳، ص، ۱۰۹۔

ہوتا ہے۔اس لئے عام طور سے بس پہلی عیدی اور روزہ کھولئی سمدھیانہ بھیج دی جاتی ہے۔ پہلی عیدی اور روزہ کھولئی بھیجنے کی یہ رسم شادی کے بعد بھی ہوتی ہے۔اور اسی تام جھام کے ساتھ بھیجی جاتی ہے۔ منگنی کے موقعہ پر گائے جانے والے گیتوں کی تعداد بہت کم ہیں۔لوک کلچر میں اب بھی اس موقعہ پر گیت گائے جاتے ہیں۔

جے جم دوری مبارکبادیاں

ہمیشہ دوری مبارکبادیاں

سب ہی مل دوری مبارکبادیاں

اللہ میاں کے گھر شادی نت نویلیاں

ہمیشہ دوری مبارکبادیاں

...

لاڈلی بنّو کو میں کیسے بناؤں گی

ہاتھوں مہندی پیروں میں رچاؤں گی

سوھاسالو سب ہی رنگ لائیو

بنّو کو پہناؤں گی لاڈو کو پہناؤں گی

یہاں یہ بات بھی واضح کرتا چلوں کہ ایسا نہیں کہ یہ گیت محض منگنی کے وقت کے لئے ہی خاص ہیں۔مایوں میں بھی یہ گیت دوہرائے جاتے ہیں۔

مایوں/مانجھا: منگنی میں ہی شادی کی تاریخ طئے کی جاتی ہے یا بسا اوقات منگنی کے بعد شادی کی تاریخ رکھی جاتی ہے۔ان باتوں سے صرف نظر گیتوں کا اگلا سلسلہ مایوں سے شروع ہوتا ہے۔اس رسم کو مایوں بٹھانا یا مانجھا بٹھانا دونوں کہتے ہیں ۔لوک کلچر میں عام طور سے مانجھا کہا جاتا ہے۔بہار، یوپی میں اسے مانجھا اور دکن میں منجھے کہا جاتا ہے۔ ''مانجھا پنجابی زبان میں پلنگ یا چارپائی کو کہتے ہیں۔پس اسی سے مانجھے بٹھانا، پھر مائیوں بٹھانا بن گیا۔(یہ رسم غالباً پنجاب سے آئی ہے)۔''[32] مایوں کی یہ رسم لڑکا، لڑکی دونوں کے یہاں ادا کی جاتی ہے۔عام طور سے لڑکی کو شادی سے اگیارہ، نو، سات یا پانچ دن پہلے مایوں بٹھایا جاتا ہے۔اس رسم کی ادائگی کے لئے، پاس پڑوس کے محلہ ٹولہ اور خویش واقارب میں خبر کرائی جاتی ہے۔ سبھی عورتیں جمع ہوتی ہیں۔دلہن کو تیار کیا جاتا ہے۔اسے زرد کپڑا پہنا کر عورتوں کے بیچ بیٹھایا جاتا ہے۔اور پھر اسے ہلدی، صندل کا ابٹن لگایا جاتا ہے۔ جتنا دن وہ مایوں بیٹھتی ہے اس کا روپ نکھارنے کے لئے اسے

---

[32] سید احمد دہلوی، رسوم دہلی، مرتبہ خلیق انجم، دہلی: اردو اکادمی، ۲۰۱۳، ص ۱۱۶۔

روز یہ ابٹن لگایا جاتا ہے۔اس دوران نظر بد سے محفوظ رکھنے کی خاطر لال رنگ کے کپڑے میں لوہے کا چھلّا لپیٹ کر اس کی کلائی میں باندھ دیا جاتا ہے۔ پھر وہ کسی مرد کے سامنے نہیں آتی ہے اور نہ کسی مرد کو اس کے کمرے میں جانے کی اجازت ہوتی ہے۔ لڑکے کو بھی مایو بٹھانے کی رسم ادا کی جاتی ہے۔اسے محض ایک یا دو دن ہی بٹھایا جاتا ہے۔ بلکہ لڑکے کو مایوں بٹھانے کے بجائے محض ہلدی لگانے کی رسم رائج ہے بایں ہمہ اسے ہلدی لگانے کی رسم کہنا زیادہ مناسب ہے۔ لیکن رائج وہی مایوں بٹھانا یا مانجھا کی رسم ہے اس لئے یہی استعمال کیا جاتا ہے۔ یہ مایوں کی عام رسم ہے جو شہروں اور دیہاتوں دونوں میں ادا کی جاتی ہے۔ لوک کلچر میں کہیں کہیں کچھ اور اضافہ کے ساتھ مایوں کی یہ رسم ادا کی جاتی ہے۔ فی الحال محل گفتگو مایوں کے گیت ہیں۔ جو مختلف جگہ تھوڑے بہت تبدیلی کے ساتھ رائج ہیں۔ بسم اللہ بیگم ان گیتوں کی وجہ تسمیہ یوں بتاتی ہیں: ''جس روز دلہن مائیوں بیٹھتی ہے۔اس روز سے دلہن کے گھر میں اور جس روز دولہا مائیوں بیٹھتا ہے اس روز سے دولہا کے گھر میں ہم لڑکی بالیاں اور جان جوان عورتیں آپس میں مل کر سہاگ، سہاگ گھوڑیاں گاتی ہیں جن کا مضمون دونوں کے دلوں میں شوق پیدا کرنے اور توجہ دلانے والا ہوتا ہے۔''[33]

اے میری نیدان بنّو! بازوبند ڈھیلے، نین تیرے رسیلے
بازو تیرے جوشن سوہیں اور اکوں کی جوڑی
اے میری نیدان بنّو! بازوبند ڈھیلے، نین تیرے رسلے
ہاتھوں تیرے پہنچیاں سوہیں اور کنگن کی جوڑی
پیروں تیرے جھانجن سوہیں اور چوڑیوں کی جوڑی
اے میری نیدان بنّو! بازوبند ڈھیلے، نین تیرے رسیلے

...

ایسے موقعہ پر امیروں کے یہاں یا شہروں میں ڈومنیوں یا مراثنوں کو بھی بلایا جاتا ہے۔ غرض لڑکے لڑکی دونوں کو ہلدی/ابٹن لگایا جاتا ہے۔اس موقعہ پر گائے جانے والے گیتوں کو شادیانے اور ڈھولک کے گیت بھی کہا جاتا ہے۔ راقم نے مایوں میں اپنے گھر میں عورتوں کو یہ گیت گاتے سنا ہے :

کچی کلی توڑلانا سجن ساجن بن کے آجانا

---

[33] بسم اللہ بیگم، اردو گیت، دہلی: ادارہ فکر جدید، ۱۹۸۹، ص، ۱۹۸۔

ملنا ہو تو محلوں میں ملنا

میں رانی بن جاؤں سجن راجا بن کے آجانا

کچی کلی توڑ لانا سجن....

ملنا ہو تو باغوں میں ملنا

میں مالن بن جاؤں سجن مالی بن کے آجانا

کچی کلی توڑ لانا سجن....

ملنا ہو تو سیجوں پہ ملنا

میں دلہن بن جاؤں سجن دلہا بن کے آجانا

کچی کلی توڑ لانا سجن....

ملنا ہو تو سڑکوں پہ ملنا

میں رستہ بن جاؤں سجن، راہی بن کے آجانا

کچی کلی توڑ لانا سجن...

...

چلے آؤ سیّاں میں واری جاؤں

سیّاں کے بنا شر نگار مجھ کو نہ بھائے

نہ ہلدی، نہ مہندی، نہ کاجل، نہ بندی

چلے آؤ سیّاں....

سیّاں کے بنا زیور نہ مجھ کو بھائے

نہ جھمکا، نہ کنگن، نہ پائل، نہ چوڑی

چلے آؤ سیّاں....

سیّاں کے بنا جوڑا نہ مجھ کو بھائے

نہ ساری، نہ جینس، نہ لہنگا، نہ چنّی

چلے آؤ سیّاں....

مذکورہ بالا گیتوں سے اندازہ لگتا ہے کہ ان لوک گیتوں میں وقت کے مطابق ڈھلنے کی صلاحیت کس قدر موجود ہے۔ لفظ 'جینس' کا استعمال یہ آشکار کرتا ہے ہے کہ لوک گیتوں نے شہروں میں آکر خود کو شہری ماحول و

معاشرہ کے مطابق کس طرح ڈھالا ہے۔ خیر ان پر علیحدہ بات کی جائے گی۔ اس طرح کے اور کئی گیت ہیں لیکن یہاں طوالت کے خوف سے درج نہیں کیا جارہا ہے۔

ساچق/بری: بارات سے ایک روز قبل دولہے کی طرف سے اس کے گھر سے عورتوں اور مردوں کی ایک ٹولی لڑکی والوں کے گھر لڑکی کا ساز وسامان، مہندی، نکاح اور چوتھی کا جوڑا، زیورات، لڑکی کے گھر والوں کا کپڑا، میوہ، نقل یا شیرینی (بہار اور مشرقی یوپی کے علاقہ میں اسے لقم کہا جاتا ہے) لے جاتے ہیں۔ ان لوازمات کو بری/ساچق کہا جاتا ہے۔ بہار میں اسے ڈال یاڈار کہتے ہیں۔ دلی، یوپی میں بری کے یہ لوازمات بارات سے ایک روز قبل ہی لڑکی والوں کے یہاں پہنچادئے جاتے ہیں جبکہ بہار، جھارکھنڈ اور بنگال میں بھی بری بارات کے ساتھ جاتی ہے۔ بارات لڑکی والوں کے یہاں جوں ہی پہنچتی ہے بری کو سمدھن کے ہاتھ میں سونپ دیا جاتا ہے اور پھر ایک بڑے سے کمرے میں بری کے ساز وماسان کو ترتیب سے رکھ دیا جاتا ہے تاکہ خویش واقارب، محلہ والے اور پنچ حضرات انہیں دیکھ لیں کہ بری میں کیا کچھ ساز وسامان لایا گیا ہے۔ اس خوشی کے موقعہ پر مراثنیں یا عورتوں کی ٹولیاں گیت کانے میں مصروف ہو جاتی ہیں۔

نوشہ پیارے بنے کی راج دلاری بنڑی
موتیوں مانگ بھری کنبے 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

...

اچھی موری مئیا نے موئے لیا بنرا
موئے لیا بنرا خرید لیا بنرا
کشمش چھوہاروں سے تول لیا بنرا
کچے کلاوے سے باندھ لیا بنرا
بھینا مرے ٹیکے کا مول نہیں ہے

سارے سید باڑے میں چھانٹ لیا بنرا

بھینا مورے جھمکوں کا مول نہیں ہے

سارے دفتر والوں میں چھانٹ لیا بنرا

بھینا مری پونجی کا مول نہیں ہے

سارے کالج والوں میں چھانٹ لیا بنرا

بھینا مورے جگنو کا مول نہیں ہے

سارے صورت والوں میں چھانٹ لیا بنرا

سمدھیوں کی خاطر مدارت کی جاتی ہے۔ شربت پلائی کی رسم بھی ادا کی جاتی ہے۔ شادیانے ختم کر کے سیٹھیاں شروع ہوتی ہیں۔ مراثنیں ایسے گیت گاتی ہیں جن میں سمدھیوں کو گالی دی جاتی ہے۔انہوں برا بھلا کہا جاتا ہے۔(لوک کلچر کی اس رسم کا بیدی نے اپنے ناولٹ ایک چادر میلی سی میں ذکر کیا ہے)ان گالیوں سے کوئی برا نہیں مانتا ہے بلکہ خوشی سے مراثنوں کو پیسہ دئے جاتے ہیں۔

سمدھی میرے گھر آیا ڈالوں وا کے گلے موتیوں کا ہروا

سات سکھیوں میں ایسا لاگے جیسے بسنت کا گڑوا

جیسے ہولی کا بھڑوا

ساچق کی یہ رسم لڑکی والوں کی طرف سے بھی ادا کی جاتی ہے اسے ساچق کی بجائے مہندی کہا جاتا ہے۔ یہ رسم دلی والے دھوم دھام سے ادا کرتے ہیں۔اور دلہن کی بہنیں دولہے سے مہندی لگانے کی نیگ بھی لیتی ہیں۔عام طور سے لوک کلچر میں ساچق کی رسم بارات کے دن ہی ادا کی جاتی ہے۔اور اس کے بعد نکاح پڑھایا جاتا ہے۔ نکاح کے بعد سہرا پڑھا جاتا ہے۔

سہرے کے گیت: یہاں اس بات کی وضاحت کرتا چلوں کے سہرے کے گیت گائے بھی جاتے ہیں اور سہرا پڑھا بھی جاتا ہے۔زنانخانے میں عورتیں سہرے کے گیت گاتی ہیں۔اور مردانہ میں سہرا پڑھا جاتا ہے۔ سہرا لکھنے اور پڑھنے کا یہ رواج اردو کے شعرا و ادبا نے بھی قبول کیا ہے۔غالب اور ذوق کا لکھا ہوا سہرا اس ضمن میں دیکھا جا سکتا ہے۔ادب عالیہ میں بھی سہرے کی روایت ملتی ہے۔ لیکن محل بحث سہرے کے لوک گیت ہیں جن کا تعلق لوک کلچر سے ہے۔ لوک گیتوں میں سہرے کی بناوٹ ،اس کی خوبصورتی اور اس کے گوندھے جانے کا خوبصورت بیانیہ رقم کیا جاتا ہے۔ جس میں غالب وذوق کی طرح تعلّی اور تخیل کی زور آوری نہیں دکھائی جاتی ہے۔نہ ہی آسمان وزمین کے قلابہ

ملائے جاتے ہیں بلکہ جذبات کا سیدھا سچا بیان ملتا ہے۔ مردوں کے مرقوم گیتوں کے متعلق بسم اللہ بیگم درج کرتی ہیں ''مردوں کے سہرے کیا ہوتے ہیں اچھے خاصے اکھاڑے ہوتے ہیں جہاں تعلی 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 ہیں تو جذبات نہیں ہیں۔ نہیں ہے تو حقیقت نگاری نہیں ہے۔ رہی رسم ورواج کی عکاسی تو وہ ہو بھی نہیں سکتی۔ گھر کی چہار دیواری میں آیئے تو آنکھیں کھل جاتی ہیں۔''[34]

ہریالے ہمارے بنّے کے لئے سہرا گوندھ لا موری مالنیا
بیلے چنبیلی کی کلیاں سہرا گوندھ لا موری مالنیا
آؤ میری مالن بیٹھو مورے آنگن کر سہرے کا مول
سات لکھ سہرے کا مول ری عطر میں بسی لڑیاں
ہریالے ہمارے بنّے کے لئے سہرا گوندھ لا موری مالنیا

....

کھیلیں نویلیاں ارے .بنّی آج کی رتیاں
کھیلیں نویلیاں ارے .بنّی....
سہرا تمہارا خوب گندھا ارے .بنّی آج کی رتیاں
لڑیا سنبھالیں سو سکھیاں ارے .بنّی آج کی رتیاں
کھیلیں نویلیاں ارے .بنّی آج کی رتیاں
کھیلیں نویلیاں ارے .بنّی...
کنگنا تمہارا خوب سجا ارے .بنّی آج کی رتیاں
مہندی سنبھالیں سو سکھیاں ارے .بنّی آج کی رتیاں
کھیلیں نویلیاں ارے بنے آج کی رتیاں
کھیلیں نویلیاں ارے .بنّی...
جوڑا تمہارا خوب سجا ارے .بنّی آج کی رتیاں
دامن سنبھالیں سو سکھیاں ارے .بنّی آج کی رتیاں
کھیلیں نویلیاں ارے .بنّی آج کی رتیاں

---

34 بسم اللہ بیگم، اردو گیت، دہلی: ادارہ فکر جدید، ۱۹۸۹، ص، ۲۳۱۔

کھیلیں نویلیاں ارے بنّ...

بہار کے کچھ علاقوں میں علاقائی بولیوں کے اثر کی وجہ سے سہرا کو سہلا بولا جاتا ہے۔"را" کو "لام" سے بدلنے کی یہ صورت لسانی اور علاقائی اثرات کی وجہ سے ہے۔ان سہروں کے گیتوں میں مذہبی رنگ بھی دکھائی دیتے ہیں۔نیاز کی باتیں ہوں یا صحنک کی رسم یا شادی بیاہ کے معاملات، مذہب سے تعلق کی بنیاد پر یہ رنگ ہر خوشی و غم کے موقعہ پر ظاہر ہوتے ہیں۔مکہ ، مدینہ کے اسلامی اشاروں کو سہرے کے گیت میں کس طرح استعمال کیا گیا ہے اس کی ایک مثال دیکھیں:

مکے مدینے میں سہلا سجا ہے، آج سہلا باندھے گا ہمارا بنّا
ان کے براتی پیر وپیغمبر آج گشت پھرے گا ہمارا بنّا
مکے مدینے میں جوڑے سجا ہے آج جوڑے پہنے گا ہمارا بنّا
آج جوڑا پہنے گا ہمارا بنّا آج گشت پھرے گا ہمارا بنّا
مکے مدینے میں بیڑے سجا ہے آج بیڑے چابھے گا ہمارا بنّا
آج بیڑے چابھے گا ہمارا بنّا آج گشت پھرے گا ہمارا بنّا
ان کے باراتی پیر وپیغمبر....
آج نوشہ بنے گا ہمارا بنّا آج گشت پھرے گا ہمارا بنّا
مکے مدینے میں لاڈو سجی ہے آج دولہا بنے گا ہمارا بنّا
آج دولہا بنے گا ہمارا بنّا آج لاڈو لاوے گا ہمارا بنا

سہاگ گیت اور جھومر یا ناچ گیت: نکاح یا جئے مالا کے بعد زنان خانہ میں رسموں کا دور شروع ہوتا ہے۔دولہا آنگن میں منڈوے تلے آتا ہے۔اسے دودھ کا ایک گلاس پلایا جاتا ہے۔دولہا جوتا اتار کر بیٹھتا ہے۔دولہے کی سالیاں دولہے کا جوتا چھپاتی ہیں۔اور بدلے میں نیگ چاہتی ہیں۔تب وہ جوتا واپس کرتی ہیں۔اس حوالےسے فلموں میں بھی کئی گیت پیش کیئے گئے ہیں۔

آرسی مصحف کے گیت: نکاح کے بعد دولہا جسے نوشہ بھی کہا جاتا ہے زنان خانہ میں جاتا ہے۔اب سہاگ کے رسموں کا دور شروع ہوتا ہے۔علاقائی اعتبار سے یہ رسمیں کم وبیش ہر جگہ ادا کی جاتی ہیں۔مختلف لوک کلچر ہیں سہاگ کے رسموں کی صورت بدلتی جاتی ہے۔بہار میں ان رسموں کی تعداد یوپی کے مقابل کچھ زیادہ ہیں۔ان رسوم میں مذہب کا بھی خاصہ دخل ہے۔اسلام میں ان رسوم ورواج کی گنجائش نہیں جبکہ ہندومت میں بغیر رسوم ورواج کے کوئی کام مکمل نہیں ہوتا ہے۔ہندوستان میں ایک مشترکہ تہذیب کی وجہ سے مسلمانوں میں بھی سہاگ کے رسوم کا دخل

ہے۔ جہاں اسلام کی سختی سے تابعداری کی جاتی ہے وہاں ان رسوم کی ادائگی نہیں ہوتی۔ لیکن لوک کلچر میں ان رسوم کا گزر بسر آج بھی ہے۔ مشترکہ کلچر کی صورت میں یہ رسوم کم و بیش دونوں جگہ نظر آتے ہیں۔آرسی مصحف کی اس رسم میں دلہا دلہن کو روبرو بیٹھایا جاتا ہے۔اور منھ دکھائی کی رسم ادا کی جاتی ہے۔اس رسم کے کئی لوازمات ہیں۔ جن کا تفصیلی ذکر شاہد احمد دہلوی نے رسوم دہلی میں کیا ہے۔ لیکن یہ رسوم، دہلی کے حوالہ سے درج کئے گئے ہیں۔ فی زمانہ دہلی میں بھی ان رسموں میں کافی کمی واقعہ ہوئی ہے۔ دولہا دلہن کو ساتھ بیٹھا کر اوپر سے سرخ دوپٹہ ڈال دیا جاتا ہے۔ درمیان میں قرآن شریف اور آئینہ رکھا جاتا ہے۔ دلہا سورہ اخلاص پڑھ کر دلہن کو دم کرتا ہے اور آنکھ کھولنے کے لئے کہتا ہے۔ دلہن اس وقت تک آنکھ نہیں کھولتی جب تک وہ یہ نہ کہلوالے 'بیوی غلام حاضر ہے آنکھیں کھولو' اس سلسلہ میں دلہن کی مدد اس کی سکھی، سہلیاں کرتی ہیں اور دلہا سے یہ کہلوا کر ہی دم لیتی ہیں۔اس وقت جو گیت گائے جاتے ہیں انہیں ہندی میں 'جوگ گیت' اور لوک کلچر میں 'جلوا' کہتے ہیں۔

میری ہریالی گھونگھٹ کھول　　　راج دلاری گھونگھٹ کھول

گھونگھٹ کھولو مکھ سے بولو

میری ہریالی گھونگھٹ کھول

باوا کی پیاری گھونگھٹ کھول　　　اماں کی دلاری گھونگھٹ کھول

میری ہریالی گھونگھٹ کھول

سونے کی ڈنڈی روپے کے پلڑے　　　بیٹھی ہے جوبن تول

گھونگھٹ اٹھا مکھ دیکھ بنے کا　　　بنّا پایا انمول نوشہ پایا انمول

میری ہریالی گھونگھٹ کھول

اک لکھ دوں گا دو لکھ دوں گا　　　دولت سے ترا گھر بھر دوں گا

بچوں سے بھروں تیری گود

میری ہریالی گھونگھٹ کھول

منھ دکھائی میں دلہا دلہن کو ایک، دو لاکھ تو نہیں لیکن اپنی لیاقت کے مطابق تحفہ ضرور دیتا ہے۔ یہ تحفہ عام طور سے زیورات ہی کی شکل میں ہوتا ہے۔ آنگن میں منڈوے کے نیچے یہ رسم ادا کی جاتی ہیں۔ منڈوے کی بھی اچھی بات نکلی۔ یہ منڈوے ہرے اور لال کپڑے سے ایک چادر نما چوکھٹا تیار کیا ہوتا ہے۔ جسے سلما، ستارے اور گوٹے پٹھے سے سجایا سنوارا جاتا ہے۔اور نیلے آسمان تلے گھر کے آنگن میں ایک رنگین آسمان تان دیا جاتا ہے۔اس سرخ و سبز

منڈوے کو باندھنے کی بھی رسم ہوتی ہے۔اس منڈوے کو لڑکے یا لڑکی کے بہنوئی باندھتے ہیں اور اسے باندھنے کی نیگ بھی لیتے ہیں۔اسی رنگین آسمان تلے آرسی مصحف کی رسم ادا کی جاتی ہے، مراثنیں گاتی ہیں:

بنّا، بنڑی کا طلب گار بنا　　　　بنّا، بنڑی کا طلب گار بنا

ہرے ہرے منڈھے تلے

سہرا تم باندھو بنے

سہرا کھنے سے وضعدار بنا

بنّا طلب گار بنا....　　　　بنّا، بنڑی کا طلب گار بنا

بہرے ہرے منڈھے تلے

کنگنا تم باندھو بنے

کنگنا سہرے سے وضعدار بنا

بنّا طلب گار بنا....　　　　بنّا، بنڑی کا طلب گار بنا

آرسی مصحف کی رسموں میں ٹونا ٹوٹکا کے گیت بھی گائے جاتے ہیں۔دلہن کو سہرا باندھا جاتا ہے۔دولہے کے سہرے میں سو سو طرح کے ٹوٹکے کئے جاتے ہیں۔دلہن کو سہرا عام طور سے اس کا بھائی باندھتا ہے۔باندھنے سے قبل سہرے کو سات سہاگنوں کے سر سے لگایا جاتا ہے۔اس کے بعد چاروں قل(قرآن کی سورتیں)پڑھ کر دم کیا جاتا ہے پھر دلہن کے سر سہرا باندھا جاتا ہے۔ان سب کا ایک ہی مقصد ہوتا ہے کہ دلہا دلہن کی ہر بات مانے، دلہن کو کوئی پریشانی نہ ہونے دے۔اور دلہن اپنے سسرال میں ہمیشہ خوش و خرم رہے۔اس حوالہ سے گیتوں میں ٹونا ٹوٹکے کا ذکر ہوتا ہے۔ٹونا ٹوٹکا گیت کے بول یوں ہیں:

پڑھی ٹونواں سہلے اوپر بھیجا، لریوں لگونہ دمدوا تم پر ٹونا کیا

ٹونا لے میّا بیچنا تم پر ٹونا کیا پٹنے کا داروغہ تم پر ٹونا کیا

پڑھی ٹونواں جوڑے اوپر بھیجا، لگو لگھو جی دمدوا تم پر ٹونا کیا

ٹونا لے بہن بیچنا تم پر ٹونا کیا بودل خانے کا بندیلا تم پر ٹونا کیا

پڑھی ٹونواں بیڑے اوپر بھیجا، بیڑے چابھونہ دمدوا تم پر ٹونا کیا

ٹونا لے میاں بیچنا تم پر ٹونا کیا، ٹونا لے بہن بیچنا تم پر ٹونا کیا

....

ٹونا میں نہ کیا میری دادی کیا، ٹونا اردو بازار سے مول لیا

مول لیا، مولوائی لیاٹونا، ہیرے کے ڈنڈی پر تول لیا

تول لیا، تولوائی لیا، ٹونا نوشے کے سہلے کے ساتھ کیا

جانچ لیا جنچوائی لیا، ٹونا نوشے کے سہلے کے ساتھ کیا

ٹونا میں نہ کیا میری اماں کیا ٹونا اردو بازار.....

بھانڑی یا گالی گیت : ٹونا ٹوٹکے کے گیتوں میں عموما دولہا اور اس کے گھر کے افراد کو گالیاں دینے کا رواج عام ہے۔ جیسا کہ درج بالا گیتوں میں دیکھا جا سکتا ہے۔ دولہا کو میّا بیچنا، بہن بیچنا جیسے القاب دیئے گئے ہیں۔ اسی طرح ٹوٹکے کے ایسے متعدد گیت ہیں جن میں دولہا، سمدھن اور سمدھی کو گالیاں دی جاتی ہیں۔ یہ شادی بیاہ کے موقعہ پر تفریح طبع کی ایک رسم ہے جس کا کوئی برا نہیں مانتا ہے۔ ایسے گیتوں کو جن میں گالیاں دی جاتی ہیں، دہلی اور اس کے قرب جوار میں " سیٹھیں " کہا جاتا ہے اور عامیہ میں اسے بھانڑی یا گالی گیت بھی کہتے ہیں۔ ''بھانڑی دراصل بھانڑیا بھانڈ سے نکلا ہے۔ پہلے ہنسی مذاق اور چہل کرنے کے لئے ایسے موقعے پر بھانڈ مدعو ہوتے تھے۔ وہ گندا مذاق کرنے سے بھی نہیں چوکتے تھے۔ پھکڑ پن ان کے پیشے میں شامل تھا۔ یہی روایت گھروں میں داخل ہو گئی۔ ''[35] گالی گیت کا چلن ہمارے لوک کلچر میں آج بھی ہے۔ ان گیتوں کا کوئی ایک موقعہ متعین نہیں۔ ''ایسی گالیوں کے کئی موقع ہیں لیکن ان کا زیادہ زور شور لڑکی کے وہاں باراتیوں کو کھانا کھلاتے وقت، دھن چھوئے کے دن، مایو یا مانجھے بٹھانے کے دن، مٹی کے چولھے بناتے اور دھان کوٹتے وقت، شادی سے ایک یا دو دن پہلے دنت رنگنے کے موقع پر گھڑوں میں پانی بھرتے وقت، بارات کی آمد کے بعد شربت پلاتے وقت، چوتھی کے دن کھانا کھلاتے وقت۔ ''[36] راقم نے ان گیتوں کو دلہن کی ودائی سے قبل اور آرسی مصحف کے گیتوں کے بعد گاتے سنا ہے۔ جہاں باراتی بالخصوص دولہے کے گھر والے موجود ہوتے ہیں اور ان کے سامنے مراثنیں یا عورتیں گالی گیت گاتی ہیں۔ اور ان گیتوں کا کوئی برا نہیں مانتا بلکہ مراثنوں کو اس کے لئے نیگ دی جاتی ہے۔ فی زمانہ ایلٹ کلچر میں ان گیتوں کا چلن نہیں ہے۔ اس کے برعکس لوک کلچر میں آج بھی ان گیتوں کا چلن ہے۔ گالی گیتوں میں لوک کلچر کے عناصر رچے بسے ہیں۔ محبت اور بے تکلفی کے اشارے ہیں۔ شادی کے موقعہ پر اس نئے بننے والے رشتے کو مضوط کرنے اور گھلانے ملانے کے لئے یہ گیت خاصہ کارگر ثابت ہوتے ہیں۔ بے تکلفی کی اس راہ و رسم کو نباہنے کے لئے گالی گیت معاون ہیں۔

مسوری کا چنّی بھڑوا سیند ورلے آیارے

---

[35] عبد الخالق، مسلم معاشرے میں لوک گیت، پٹنہ: کراؤن آفسیٹ پریس، ۲۰۱۴، ص، ۱۰۳ ۔

[36] اظہر علی فاروقی، اترپردیش کے لوک گیت، نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۸۱، ص، ۲۱۲ -۲۱۳ ۔

دور بھڑوا کوٹنا دہیجوا لوٹے آیا رے

لاجو نالگو بھڑوا، سر مونہ لگورے

دور بھڑوا کوٹنا....

کوڑمی کالت بھڑوا، نارالے آیا رے

دور بھڑوا کوٹنا....

بدھنے کاٹو نٹی بھڑوا، چوٹی لے آیا رے

دور بھڑوا کوٹنا....

گالی گیتوں میں پھکڑپن، ہنسی ٹھٹھے کا تمسخرانہ انداز بھی پایا جاتا ہے۔ سمدھی، سمدھن سے ایسا مذاق کیا جاتا ہے جو مہذب معاشرے میں روا نہیں لیکن لوک کلچر میں بالخصوص شادی بیاہ کے موقعہ پر جائز ہے۔ان گالیوں یا مسخرے پن کی تفہیم کے لئے ایلٹ کلچر اور لوک کلچر کے افتراق کو ملحوظ خاطر رکھنا ضروری ہے۔دیہاتیوں کے حس مزاح کو سمجھے بغیر ان گالی گیتوں سے محظوظ نہیں ہوا جاسکتا ہے۔اگر اس پس منظر سے ہٹا کر انہیں سمجھنے کی کوشش کی جائے تو یہ ایک بے ہودہ اور مہمل سی چیز معلوم ہوگا۔ مثلاً لوک کلچر میں مردوں کو بھڑوا، سالے، بہن بیچنا، میّا بیچنا ،عورتوں کے لئے چھنال، ہرجائی، رسیلی، رنگیلی جیسے الفاظ کا استعمال عام ہے۔ "ان گالیوں کی تہہ تک پہنچنے کے لئے ہمیں دیہی معاشرت سامنے رکھنا ہوگی اور ان کی ظرافت کا معیار اور مزاج سمجھنا چاہئے۔دیہاتوں میں بھاوجیں اپنے دیوروں سے اس طرح کا مذاق کرتی ہیں کہ اپنی نندوں کو یعنی دیوروں کی بہنوں کو ان کی بیویاں قرار دیتی ہیں۔اس طرح دیوروں کو نندوں کا بھتار (شوہر) کہہ کر مذاق کرتی ہیں یا یہ کہ دیور اپنی بہنوں کا مول کر رہا ہے۔"[37]

سناؤ پیاری سکھیو بدھائی میں گاری سناؤ رے

سمدھی جی کے ہیٹ نہیں ہے انہیں بڑھیا سا جوڑا بناؤ رے

سناؤ پیاری سکھیو بدھائی میں گاری ....

سمدھی جی کے قمیص نہیں ہے انہیں بڑھیا سی چولی پہناؤ رے

سناؤ پیاری سکھیو ....

سمدھی جی کے پینٹ نہیں ہے انہیں بڑھیا سا لہنگا پہناؤ رے

سناؤ پیاری سکھیو بدھائی میں گاری .....

[37] اظہر علی فاروقی، اتر پردیش کے لوک گیت، نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۸۱، ص، ۴۱۳ ۔

سمدھی جی کے جوتے نہیں ہیں		انہیں بڑھیا سا بچھوئے پہناؤ رے
سناؤ پیاری سکھیو		بدھائی میں گاری ....
سمدھی جی کے گھڑی نہیں ہے		انہیں ہری ہری چڑیاں پہناؤ رے
سناؤ پیاری سکھیو ....

....

سمدھن تیرا ڈولا چنے کے کھیت میں		آ جاری سمدھن چنے کے کھیت میں
چنے کے کھیت میں پڑ گیا روڑا		پٹک پٹک کے مارس چنے کے کھیت میں
آگے پیچھو مارس چنے کے کھیت میں		الٹی سیدھی مارس چنے کے کھیت میں
چنے کے کھیت میں پڑ گئی کائی		سمدھن کو لے گیا برات کا نائی
چھیل چھال ڈارس چنے کے کھیت میں		مونڑ مانڑ ڈارس چنے کے کھیت میں
مینچ مانج ڈارس چنے کے کھیت میں		چنے کے کھیت میں بویا آلو
سمدھن کو لے گیا برات کا بھالو		نچائی نچائی مارس چنے کے کھیت میں
اچھل اچھل مارس چنے کے کھیت میں		گدگدائی کے مارس چنے کے کھیت میں
چنے کے کھیت میں بویا گوبھی		میری سمدھن کو لے گیا برات کا دھوبی
دھوئی دھوئی مارس چنے کے کھیت میں		الٹ پلٹ کے مارس چنے کے کھیت میں
پچھاڑ پچھاڑ مارس چنے کے کھیت میں

گالیوں کا استعمال ہمارے روز مرہ میں عام ہے۔ شہروں، دیہاتوں کی اس میں کوئی تفریق نہیں۔ اسی لئے لوک ادب کے علاوہ ادب عالیہ میں بھی ان کے نقوش دکھائی دیتے ہیں۔ ہجویات اور ہزلیات کا پورا دفتر موجود ہے جس میں گالیوں، پھکڑ پن اور ہنسی ٹھٹھے کی باتیں درج ہیں۔ لیکن ان میں دیسی رنگ کے بجائے ہند ایرانی رنگ غالب ہے۔ جسے مہذب معاشرہ قابل قبول گردانتا ہے۔ حرافہ، حرامزادہ، آفت کی پرکالہ، روسیاہ جیسی گالیاں معیوب نہیں لیکن دیسی رنگ میں دی جانے والی گالیاں معیوب ہیں۔ خیر ان پر باتیں کبھی اور کی جائیں گی۔ غرض یہ لوک گیت اپنی دھرتی سے زیادہ جڑے ہیں۔ اور خوشی کے موقعہ پر ان کا برا نہیں منایا جاتا ہے۔

رخصتی / بابل کے گیت: آرسی مصحف اور گالی گیتوں کے بعد رخصتی یا بابل گیتوں کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ دلہن کی رخصتی وہ لمحہ ہے جہاں ساری خوشیاں یک لخت رنج و غم میں تبدیل ہو جاتی ہیں۔ شادی کا ماحول سوگوار ہو جاتا ہے۔ ساری آنکھیں نمناک ہو جاتی ہیں۔ گو کہ یہ آنسو خوشی کے ہوتے ہیں لیکن ان کا المیاتی رنگ دلوں پر کٹار چلاتا

ہے۔ بچپن سے جوانی تک جس گھر میں، جن لوگوں کے درمیان لڑکی نے گزر بسر کی، ان کو یک لخت چھوڑ کر ایسے لوگوں کے درمیان جانا جہاں وہ کسی سے صحیح طور پر شناسا نہیں۔ کسی کے مزاج سے واقف نہیں۔ ایسی جگہ کو اپنا گھر تصور کر کے اپنی آنے والی زندگی بسر کرنی ہے۔ اور یہاں کے لوگوں کو اپنا خاندان بنانا ہے۔ جہاں سے اب اس کی صرف میت ہی نکل سکتی ہے۔ یہ فکر اپنے آپ میں کافی درد انگیز ہے۔ بابل یا رخصتی کے گیتوں میں دلہن کے ان احساسات و جذبات کا اندازہ ہوتا ہے۔

کاہے کو بیاہی بدیس رے سن بابل مورے
ہم تورے بابل پھاندے کی چڑیاں رین بسے اڑ جائیں رے
سن بابل مورے ....
ہم تورے بابل جنگل کی گئیا جدھر ہانکو ہنک جائیں رے
سن بابل مورے ....
طاق بھری گڑیا 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 دان جہیز رے
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 تیرا دیس رے
سن بابل مورے ....

رخصتی کا یہ وہ مقبول گیت ہے جس میں دلہن کے جذبات کی ترجمانی نظر آتی ہے۔ اور ان غم زدہ جذباتوں میں جب ماں، باپ، بھائی، بہن سب کے جذبات جب مل جاتے ہیں تو ایک المیہ منظر تشکیل پاتا ہے۔ مذکورہ گیت

میں لفظوں کا رچاؤ اور مراثنوں کا لہجہ انہیں اور بھی پر اثر بنا دیتا ہے۔ لیکن اس کو کیا کیجئے کہ زمانے کی یہی ریت ہے۔ ہر جگہ لڑکی کو اپنا مائیکا چھوڑنا ہی پڑتا ہے۔ ماں، باپ سب اسے سمجھاتے بجھاتے ہیں، اور دولہے کے ساتھ وداع کر دیتے ہیں۔ اردو کے لوک گیتوں میں اس کی بہت سی مثالیں ملتی ہیں۔ تمام کو یہاں جمع نہیں کیا جا سکتا ہے۔ بایں ہمہ چند ایک بابل گیت دیکھیں:

کہاں چلی بنری کہاں چلی
مورے بابل ہارے ہیں بول نباہن ہم چلی
میا راکھوا یسے چھپائے جیسے گڑ بھیلی رے
راجہ بابل رہیں نکال جیسے جل مچھلی رے
کہاں چلی بنڑی کہاں چلی

....

کیسے مسافر کو دی گے میری امّاں
لے کے چلا پردیس گے مری اماں
کیسے مسافر کو دی ....
گڑیاں بی چھوڑی اللہ   گھڑیاں بی چھوڑی اللہ
اب چھوڑی باوا کا گود گے میری اماں
کیسے مسافر کو دی ....
گڑیاں بی چھوڑی اللہ   گھڑیاں بی چھوڑی اللہ
اب چھوڑی دادی کا گود گے میری اماں
کیسے مسافر کو دی ....
گڑیاں بی چھوڑی اللہ   گھڑیاں بی چھوڑی اللہ
اب چھوڑی نانی کا گود گے میری اماں
کیسے مسافر کو دی ....
گڑیاں بی چھوڑی اللہ   گھڑیاں بی چھوڑی اللہ
اب چھوڑی بہنوں کا گود گے میری اماں
کیسے مسافر کو دی ....

بابل یا رخصتی کے گیت فلموں میں بھی خوب استعمال کئے گئے ہیں۔اس جدید دور میں لوک گیتوں کی جگہ ان فلمی گیتوں نے لے لی ہے۔ بالخصوص شہروں میں تو شادی بیاہ میں فلمی گیت ہی سننے کو ملتے ہیں۔ رخصتی اور بابل گیتوں میں 'میں تو بھول چلی بابل کا دیس، بابل کی دعائیں لیتی جا،گھر سے ڈولا چلا لاڈلی کا، وہ مقبول گیت ہیں جن کی آواز ودائی کے وقت کانوں میں پڑتی ہے۔ فلمی گیتوں کے چلن نے لوک گیتوں کو خاصہ نقصان پہنچایا ہے۔لیکن وقت اور زمانہ کے مطابق چیزیں بدلتی رہتی ہیں۔اب اس کو کیا کیجئے کہ یہ بھی گیت کی ہی ایک قسم ہے۔ جس پر آئندہ باب میں بات کی جائی گی۔

ولیمہ کے گیت: شادی بیاہ تو رسموں کا دور ہے۔ہر ایک قدم پر رسمیں ادا کی جاتی ہیں۔ گیت اور ڈھول کی سنگت سنائی دیتی ہے۔شادی بیاہ کے موقع پر آخری اور بڑا جماوڑا ولیمہ کے دن ہوتا ہے۔لوک کلچر میں ولیمہ کے دن بھی عورتیں ڈھول تاشہ بجاتیں اور مختلف گیت گاتی ہیں۔ان گیتوں میں دولہا، دولہن کی شان میں خوب قصیدے پڑھے جاتے ہیں ،انہیں خوب دعائیں دی جاتی ہیں اور ہنسی مذاق ہوتا ہے۔ کتنی جگہ تو ولیمہ میں ہی چوتھی کی رسم بھی ادا کر دی جاتی ہے۔ پھل، سبزیاں، مٹھائیاں پانچ، سات، اگیارہ طرح کی طاق صورت میں لائی جاتی ہیں۔راقم نے اپنے گھروں میں اور شہروں میں ایسا کرتے ہوئے دیکھا ہے۔اس تیز رفتار زندگی میں ریت رسم بھی مختصر ہوتی جارہی ہیں۔ایک تو وقت کی قلت دوسرے دوری کے سبب ایک دفعہ میں ہی کام ختم کیا جائے اور دوبارہ کی پریشانی سے بچ جایا جائے۔ ولیمہ اور چوتھی کے گیت ساتھ میں ہی گائے جاتے ہیں۔رات بھر میں ولیمہ اور چوتھی کی رسم ادا کر دی جاتی ہے اور صبح ہوتے ہی لڑکی کے گھر والے لڑکی کو لے کر اپنے گھر چلے آتے ہیں۔ یہاں اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ بہار میں عام طور سے شادیاں رات کی ہوتی ہیں اس لئے ولیمہ وغیرہ کی رسم رات بھر میں ادا کی جاتی ہے اور صبح دولہن اپنے میکے چلی جاتی ہے برعکس اس کے یوپی میں دن کی شادیوں کا رواج ہے یہاں چوتھی کی رسم کے لئے ولیمہ کے بعد اگلی صبح پھر لڑکی کے گھر کی طرف سے لوگ جاتے ہیں اور چوتھی کی رسمیں ادا کرتے ہیں اور دولہن کو ساتھ لے کر آتے ہیں۔چوتھی، چالے کی یہ رسمیں الگ الگ ریاستوں میں اپنے اپنے طور پر منائی جاتی ہیں۔ دراصل شادی بیاہ کی رسمیں علاقوں کی تبدیلی کے ساتھ بدلتی رہتی ہیں۔ولیمہ میں دولہا، دولہن کو ایک ساتھ بیٹھا کر گیت گائے جاتے ہیں۔ان گیتوں میں دولہا، دولہن کی تعریف کرتے ہوئے انہیں مختلف تشبیہیں دی جاتی ہیں۔یہ تشبیہیں خالص اپنی مٹی اور اپنی زمیں سے جڑی ہوتی ہیں۔ان میں لوک کلچر کا رنگ واضح نظر آتا ہے اور ان میں وقت کے مطابق ڈھلنے کی صلاحیت بھی اتم نظر آتی ہے۔

ہم کو ملی ہے بھابھی
تم کو وہاں کی چابھی
روپ کا خزانہ ہے جہاں
کہ لوٹ لے بہار بھیّا
کہ لوٹ لے بہار ....
بھیّا میرا چندا کے جیسا
بھابھی میری چندا کا ہالا
کہ روپ کا خزانہ ہے جہاں
کہ لوٹ لے بہار بھیّا
کہ لوٹ لے ....
بھیّا میرا بھنورا کہ جیسا
بھابھی میری پھولوں کے جیسی
کہ روپ کا خزانہ ہے جہاں
کہ لوٹ لے بہار بھیّا
کہ لوٹ لے ....
بھیّا میرا رس گلے جیسا
بھابھی میری رس ملائی
کہ روپ کا خزانہ ہے جہاں
کہ لوٹ لے بہار بھیّا
کہ لوٹ لے ....

شادیات کا مطلب ہے خوشی کے گیت، شادی بیاہ کے علاوہ دیگر خوشیوں کی تقریبات میں گائے جانے والے گیتوں کو بھی شادیات کے گیت ہی کہا جائے گا۔ دوہد، سوہر یا زچہ گیریاں، گود بھرائی، چھٹّی، عقیقہ، کن چھیکن اور ختنہ کے موقعہ پر بھی ایک اجتماع کی صورت ہوتی ہے۔ محلے کی عورتیں جمع ہوتی ہیں اور گیت گائے جاتے ہیں۔ ان میں زچہ گیریاں خاصہ اہم ہیں۔

زچہ گیریاں: شادی بیاہ کے بعد خوشی کا اگلا موقعہ بچہ کی پیدائش ہے۔ ایک نئی جان کا دنیا میں آنا خوشی کا باعث ہے۔ سونے پر سہاگا یہ کہ وہ شادی شدہ جوڑے کا پہلا بچہ ہو تو گھر والے، خویش و اقارب اور گاؤں، محلہ والے سب کو

دعوت دی جاتی ہے اور سب اس خوشی میں شریک ہوتے ہیں۔ان کی خوشیوں کا اظہار یہ پھر گیتوں کی شکل میں زبان سے جاری ہوتا ہے۔عورت کے حاملہ ہونے کے بعد،دوران حمل سے لے کر بچہ کی پیدائش کے بعد چھٹّی کے دن تک مختلف موقعوں پر گائے جانے والے تمام گیت زچہ گیریاں کہلاتے ہیں۔ انہیں لوک کلچر میں دوہد/سوہر/سریا/سہلو بھی کہا جاتا ہے۔دوہد اور زچہ گیریاں کو موقعہ و محل کی مناسبت سے علیحدہ بھی کیا گیا ہے۔دوران حمل کے تمام گیتوں کو دوہد/سوہر/سریا کہا جاتا ہے جبکہ بچہ کی پیدائش کے وقت زچہ خانہ سے چھٹّی کے دن تک کے گیتوں کو زچہ گیریاں کہا جاتا ہے۔بسم اللہ بیگم کا بیان ہے کہ ”.... گیتوں کی ابتدا پیدائش کے موقعہ 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 چھٹّی نہانے تک گائے جاتے ہیں۔"[38] اظہر علی فاروقی نے دوہد اور زچہ گیریوں کی وضاحت ان الفاظ میں کی ہے۔

> دوہد گیت ان گیتوں کو کہتے ہیں جو بچے کی پیدائش سے پہلے زمانہ حمل میں پچ ماسا، ست ماسا اور نو ماسا جیسی تقریبوں پر گائے جاتے ہیں۔ویسے پڑھے لکھے اور مسلمانوں کے شریف خاندانوں میں ان گیتوں کو زچہ گیریاں کہتے ہیں، مگر اس مین وہ گیت بھی شامل ہو جاتے ہیں۔جو ولادت کے بعد چھٹّی چھلّے کی تقریبوں پر بھی گائے جاتے ہیں۔ لیکن عوام نے زچہ گیریوں کے دو حصے کر دیئے ہیں۔دوہد اور سوہر یا سریا۔یوپی کے مشرقی اضلاع میں سوہر اور سہلو اور مغربی اضلاع میں ہر دوئی سے مغرب سریا کہتے ہیں۔لکھنؤ کے ضلع میں زچہ گیریاں ہی رائج ہے۔[39]

لیکن میرا اپنا معروضہ ہے کہ پیر بھاری ہونے سے بچہ کی پیدائش کے بعد چھٹّی کے دن تک ہر موقع، ہر رسم کے گیت کو آسانی کے لئے زچہ گیریاں ہی کہنا چاہئے۔ جنہیں عرف عام میں سوہر/دوہد کہنے میں بھی کوئی قباحت نہیں ہے۔زچہ گیریوں میں بڑا تنوع ہے۔گھر، خاندان کے ہر شخص کی جھلک اور سب کی مشترکہ خوشی ان میں دیکھی جا سکتی ہے۔زچہ کی خوشیوں کا اندازہ اس گیت سے لگایا جا سکتا ہے۔

میرے بابل کو لکھو سندیس جھنڈولا آج ہوا
میرے بابل کو لکھو سندیس ....
بابل ہمارے راج کے چاکر

---

[38] بسم اللہ بیگم ،اردو گیت ،دہلی: ادارہ فکر جدید،۱۹۸۹ ،ص،۱۷۸ ۔

[39] اظہر علی فاروقی ،اترپردیش کے لوک گیت، نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان،۱۹۸۱،ص،۳۲۲ ۔

کوئی بتائے بابل کو جا کر، آج ہوا

میرے بابل کو لکھو سندیس جھنڈولا آج ہوا

میرے بابل کو ....

بیرن کی مورے بالی عمریا

کوئی یہ دیوے اس کو کھبریا آج ہوا

میرے بابل کو لکھو سندیس جھنڈولا آج ہوا

میرے بابل کو ....

ماموں ہمارے دیس براجیں

ان کو سندیسہ دیس میں بھیجیں، آج ہوا

میرے بابل کو لکھو سندیس جھنڈولا آج ہوا

میرے بابل کو ....

''زچہ گیریوں 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۔ حتی کہ نثر میں بھی کہیں ان چیزوں کا تذکرہ نہیں ملتا۔ زچہ گیریاں 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 کی کوئی عکاسی نہیں ملتی ہے۔''[40] اس میں کوئی شک نہیں کہ زچہ گیریوں سے متعلق رسومات کا تفصیلی ذکر، زچہ کے کھان پان، دوران حمل عورت کی خواہشات اور ان کا خیال رکھنا، لڑکی کے میکے اور سسرال والوں کا خوشی و مسرت کا اظہار یہ سب اپنی چھوٹی، موٹی تمام جزئیات کے ساتھ زچہ گیریوں میں بیان کئے گئے ہیں۔ ان کے علاوہ زچہ گیریوں میں بیان شدہ رسوم میں گود بھرائی کی رسم ہے جو حمل کے ساتویں مہینہ میں ادا کی جاتی ہے۔ اس تقریب میں لڑکی کے مائیکے سے شگون کی چیزیں بھیجی جاتی ہیں۔ انہیں سدّھوڑ یا سٹھوڑا اور کلیوا بھی کہا جاتا ہے۔ نو زائدہ بچہ کے لئے گھٹّی بنانا اور نہانے کا پانی گرم کرنا دادی کا حق سمجھا جاتا ہے اسے چڑھوآ کہا جاتا ہے۔ زچہ کی لٹ دھولائی کی رسم، چھاتی دھلائی کی رسم، تارے دکھائی یا ستارہ شماری کی رسم، چوبا چکھائی کی رسم، مرگ مارنے کی رسم

40 بسم اللہ بیگم، اردو گیت، دہلی: ادارہ فکر جدید، ۱۹۸۹، ص، ۱۸۹۔

یہ سب زچہ گیری کے اہم رسوم ہیں جن کا ذکر اردو کے ان لوک گیتوں کے سوا کہیں نہیں دکھائی دیتا ہے۔ان لوک گیتوں کے ذریعہ ہی ہمیں اندازہ ہوتا ہے کہ اردو زبان کا تعلق ہندوستانی دھرتی سے کس قدر گہرا ہے۔

ساس پوچھے موری بہو آ تمکا کا بھاوے --رے

نمبو، نارنگی، موری ساس کیلا ہمکا بھاوے --رے

جٹھانی پوچھے موری چھوٹی دلہن کا کا بھاوے --رے

داکھ، چھوہاڑا، موری بھابھی کسمس موہے بھاوے --رے

نند پوچھے موری بھوجی تمہیں کا بھاوے --رے

پوری کچوری موری نندی، ربڑی سوہاوے --رے

دیورا پوچھے موری بھابھی کا کا بھاوے --رے

سونے کے گلاس مورے دیورا سربت بھاوے--رے

سیّاں پوچھے موری رینا کا کا بھاوے --رے

راج تورا بھاوے پیا گودی ماں للنا بھاوے --رے

....

چچا جب دیکھنے کو آئی تارے

ستارے چرخ گردوں نے اتارے

ہوا فرزند یہ سب کو مبارک

کہولڑکے کا باوا مرگ مارے

چھٹی کی دھوم جو پہنچی فلک تک

قمر اور مشتری دونوں پکارے

خدا نے کیا خشی دونوں کو دی ہے

دمامے بج گئے گونجے نقارے

3. **محنت ومزدوری کے گیت:** ان گیتوں میں بہت تنوع ہے۔ محنت ومزدوری کے سبب ذہنی اور جسمانی تھکاوٹ کو دور کرنے اور کام کے دورانیہ میں بوجھ کو ہلکا کرنے کی خاطر لوک کلچر میں گیت گنگنائے جاتے ہیں۔ یہ گیت عورتیں ،مرد سب ہی گاتے ہیں۔ یہ کسی ایک موضوع سے متعلق نہیں ہوتے،ان میں مختلف جذبات واحساسات اور مختلف کیفیات کا ذکر ملتا ہے۔ گو کے فلمی گیتوں کے چلن کے سبب لوک گیتوں کا چلن کم ہو گیا ہے لیکن صدیوں سے گنگنائے جانے والے ان گیتوں کو بھی فراموش نہیں کیا جا سکتا ہے۔ کھیتوں میں کام کرتے،دھان کوٹتے وقت،چکی،

چولہے، چرخہ چلاتے اور گھریلو کام کاج کے دوران یہ گھر آنگن کے گیت گنگنائے جاتے ہیں۔ کبھی اجتماعی طور پر، کبھی انفرادی طور پر۔ ان سے نہ صرف عورتوں کی جسمانی تھکان دور ہوتی ہے بلکہ ان کے دل کا غبار بھی نکلتا ہے اور ان کی ذہنی پریشانی کا مداوا بھی ہوتا ہے۔ ساس، نندوں کی گھریلو کھٹ پٹ، پردیسی پیا کی یاد میں برہا کا جوگ، بانجھ ہونے کی صورت میں بانجھ پن کا درد، یہ سب دکھ درد وہ ان گیتوں کے ذریعہ بیان کرتی ہیں۔ اور ایک سکون کی کیفیت سے سر شار ہوتی ہیں۔ ان کی اس کیفیت کو ان گیتوں میں محسوس کیا جاسکتا ہے۔ چکی نامے ان کی اہم مثال ہیں۔

سات محل ساتو جتوا گڑادے ہونا
راما گیہواں پیست گری لاگت ہونا
ڈگر چلت بھیا، تمہیں مدرے متوارے نا
بھیالے جاؤ، بینیا سینسوارے نا
بھیالے جاؤ سونے کے بینیا
بار بار کئی چھٹی پاوے کے ہونا

چکی نامے اردو کی اہم لوک میراث ہیں۔ ان کے ذریعہ نہ صرف عورتوں کے جذبات، گھر آنگن کے حالات کا اندازہ ہوتا ہے بلکہ ہندوستانی فلسفہ کی گرہیں بھی کھلتی ہیں۔ صوفیانہ افکار کی تفہیم میں مدد ملتی ہے۔ مزید اردو زبان کا اپنی دھرتی سے انسلاک اور اس کے بتدریج ارتقاء کی صورت بھی نظر آتی ہے۔ چکی کے گیتوں کے ذریعہ صوفیانے نہ صرف سماجی اصلاح کا کام انجام دیا بلکہ اردو زبان کی بھی اہم خدمت انجام دی ہے۔ چکی ناموں کے ذریعہ بنیادی طور پر صوفیانے عورتوں کی اصلاح کا انجام دینے کی کوشش کی۔ ان کی رشد و ہدایت کا سامان فراہم کیا۔ چکی اور اس کے لوازمات کو انہوں نے استعارہ کے روپ عطا کیا۔ اور اپنے صوفیانہ افکار و فلسفہ کو روز مرہ کے کاموں سے جوڑ کر عورتوں کی تعلیم کا کام انجام دیا۔ خواجہ بندہ نواز گیسو دراز، میراں جی شمس العشاق، برہان الدین جانم وغیرہ کے چکی نامے خاصے معروف ہیں۔

گھر آنگن کے ان گیتوں کے علاوہ پیشہ ور لوگوں کے بھی اپنے اپنے گیت ہیں جو محنت مزدوری کرتے وقت گائے گنگنائے جاتے ہیں۔ ان میں ملاحوں کے گیت، دھوبیوں کے گیت، گدیوں اور چرواہوں کے گیت خاصہ اہم ہیں۔ ملاح ناؤ کھیتے اور کشتی چلاتے وقت گاتے گنگناتے ہیں اپنے کام کو آسان کرنے اور اکیلے پن کو دور کرنے کی خاطر وہ گیت گاتے ہیں۔ چونکہ ان کا واسطہ ندی، دریا سے ہوتا ہے۔ اس کے اتار، چڑھاؤ میں انہیں زندگی محسوس ہوتی ہے بایں ہمہ ملاحوں کے گیتوں میں زندگی کے پار لگنے کی باتیں بارہا دکھائی دیتی ہیں۔ وہ سمندر کی سطح پر تیر کر اوب چکے

ہیں انہیں کنارے کی چاہ ہے۔ان کے گیتوں میں سمندر کی طغیانی اور ندیوں کی روانی دیکھی جاسکتی ہے جس سے ان ملاحوں کی زندگی عبارت ہے۔اس میں ان کے مغموم دل کی آواز سنی جاسکتی ہے اور ان کی آنگڑیاں لیتی خواہشوں کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

دھیرے بہوندیا دھیرے بہو۔ہم اترے ہیں پار
کاہے کی توری نیّارے کاہے کی پتوار
کون ترا نیّا کھویّارے کس بدھ اتروں پار—— دھیرے بہوندیا ....
دھرم کی بنی موری نیّاری ست کے لگے پتوار
سیاں مورا نیّا کھویّارے اس بدھ اتروں پار—— دھیرے بہوندیا ....

ملاح جہاں پانی کی سطح پر گیت گاتے نظر آتے ہیں، دھوبی حضرات ندی اور دریاؤں کے کنارے گھاٹ پر اپنے کام میں مگن گیت گنگناتے رہتے ہیں۔ کپڑا دھوتے وقت، کپڑا گھاٹ پر لاتے لے جاتے وقت وہ اپنے دل بہلانے اور راستہ آسان کرنے کی خاطر گیت گاتے ہیں۔ان گیتوں کا انداز دیکھئے:

دھوبی والے چھیل متوالے
بیل کھڑا کر میں بھی چلوں تیرے ساتھ
تیرے بیل کی ٹال بجے گی
میرے بچھوؤں کی جھنکار
ارراررا
تیرا رپٹنا گھاٹ
دھوبی والے چھیل متوالے

....

دھوبی کا البیلا چھیل
بھور ہوتے ہی لاؤ بیل
دھیان لگایا پانی سے
تیلی کا بیل کیا جانے سیل
لگا رہے نت گھانی سے
دانہ گھاس اسے نہیں بھاوے
رچاوے سانی سے

دھوبی کا البیلا چھیل

اظہر علی فاروقی نے 'اترپردیش کے لوک گیت' میں دھوبیوں کے گیتوں کا ذکر کیا ہے اور اسی ضمن میں حسن نظامی کے حوالہ سے بھی چند ایک گیت درج کئے ہیں۔ ان تمام گیتوں کے ذریعہ دھوبیوں کے گیتوں کا مزاج معلومہوتا ہے۔ ان کے گیتوں میں مذہبیات کا خاصہ عمل دخل ملتا ہے۔ کپڑے کو دھونا اپنے تن من کو دھونے اور پاک کرنے کے مترادف ہو جاتا ہے۔ ججمان یہاں نبی، ولی، فقیر بن جاتے ہیں۔ بسا اوقات تو یثرب کے والی کو اپنی گناہوں کی گدڑی دھونے والا بنا لیتے ہیں :

موری گیلی گدڑیا دھووے　　　　یثرب کے پیارے نبی

دھوبیوں کے گیتوں کی کئی صورتیں ہیں۔ سُمیر، حقانی، کھنڈ اور عشقیہ قصہ جنہیں مثنوی یا لوک گاتھا کہا جاسکتا ہے۔ ان صورتوں میں دھوبی حضرات کے گیت ملتے ہیں۔ ''سُمروں اور حقانیاں ... ہیئت کے لحاظ سے اشلوک اور کنڈلیوں میں بنائے جاتے ہیں۔ کنڈلی چھند کی ایک قسم ہے جس میں چھ مصرعے ہوتے ہیں۔ شروع کے دو مصرعے ایک دوہا بناتے ہیں، اس کے بعد ایک رولا چھند جوڑ کر کنڈلی کی تکمیل کی جاتی ہے۔ [علاوہ ازیں] ہیئت کے لحاظ سے کھنڈوں کو آپ مثنوی سمجھئے۔ ان میں دو دو مصرعے یکساں ردیف اور قافیہ کے ہوتے ہیں... یہ قصے (عشقیہ قصے) مثنویوں کے طرز میں ہیں اور خیال کی چلتی لے اور سادی دھن میں گائے جاتے ہیں۔''[41]

گاؤں نرمل گان سنو تم باری تعالی
دوجے نبی رسول جن سب کو پار اتارا
بی بی فاطمہ اور محمد بولے علی کا نام
سمروں حسن حسین کو جن کے درست ایمان
ان پانچوں کو سُمر کے میں گاؤں نرمل گان
چیتن شاہ کو سُمر بون پوری والے کو سمروں
بابا شیخ فرید اور حاجی صاحب کو سمروں
ننھے میاں کو سُمر کے سمروں بانکے پیر
سُمرون چُپا شاہ پیر ولی جہاں اُڑتی چرس افیم

[41] اظہر علی فاروقی، اترپردیش کے لوک گیت، نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۸۱، ص ۵۷۸، – ۵۷۹ ۔

...

خدا تیری بڑی خدائی کل عالم کیا پیدا

ربّا! تجھ سے لگا میرا دھیان

سُمروں ماتا سرسوتی پھر روشن کا کروں بیان

وہ روشن درویش بڑے اللہ کے پیارے ....

پیشہ ور افراد کے گیتوں میں گدیوں، گھوسیوں اور اہیروں کے گیت خاصہ اہم ہیں۔ان گیتوں میں خاصی نئے رنگی پائی جاتی ہے۔ مویشیوں کو چراتے وقت ان پیشہ سے متعلقہ چرواہے گیت گنگناتے ہیں، انہیں چھکرے اور پسر گیت کہا جاتا ہے۔ پسر چرانا گدیوں کا بڑا محبوب مشغلہ ہے۔ پسر گیت مدھم اور میٹھے سروں میں گایا جاتا ہے جبکہ چھکرے اونچے سروں اور لمبی تانوں میں گایا جاتا ہے۔ پہاڑوں کی ترائی میں، سبز میدانوں، ندی تالابوں، سردی کی سرد ہواؤں، بارش کی بوندوں اور گرمی کی تمازت میں ہر ایک موسم میں ان کے گیت کانوں میں رس گھولتے ہیں۔ ان گیتوں کے ذریعہ دھرتی سے وابستگی کا احساس ہوتا ہے۔لوک کلچر کی ایک خوبصورت امیجری ہوتی ہے۔اس پیشے سے متعلقہ عورتیں بھی اپنے جذباتوں کو گیتوں کی زبانی بیان کرتی ہیں۔ان گیتوں میں ان کے جذبات، پیشہ اور کلچر کا عکس واضح دکھائی دیتا ہے۔ مرد جہاں جانوروں کو چرانے، دودھ دوہنے اور دودھ بیچنے کا کاروبار کرتے ہیں وہیں عورتیں، دہی، چھاچھ، مکھن وغیرہ کی مٹکی لئے گھر گھر پھرتی ہیں۔

ایک چھبیلا چھل گیئو گھونگھر بارے باررے

تیکھے تیکھے چتون جھکے مارے جوں کٹاررے

پہنے انگا دھوتی باندھے سر پر پاگڑیارے

تن بدن سے چھیل چھبیلا چھینے موری گاگریارے

دیّا دیّا منہ سے نکرے بارم باررے

ایک چھبیلا چھل گیئو گھونگھر بارے باررے

گدّیوں کا ایک بڑا دلچسپ پسر گیت ہے۔ جس میں گدّن گائے، بھینسوں کو اپنا سوتن مانتی ہے بایں ہمہ ان سے جلتی اور کڑھتی ہے کہ ان کی وجہ سے اس کا شوہر اسے بستر پر اکیلا چھوڑ کر جارہا ہے۔اس مکالماتی گیت میں گدّن ان جانوروں کو برا بھلا کہتی ہے اور جانوروں کی طرف سے اس کا شوہر اپنی بیوی کو جواب دیتا ہے۔ یہ ایک طویل گیت ہے جس کے ایک دو بند درج کئے جاتے ہیں:

بیچھ سجیا ادسی جاتن   رندیا پسر لئے جائی ہورے

بھینس کا کٹے دُوادھ کھری بدکھری   او مرّ اٹنڑارے سینگ رے

تب ہیں پئی ہوں مکتی رندیا سوتن تے   کئی سن پسر لئی جائے رے

گدن اپنی سونی سیج کو بچانے کے لئے بیل کو اپنی سوتن گردانتی ہے۔ اور کہتی ہے کہ تیرا سینگ، پیر، کھر سب کاٹ دوں گی تبھی میری سیج آباد ہو گی۔ بیلوں کی طرف سے اس کا شوہر جواب دیتا ہے۔

کاہے کٹئی ہوادھ کھری بدکھری

کاہے کٹئی ہوٹنڑارے سینگ رے

سن سُتری کے مرّھا بنواوو

کھوٹا گاڑ دیؤ بیورن بیچ رے

تہی ماں کا باندھ دیؤ مہکا

او سوو وا پن محل کے بیچ رے

بیل کہتا ہے کہ میرے سینگ، پیر، کھر کاٹنے کی کیا ضرورت ہے۔ ایک مضبوط رسی سے مجھے بولوں کے درمیان ایک کھونٹے سے باندھ دو اور گھر میں آرام کرو۔ اسی طرح یہ مکالمہ کئی بندوں تک چلتا ہے۔ جس میں گدّی اور گدّن کے رومانی جذبات اور ان کی روزمرہ زندگی کی جھلک ملتی ہے۔ گدّی کا تعلق عام طور پر مسلمانوں کے قبیل سے ہے۔ مسلمانوں میں مویشی پالن کرنا، دودھ، دہی کا کاروبار کرنے والے لوگوں کو گدی کہا جاتا ہے۔ ہندوؤں میں یہ کام کرنے والے 'اہیر' کہلاتے ہیں اور گھوسیوں کا تعلق ان دونوں قبیل سے ہے۔ یعنی گھوسی مسلمان اور ہندو دونوں ہوتے ہیں۔ مسلمان اسے 'غوثی' کی بگڑی شکل مانتے ہیں اور ہندوؤں کا کہنا ہے کہ گھوسی ہی بنگال میں بگڑ کر 'گھوش' بن گیا ہے۔ مستشرقین نے نو آبادیاتی عہد میں ہندوستان کے آدی باسیوں اور ذات پات کے نظام کے حوالہ سے کئی ایک کتابیں لکھی ہیں ان کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ 'اہیر و' نے جب اسلام قبول کر لیا تو انہیں ہی گھوسی اور گدّی کہا جانے لگا۔ ولیم کروک (William Crook) نے اپنی کتاب "Tribes, castes of the North –Western India" میں لکھا ہے کہ ہندو اہیر میں سے جن لوگوں نے اسلام قبول کیا انہیں "گھوسی" کہا جاتا ہے۔ ایچ۔ اے۔ روز (H.A.Rose)، ڈینزل ایبٹسن (Denzil Ibbetson)، اور ایڈورڈ البرٹ گیٹ (Edward Albert Gait) وغیرہ نے بھی اسی بات کو دوہرایا ہے کہ گھوسی بنیادی طور پر وہ ہندو اہیر ہیں جنہوں نے

اسلام قبول کرلیا ہے۔رو برٹ وین رسل(Robert Vane Rassell) اپنی کتاب "book The tribes and caste of the central province of India" میں گھوسیوں کے بارے میں اس انداز سے لکھتا ہے:

> Ghosi had converted to follow Muhammadans (now called as Muslim) but no practices were notable like Muhammadans. He written that these Muhammadan Ghosis were constituted in Nimar and they called themselves as a Gaddi, now Gaddi is different caste of Muslim and but earlier it was converted from Ahir same as Ghosi.[42]

مسلمانوں میں اس پیشہ سے جڑے لوگوں کو جس طرح گدی اور گھوسی کہتے ہیں۔ ہندوؤں میں انہیں یادو، گوالا، اہیر، گڈریا، گھوسی، گوجر، دھروڑ کہا جاتا ہے۔ ان باتوں سے قطع نظر ان کے گیتوں کا جائزہ لیں تو ان میں ان کی پوری تہذیب جھلکتی ہے۔ عورتوں کے جذبات اور ان کے برہا گیت ایک اہم سرمایا ہیں۔ ان میں مذہبی اشارے بھی پائے جاتے ہیں۔ بلکہ علامتوں کے پیرائے میں مذہب کی تفہیم اور اس کی پیروی کی تلقین کی گئی ہیں۔

ضلع اعظم گڑھ ہے نظام آباد ٹھنوا — چھوٹا سا موضع ہے پھر ہیں مکنوا
بیچو نام ذات ک گھوسی — بناویں برہا، دھریں مولا پے دھنیوا
کہت مگن جو لو کی ڈور لگاوے — او ہی سید ھا جنت جاوے
گردئے گمبھیر بھئی لیں پہن کے گہنوا — کہت بپت کئی سے جئی ووں پیو کے سمنوا
کہے بت دھیر دھر سجنی نیئہر بھگل سپنوا — سسریاماں دکھوادے ای بلموا
روزن کہیں بلا تقصیر ہوا کلیجا چیر — یا حضرت رسول آؤ بنو دستگیر

...

عام فہم برہا کے گیت کا ایک نمونہ یوں ہے

جے ہیا سے چھوڑل مور سنگوااے موہنی — چھوڑلی برہوا کے راگ
جوئے تو ملوئی سجنی برہوا... — گئی لوں دنگل للکار

---

42 Robert Vane Rassell, The tribes and caste of the central province of India, London,macmillan and co. Limited, 1916,p. 330.

4. مذہبی اور تہواروں کے گیت: مذہب انسانی کلچر کا ایک اہم حصہ ہے۔ تہذیب یافتہ اقوام ہوں یا غیر مہذب سب کسی نہ کسی مذہب سے جڑے ہیں۔ جو لوگ مذہب کو نہیں مانتے وہ بھی کہیں نہ کہیں اپنی عقلیت کو ہی اپنا مذہب بنا لیتے ہیں اور اسی کی پیروی کرنے لگتے ہیں۔ دراصل ہر انکار میں اقرار پوشیدہ ہے۔ محض فرق اتنا ہے کہ اقرار کی صورت کبھی مثبت ہوتی ہے تو کبھی منفی۔ان باتوں سے قطع نظر لوک کلچر میں مذہب کا عمل دخل اتنا ہے کہ ہر موقع و محل کے لئے گیت ملتے ہیں۔ مذہب اور مذہب کے نام سے منسلک اعمال وافعال، مذہبی شخصیات، دیوی، دیوتا، پیر ،پیغمبر ، رسول ہر ایک سے متعلقہ گیت لوک کلچر میں رائج ہیں۔ اور مختلف تیج، تہواروں کے موقع پر گائے جاتے ہیں۔ مذہب اور تہواروں کا بہت گہرا ناطہ ہے۔ تہوار یا تو مذہب کی بنیاد پر منائے جاتے ہیں یا موسموں کی تبدیلی کے مطابق۔ دیوالی، دشہرا، چھٹ، عید، رمضان، محرم، بارہ وفات، عرس و میلاد یہ سب تہوار مذہب کی بنیاد پر منائے جاتے ہیں۔ علاوہ ازیں موسموں کی تبدیلی کے مطابق منائے جانے والے تہواروں میں ہولی گرمی کی آمد کی خبر دیتی ہے، دیوالی جاڑے کے آغاز کا پیغام سناتی ہے اور بسنت بہار کی آمد کا پتا دیتی ہے۔ان تہوار کے گیتوں کی بنت میں بھی مذہبی رنگ جھلکتا ہے:

آج مورے گھر آیو رے محمد بندرا
نر ناری مل دیکھن آئے آیو رے محمد بندرا
چندا اس مکھڑا نینار سیلے
سب جگ کے من بھایو رے آیو رے محمد بندرا

....

اللہ میاں اترے ہیں باغ میں	میرے اللہ میاں
کس رے بہانے جاؤں	میرے اللہ میاں
تو لے اے دنیا جہاں	صاحب اللہ میاں
مالن کے بھیس جائے	صاحب اللہ میاں

پیر، ولی کی نیاز، آل محمد کی نظر اور کونڈا بھرنا یہ سب مذہب کا حصہ سمجھ کر کیا جاتا ہے۔ان سب سے متعلق لوک گیت پائے جاتے ہیں۔ قوالی اور بھجن اس کی ایک بڑی مثال ہے۔ ولیوں سے منتیں ماننا، ان کی نذر نیاز چڑھانا اور انہیں مشکل کشا، حاجت رواں تصور کرنا لوک کلچر میں یہ تصور عام ہے۔لوک گیتوں میں ان کا ذکر واضح نظر آتا ہے۔

کون نگر سے آئی دیسنیا، کہاں ڈیرا ڈالے گی دیسنیا

کماسی نگر سے آئی دیسنیا، روضے ڈیرا ڈالے گی دیسنیا

بالوں جھاڑودے گی دیسنیا، انچرے جھاڑودے گی دیسنیا

کیالے کے تم آئی دیسن، کیالے گھر جائے گی

خصیالئے ہم آئیں جی میاں، پوت لئے گھر جائے گی دیسنیا

بالوں جھاڑودے گی دیسنیا، انچرے جھاڑودے گی دیسنیا

جومانگے سوپاوے گی دیسنیا، جوچاہے گی سوپاوے گی دیسنیا

....

کہاں رے جنمے اماں پیڑوا، کہاں رے پسر گئی ڈال-امواما نی رہی

اموے کی ڈال چڑھی کویل بولے

میاں مخدوم صاحب اٹھے ہیں چھائے-امواما نی رہی

اب کے جواموا گرے پڑی، اری گرہورے دیسنئے کے گود-امواما نی رہی

اللہ، رسول، پی ولی کے علاوہ ارکان ایمان، کلمہ (کلمہ توحید)، نماز، روزہ، حج، مکہ، مدینہ ان سب کے حوالے سے بھی گیت ملتے ہیں۔ حمد، نعت، منقبت، دعا ان سب کی صورت لوک گیتوں میں دکھائی دیتی ہے۔ ان کے علاوہ لوک مرثیہ میں بالخصوص 'دہے' بھی اس کی ایک مثال کے طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ جس کا تفصیلی ذکر گذشتہ باب میں کیا جا چکا ہے۔ ان لوک گیتوں سے ادب عالیہ کی جڑیں مضبوط ہیں جنہیں sophisticated یا شرفا کی جماعت ہیچ گردانتی ہے اور اسے منھ لگانا اپنی توہین سمجھتی ہے۔ بالکل اسی طرح جب ایک لڑکا گاؤں سے نکل کر شہر میں آتا ہے اور یہاں کے معاشرے میں رچ بس جاتا ہے تو اسے گاؤں کے کلچر اور افراد جاہل اور پسماندہ نظر آنے لگتے ہیں۔ ان سے تعلقات رکھنے میں اپنی توہین محسوس کرتا ہے۔ پر اس کو کیا کیجیئے کہ اس کی جڑیں اسی گاؤں میں پیوست ہیں اور وہ اس حقیقت کو چاہ کر بھی فراموش نہیں کر سکتا۔ انسان اپنی جڑ سے کٹ کر جی تو سکتا ہے لیکن اپنا تشخص قائم نہیں رکھ سکتا ہے۔ یہی حال زبانوں کا بھی ہے۔ لوک کلچر یا لوک ادب سے رشتہ توڑ کر ادب کو زندہ تو رکھا جا سکتا ہے لیکن زبان کی جڑیں کھوکھلی ہو جاتی ہیں۔ زبان کو زندہ رکھنے کے لئے اس کے لوک کلچر سے رشتہ مضبوط کرنا انتہائی ضروری ہے۔ آج اردو کا یہی معاملہ ہے جس کی وجہ سے اس کے تشخص اور وجود کو ملیا میٹ کرنے کی کوششیں جاری ہیں۔ اس موضوع کی تہہ میں نہ جاتے ہوئے فی الوقت تہواروں اور مذہبی گیتوں پر توجہ مرکوز رکھنی ضروری ہے۔ اس ضمن میں شب برآت کا ذکر بھی کرتا چلوں جسے نجات کی رات تصور کیا جاتا ہے۔ ساتھ ہی یہ خیال بھی ہے کہ اس رات آئندہ سال کی تقدیر لکھی جاتی ہے اور مردہ لوگوں کی روحیں اپنے لواحقین سے ملنے آتی ہیں۔ اس عقیدے

کے پیش نظر گھر کو صاف ستھرا کیا جاتا ہے۔ نذر نیاز پیش کی جاتی ہے مزید فاتحہ خوانی کی رسم بھی ادا کی جاتی ہے۔ مشترکہ کلچر کی وجہ سے اسے ایک تہوار کی صورت حاصل ہوگئی ہے۔ یہ گیت دیکھیں جس میں ان ہاؤ ہو کا ذکر ہے :

آمد شب برات بہو ساس سے لڑی
کوئی لیپے کوئی پوتے، کوئی کمہار کے کھڑی
مٹکے اچھے دیجیو بھیّا آویں گے مردے
چھوڑیں گے انار اور پھلجڑی

5. بچوں کے گیت: لوک گیتوں کی ایک صورت بچوں کے گیتوں کے ذریعہ سامنے آتی ہے۔ بچپن میں ماں کی لوریاں سے بچوں کے گیتوں کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ کچھ بڑے ہونے پر کھیل کود میں وہ خود ہی گیتوں کا استعمال کرنے لگتے ہیں۔ یہ گیت بچوں کے اجتماعی شعور اور لاشعور کا حصہ ہیں۔ جو بڑے ہوتے ہی ان کے کھیل کود میں دکھائی دے جاتے ہیں۔ ان کے ان الٹے سیدھے بولوں میں معنی ہوں یا نہ ہوں لیکن اس سے ان کے دلوں کو ایک اطمینان حاصل ہوتا ہے اور ان کا دل بہلتا ہے۔ انہیں گیتوں کا سہارا لے کر ان کی تعلیم کا سلسلہ بھی شروع کیا جاتا ہے۔ یہ گیت کب اور کیسے جنمے ہیں ان کا اندازہ تو نہیں لگایا جاسکتا ہے لیکن ان کی تخلیق کے دورانیہ میں بچوں کی نفسیات اور ان کی ذہنی بالیدگی کا مکمل خیال رکھا گیا ہے۔

اکّڑ بکّڑ بمبے بو
اسّی نوے پورے سو
سو میں لگا دھاگا
چور نکل کے بھاگا

...

موٹو سیٹ پلنگ پر لیٹ
گاڑی آئی پھٹ گیا پیٹ
گاڑی کا نمبر ٹو ونٹی ایٹ
گاڑی گئی انڈیا گیٹ
انڈیا گیٹ میں چار سپاہی
موٹو کو پڑی بڑی پٹائی

...

ایک سہیلی باغ میں
بیٹھی بیٹھی رو رہی تھی
اٹھو سہیلی اٹھو
اپنا آنسو پوچھو
گول گول گھوم کے
اپنی سہیلی کو چوم لو

...

ان کھیل کود کے گیتوں کو راقم نے بھی اپنے بچپن میں گایا ہے اور خوب ادھم مچائی ہے۔ان کے علاوہ کئی ایک گیت ہیں جن سے ہمارا بچپن عبارت ہے۔اور جن کے سہارے ہم آج بھی کبھی کبھی بچپن کی گلیوں میں سیر کو نکل جاتے ہیں۔ لیکن ٹیکنالوجی کے غلبہ کے سبب دیگر گیتوں کی طرح موجودہ نسل سے یہ گیت بھی چھنتے جا رہے ہیں۔ بچپن کے کھیلوں کی صورت تبدیل ہوتی جارہی ہے اور ان کے ساتھ ہی یہ گیت بھی وقت کی گرد میں دھندلا تے جارہے ہیں۔ان کھیل کود اور تفریحی گیتوں کے علاوہ بچوں کے تعلیمی میدان میں بھی گیتوں سے مدد لی گئی ہے۔ گیتوں کے حوالے سے بچوں کو پڑھانے کی کوشش کی جاتی ہیں۔ انسانی سرشت کے اس غنائی پہلو کی پرورش و پرداخت بچپن سے ہی شروع ہو جاتی ہے۔

الف سے اللہ کو پہچان
ب سے بڑوں کا کہنا مان
ت سے توبہ کر انسان
ث سے ثابت رکھ ایمان

....

باب چہارم

اردو کے ادبی گیت

- دکن میں ادبی گیتوں کی روایت
- شمالی ہند میں ادبی گیتوں کی ابتدائی صورت حال : نظیر اکبر آبادی کے حوالہ سے
- بیسویں صدی میں گیتوں کا بدلتا بیانیہ
  - عظمت اللہ خاں اور ان کے نظریات
  - بیسویں صدی کے ابتدائی گیت نگار
  - میراجی، جدید اردو گیت کا تنہا دبستان

باب چہارم

اردو کے ادبی گیت

دکن میں ادبی گیتوں کی روایت:

اردو ادب کی طرح اردو کے ادبی گیتوں کی تلاش کے سلسلہ میں بھی ہمیں دکن کا ہی رخ کرنا پڑتا ہے۔اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اردو کے ادبی گیتوں کی ابتدائی روایت بھی دکن میں ہی تشکیل پائی ہے۔دکن میں صوفیائے کرام نے گیتوں کے جو نمونے پیش کئے ان کا شمار اردو کے لوک گیتوں میں کیا جانا زیادہ مناسب ہے۔صوفیا کے پیش نظر مذہبی تعلیمات کو فروغ دینا تھا،ادب کی ترویج واشاعت ان کا مدعا نہیں تھا۔بایں وجہ انہوں نے عوام کا شعری اظہاریہ اختیار کیا۔سہاگن نامہ، چکی نامہ، چرخہ نامہ، سہیلا، نو سرہار، چھ سرہار، جھولنا، پالنا وغیرہ وہ شعری اظہاریے ہیں جن کو صوفیا نے اپنا مطمح نظر بنایا۔ گیتوں کی ان مختلف صورتوں اور اپنے دوہوں کے توسط سے صوفیا نے مذہبی تعلیمات کو عام کیا۔سیدھے سادے انداز میں عوام کی تفہیم کا خیال کرتے ہوئے شاعری کی۔عوام کی روزمرہ زبان کا اعتبار کیا اور اردو کے لوک کلچر یا لوک ورثہ کا حصہ بنے۔

دکن کے سلاطین،امراء و رؤسا یا شعرائے کرام جنہیں خلعت عطا کی گئی اور جو دربار شاہی سے متعلق رہے انہوں نے عوامی اصناف کو بھی ادبی پیرایہ عطا کیا۔ بایں ہمہ اردو کے ادبی گیتوں کے ابتدائی نقوش بھی ہمیں دکنی شعرا کے یہاں دیکھنے کو ملتے ہیں۔ان اہل ادب کے مطمح نظر ادب کا جمالیاتی پہلو تھا۔انہوں نے زبان کے ادبی استعمال کو ترجیح دی اور زبان وادب کے گل بوٹے کھلائے۔سلاطین دکن نے اردو کی آبیاری میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔گیت، غزل، مثنوی، نظم، قصیدہ، مرثیہ ہر صنف شاعری میں بنفسہ طبع آزمائی کی اور اردو ادب کی کلاسکی روایت کو مالامال کیا۔دکنی شاعری کے مزاج پر غور کیا جائے تو گیت کا رنگ غالب نظر آتا ہے۔گیت کی لفظیات،اس کا مزاج ہمیں نظم اور غزل میں بھی دکھائی دیتا ہے۔

پیا باج پیالا پیا جائے نا

پیا باج یک تل جیا جائے نا
کہے تھے پیا بن صبوری کروں
کھیا جائے انّا کیا جائے نا

قلی قطب شاہ کی یہ غزل سامنے کی مثال ہے۔ اس غزل کے مزاج پر غور کیا جائے تو یہ واضح طور پر دکھائی دیتا ہے کہ اس غزل کی ہیئت تو ضرور غزل کی ہے لیکن اس کی لفظیات ،اس کا ڈکشن اور اس کا مزاج مکمل طور پر گیت کا ہے۔ اس میں عاشق کا کردار بھی نسائی ہے اور اشعار کا لہجہ بھی گیت کا غماز ہے۔ قلی قطب شاہ کی اس مشہور غزل کو اگر ہم بعد کے شعرا ولی، سراج، آرزو، میر کی شاعری سے تقابل کریں تو یہ بات روز روشن کی طرح عیاں ہے کہ یہ اردو غزل کا وہ مزاج نہیں جو شمال میں پروان چڑھا۔ غزلوں کے مقابل قلی کی نظموں کا جائزہ لیں تو ان پر بھی اکثر و بیشتر گیت کا واضح اثر دکھائی دیتا ہے۔ ان کی نظم ہے 'تھنڈ کالا' کے اشعار دیکھیں:

ہوا آئی ہے لے کے بھی تھنڈ کالا
پیا بن ستاتا مدن بالے بالا
رہن نہ سکے من پیا باج دیکھے
ہووے تن کوں سکھ جب ملے پیو بالا
اے سیتل ہوا منج گے نا پیا بن
مگر پیو کنٹھ لا کرئے منج نہالا
سجن مکھ شمے باج اوجالا نہ بھاوے
بھلایا ہے منج جیو کوں اُو اوجالا
جو رات آوے چندنی کی مج کوں ستاوے
کہ چندنا منجے نئیں نین سوز بالا

....

میں تیرے کاج جلوے راگ پایا
تو کارن چونپ سوں سہرا گندایا
انند کے موتی مانک تخت سنگارے
گلے میں ہانس عشرت کا پنایا
رنگیلی مہندی ہت ہور پاوں لا کر
کندن کلیاں کے ہاراں خوش گندایا

سہلیاں ساتو گل کنٹھ مال بایاں
پیالے عیش کے سب کوں پلایا

....

یہ اردو شاعری کا ابتدائی مزاج ہے، جو شمال میں آنے کے بعد مکمل طور پر تبدیل ہو گیا۔ دکن میں اردو شاعری پر گیت کا یہ اثر خاصہ بعد تک رہا ہے۔ لیکن رفتہ رفتہ اردو شاعری پر فارسی کا مزاج اور رنگ غالب آتا گیا بایں ہمہ گیت جیسی دیسی صنف کا اثر اردو شاعری پر ہلکا ہوتا گیا۔ لیکن باوجود اس کے دکن میں دور آخر کے شعرا کے یہاں بھی اس کے کچھ نقوش دکھائی دے جاتے ہیں۔ ولی کے معاصرین میں اشرف، رحیم اور رحمان کے یہاں کچھ اس انداز کے اشعار مل جاتے ہیں، جو بظاہر غزل کی ہیئت لئے ہیں لیکن ان کا لب ولہجہ اور شعری رنگ گیت کا ہے۔

پیا بن میرے نئیں بیراگ بھایا ہے، جو ہوتا ہو سو ہو جائے
بھبھوت اب جوگیوں کا رنگ لایا ہے، جو ہوتا ہے سو ہو جائے
(اشرف)

رحیم کے چند شعر دیکھیں:

اری ناداں! تیئں اپنے سجن کو کیوں رٹھایا ہے — رٹھا کر پیو کو جگ میں، کسی نے ذوق پایا ہے
بہت پچھتائے گی میری نصیحت مان کہتی ہوں — سکھی کو رات سوہی ہے، پیارے کو جو بھایا ہے
ترے سوں ہوئے گا تجھ مہرباں اوپر نہ روٹھے گا — رٹھائے کو مناتے ہیں، تجھے کیسے سلایا ہے
کیا کچھ یا سمجھ اچھون سیابت ہے سجن سے مل — رحیم اپنا کرم کرلے، سو میں نے تجھ بتایا ہے

رحمان کے کلام کا نمونہ ڈاکٹر صدیقی نے 'محاورات بیگمات' میں یوں نقل کیا ہے:

کیا ترا حال ہے کوکا! — کل سے چہرے پہ بھر بھراہٹ ہے
سفر کو تو گیا ہے، سوچ ہے اس کا یہی مجھ کو — مرے بچے کا اے لوگو! تو اللہ بیلی ہے

دکنی غزل میں گیت کے اس رنگ کو مابعد زمانہ میں شعرا اور تذکرہ نویسوں نے علیحدہ ایک صنف کے طور پر ریختی کے نام سے موسوم کیا۔ لکھنو میں جب رنگین اور انشا نے ریختی کا چلن عام کیا۔ غزل میں نسائی لب ولہجہ اور زبان کو برتنا شروع کیا تو دکن میں اردو شاعری پر گیت کا جو اثر تھا وہ خاصہ تبدیل ہو چکا تھا۔ ان میں جذبات کی سطحیت در آئی تھی۔ گیت کا درد، سوز اور لے تبدیل ہو چکا تھا۔ اب واقعی ایک نئے طرز ایک نئی صنف کی ایجاد ہو رہی تھی۔ رنگین، انشا، جان صاحب، صدیق قیس، محسن خاں محسن اس کے روح رواں تھے۔ ان لوگوں نے نہ صرف ریختی کو صنفی حیثیت سے

متعارف کروایا بلکہ اس کے خاطر خواہ نمونے بھی فراہم کئے۔ ریختی جو لکھنؤ کے خاص شعری مذاق کی دین تھی۔ اس کے ڈانڈے دکنی شاعری سے جوڑے جانے لگے۔ ناقدین و محققین ادب دکنی شاعری میں پائے جانے والے گیتوں یا گیت کے اثرات کو ریختی سے منسوب کرنے لگے۔ اس نسبت کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ گیت مصدقہ طور پر اب ہندی شاعری کی صنف مان لی گئی ہے۔ اور گیت کا مزاج ہندی شاعری کا مزاج طئے پا گیا ہے بایں ہمہ اردو، ہندی کی چپقلش کے سبب دونوں زبانوں کے ماہرین کے لئے ایک دوسرے کے اثرات کو تسلیم کرنا محال ہے۔ لیکن اگر کشادہ نظری سے کام لیں اور باریکی سے غور کریں تو ہمیں اردو شاعری کے ابتدائی مزاج اور رنگ پر گیتوں کا یا علی العموم ہندی شاعری کے اثرات واضح دکھائی دیتے ہیں۔ بالکل سامنے کی مثال ہے اردو کی دکنی شاعری میں عاشق و معشوق کا کردار ہے۔ دکنی شاعری میں جنس کی تبدیلی کا یہ معاملہ عام رہا ہے۔ عورت کے کردار میں خود کو ڈھال کر، اپنے احساسات و جذبات، فکری زاویے اور حسرتوں و مطالبات کو نسائی انداز سے قلمبند کرنا گیت کے اثرات کے سبب ہیں۔ تصوف پر بھگتی کے اثرات کے سبب صوفیا نے بھی انہیں قبول کیا اور اپنے کلام میں برتا۔ اس کے علاوہ نسائی لب و لہجہ میں کی گئی شاعری اس کی واضح مثالیں ہیں۔ گیت سے قریب ہونے کے سبب دکنی شاعری میں تخیل کی فراوانی کے بجائے جذبہ کی شدت پر زور دکھائی دیتا ہے۔ جو کہ نسائی مزاج سے زیادہ قریب ہے۔ نسائی مزاج میں گہرائی کے بجائے گیرائی ہے۔ وہ عقل کے بجائے جذبے کو اولیت دیتی ہے۔ یہ گیت اور غزل کے مزاج کا فرق ہے جو مابعد زمانہ میں اردو شاعری کے مزاج کا حصہ بنا ہے۔ دکنی شاعری کا یہ نسائی مزاج مثنوی کدم راو پدم راو سے لے کر عہد ولی تک دیکھا جا سکتا ہے۔ جیسا کہ گذشتہ باب میں گیت کے مزاج کے ضمن میں ان پر تفصیلی بات کی گئی۔

گیت اور ریختی میں کافی حد تک مناسبت پائی جاتی ہے۔ عاشق و معشوق کے کرداری ساخت اور نسائی لب و لہجہ دونوں میں مشترک ہیں۔ شعری ڈکشن دونوں کا یکساں معلوم ہوتا ہے۔ ان کے برعکس غنائیت، جذبہ کا وفور گیت کا خاصہ ہیں جبکہ ریختی میں ان پر خصوصی توجہ نہیں دی جاتی ہے۔ گیت غنائی شاعری کی ایک بہترین مثال ہے۔ غنائیت اس کے خمیر میں ہے۔ لوک گیتوں کی تخلیق کے سبب پر غور کریں تو یہ تحریری کے بجائے بیانیہ رہی ہے۔ اسے پڑھنے کے بجائے گایا جاتا تھا۔ اس لوک صنف کے ادب عالیہ میں شامل ہونے کے سبب اس میں تحریری رنگ پیدا ہو گیا ہے لیکن تحریری یا ادبی رنگ میں بھی گانے کی صفت کو برقرار رکھنے کی پوری کوشش کی جاتی ہے۔ آج بھی گیت کو پڑھنے سے زیادہ سننے کی چاہ ہوتی ہے۔ اس کے چاہنے والوں کا حلقہ قارئین سے زیادہ سامعین کا ہے۔ دکن میں گیت کو جب ادبی رنگ عطا کیا گیا تو اس میں اکثر و بیشتر اس رنگ کو برقرار رکھنے کی کوشش کی گئی۔ یہاں یہ بات قابل غور ہے کہ ناقدین ادب نے دکن میں

غنائی شاعری کا ذکر تو ضرور کیا ہے لیکن انہیں گیت سے جوڑ کر دیکھنے کی سعی نہیں کی ہے۔ دکن کی غنائی شاعری کے متعلق عنوان چشتی راقم ہیں:

> اردو میں غنائی شاعری کی روایت بہت پرانی ہے۔ 1353 میں بہمن شاہ کی تخت نشینی سے 1707 میں اورنگ زیب کی وفات تک شعری سرمایہ میں غنائی نظموں کا ذخیرہ ہے۔[1]

عنوان چشتی اس بات کا تو اعتراف کرتے ہیں کہ اردو میں غنائی شاعری کی روایت بہت قدیم ہے اور اس کا خاطر خواہ ذخیرہ موجود ہے لیکن وہ اس کا کوئی نمونہ نہیں پیش کرتے ہیں حتی کہ وہ یہاں تک کہتے ہیں کہ 1353 سے 1707 تک یعنی دکنی شعری سرمایوں میں غنائی نظموں کا ذخیرہ ہے۔ لیکن اس ذخیرہ کی کوئی جھلک تک نہ دکھائی گئی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو شاعری کے دکنی سرمایے میں غنائی شاعری کی بہتیرے مثالیں ہیں۔ واضح ہو کہ یہ غنائی شاعری فی الاصل اردو گیت کی ابتدائی صورت ہیں۔ جنہیں اس نظر سے کبھی دیکھا ہی نہیں گیا الّا ماشاء اللہ۔ یا جان بوجھ کر نظرانداز کیا گیا۔ اس جان بوجھ کر نظرانداز کرنے کی اپنی سیاست ہے جس کی وضاحت کا یہ محل نہیں ہاں لیکن اتنا ضرور ہے کہ ہم اردو والوں نے اپنی شاعری کے کلاسکی مزاج سے دستبرداری ظاہر کر لی ہے۔ اور اب گیت اور دوہے خالص ہندی کی صنف ہیں جس سے ہمارا کوئی علاقہ نہیں۔ یہ بھی بڑی دلچسپ بات ہے کہ عنوان صاحب اسی عبارت میں آگے لکھتے ہیں:

> ان گیتوں میں غنائی شاعری کی بعض خصوصیات مثلاً غنائیت، داخلیت، نسائی لب ولہجہ وغیرہ مل جاتی ہیں۔ ان میں گائے جانے کی صلاحیت ہے۔ عورت کی طرف سے اظہار عشق بھی ہے۔ مگر جذبہ کا وہ وفور اور خودسپردگی اور خستگی کی وہ کیفیت نہیں جو گیت کے لئے ضروری ہے۔[2]

گویا گیت اور غنائی شاعری ایک دوسرے سے علیحدہ حیثیت رکھتے ہیں۔ گیت کے لئے جذبہ کا وفور، خودسپردگی اور خستگی ضروری ہے اس میں کوئی شبہ نہیں اور غنائی شاعری کے لئے غنائیت، داخلیت، نسائی لب ولہجہ، گائے جانے کی صلاحیت اور عورت کی طرف سے اظہار عشق کی شرط بھی بجا۔ تو کیا درج بالا خصوصیات کی بنا پر غنائی شاعری کو گیت نہیں کہا جا سکتا ہے؟ یا گیت میں اس ایک عنصر کی عدم موجودگی اسے غنائی شاعری کے درجہ سے خارج کر دیتا ہے؟ گیت اور غنائیت دونوں ایک دوسرے کے لئے لازم وملزوم ہیں۔ اسے کسی ایک بنیاد پر جدا نہیں کیا جا سکتا ہے۔ بایں ہمہ بقول عنوان چشتی 1353 سے 1707 تک اردو میں غنائی شاعری کی جو مثالیں ملتی ہیں وہ بنیادی طور پر دکنی گیتوں کی مثالیں ہیں۔

---

1 عنوان چشتی، اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے، دہلی: انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۷۵، ص، ۱۵۹۔

2 عنوان چشتی، اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے، دہلی: انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۷۵، ص، ۱۶۰۔

گیتوں کے علاوہ گیت نما غزل اور گیت نما نظم کو بھی غنائی شاعری کی مثال کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے جو دکنی شعرا کے یہاں خاطر خواہ پائے جاتے ہیں۔ لیکن مابعد زمانہ میں ریختی کے چلن کے سبب گیت کی دکنی شاعری یا گیت کے ابتدائی نقوش کو ریختی سے منسوب کر دیا گیا۔ اور گیت کو اردو کی کلاسکی شاعری سے یکسر خارج گردانا گیا ہے۔ ریختی کے آغاز اور ابتدائی نقوش سے متعلق ناقدین اس بات پر مصر ہیں کہ ریختی کی ابتدا دکن میں ہوئی ہے۔ اس حوالہ سے چند ناقدین کی رائے یہاں درج کرتا چلوں۔ جس سے ریختی کے متعلق ناقدین ادب کے ذہنی رویے کا پتہ چلتا ہے۔

انشاء اللہ خاں انشاء ''دریائے لطافت میں مزاحاً لکھتے ہیں کہ طہماس بیگ خاں کے بیٹے سعادت یار خاں نے ریختے سے ریختی نکالی ہے تاکہ اس کو پڑھ کر بہو بیٹیاں مشتاق ہوں۔''[3] بقول کوثر چاند پوری ''رنگین اور انشا سے سینکڑوں سال پہلے ریختی عالم وجود میں آچکی تھی۔ رنگین و انشا کو زیادہ سے زیادہ اس کی نشاۃ ثانیہ کا باعث کہہ سکتے ہیں۔''[4] عبدالسلام ندوی اردو شاعری پر ریختی کے بجائے گیت کے اثرات کو قبول کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ''ہمارے نزدیک امیر خسرو کے زمانے سے لے کر قدما کے دور تک جو اشعار ان تذکرہ نویسوں نے نقل کئے ہیں ان کو ریختی نہیں کہہ سکتے ہیں بلکہ وہ ہندی شاعری کے طرز روش پر کہے گئے ہیں جس میں عورت کو عاشق اور مرد کو معشوق قرار دیا ہے۔''[5] عبدالسلام کے برعکس مولوی عبدالحق نے ریختی کو خالص شمال کی پیداوار قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں ''رنگین نے ریختی کی ابتدا کی اور پھر بہت سے ان کے پیرو ہو گئے ان ظالموں نے کمال کر دیا ہے۔ نقل کو اصل بنا دیا ہے۔ عورتوں کے الفاظ ان کے محاورے اور کہاوتیں، ان کی بول چال اور طرز بیان کو اس خوبی سے ادا کیا ہے کہ عورتیں بھی حیران رہ جاتی ہیں۔''[6] نصیر الدین ہاشمی اور محی الدین قادری زور نے بالترتیب ریختی کا تعلق دکن سے جوڑا ہے اور دکن کی گیتیہ شاعری کو ریختی خیال کیا ہے:

> اگرچہ ریختی کی ابتدا دکن سے ہوئی مگر ریختی نام یہاں نہیں رکھا گیا یہ نام لکھنو میں رکھا گیا۔ بہر حال ہاشم بیجاپوری کو اس قسم کی شاعری کا موجد قرار دیا جاتا ہے۔ قیس کے کلام میں بھی ریختی ہے اور اس کو 'زبان بیگمات شاہجہاں آباد' سے موسوم کیا ہے۔ کلیات قیس میں کئی غزلیں ریختی میں موجود ہیں۔[7]

---

[3] محمد مبین صاحب نقوی، (مرتبہ) تاریخ ریختی، دیوان جان صاحب، الہ آباد: مطبع انوار احمد، ص، ۵۔

[4] کوثر چاند پوری، ریختی کا تنقیدی مطالعہ، رسالہ نگار، شمارہ ۹، جولائی ۱۹۵۹، ص: ۳۶ ۔

[5] عبدالسلام ندوی، شعر الہند جلد دوم، اعظم گڑھ: مطبع معارف، ۱۹۴۹، ص، ۸۶۔

[6] عبدالحق، ریختی، اردو، ماہ اکتوبر ۱۹۵۰، ص، ۱۶۔

[7] نصیر الدین ہاشمی، ''حیدر آباد کا ایک قدیم شاعر محمد صدیق قیس'' ، نیا دور، شمارہ ۲۲، جنوری ۱۹۶۱، ص، ۲۴۔

بقول محی الدین قادری زور:

دوسرے بہت سے خیالوں کی طرح اب یہ خیال بھی غلط ہو گیا ہے کہ ریختی کی ابتدا شمال میں کی گئ، ہاشمی کی ریختی اگرچہ اس نوع کی شاعری کی ابتدائی کوششوں سے ہے لیکن اس قدر اعلی درجہ کی ہے کہ کوئی اس کو پہلی کوشش نہیں سمجھ سکتا۔[8]

ریختی پر تحقیق کرنے والے ناموں میں محمد مبین کا نام بھی اہم ہے۔انھوں نے اپنی کتاب تاریخ ریختی دیوان جان صاحب کے مقدمہ میں تحریر کیاہے:

جب یہ بات متحقق ہوگئی کہ ریختے پر عورتوں کے حقوق بھی ہیں تو سب سے پہلے 1797- 1813 کے درمیان رنگین نے زنانے خیالات عورتوں کے مخصوص الفاظ میں نظم کئے اور ایسے اشعار کا نام ریختی رکھا۔ بعضوں کا خیال ہے کہ ریختی کا موجد ہاشمی تھا جو عادل شاہی زمانے کا ایک پرانا شاعر ہے۔ مگر یہ خیال صحیح نہیں کیونکہ اس نے ہندی شاعری کے تتبع میں عورت کو مرد کا عاشق قرار دے کے اظہار عشق کیاہے اس کے یہاں نہ تو عورتوں کے مخصوص خیالات ہیں نہ الفاظ اور محاورات جیسا اس کے شعر سے ثابت ہوتا ہے۔

رضا گر مجھ کو دیتے ہو کروں گی گھر مین جا وارد

اگر مجھ ہووے گی فرصت صبح پھر آؤں گی چھوڑو[9]

ن کے علاوہ تمکین کاظمی نے ریختی کے متعلق کئی مضامین لکھے ہیں۔ ابتدا میں انھوں نے بھی رنگین اور انشا کو ریختی کا موجد قرار دیا تھا لیکن بعد ازیں اپنی کتاب ' تذکرہ ریختی ' کے مقدمہ میں اس بات سے رجوع کر لیا اور ہاشمی کے دیوان کی موجودگی میں ریختی کا آغاز میراں ہاشمی سے منسوب کیاہے :

ریختی کی ایجاد کا سہرہ تذکرہ نویسوں نے رنگین اور انشا کے سر باندھنے کی کوشش کی ہے بعضوں نے جان بوجھ کر ایسا کیاہے اور بعضوں نے نہ جاننے کی وجہ سے چنانچہ مولانا آزاد نے چونکہ رنگین وانشا سے پہلے کی ریختی کہنے والوں کا کلام دیکھا نہیں تھا۔ اس لئے اگر انھوں نے انھیں دونوں کے سر اس سہرے کو باندھ دیا تو مجبوری ہے ان پر کوئی حرف نہیں آسکتا۔ اسی طرح صابر وغیرہ بھی مجبور ہیں۔

سب سے پہلے "خزینۃ العلوم فی متعلقات المنظوم" کے مولف نے رحیم معاصر ولی کو ریختی کا مخترع قرار دیا ہے۔ اس کے بعد مولانا عبدالحئ مرحوم نے گل رعنا میں صوفی ملکاپوری کے حوالے سے آزاد کے اس خیال کی تردید کرتے

---

[8] محی الدین قادری زور (مرتبہ)، اردو شہ پارے جلد اول، حیدرآباد کن: مکتبہ ابراہیمی، ۱۹۲۹، ص، ۲۵۶۔

[9] محمد مبین نقوی (مرتبہ)، تاریخ ریختی، دیوان جان صاحب، الہ آباد: مطبع انوار احمد، ب، ت، ص، ۳۔

> ہوئے کہ رنگین اور انشار یختی کے موجد ہیں ہاشمی کو اس کا موجد قرار دیا ہے اور پھر ان کے بعد خاکی کو ریختی گو ٹھہرایا ہے۔ مگر باوجود اس کے مولوی عبد السلام ندوی رنگین ہی کو موجد قرار دیتے ہیں.... چنانچہ ایک مدت تک ہمارا بھی یہی خیال تھا۔ مگر موجودہ مواد نے ہمیں اس خیال پر قائم رہنے نہ دیا ....اس وقت ہمارے پیش نظر جو قدیم ریختی ہے وہ سید شاہ ہاشم کے مرید میراں ہاشمی کا کلام ہے ....جو منجملہ اپنی اور تصنیف کے ایک مستقل ریختی کا دیوان بھی چھوڑ گئے۔[10]

مجھے ہنوز اس بات کا پتہ نہیں چل سکا کہ سب سے پہلے ہاشمی کے دیوان کو کس نے دیوان ریختی کہا۔ اول تو یہ ریختی نہیں۔ہاشمی کے انداز شاعری کا تعلق ریختی کے بجائے گیت نما غزل سے ہے۔ علاوہ ازیں ہاشمی کے دیوان کا مطالعہ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس میں ایسی غزلیں بھی خاطر خواہ ہیں جو خالص غزل کے مزاج کی ہیں۔ ان میں گیت کا کوئی اثر نہیں۔ لیکن اس دیوان کے بارے میں یہ کس نے مشہور کر دیا کہ یہ ریختی کا دیوان ہے۔ اور یہ دیوان ریختی کے نام سے موسوم بھی ہو گیا۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ دکن میں جسے ریختی کہا جاتا ہے وہ دراصل گیت ہیں یا پھر گیت نما غزلیں اور نظمیں ہیں۔ انہیں ریختی نہیں کہا جا سکتا ہے۔ کئی ناقدین ادب نے اس بات کا اعتراف بھی کیا ہے کہ دکنی شاعری پر گیتوں کے اثرات پائے جاتے ہیں۔ لیکن کسی نے اس شاعری کو گیت کی نظر سے دیکھنے کی کوشش نہیں کی۔ اگر یہ ریختی کی ابتدائی شکل ہو سکتی ہے تو گیت کی کیوں نہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ گیت کی جو ہیئت متعین ہے وہ دکنی گیتوں میں نہیں پائی جاتی ہے لیکن باوجود اس کے دکنی شاعری کا مزاج گیت کا ہے، ان میں غنائیت، خود سپردگی ہے اور جذبہ کا وفور بھی کافی حد تک پایا جاتا ہے۔ اس لئے اسے ہم اردو گیت کی ابتدائی شکل کہہ سکتے ہیں جس وقت گیتوں کی کوئی ہیئت کذائی متعین نہیں تھی۔ اب ذرا چند ناقدین ادب کا یہ اعتراف دیکھیں۔ کہ کس طرح ڈھکے چھپے انداز میں انہوں نے دکنی شاعری پر گیت کے اثرات کا اعتراف کیا ہے۔ لیکن باوجود اس کے دکنی شاعری کو ریختی کہتے ہیں:

> ...یہ صحیح ہے کہ اردو کے شعرا نے ہندی شاعری سے صرف گیت، دوہے اور ٹھمری یاں جیسی چند ہی اصناف کو لیا لیکن ہندی شاعری میں اظہار عشق عورت کی طرف سے کرنے کی جو روایت ہے اس کو اردو شاعروں نے ہندی اصناف سے ہٹ کر فارسی سے لی ہوئی اصناف سخن میں بھی برتنا شروع کیا۔ صوفیا نے اس روایت کا فائدہ اٹھا کر عورتوں کو تعلیمات دیں اور اسرار معرفت سمجھانے کے لئے چکی نامے، چرخہ نامے اور شادی نامے عورتوں کی زبان

---

[10] تمکین کاظمی (مرتبہ)، مقدمہ تذکرہ ریختی، حیدر آباد دکن: شمس السلام پریس، ۱۹۳۰، ص، ۲۔۳۔

میں لکھے۔ گیتوں کے علاوہ غزل اور مثنوی کے سانچوں میں بھی اس روایت کو برتا۔ اس طرح بہت جلد یہ روایت اردو شاعری کی روایت میں شامل ہوگئی۔[11]

مزید حفیظ قتیل اپنے اس خیال کا بھی اظہار کرتے ہیں:

ہاشمی سے پہلے ہی ریختی ایک خاص صنف سخن کی حیثیت سے وجود میں آچکی تھی اور خود ہاشمی کے زمانے میں متعدد ریختی گو شاعر موجود تھے۔ ہاشمی کا امتیاز یہ ہے کہ انہوں نے اس صنف سخن پر خصوصی توجہ دی اور دیوان مرتب کیا۔[12]

باغباں خوش رہے، خوش رہے صیاد بھی۔ حفیظ ایک طرف اس بات کا اعتراف کرتے ہیں کہ اردو میں ہندی سے گیت کی صنف لی گئی۔ اور صوفیا اور دیگر شعرا نے اس صنف کی خصوصیات کو دیگر اصناف شاعری میں بھی برتا ہے۔ لیکن باوجود اس کے وہ دکنی شاعری میں پائے جانے والے گیت اور گیت نما غزل کو ریختی کہتے ہیں۔ اگر وہ گیت کے اثرات کا اقرار کرتے ہیں اور ہاشمی کے دیوان کو ریختی گردانتے ہیں تو پھر انہیں گیت اور گیت کے اثرات کی وضاحت بھی کرنی چاہئے کہ یہ اثرات کہاں اور کن شعرا کے یہاں پائے جاتے ہیں۔۔۔۔وہی قتل بھی کرے ہے وہی لے ثواب الٹا۔ اب ذرا خلیل احمد صدیقی کو سنئے جنہوں نے ریختی پر پہلے پہل تحقیقی کام کیا ہے:

یہ ضرور ہے کہ ہاشمی نے اس مخصوص رنگ کو اختیار کرنے کے لئے ہندی کا تتبع کیا ہے۔ اس کے یہاں عورتوں کے مخصوص محاورات یا خیالات نہیں ملتے مگر اس نے عورت کو مرد کا عاشق بنا کر جذبات عشق کا اظہار کیا ہے ہاں اس میں ریختی کی وہ نمایاں خصوصیات نہیں جو ہم رنگین، انشا یا جان صاحب کی شاعری میں دیکھتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہاشمی کے زمانے میں اس صنف سخن کی ابتدا ہوئی تھی لہذا اس وقت زبان اور بیان میں وہ وسعت پیدا نہ ہو سکی جو ہم کو رنگین، انشا، جان صاحب وغیرہ کے یہاں دیکھنے کو ملتی ہے۔ ایسی صورت میں ریختی کو ہمیں اس کے ابتدائی حالات میں دیکھنا ہوگا جبکہ اس میں نہ تو وسعت ہی تھی اور نہ اس کے محارات کا دامن وسیع تھا .... مختصر یہ کہ ریختی کے ابتدائی نمونوں کو انشا اور رنگین کے پیمانوں پر جانچنا ایک بڑی بھول ہے۔[13]

خلیل صاحب نے دکن اور لکھنو کی شاعری میں تھوڑا تفریق کرنے کی ایک غیر ارادی کوشش کی ہے لیکن باوجود اس کے انہوں نے گیت پر دھیان نہیں دیا۔ اور محض ریختی پر ہی مرکوز ہوگئے۔ بایں ہمہ اتناسب کچھ کہنے کے باوجود دکنی

---

11 دیوان ہاشمی (مرتبہ)، حفیظ قتیل، حیدرآباد دکن: ناشر ادارہ ادبیات اردو، ۱۹۶۱، ص، ۲۰۔

12 ایضاً، ص، ۲۰۔

13 خلیل احمد صدیقی، ریختی کا تنقیدی مطالعہ، لکھنؤ: نسیم بک ڈپو، ۱۹۷۴۔ ص، ۲۳۳-۲۳۴۔

شاعری میں پائے جانے والے گیت کے نمونے اور اس کے اثرات کا اعتراف کرنا ہم اردو والوں کے لئے مشکل معلوم ہوتا ہے۔ کیوں کہ ہم نے اس زاویۂ نظر سے سوچنا ہی چھوڑ دیا ہے کہ اردو شاعری کی ابتدائی صورت پر گیت کے اثرات نمایا ں ہو سکتے ہیں۔ بر عکس اس کے ہم اسے شمال کی ریختی سے منسوب کرنے میں کوشاں ہے۔ کبھی کشادہ نظری سے دیکھیں تو یہ واضح دکھائی دیتا ہے اور اس کا اعتراف کرنے میں کوئی قباحت نہیں کہ گیت اردو شاعری کی ابتدائی صورتوں میں سے ہے۔ حد تو یہ ہے کہ دکنی شاعری پر گیتوں کے اثرات کی نشان دہی گیتوں پر کام کرنے والے ناقدین و محققین نے بھی بہت کم کیا ہے۔ بسم اللہ بیگم نے بھی صوفیا کے کلام میں ہی گیت کے نمونے تلاش کئے لیکن دکن کے ادبی شعرا میں گیت کے متعلق کوئی نشاندہی نہیں کی ہے۔ ان کے بر عکس قیصر جہاں نے اپنی کتاب "اردو گیت" میں اس بات کا اعتراف کیا ہے لیکن محض دو چار سطریں دکن کے قطب شاہی اور عادل شاہی شعرا کا ذکر کیا ہے اور ایک دو مثالیں دی ہیں۔ لیکن یہ وہی مثال ہیں جنھیں ناقدین ادب نے ریختی قرار دیا ہے۔ اور قیصر صاحبہ نے اس حوالہ سے کوئی وضاحت پیش نہیں کی نہ ہی دکن میں ریختی اور گیت سے متعلق کوئی بحث کی ہے۔ دراصل دکنی گیتوں کی مثالوں کو ریختی کی مثال کے طور پر پہلے سے عام کر دیا گیا ہے۔ بایں ہمہ اس کا اعتراف تو کئی لوگوں نے کیا کہ دکن میں اردو کی غنائی شاعری اور گیتوں کی مثالیں خاطر خواہ ملتی ہیں لیکن لوگوں میں یہ کہنے کی ہمت نہیں کہ یہ مثالیں وہی ہیں جنھیں ریختی کے نام سے موسوم کر دیا گیا ہے۔ حالانکہ ریختی پر کام کرنے والے حضرات اس بات سے واقف ہیں کہ لکھنو کی ریختی اور جسے دکنی ریختی کہا گیا ہے اس میں واضح فرق ہے۔ جیسا کہ خلیل احمد صدیقی صاحب نے بھی کہا ہے لیکن پھر اس کی لولی، لنگڑی توجیہ بھی خود ہی کر دیتے ہیں جیسا کہ اوپر کی سطروں میں دکھائی دیتا ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ہاشمی کی گیت نما غزلیں پہلی کوشش نہیں ہیں کیوں کہ گیتوں کے نمونے ہاشمی سے قبل بھی ملتے ہیں۔ اور ان کے معاصرین نے بھی اس طرز کی شاعری لکھی ہے۔ گیت کے اس اثر کو ریختی سے منسوب کرنا کسی طور مناسب نہیں۔ ریختی شمال کی چیز ہے۔ اور دکن میں اس طرز کی شاعری کا پایا جانا گیت کے اثرات کی دین ہے نہ کہ ریختی کی ابتدائی صورت ہے۔ ”ہاشمی کا دیوان دکن کی مستورات کی زبان، محاوروں اور کہاوتوں کا گنجینہ ہے۔ یہ دکن کی عورتوں کی قدیم زبان ہی نہیں ہے بلکہ آج بھی دکن کی دیہاتی عورتوں کی کم و بیش وہی زبان ہے جو ہاشمی نے استعمال کی ہے۔“[14] یہ اردو کی اسی عوامی بولی کا اثر ہے جو دکن میں اردو کے لوک گیتوں میں دکھائی دیتا ہے:

سجن آویں تو پردے سے نکل کر بھار بیٹھوں گی　　　بہانا کر کے موتیاں کا پروتی ہار بیٹھوں گی

[14] حفیظ قتیل (مرتبہ)، مقدمہ دیوان ہاشمی، حیدر آباد دکن: ادارہ ادبیات اردو، ۱۹۶۱، ص، ۲۲۔

اونویاں آو کہیں گے تو کہوں گی کام کرتی ہوں　　اٹھلتی اور مٹھلتی چپ گھڑی دو چار بیٹھوں گی
زیک میں ان کے جانے کو خوشی سوں شاد ہو دل میں　　ولے، لوگاں میں دکھلانے کو ہو بیزار بیٹھوں گی
پکڑ کر ہات پردے میں لے جاویں گے تو میں کوں گی　　گھونگھٹ میں مکھ چھپا کر مک میں ترکا مار بیٹھوں گی
ملایا جیو کالے جیو میں پڑوں گی پاؤں دل سوں میں　　ولے ظاہر میں دکھلانے کو ہوں اغیار بیٹھوں گی
کروں گی ظاہرا چپ غصہ ہور ماں ہٹ لیکن　　سری جن برتے جیوں اپنا یہ جیو میں وار بیٹھوں گی
سولا دیں گے تو ناسو سواٹھوں گی دانتے کیوں کہ کر　　چیو خوں دا خوشی میری میں ہو ہوشیار بیٹھوں گی
کہنے کو چپ کتی ہوں میں ولے میں دل میں گھٹ کی ہوں　　نزدیک ہو ہاشمی سوں مل کو آٹوں پھار بیٹھوں گی[15]

شارب ردولوی کلیات ریختی کے دیباچہ میں اس بات کا اعتراف کرتے ہیں کہ دکن کی شاعری اور ریختی میں افتراق ہے۔ ''واضح رہے کہ ہندی شاعری میں عورتوں کی طرف سے اظہار محبت، عاشق کو برہ میں بے چین رہنا اور اس انتظار میں گیت گانا ایک عام روایت رہی ہے۔ اردو کی ابتدائی شاعری میں سجن، سکھی، موہن جیسے الفاظ کا استعمال عام بات ہے۔ لیکن ریختی اس سے بالکل الگ صنف ہے۔''[16] جمیل جالبی نے اس حوالہ سے فکر کو یہ زاویہ دیا ہے کہ "ہاشمی نے اپنی زیادہ تر غزلوں میں عورتوں کے جذبات کو عورتوں کی زبان اور محاورے میں بیان کیا ہے۔ یہ غزلیں اپنے مزاج کے اعتبار سے ریختی کی صنف سے بیحد قریب ہیں۔ ریختی کا یہ انداز ہمیں شاہی، نصرتی اور کہیں کہیں حسن شوقی کے ہاں بھی نظر آتا ہے۔ لیکن ہاشمی کے یہاں یہ موضوع غالب ہے۔[17]

مذکورہ اقتباس میں یہ بات قابل غور ہے۔ ''یہ غزلیں اپنے مزاج کے اعتبار سے ریختی کی صنف سے بیحد قریب ہیں۔'' جمیل صاحب نے یہ کہہ کر سوچ کو ایک نیا زاویہ دینے کی کوشش کی ہے۔ انہوں نے کلی طور پر انہیں ریختی نہیں کہا ہے بلکہ ریختی سے قریب کہا ہے اور اس میں کوئی شبہ نہیں کہ گیت کا انداز ہی بعد میں شمال پہنچ کر ریختی میں تبدیل ہو گیا۔ جمیل صاحب نے مثنوی کدم راؤ پدم راؤ کے دیباچہ میں یہ لکھا ہے کہ اردو شاعری کا قدیمی مزاج یا رنگ گیت کا ہے۔ اور فی الحقیقت گیت کے لب و لہجہ اور اس کے ڈکشن پر غور کیا جائے تو یہ ریختی سے قریب معلوم ہوتا ہے۔ اس سوچ کی ایک بڑی وجہ اردو شاعری کا ابتدائی رنگ ہے۔ صوفیا کے کلام، بھکتی تحریک کے اثرات اور ہندوستانی مٹی کا مزاج ہے جو دکنی شاعری میں کافی واضح طور پر دکھائی دیتا ہے۔ علاوہ ازیں اس وقت ریختی کا کوئی نام و نشان نہیں تھا۔ مابعد زمانہ

---

15 سبط محمد نقوی مرتبہ، انتخاب ریختی، ہاشمی بیجاپوری، لکھنؤ: اترپردیش اردو اکادمی، ۱۳۸۹، ص، ۷۰ ۔

16 ایاز احمد (مرتبہ)، پیش لفظ، کلیات ریختی جلد اول، میسور: مرکزی ادارہ برائے ہندوستانی زبان، ۲۰۱۰، ص، ۴۔

17 جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد اول، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، ۱۹۸۶، ص، ۲۶۶ ۔

میں جب لکھنو میں ریختی صنف کی ایجاد ہوئی تو اس کے ڈانڈے دکن کی گیتیہ شاعری سے ملائے جانے لگے۔ دکن کے نسائی لہجہ کی شاعری اور لکھنو کی ریختی کے مزاج میں کافی قربت ہے جیسا کہ جمیل جالبی نے بتایا ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ یہ دونوں اپنا علیحدہ وجود رکھتے ہیں۔

بلاشبہ ریختی کا تصور اردو شاعری میں گیت کی دین ہے۔ گیت کا مزاج اور اس کی شعریات اپنی چند تبدیلیوں کے ساتھ شمال میں غزل کے راستے ریختی میں مبدّل ہو جاتے ہیں۔ اردو شاعری کی ابتدائی صورت جو اردو لوک گیتوں کی صورت میں ملتا ہے۔ خسرو اور صوفیائے کرام کے یہاں ہمیں جو شعری نقوش ملتے ہیں وہ اردو کے لوک گیت ہی کے نمونے ہیں جن کا ذکر گزشتہ باب میں کیا جا چکا لیکن اردو کے ادبی گیتوں کی ابتدائی روایت بھی دکن میں ہی تشکیل پاتی ہے۔ دکن کے امراء ورؤسا نے مشترکہ تہذیب و معاشرت کو کافی فروغ دیا۔ جس کے نتیجہ میں اردو کی ترویج واشاعت عمل میں آئی۔ شعر و شاعری/زبان وادب کے سلسلہ میں بھی انہوں نے مشترکہ تہذیب کا خاص خیال رکھا۔ اردو میں گیت کا چلن بھی اسی مشترکہ تہذیب کے فروغ کی نشانی ہے۔ گیت اردو شاعری کا ابتدائی مزاج تھا۔ جو خالص دیسی پیداوار ہے۔ جس کے خاطر خواہ نمونے ہمیں دکنی شعرا کے یہاں ملتے ہیں۔ قلی قطب شاہ، عبداللہ قطب شاہ، وجہی، غواصی، علی عادل شاہ ثانی شاہی وغیرہ کے کلام میں ہمیں اس کے نمونے ملتے ہیں۔ ان کی غزلوں و نظموں میں بھی گیت کا رنگ واضح جھلکتا ہے۔ دکنی شعرا کے کلام میں پائے جانے والے ان گیتوں کو ناقدین ادب نے ریختی کا نام دیا ہے اور جیسا کہ ماقبل سطور میں کہا گیا کہ ریختی شمال یا لکھنؤ کی دین ہے اور گیت ایک صنف کی حیثیت سے اردو شاعری کے ابتدائی مزاج کا حصہ رہا ہے۔ لیکن مابعد زمانہ میں کئی وجوہ کی بنا پر لوگوں نے گیت کو خالص ہندی کی صنف قرار دے کر اس سے قطع تعلق کر لیا۔ یہ بات پہلے بھی کہی گئی کہ اردو شاعری کا ابتدائی مزاج گیت کا ہے۔ جو بعد میں فارسی کے زیر اثر تبدیل ہو گیا اور غزل کا مزاج حاوی ہوتا گیا۔ یہ بات تھوڑے دیر کے لئے مانی جاسکتی ہے کہ اردو شاعری گیت کے مزاج کی حامل نہ ہو سکی بایں ہمہ بعد میں غزل کا مزاج اردو شاعری کا مزاج ٹھہرا۔ لیکن خسرو سے لے کر صوفیائے کرام تک تقریباً چار صدیوں تک اردو شاعری پر گیت کا مزاج حاوی رہا ہے۔ جس کی مثالیں گذشتہ باب میں پیش کی گئی ہیں۔

شمال میں چونکہ صدیوں تک فارسی کا دبدبہ رہا بایں وجہ جب غزل میں گیت کا یہ رنگ پیش کیا گیا تو شعراء وادبا نے اسے مؤنث گردانتے ہوئے ریختہ کے طرز پر ریختی کا نام دے دیا۔ اور پھر اسے باضابطہ سجایا، سنوارا گیا۔ اور ایک نئی صنف کی حیثیت سے فروغ دینے کی کوشش کی گئی۔ ریختی کے اس نام کے ساتھ گیت کے اثرات کا خاتمہ ہو گیا۔ اب صرف ریختی تھی۔ لکھنؤ کے شعرا حضرات نے ریختی کو مشق سخن بنایا۔ اور اس میں خوب گل بوٹے کھلانے کی کوششیں

کی۔انہوں نے گیت کے اس رنگ کو جو دکنی شعرا کے یہاں ملتا ہے ابتذال کی حد تک پہنچا دیا۔ بالآخر دکن میں گیت کا مزاج اور شمال میں ریختی کا انداز بالکل جداگانہ ہو گیا۔

دکن کی ادبی شاعری کے اس قدیمی مزاج کا علمبردار قلی قطب شاہ تھا۔اس کی شاعری کا مطالعہ کریں تو گیت کا رنگ واضح دکھائی دیتا ہے۔ قلی نے کئی ایک گیت بھی لکھے ہیں۔ قلی کے گیت کا مزاج اور اس کا انداز اسی قدیمی رنگ کا ہے جو گذشتہ کئی صدیوں سے صوفیا کی وساطت سے چلا آرہا تھا۔ قلی نے اس لوک صنف کو ادبیت کا جامہ پہنایا۔ ''محمد قلی نے جس دکنی کلچر کی اپنی شاعری میں عکاسی کی ہے اس کی تشکیل و تعمیر میں خود اس کا بھی حصہ تھا۔اس نے تہواروں، جشنوں اور میلوں کو ایک نئی زندگی عطا کی تھی۔دکن کے رسوم و عقائد، یہاں کے رہن سہن، وضع قطع اور پوری سماجی تہذیبی زندگی کے مرقعے محمد قلی کی شاعری میں نظر آتے ہیں۔مذہبی اور لسانی اختلافات کے باوجود ہندوستانیوں کی سماجی زندگی میں ایک وحدت نظر آتی ہے.... محمد قلی نے اسی تہذیبی وحدت کا اپنے اشعار میں اظہار کیا ہے۔اس کی شاعری کا اصل مزاج ہندوستانی ہے۔یہی وجہ ہے کہ وہ وطنیت اور قومی یک جہتی کے جذبہ سے سرشار نظر آتا ہے۔''[18] قلی کے گیتوں کا رنگ اس کی مجموعی شاعری سے بالکل مختلف ہے۔وہ اپنی شاعری مین جہاں وصال کی باتیں کرتا ہے۔ محبوب سے چھیڑ چھاڑ کرتا ہے، ان سے عشوہ طرازیاں کرتا ہے۔ وہیں اپنے گیتوں میں اسکے برعکس ایک ہجر زدہ عورت کی داستان بن جاتا ہے، اور اپنے سجن/ محبوب سے وصال کی خاطر مضطرب دکھائی دیتا ہے۔ قلی کے گیتوں کی یہ عورت کبھی اپنی سکھیوں سے درخواست کرتی ہے کہ وہ اس کے محبوب کو سمجھا بجھا کر اس کے پاس لے آئیں، کبھی خود محبوب کی منت سماجت کرتی ہے۔ محبوب سے وصال کی خاطر کئے گئے جتن ان گیتوں میں قید ہیں۔

سکی آپی توں سائیں سمجھاونا
مندر میرے سمجھاؤ کر لیاونا
پیارے کا کرنا ہے من بھاونا
پیامہنہ بچن لے منگل گاونا
پیاہاتھ میں ہے مرا اختیار
منج اپنا کیا ہے مو من بھاونا
مجے غنچے کوں دیکھ یاد آوتا
ا لنکار سوں سائیں مسکاونا

18 سیدہ جعفر (مرتبہ)، مقدمہ کلیات قلی قطب شاہ، نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸، ص، ۱۲۶ -۱۲۷ ۔

جلانا دو تن کوں اگن رشک میں

سنستاتے دو تن منج سوں راونا

....

پیا جوں جوں ملے تیوں تیوں دو تن دل داغ جالی میں

سراسر دو تنی کے تئیں کری جوں زاغ کالی میں

پیارے آجکل آویں گے کرلے آس لارہ کر

ہریک تل کوں قرن کر کر گسائیں باج ٹالی میں

جیوں میں جاگنے میں تج جیووں سپنے منے بھی تج

جنم تج دھیان میں گھیٹا نہیں ہوں تج تھے خالی میں

....

گیت میں وصال سے زیادہ ہجر کی باتین بیان کی جاتی ہیں۔ ہجر کی تڑپ، اس کے اندیشے، خدشات اور محبوب کی منت سماجت گیت کا خاص رنگ ہے۔ عموماً ہجر زدہ عورت کے دل کی تڑپ اور کلیجہ کی ہوک گیت کا اظہاریہ بنتے ہیں۔ گیت کا یہ رنگ اسے ریختی سے جدا کرتا ہے۔ گیت کے برعکس ریختی میں ہجر کے بجائے وصال ہی وصال ہے۔'' یہ مذاق جو ریختی کی روح ہے۔ عورت پسندی کے شدید جنسی جذبہ سے پیدا ہوتا ہے۔[19] یہی وہ بنیادی فرق ہے جو دکنی گیت اور لکھنو کی ریختی میں ہے۔ قلی نے اپنے گیتوں میں پوری توجہ گیت کے اسی انداز کو برقرار رکھنے پر دی ہے۔ انہوں نے گیتوں میں تنوع پیدا کرنے کی کوشش نہیں کی۔ باوجود اس کے ان کے گیتوں میں گیت کا وہ سوز نہیں ہے جو گیتوں کا خاصہ ہے۔ وہ ہجر زدہ عورت کے درد کو محسوس کرنے کی کوشش نہیں کرتے ہیں بایں وجہ ان کے گیتوں مین ہجر کا بیان محض شعر برائے گفتن تک ہی رہ جاتا ہے۔ گیتوں سے متعلق قلی کی اہمیت اس بات میں ہے کہ انہوں نے گیت کو دکن میں ادبی صورت عطا کرنے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ ابراہیم عادل شاہ ثانی کے گیتوں سے علیحدہ اس کا اپنا ایک الگ ہی انداز ہے۔ نورس کے گیت موسیقی کی راگ راگنیوں کو مد نظر رکھتے ہوئے اس کے چوکھٹے میں فٹ کرنے کی کوشش کا نتیجہ ہیں جبکہ قلی قطب شاہ نے اپنی طبیعت کی موزونی کے پیش نظر گیت لکھے ہیں۔

قلی قطب شاہ کے علاوہ دکن میں اردو گیت کے ابتدائی نقوش پیش کرنے والوں میں وجہی، عبد اللہ قطب شاہ، علی عادل شاہ ثانی شاہی خاص ہیں۔ دکن میں اردو کے ادبی گیتوں کے ابتدائی نقوش ان اہل ادب کے کلام میں ملتے ہیں۔

---

[19] ریختی کا تنقیدی مطالعہ، خلیل احمد صدیقی، لکھنؤ: نسیم بک ڈپو، لاٹوش روڈ، ۱۹۷۴، ص، ۱۰۵۔

اب کیں پیا ملے تو برہانڈ ھال ہوئیگا
یک بار کار وماروم راحت کمال ہوئیگا
گر قصد ٹک کروں تو آوینگے پیو پل میں
لئی تجھ پتر لکھوں تو ملنا اتال ہوئیگا
یک تل سوایک دن ہور یک تاس یک مہینا
یک دن پیار ہے تو آفت کا سال ہوئیگا
برسات پڑ خوشی کا دل ملک پیکیا ہے
آوینگے پیو پل میں سُک کا سوکال ہوئیگا

....

قلی کے علاوہ دیگر دکنی شعرا کے گیتوں اور گیت نما نظموں اور غزلوں میں بھی اکثر ہجر کا یہی رنگ نظر آتا ہے۔ فراق کی ماری عورت اپنے محبوب کی آس میں کیا کیا خواب سنجوتی ہے۔ وصال کی امید میں سال کے بارہ مہینے کیسے کیسے گزارتی ہے۔ اس کے ہجر کی فریاد، آہ و بکا اور تل تل مرنے کی کیفیت ان میں عموماً دکھائی دیتی ہیں۔ وجہی نے قطب مشتری میں مثنوی کے دورانیہ میں گیت رقم کیے ہیں۔ ان گیتوں کا مزاج بھی ہجر زدہ ہی ہے۔

طاقت نہیں دوری کی اب توں بیگی آمل رے پیارے
تج بن منجے جینا بہوت ہوتا ہے مشکل رے پیارے
کھانا برہ کا کھاتی ہوں میں پانی انجھو پیتی ہوں میں
تجھ سے بجھڑ جیتی ہوں میں کیا سخت ہے دل پیارے

(قطب مشتری، وجہی)

علی عادل شاہ ثانی اور غواصی کے یہاں بھی گیتوں کا یہی انداز ہے۔ لیکن ان شعرا کے یہاں گیت کی مثالیں کم کم ہی دکھائی دیتی ہیں۔

کوئی جاؤ کہو مجھ ساجن سات
میں نیہہ بندی تو کیتا گھات
پیو مورت دیکھو سپنے میں
جب جاگو تب رہو سینے میں
تن جائے جھک جھک جینے میں
آترام اجھے مج کھینے میں

(علی عادل شاہ ثانی، اردو گیت)

ہاشمی کے گیتوں اور گیت نما غزلوں کا انداز بھی کچھ ایسا ہی ہے۔ ہاشمی کی شاعری پر کچھ کہنے سے قبل ان کے گیت نما غزلوں کی کچھ مثالیں دیکھ لیں:

اب کیں پیا ملے تو برہا نڈھال ہوئیگا
یک بار کارومار وم راحت کمال ہوئیگا
گر قصد ٹک کروں تو آویں گے پیوپل میں
لئی تجھ پتر لکھوں تو ملنا اتال ہوئیگا
یک تل سوا یک دن ہور یک تاس یک مہینا
یک دن پیا رہے تو آفت کا سال ہوئیگا
برسات پڑ خوشی کا دل کا ملک پیکیا ہے
آوینگے پیوپل میں سک کا سو کال ہوئیگا
مجھ سوں توڑا پیا کوں لبدار کھی دو تن نے
ٹوٹا کیا نچ کئے تو ملنا جنجال ہوئیگا
دارو کا پو نگڑا اور ٹونے کا مرد کیں نیں
یک وقت پر ہوا تو بھاڑے مثال ہوئیگا
اے ہاشمی دو تن نے برہا مجھے دئی ہے
اُن زرد رو ہوے بن نامجھ نکال ہوئیگا

...

سجن بن مجھ کوں پہونچا ہے دندی اسمان ٹھنڈ کالا
منگیا ہے گھات کرنے کوں اکیلی جان ٹھنڈ کالا
نہیں شبنم کے بونداں یو ہمارے حق پہ گولیاں ہیں
دندی ہو مارتا مجھ کوں برہ کے بان ٹھنڈ کالا
اجڑ گئی ٹھنڈ کی دھاکوں کلیجہ کانپتا تھر تھر
اوائی پاڑ لیتا ہے مرا اوسان ٹھنڈ کالا
دندی داتا ہو دیکھ قابو مہم کر چار مہینے لگ
کھندل میرا ملک دل کا کیا ویران ٹھنڈ کالا

...

دیوان ہاشمی کو دیوان ریختی بھی کہا جاتا ہے۔ معلوم نہیں کہ پہلے پہل کس نے اسے دیوان ریختی کا نام دیا تھا۔ ہاشمی کے اس دیوان میں ریختی کے بجائے دکنی مزاج کی غزلیں موجود ہیں۔ فارسی اور ہندوی شاعری کے مزاج کا امتزاج نظر آتا ہے۔ یہاں گیت یا ہندوی شاعری کے مزاج کے مطابق عاشق عورت بھی ہے اور فارسی غزلوں کے مزاج کے حساب سے عاشق مرد بھی ہے۔ پھر ان میں عورت اور مرد کے مزاج، ان کے جذبات، ان کی کیفیات اور ان کی لفظیات کا بھی بہترین نمونہ ملتا ہے۔ اس کے علاوہ ان میں خالص گیت کا رنگ بھی ہے جیسا کہ مذکورہ بالا مثالیں پیش کی گئی ہیں۔ عورتوں کے مکالمے اور ان کے لہجہ کا عکس بھی واضح ہے۔

2. شمالی ہند میں ادبی گیتوں کی ابتدائی صورت حال : نظیر اکبر آبادی کے حوالہ سے

شمال میں اردو شاعری کا چرچا عام ہونے کے ساتھ ہی دکن میں اردو شاعری کا رنگ مدھم پڑنے لگا۔ شمال میں شاعری کے اس نئے دور میں دکنی شاعری کا مزاج، گیت کے اثرات اور اس کا ڈکشن بھی تبدیل ہو گیا۔ سعد اللہ گلشن کے مشورے پر ولی نے اردو شاعری میں فارسی شاعری کے موضوعات اور اس کی طرز کو بڑے ہی خوب صورت انداز میں برتا۔ ولی کے اس انداز شاعری کی وجہ سے شمال میں اردو شاعری کا ایک نیا دور شروع ہوتا ہے۔ اس نئے دور میں اردو شاعری کو دیسی رنگ کے بجائے فارسی زدہ بنایا جانے لگا۔ اس کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ ولی کی آمد کے وقت تک شمال میں فارسی کا دبدبہ تھا۔ شعرائے کرام بھی فارسی میں شعر کہنے کو باعث کمال سمجھتے تھے۔ اردو جو ریختہ کہلاتی تھی اس جانب توجہ کم کم ہی تھی۔ پھر اس کا دیسی مزاج سے قریب ہونا اور فارسی سے دوری کے سبب بھی اس پر نظر عنایت کم ہی رہی۔ ولی نے جب ریختہ کو فارسی کے رنگ میں اور اس سے قریب کر کے پیش کیا تو شمال میں شعرا و ادبا نے اس جانب توجہ دی۔ مغلیہ سلطنت کے زوال کے باعث پہلے سے فارسی کا رنگ مدھم پڑ رہا تھا ایسے میں ریختہ کا فارسی سے قریب ہونا ایک بہتر متبادل کی صورت میں دکھائی دینے لگا۔ یوں محسوس ہونے لگا جیسے شعرا و ادبا پہلے سے اس کی تلاش میں ہوں۔ ایسے میں ولی کے دیوان کی آمد نے جیسے ان کی تلاش مکمل کر دی ہو۔ بلا مبالغہ ولی کے دیوان کی آمد سے شمال میں اردو شاعری کا شہرہ ہوا۔ ولی نے اردو شاعری بالخصوص غزل میں فارسی شاعری کا رنگ بھر دیا۔ تشبیہات و استعارات فارسی کے در آئے ،انہیں اعتبار حاصل ہو گیا۔ اصلاح زبان اور اصلاح شاعری کا پیمانہ فارسی کو سامنے رکھ کر طئے کیا جانے لگا۔ ان بنیادوں پر اردو اپنے کلاسکی رنگ و مزاج سے دور ہوتی گئی اور اردو زبان و ادب کا ایک نیا دور شروع ہوا۔

اردو شاعری کے اس جدید دور میں گیت کے لئے کوئی جگہ نہیں تھی۔اشرافیا کی محفلوں میں اس کا گزر نہیں تھا۔ ہر طرف غزل کا فارسی رنگ چھایا تھا۔ گیت کہیں حاشیہ پر عوام کی مجلسوں میں محدود ہو کر رہ گیا۔ایلٹ کلچر کے بجائے اردو کے لوک کلچر میں گیتوں کے نقوش ضرور ملتے ہیں۔ عوام کے اکھاڑوں میں چہاربیت کی صورت میں، بارہ ماسے اور نظیر کی نظموں کی صورت میں ہمیں ادب میں گیت کی نمائندگی دکھائی دیتی ہے۔گیت کی یہ موجودگی ادبی کینوس پر برائے نام ہی تھی۔ شرفا کے مزاج سے میل نہ کھانے کی وجہ سے اس عہد میں انہیں ادب سے خارج قرار دیا جاتا تھا۔ چہاربیت، بارہ ماسے، گیت تو چھوڑیے نظیر کی نظموں کو بھی اعتبار حاصل نہ تھا۔اشرافیائی ذہن کے اس دبدبہ میں اردو گیت کا زوال تو لازمی تھا۔ بایں ہمہ شمال میں اردو گیت کے اس ابتدائی دور میں معدود چند نام ہی دکھائی دیتے ہیں جو ادبی منظر نامہ پر اپنی حاضری درج کراتے ہیں۔واجد علی شاہ،امانت، مداری لال، آغا حشر اور چند ایک بہادر شاہ ظفر کے یہاں۔ ولی کی شمال آمد اور واجد علی شاہ کے درمیان تقریباً ڈیڑھ سو سال کا وقفہ ہے اور اس وقفہ میں ہمیں صرف ایک شاعر نظر آتا ہے جو تن تنہا گیت کے رنگ میں شاعری کرتا دکھائی دیتا ہے اور وہ ہے نظیر اکبر آبادی۔ ''نظیر اکبر آبادی کا زمانہ انشا، جرأت، مصحفی، ناسخ اور آتش کا زمانہ قرار پاتا ہے۔اس زمانہ میں اردو کی رسمی شاعری (جس میں غزل کا غلبہ تھا) کے عنفوان شباب کا زمانہ تھا۔ دوسری طرف اسی زمانہ میں (اور اس زمانہ کے کچھ پہلے سے) اردو کی غیر رسمی عوامی شاعری یعنی گیت شمالی ہندوستان کے گوشہ گوشہ مین گونج رہے تھے۔ رسمی شاعری بالخصوص غزل شعراء عظام کی تراش خراش، آراستگی اور مشاطگی کی آماجگاہ بنی ہوئی تھی اور گیت اپنے فطری حسن اور کشش سے مرجع خلائق بنے ہوئے تھے۔''[20]

بسم اللہ بیگم کی یہ بات کہ نظیر کے عہد میں ''اردو کی غیر رسمی شاعری یعنی گیت شمالی ہندوستان کے گوشہ گوشہ میں گونج رہے تھے'' اور مرجع خلائق بنے تھے۔الجھاؤ پیدا کرتا ہے۔ اگر واقعی ایسی بات تھی تو پھر اس عہد کے گیتوں کا نمونہ بھی انہیں پیش کرنا چاہئے تھا تاکہ ان کے اس بیان میں تقویت پیدا ہو جاتی۔اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اس عہد میں اردو کے ساتھ ساتھ دیگر علاقائی زبانوں میں گیت کا چلن عام تھا۔ لیکن ادبی سطح پر اردو میں گیت حاشیہ پر دکھائی دیتا ہے۔مرجع خلائق تو دور کی بات ہے اسے تو شعرا منھ لگانے سے بھی بعض رہتے تھے۔ایسے میں محض نظیر نے ہی اردو شاعری میں گیت کے رنگ کو پروان چڑھایا۔ بایں سبب انہیں ادبی محفلوں میں ہی شامل نہیں کیا جاتا تھا۔ لیکن نظیر اپنی دھن میں رہنے والا شاعر تھا۔نہ ستائش کی تمنا نہ صلے کی پروا، وہ گیت کے رنگ میں نظمیں لکھتے رہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ نظیر کی نظموں کو گیت نہیں کہا جاسکتا ہے۔ان نظموں میں دکنی شاعری کا مزاج جس پر گیت کے اثرات تھے ضرور دکھائی

---

[20] بسم اللہ بیگم، اردو گیت، نئی دہلی: ادارہ فکر جدید، ۱۹۸۹، ص، ۲۷۴۔

دیتا ہے۔ گیت پر نظر رکھنے والا کوئی شخص اس سے انکار نہیں کر سکتا ہے۔ نظیر کا تعلق چونکہ شعری اکھاڑوں سے بھی رہا۔ اس لئے نظیر کی شاعری میں عوامی رنگ اور عوامی پہلو غالب ہے۔ وہ تخیل کی جولانیوں سے کام نہیں لیتے بلکہ اپنے مشاہدہ اور تجربہ کی بنیاد پر ہر عام سی چیز کو شاعرانہ رنگ دیدیتے ہیں۔ انہیں اس سے غرض نہیں کہ ان کی شاعری میں معنی کی تہیں کتنی پوشیدہ ہیں اور بصیرت کا پہلو کس قدر گہرا ہے۔ ان کے برعکس وہ اس بات پر زور دیتے ہیں کہ کہاں تک وہ عوام کی نمائندگی کرتے ہیں۔ وہ عوام کے روزمرہ کی زبان اور زندگی سے اپنی شاعری کے لئے غذا حاصل کرتے ہیں۔ ان کی شاعری کا یہی رنگ ہے جو انہیں گیت سے قریب کرتا ہے۔ بسم اللہ بیگم لکھتی ہیں:

> ان (نظیر) 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 چھوڑ کر عوام کی زبان، عوام کے روزمرہ اور عوام کے محاورے پر اتر آئے۔ طرز بیان میں بھی غزل کی رمزیت و کنائیت، غزل کے تشبیہات واستعارات اور رسمی شاعری کے طمطراق کو چھوڑ کر سیدھا اور سادہ راستہ اختیار کیا۔ اس طرح گویا نظیر اکبر آبادی کے اجتہاد نے ایک طرف تو اردو کی مروجہ شاعری کو عوام کے دلوں کے قریب لا کر اسے عوام میں مقبول بنانے کی کوشش کی اور دوسری طرف گو کہ گیت تو تصنیف نہیں کئے لیکن ان کا کلام ایک تو گائے جا سکتے اور گائے جانے کی وجہ سے اور دوسرے عوام کی زندگی اور ان کے عام تجربات واحساسات وخیالات کی ترجمانی کے باعث گیتوں سے قریب آ گیا۔[21]

کلیات نظیر کے دیباچہ میں نظیر کے متعلق لکھا گیا ہے کہ راہ چلتے لوگ ان سے نظموں کی فرمائش کرتے تھے۔ ایک کنجڑا ملا اس نے کہا میاں ککڑی پر بھی کچھ کہہ دو، فقیر ملا اس نے کہا کوئی قصہ کہہ دو کے اس کے ذریعہ گا کر بھیک مانگ کھاؤں۔ اسی طرح ایک طوائف کا واقعہ ہے کہ اس نے نظیر سے نظم کہنے کی فرمائش کی تا کہ وہ اسے یاد کر کے اپنے مجرے میں ساز اور آلات موسیقی پر گا سکے اور اپنا بازار گرم رکھ سکے۔ اس انداز اور اس ڈھب کے شاعر کو گیت نگار نہیں تو گیت نما شاعری کو فروغ دینے والا کہنے میں کوئی پریشانی نہیں۔ نظیر کے عہد تک نہ ہی نظم کی فنی پابندیاں طئے پائی تھیں نہ ہی گیت کے شرائط اور اس کی فنی صورت متعین تھی۔ بایں ہمہ اس طور پر نظیر کے یہاں گیت اور نظم دونوں ایک دوسرے سے قریب ہیں:

> 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 مین گائے جانے کی صلاحیت بدرجہ اتم موجود ہے۔ ان کے کلام کے ٹیپ کے

---

[21] بسم اللہ بیگم، اردو گیت، نئی دہلی: ادارہ فکر جدید، ۱۹۸۹، ص، ۲۷۵ ۔

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 شئے خاص طور پر مابہ الامتیاز ہے وہ یہ کہ ان کے کلام میں گیت کی طرح کسی ایک منفرد خیال یا منفرد جذبہ کی عکاسی نہیں ملتی۔[22]

ناچین ہیں اس بہار سے بن ٹھن کے نند لال
سر پر مکٹ براجے ہے پوشاک تن میں لال
ہنستے ہیں چھیڑتے ہیں ہر اک کو دکھا جمال
سکھیوں کے ساتھ دیکھ کے یہ کانھ جی کا حال
ہر آن گوپیوں کا یہی مکھ بلاس ہے
دیکھو بہاریں آج کنھیا کی راس ہے

(نظم: کنھیا کی راس)

اب برہنوں کے اوپر ہے سخت بے قراری
ہر بوند مارتی ہے سینے اپر کٹاری
بدلی کی دیکھ صورت کہتی ہیں باری باری
ہے ہے نہ لی پیا نے اب کے بھی سدھ ہماری
کیا کیا مچی ہیں یاروں برسات کی بہاریں
جب کوئل اپنی ان کو آواز ہے سناتی
سنتے ہی غم کو مارے چھاتی ہے امنڈی آتی
پی پی کی دھن کو سن کر بے کل ہیں کہتی جاتی
مت بول اے پپیہے پھٹتی ہے میری چھاتی
کیا کیا مچی ہے یارو برسات کی بہاریں

(نظم برسات کی بہاریں)

بن دلبر کیونکر پھولے اب میرے دل کی کلی کلی
قول بچن کر کر جھوٹا مجھ سے پھر جھوٹی خبر نہ لی
گشت لگا کتوال کا پھرنے چوکی بیٹھی گلی گلی
اس بن جی گھبراتا ہے اور لگتی نہیں کچھ بات بھلی

---

[22] بسم اللہ بیگم، اردو گیت، نئی دہلی: ادارہ فکر جدید، ۱۹۸۹، ص، ۲۷٦ ۔

شام گزر گئی یار نہ آیا رات بھی آدھی آن ڈھلی
آؤ پڑوسن +++ کھیلیں بیٹھے سے بیکار بھلی

(نظم برہ کی کوک)

یہ نظمیں (نظیر کی چند نظمیں) دراصل بے ساختگی کا ایسا نمونہ پیش کرتی ہیں۔ جو شاعروں اور فنکاروں سے ایک الگ 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 ملادے اس میں نادر اور اچھوتے خیالات، دور از کار تشبیہات اور بعید از فہم استعارات کی قطعاً گنجائش نہیں ہوتی اور اسے شاعری کے کسی مروجہ یا مسلمہ معیار پر نہیں پرکھا جا سکتا۔[23]

نظیر کی شاعری میں جذبہ کی شدت ہے اور اپنے آس پاس کے ماحول اور عامیہ کے احوال ہیں۔ ان کے کلام کی برجستگی کے سبب ان کی موسیقیت میں اضافہ ہوا ہے۔ ان میں اپنے دور کے شعری رویہ سے الگ ہٹ کر عام فہم انداز میں بات پیش کی گئی ہے۔ نظیر کا یہ عام فہم شعری رویہ بلاشبہ گیت ہی کی دین ہے۔ جس نے دکنی شاعری کا مزاج متعین کیا تھا اور جو شمال میں شعری اکھاڑوں کی ایک پوری روایت کی صورت میں دیکھنے کو ملتا ہے۔

نظیر، ان کے شاگردوں اور دیگر شعری اکھاڑوں کے شعرانے شمال میں گیت نما اس غیر رسمی شاعری کی روایت قائم کی جسے عرصہ تک شرفاء نے اردو کے ادبی سرمایہ میں کبھی شامل نہیں کیا۔ بڑی مشکل سے چند ایک تذکرہ نگاروں نے مختصراً نظیر کا ذکر کیا ہے وہ بھی اکثر اس زاویہ سے کے نظیر شاعر ہی نہیں تھے۔ شیفتہ نے اپنے تذکرہ 'گلشن بے خار' میں درج کیا ہے ''اس کے بہت سے اشعار جو سوقیوں کی زبان پر جاری ہیں اور ان اشعار پر نظر رکھتے ہوئے ان کو شعراء کی صف میں شمار نہ کرنا چاہیے۔'' باصورت دیگر آج تک اردو ادب پر شرفاء کا مزاج اتنا حاوی رہا ہے کہ اکھاڑوں کی شعری روایت کو یا منجملہ اردو کے لوک ادب کو اردو ادب میں شامل ہی نہیں کیا جاتا ہے یا اسے یکسر اردو ہی نہیں مانا جاتا ہے۔ شکوہ غیروں سے کیوں اپنوں نے ہی اردو کا دائرہ خواص تک محدود کر دیا ہے اور اس کے سبب اس کا رشتہ عوام سے منقطع ہوتا جا رہا ہے۔ اردو کے لوک ادب سے انکار کا مطلب ہے اردو کی جڑیں کاٹنا۔ اور یہ عین حقیقت ہے کہ بغیر جڑ کے کوئی درخت پھل پھول نہیں سکتا۔

شمالی ہند میں اردو گیت کے اس ابتدائی دور میں نظیر کی گیت نما نظمیں گیت کی راہ میں اہم ہیں۔ اس کے علاوہ واجد علی شاہ کے گیت، اندر سبھا کے سلسلوں اور منظوم ڈراموں کی روایت نے اردو گیت کو ترقی دی۔ اردو کی رسمی

[23] ابواللیث صدیقی، نظیر اکبر آبادی—ان کا عہد اور شاعری، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، ۱۹۸۲، ص، ٦٤ - ٦٥ -

شاعری کے علاوہ اردو کی غیر رسمی شاعری کو ان منظوم ڈراموں کی صورت میں ایک نئی توانائی حاصل ہوئی۔ واجد علی شاہ،امانت، مداری لال، آغا حشر وغیرہ کے منظوم ڈراموں کے گیت پر علیحدہ باب میں گفتگو کی جائے گی، ان شاء اللہ۔ مذکورہ باب میں واجد علی شاہ کے ان گیتوں کو موضوع بحث بنایا جارہا جنہیں موسیقی کی دھنوں پر بٹھایا گیا ہے۔ بنی اور ناجوان کے گیتوں کے ایسے ہی مجموعے ہیں۔ واجد علی شاہ کو موسیقی سے اس قدر نسبت تھی کہ ابراہیم عادل شاہ، جگت گرو کے نورس کی طرح انہوں نے بھی موسیقی کی دھنوں پر گیتوں کے مجموعے رقم کئے۔

واجد علی شاہ کے گیت ادبی گیتوں کے بجائے اردو کے لوک گیتوں سے قربت رکھتے ہیں۔ان کی ٹھمری، کجری ،دادرا موسیقی کے سرتال کے چوکھٹے میں فٹ ہیں ان میں تصنع کی ایک صورت پائی جاتی ہے۔ان میں جذبوں کا وہ فطری بہاؤاور برجستگی نہیں۔ واجد علی شاہ کے گیت ایک خاص ماحول کی پیداوار ہیں۔ان کے پری خانہ کی یادگار اور راگ ورنگ کی محفلوں کی دین ہیں۔

بیسویں صدی میں اردو گیت کا نیا بیانیہ

عظمت اللہ خاں اور ان کے نظریات :

بیسویں صدی کی ابتدائی دہائیوں میں اردو گیت کا ایک نیا بیانیہ تشکیل پا رہا تھا۔ جس کی شروعات انیسویں صدی کے اواخر میں ہی ہو چکی تھی جب اردو شاعری کو فطرت سے قریب کرنے کی تحریک زوروں پر تھی۔اس تبدیلی کے زیر اثر غزل کے بجائے نظم کو فروغ دیا جانے لگا۔ شاعری میں سادگی بیان اور آسان زبان کو ترجیح دی گئی۔ جذبے کی شدت، فطرت نگاری اور شعری غنائیت پر زور صرف کیا گیا۔اختر شیرانی، اسماعیل میرٹھی، سرور جہان آبادی، چکبست وغیرہ نے اس رجحان کو فروغ دیا۔اقبال نے بھی ابتدا میں اسی انداز کی نظمیں لکھیں۔ ہندوستانی بچوں کا قومی گیت، ترانہ، دعاء، پہاڑ اور گلہری، یہ نظمیں انہی دنوں کی یادگار ہیں۔ فطرت نگاری پر زور دینے کے سبب گیت نگاری پر بھی توجہ دی جانے لگی۔ عروض اور ہیئت کے تجربے کے سبب بھی گیت کو خاصہ فروغ ملا۔ مزید بیسویں صدی کے اوائل میں اردو، ہندی، ہندوستانی کاڈسکورس بھی جنم لے رہا تھا۔اردو زبان وادب کو دیسی رنگ سے قریب کرنے کی باتیں زوروں پر تھیں۔ کچھ اردو شاعری کے اس دیسی رنگ کے قائل تھے تو اکثر اس بحث سے غیر متفق تھے۔اس اتفاق اور نااتفاقی کے dilemma میں اردو گیت کو ایک استحکام ملا۔اور باضابطہ طور پر اردو میں گیت کے وجود کو تسلیم کیا جانے لگا۔ حفیظ جالندھری اور عظمت اللہ خاں کا نام اس حوالہ سے خاص اہم ہے۔

عظمت اللہ اردو شاعری کو دیسی رنگ سے قریب کرنے کے حامی تھے۔ بایں ہمہ انہوں نے تقریباً ستّر /اسّی صفحات پر مشتمل اپنے ایک مضمون میں مختلف زاویہ سے اس خیال کی تائید کی ہے۔ان کے اس مضمون کو ان کے شعری مجموعہ سریلے بول کی ابتدا میں درج کیا گیا ہے۔ جس سے ان کے نظریات کی عملی توجیہ ہوتی ہے۔ عظمت اللہ نے اپنے بیان کی روشنی میں اپنی نظموں میں ہیئت کے مختلف تجربے کئے ہیں۔ گو کہ انہوں نے گیت رقم نہیں کئے لیکن ان کی نظمیں گیت سے قریب ضرور ہیں۔

میری چاہ لی مرا دل لیا جو طلب کیا وہ تمہیں دیا
جوں ہی حسن سے مرے دل بھرا وہ پھری نگاہ وہ دل پھرا
میرے حسن کے لئے کیوں مزے ؟ نہیں لینے تھے تمہیں یوں مزے
مرے دل سے ہو گا یہ کب بھلا تمہیں دے سکوں کوئی بد دعا
وہ ہوا جو ماتھے پہ تھا لکھا میرے دل سے آئے گی پر صدا
میرے حسن کے لئے کیوں مزے ؟ نہیں لینے تھے تمہیں یوں مزے

....

گیت کے روپ رنگ میں ڈوبی ہوئی ان کی شاعری گیت کی حمایت میں کھڑی نظر آتی ہے۔ شاعری کے متعلق ان کے نظریات کی اگر تقطیع کی جائے تو بھی گیت کی شاعری ابھر کر سامنے آنے لگتی ہے۔انہوں نے اپنے مضمون ”شاعری، اردو شاعری اور اردو عروض و وزن رباعی پر ایک نوٹ“ میں اردو شاعری میں اصلاحات کی چند بنیادی باتیں پیش کی ہیں۔ شاعری کے متعلق ان کے نظریات کی قواعد کچھ یوں مرتب ہوتی ہے:

1. کسی کلام کے شاعری ہونے کی چار شرطیں ہیں: انفرادیت و داخلیت، اصلیت، تشبیہ اور الفاظ کا جامہ۔ عظمت اللہ کے مطابق شاعری میں یہ چار شرطیں ہونی چاہئے۔
2. شاعری میں کس طرح کی اصلاحات ہونی چاہیئے: شاعری کو قافیہ کے استبداد سے نجات دلائی جائے۔ شاعری میں تسلسل خیال اور مسلسل گوئی پیدا کی جائے اور اس کے لئے بحروں و اوزان میں اصلاح سے کام لیا جائے۔
3. اردو عروض پر اعتراضات: اردو عروض ابن عربی اور ابن فارسی کی وجہ سے محدود ہے۔ یہ ہندوستانی اور آریائی بو باس کے مطابق نہیں ہے۔ متعدد خیالات، جذبات اور تاثرات کو شعر میں ڈھالنے کے لئے اس میں لوچ نہیں ۔ شعر کی موسیقیت کے لئے کان اور روح کی نغمہ سنجی پر بھروسہ کیا جائے۔

4. عروضی اصلاحات: اردو عروض کی بنیاد ہندی پنگل پر رکھی جائے۔ ہندی عروض کے اصول، سائنٹفک مطالعہ اور تجربہ کے بعد اردو کے نئے عروض کی بنیاد قرار دی جائے۔ عربی عروض کی جو بحریں ان اصول کے مطابق ہوں محض وہ رکھی جائیں۔ تقطیع کے لئے ماترک چھندوں کا استعمال کیا جائے اور انگریزی عروض کے ایسے اصول جو شعراء کو بیان کی آزادی دلاتے ہوں انہیں بھی شامل کیا جائے۔

حالی کے بعد اردو شاعری پر اعتراضات و اصلاحات کا یہ ایک بڑا نظریہ تھا۔ حالی اور عظمت اللہ کے یہاں ایک واضح فرق یہ ہے کہ حالی کے یہاں قول و فعل میں تضاد نظر آتا ہے۔ ان کی شاعری ان کے نظریہ کی حامی نہیں دکھائی دیتی، بر عکس اس کے عظمت اللہ کی شاعری ان کے نظریہ کے عین موافق ہے۔ ان کی شاعری میں تسلسل خیال، قافیہ سے آزادی، اصلیت اور اردو عروض کے مروجہ ڈھانچوں سے علیحدہ اپنی راہ تشکیل دیتی ہے۔ شاعری میں اصلیت اور تسلسل خیال پر زور دینا، اردو عروض میں ہندی پنگل کے نرم و نازک ماترک چھندوں کو شامل کرنا، موسیقیت کے لئے روح کی سماعت پر زور دینا، ان تمام باتوں کا حاصل اردو زبان کو دیسی رنگ سے قریب کرنا ہے۔ جس کے نتیجہ میں اردو شاعری میں گیت بطور صنف کے نمودار ہوا۔ اور ان اسباب ظاہر یہ کی بنیادوں پر بیسویں صدی کی ابتدائی دہائیوں میں شعراء کے یہاں اردو گیت کے واضح نمونے دکھائی دیئے۔

عظمت اللہ کے نظریہ کی اگر تفصیلی قرأت کی جائے تو یہ نکتہ بھی اجاگر ہوتا ہے کہ وہ شاعری میں ریزہ خیالی کے قائل نہیں اور مسلسل گوئی کو آرٹ مانتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ غزل کی ریزہ خیالی اور قافیہ پیمائی کسی بھی شخص کو جس میں ذرا بھی موزونیت ہوتی ہے شاعر بنا دیتی ہے۔ اس کے برعکس اصلیت میں ڈوبی مسلسل نظمیں لکھنا ہر کس و ناکس کے بس کی نہیں ہیں۔ ایسا وہی شخص کر سکتا ہے جو فطری شاعر ہو گا۔ جسے قدرت نے شعری صلاحیت ودیعت کی ہو گی۔ بایں ہمہ عظمت کا مطمح نظریہ ہے کہ اردو شاعری کو غزل کی ریزہ خیالی اور قافیہ پیمائی سے نجات دلانے کی ضرورت ہے۔ غزل کے بندھے ٹکے موضوعات سے بھی شاعری کو رہائی ملنی ضروری ہے۔ اس میں فطرت کا حسن، سماج اور انسانی فطرت کا ہر پہلو شامل کیا جانا چاہیئے۔ عظمت کا کہنا ہے کہ اردو کے شعرا کائناتی مطالعہ سے کورے ہیں۔ وہ روایتی طرز پر سوچتے آئے ہیں۔ عموماً شعرا بزرگوں کی تقلید کرتے ہیں۔ اپنی نظروں سے کائنات کا مطالعہ نہیں کرتے، زندگی کے بہاو کا مطالعہ نہیں کرتے جس کی وجہ سے خیال میں تسلسل نہیں پیدا ہوتا ہے۔ جو حقیقی شاعر ہوتا ہے وہ کائنات کو خود کی نظروں سے دیکھتا ہے اور زندگی کے سیل میں غوطہ لگا کر خود زندہ تخیلی پیکر تراشتا ہے۔ اردو شعرا اور شاعری میں یہ دم خم پیدا کرنے کی خاطر عظمت کے مطابق اس میں تبدیلی کی اشد ضرورت ہے۔ اس مسلسل گوئی میں اردو کا عروضی ڈھانچہ بھی رخنہ پیدا کرتا

ہے۔اس لئے ان کے مطابق اردو شاعری کی مروجہ بحریں اور اوزان میں بھی تبدیلی کی جانی چاہئے تاکہ ہماری شاعری ریزہ خیالی کے بجائے تسلسل اور اصلیت میں ڈوبی ہو۔ وہ شعرا کی آزادی کے قائل ہیں۔ان کا عقیدہ ہے کہ شعرا کو بیان کی اتنی آزادی میسر ہو کہ وہ اپنے خیالات کی پرواز اور رنگ ڈھنگ کے مطابق شعری ڈھانچہ تراش سکیں۔ عظمت اللہ کی عروضی بحثیں ہندی چھندوں کی حامی ہیں۔ وہ اردو عروض میں ہندی پنگل کی شمولیت کے خواہاں ہیں۔ لیکن ساتھ ہی اس بات پر بھی زور دیتے ہیں کہ ہندی عروض کے اصولوں کو من و عن قبول نہ کر لیا جائے بلکہ سائنٹفک مطالعہ اور تجربے کے بعد اسے اردو کے نئے عروض کی بنیاد قرار دیا جائے۔ ساتھ ہی اس میں عربی عروض کی وہ بحریں جو اس کے اصول کے مطابق ہوں شامل کی جائیں اور انگریزی عروض کے ایسے اصول بھی اس کا حصہ بنائے جائیں جو شعر گوئی میں آزادی دلاتے ہوں اور اپنے آپ میں وسعت رکھتے ہوں۔اس عروضی اور شعری بحث کا اصل مدعا یہ ہے کہ ان کی نظر میں ”شاعر آزاد ہے کہ جہاں اور جس قسم کی چاہے بے قافیہ نظم میں گیت آلاپنے لگے لیکن (ساتھ ہی وہ اس بات کی پابندی بھی ضروری خیال کرتے ہیں کہ) سوائے ڈراما کے اور صورتوں میں بے قافیہ نظم مستحسن نہیں۔“ [24]عظمت اللہ اردو شاعری کو بمعنی غزل تصور نہیں کرتے ہیں۔ وہ اس خیال کی سختی سے مخالفت کرتے ہیں۔ان کے پیش نظر شاعری کا وسیع پیمانہ ہے۔ وہ شاعر کو بیان کی مکمل آزادی دلانے کے حامی ہیں۔ غزل کی ریزہ خیالی کے بجائے لیر کل شاعری کو پروان چڑھانا چاہتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں:

> اردو میں لی رک شاعری کی بڑی کمی ہے اور لی رک جان شاعری ہے۔ لی رک کی دو زبردست خصوصیتیں ہیں۔ لی رک کا ترنم انتہائی ہونا چاہئے۔ یہاں تک کہ موسیقی سے جا بھڑے۔ دوسری خصوصیت یہ ہے کہ لی رک نظم کا لفظ لفظ احساس میں ڈوبا ہوا ہو اور جذبات کی بجلی سے تھرتھراتا ہو ....پورا لی رک ایک جیتی جاگتی ترنم ریز بجلی بھری ہستی بن جائے جس کے منھ سے پھول جھڑیں اور ہر پھول، نہیں، ہر پھول کی ایک ایک پنکھڑی جذبات کے قوس و قزح والے رنگوں کی بہار دکھاتی ہو اور صداقت اور اصلیت کی باس مین اس قدر بسی ہوئی ہو کہ لوگ ان پھولوں کا گہنا اپنی عقل کے لئے بنائیں اور ان کو اپنی روح کے حافظہ والے گلدان میں سجائیں۔[25]

ایسا نہیں ہے کہ عظمت نے کچھ انوکھی بات کہی ہو۔ جیسا کہ ذکر کیا گیا کہ ان سے قبل حالی نے بھی اردو شاعری میں اصلاح کی باتیں کی ہیں۔ انہوں نے بھی شاعری میں صداقت اور اصلیت کی بات کہی غزلیہ شاعری پر بھی طنز کیا اور نیچرل شاعری کی حمایت بھی کی۔ان کے یہاں ان تمام باتوں کا نچوڑ نظم کی حمایت کی صورت میں ظاہر ہوا جبکہ عظمت اللہ کے

---

[24] عظمت اللہ خان، سریلے بول، مرتبہ زبیدہ بیگم، دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۲۰۱۳، ص، ۱۰۹۔

[25] عظمت اللہ خان، سریلے بول، مرتبہ زبیدہ بیگم، دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۲۰۱۳، ص: ۱۱۱- ۱۱۲ ۔

یہاں عروضی مباحث میں جدت کی وجہ سے لیر کل شاعری کی حمایت نظر آتی ہے۔ وہ شاعری کے لئے موسیقیت اور شدت جذبات کو ضروری قرار دیتے ہیں۔ اس اعتبار سے اگر اردو شاعری کا جائزہ لیں تو گیت کی صورت ظاہر ہوتی ہے۔ جیسا کہ یہ بارہا کہا گیا کہ گیت میں غنائیت موسیقیت کو چھوتی ہے اور شدت جذبات احساسات کو زندہ کر دیتے ہیں۔

اردو شاعری کے سلسلہ میں عظمت اللہ کے نظری مباحث اردو گیت کے لئے زمین ہموار کرتے ہیں۔ اور لیر کل شاعری کی صورت میں اردو گیت کے لئے قواعد مرتب کرنے کا کام انجام دیتے ہیں۔ جس طرح عظمت اللہ کے نظریہ شعر سے گیت کی حمایت ہوتی ہے اسی طرح ان کی پیش کی گئی نظموں میں بھی گیت کا عکس جھلکتا ہے۔ عظمت اللہ کا نظریہ شعر ان کی اپنی نظموں کی شکل میں ڈھل گیا ہے جس میں گیت کی بھی خصوصیت پائی جاتی ہے۔ ان کے اپنے نظریہ شعر یا گیت کی قواعد یا شعریات، ان کی لفظیات اور زبان کے مد نظر بھی انہیں گیت کہنے میں کوئی مذائقہ نہیں۔ جیسا کہ بسم اللہ بیگم نے کہا ہے اور ان کی نظموں کے تجزیے کر کے انہیں گیت قرار دیا ہے۔ ان کی نظموں کے مطالعہ سے یہ بات کافی حد تک درست معلوم ہوتی ہے '' کہ قدرت نے انہیں داخلی گیت گانے کے لئے پیدا کیا۔ ان کی عمر نے وفانہ 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۔[26]

جان ملی ہے اس لئے دکھ میں اسے گھلایئے
عمر ہوا ہے کچھ نہیں سانس میں بس اڑایئے
دام میں یاں نہ آیئے دل نہ یہاں لگایئے
حسن بھی ہے تو عارضی چاہ بھی ہے تو دل لگی
لاگ لگاؤ سب ریا جگ کی سرشت مطلبی
دام میں یاں نہ آیئے دل نہ یہاں لگایئے

(نظم دام میں یاں نہ آیئے)

تمہیں یاد ہیں وہ دن بھی — کہ لگی تھی آگ من میں
وہ دوان پن کا سن بھی — کہ بھری تھی برق تن میں
مرا دن بھی رات تم تھیں — مری کائنات تم تھیں
وہ بہار پر جوانی — وہ بھرا بھرا سا جوبن

---

26 بسم اللہ بیگم ،اردو گیت، نئی دہلی: ادارہ فکر جدید، ۱۹۸۹، ص، ۳۶۳ ۔

وہ پھرا ہوا سا پانی　　　　وہ مہکتا رنگ روغن

مری ماہتاب تم تھیں　　　　مری آفتاب تم تھیں

نہ گھڑی کو چین تم بن　　　　وہ لگا ہی تار باتیں

وہ خوشی خوشی بھرے دن　　　　وہ مزے مزے کی راتیں

تمہیں جان کا اجالا تمہیں چاہ کا ستارا

(تمہیں یاد ہیں وہ دن بھی)

پھر یہ سراپا دیکھیں جس میں محبوب کا حسن ہندوستانی مٹی میں گندھا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ تشبیہیں خالص دیسی اور موسیقیت و غنائیت گیتوں کا سا ہے:

ہائے وہ صورت پیاری پیاری　　　　بڑی بڑی آنکھیں کالی

چکنے چکنے بال بھی کالے

ہونٹ رسیلے، امرت والے　　　　وہ تندرستی کی لالی

گال گلابی روئی کے گالے

اٹھتا جوبن گدرا گدرا　　　　آپ ہی من میں کھب جائے

لوچ بدن میں پھولوں کی ڈالی

چال نشیلی جھومتا بادل　　　　یا کوئی ندی لہراتی

چور جوانی میں اٹھلاتی

ستھری ستھری میٹھی میٹھی　　　　بانسری کی سی آواز

نفیس چڑھاؤ نفیس اتار

(موہنی مورت موہنے والی)

ان کی شاعری کی ایک اہم خصوصیت اس کا سریلا پن ہے۔ وہ ہندی عروض سے بہت زیادہ متاثر تھے اور انہوں نے اس نقطہ نظر سے شاعری کا گہرا مطالعہ کیا تھا .... امیر خسرو کے بعد اگر کسی اردو شاعر نے عروض میں غیر معمولی جدتیں پیدا کیں تو وہ عظمت ہی تھے۔ ان کی بعض نظموں کی بحریں اور شکلیں اردو کے لئے نئی ہیں۔ انہوں نے نئے نئے ترکیب بند اختیار کئے۔ اور اپنی شاعری کو مطالب و معانی اور ترتیب و اسلوب دونوں کے لحاظ سے اردو ادب میں

ایک بالکل نئی سوغات بنا کر پیش کیا۔اردو میں ہندی لفظوں اور بحروں کا استعمال عظمت ہی کی شاعری کی وجہ سے مقبول ہوا۔[27]

عظمت کی مذکورہ بالا نظمیں مکمل طور سے گیت تو نہیں لیکن انہیں گیت نما نظمیں ضرور کہا جا سکتا ہے۔ عظمت کی یہ گیت نما نظمیں ان کے نظریہ کی پورے طور پر تائید کرتی ہیں۔ان میں سادگی و اصلیت ہے۔ فطرت کا حسن ہے۔ تشبیہیں دیسی ہیں، قافیہ کی بندشوں سے آزاد ہیں۔ زبان میں دیسی پن ہے اور اردو شاعری کے مروجہ ڈھانچوں اور بحروں سے علیحدہ اپنی شناخت بناتی نظر آتی ہے۔اس میں کوئی شک نہیں کہ عظمت کی شاعری اوران کے تنقیدی خیالات اردو شاعری میں ایک نئی وسعت اور توانائی پیدا کرتی ہے۔ان کے بتائے ہوئے راستہ پر چل کر اردو شاعری میں بیان کی نئی وسعت پیدا ہوئی۔ گیت، دوہے، آزاد نظمیں حتی کے نثری نظموں کی راہیں بھی ہموار ہوئیں۔ عظمت کے یہ خیالات مضمون کی شکل میں ۱۹۲۴ میں منظر عام پر آئے۔ان کے نظریات کے پس منظر میں اگر اردو گیت کا مطالعہ کریں تو میراجی کے گیت ابھرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔

بیسویں صدی کے ابتدائی گیت نگار:

بیسویں صدی کی ابتدائی دہائیوں میں اردو کے ادبی منظر نامہ میں گیت کو ایک صنفی حیثیت سے فروغ دیا گیا۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اس جدید دور میں گیت کو اردو، ہندی کی مشترکہ میراث کے بجائے خالص ہندی کی صنف تصور کر لیا گیا۔ اردو گیت کا یہ نیا دور اسی تصور کے تحت پروان چڑھا، ہنوز یہ تصور ہمارے ادب کا حصہ ہے اور ہم نے مزید اسے حقیقت کا روپ دینے میں کوئی دقیقہ نہیں چھوڑا ہے۔ میں نے اپنے اس مقالہ میں بارہا اس بات کا اعادہ کیا ہے کہ گیت اردو کی کلاسکی صنف شاعری ہے۔اسے محض ہندی کی جھولی میں نہیں ڈالا جا سکتا۔ یہ مشترکہ میراث ہے جس کی بنیاد میں اردو ہندی دونوں کی جڑیں پیوست ہیں۔اس موضوع سے صرف نظر اردو گیت کے اس جدید دور میں بھی گیتوں میں لوک کلچر کا رنگ نمایاں ہے۔ گیت کا دیسی مزاج شعرانے برقرار رکھا مزید گیتوں میں نئے موضوعات اور نئی ڈگر روشن کی۔ یوں تو اردو کے ادبی گیتوں میں لوک کلچر کا عمل دخل کم ہی ہے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ادبی گیتوں کی بنیاد میں لوک کلچر کی آہٹیں سنائی دیتی ہیں۔ پنگھٹ کا ذکر، گوری، گگری، ڈول کا بیان، محبوب کا سراپا، چولی، چنری کا ذکر، اس کے حسن کا بیان جس کے جلو میں لوک کلچر کی حسینہ کے پیکر ابھرتے ہیں۔ فطرت نگاری پر زور، بانسری کی تان، پپیہے اور کوئل کی آواز کا بیان وغیرہ کے ذریعہ لوک کلچر کی امیجری دکھائی دیتی ہے۔ لیکن گردش ایام کے ساتھ اس میں زمانے کی کروٹیں اور اس

[27] محی الدین زور، پیش لفظ سریلے بول، عظمت اللہ خاں، مرتبہ زبیدہ بیگم، دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۲۰۱۳، ص، ۱۱۔

کے نشیب و فراز کا بھی احساس ہوتا ہے۔ موضوعاتی سطح پر دیہی کلچر اور شہری کلچر کی حدیں ٹوٹتی نظر آتی ہیں۔ قومیت اور وطنیت کا جذبہ بھی ابھرتا ہے۔ ملکی سیاست کی جھلک بھی دکھائی دے جاتی ہے۔ ذاتی رومان کا نغمہ بھی سنا جاسکتا ہے۔ اختر، حفیظ، ساغر، بہزاد، افسر اور تاثیر وغیرہ کے گیتوں میں لوک کلچر کی جھلک کہیں واضح تو کہیں محبوب کی چنری سے جھانکتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔

اردو گیت کے اس جدید دور کی شروعات بیسویں صدی کے افق سے ہوتی ہے۔ عظمت اللہ خاں کی آواز میں ہمیں گیت کا رنگ ابھرتا ہوا دکھائی دیتا ہے جس کو مذکورہ بالا شعرا نے ابتداً عملی جامہ پہنایا۔ مزکورہ بالا شعرا اور ان جیسے دیگر شعرا بھی عظمت جیسی ہی سوچ کے حامی تھے یا کم و بیش اردو شاعری میں غزل کی تنگدامانی کے شاکی تھے۔ یا پھر اردو شاعری میں گیت کے دیسی پن کے خواہاں تھے۔ اس میں مردانہ لب ولہجہ کے ساتھ نسائی لوچ اور نسائی حسن بھی پیدا کرنا چاہتے تھے۔ حفیظ، اختر، ساغر اور افسر وہ نام ہیں جنہوں نے اردو گیت کی تاریخ میں میراجی کے لئے زمین ہموار کرنے کا کام انجام دیا۔

بیسیوں صدی کی ابتدائی دہائیوں میں جہاں اردو ادب میں ڈرامہ اور تھیٹر کے ذریعہ اردو گیت کے روایتی رنگ کو قائم رکھا گیا وہیں مین اسٹریم (mainstream) کے ادب میں واضح تبدیلیاں در آئیں۔ اردو شاعری سے لے کر نثر میں کلاسکی انداز تحریر سے انحراف کی ایک صورت کافی تیزی سے ابھر آئی۔ گرچہ اس تبدیلی کا آغاز انیسویں صدی کے نصف آخر سے ہی ہو چلا تھا لیکن بیسویں صدی کے افق پر ان تبدیلیوں کو ایک استحکام ملا۔ نثر میں بیانیہ کی نئی صورتیں ناول اور افسانہ کی صورت میں کافی حد تک واضح ہو چکی تھیں۔ شاعری میں غزل، نظم، مرثیہ، مثنوی میں روایتی انداز تحریر کے بجائے جدتیں پیدا کی گئیں۔ اردو ادب کے اس تجرباتی عہد میں اردو گیت میں بھی جدت کی نئی راہیں ہموار ہوئیں۔ اردو گیت کے مزاج میں بھی تبدیلی کی کوششیں کی گئیں۔ گیت کے نسائی مزاج میں غزل کا مردانہ لہجہ شامل کیا گیا۔ ساتھ ہی خیالات کی نزاکت اور گیت کی لوچ لچک کو بھی کافی حد تک برقرار رکھنے کی کوشش کی گئی۔ اس کوشش میں کہیں گیت نگار کا پیر پھسلا اور کہیں محتاط انداز میں قائم رہا۔ گیت میں سب سے بڑی تبدیلی جو دکھائی دی وہ راوی کی تبدیلی ہے۔ گیت کے کلاسکی انداز میں گیت کا راوی عورت ہوا کرتی تھی۔ نسائی جذبات جو اردو شاعری کا کلاسکی مزاج ہے گیت اسی رنگ کی شاعری تھی۔ جدید عہد میں گیتوں میں راوی کی تبدیلی کے سبب اردو گیت کے مزاج میں بھی تبدیلی در آئی۔ اب گیت کا راوی مرد تھا۔ مرد کے لہجہ میں عورت کی صورت دکھائی دیتی ہے۔ یا پھر یہ کہہ لیں کے گیت کی صورت میں مرد کے اندر کی عورت اجاگر ہوتی ہے۔ دونوں صورتوں میں گیت کے مزاج میں کافی تبدیلی آئی۔ موضوعاتی سطح پر گیت کا دائرہ وسیع

ہوا۔ گیت میں ہجر و فراق کی وارداتوں کے علاوہ وطنیت و قومیت، سماجی ابتری اور طبقاتی کشمکش جیسے موضوعات شامل ہوئے۔ نظم کا بیانیہ انداز بھی بسا اوقات گیت پر غالب نظر آتا ہے۔ یہی حال منظریہ نظموں کے ساتھ بھی ہے جس پر گیت کے اثرات دکھائی دے جاتے ہیں۔ گیت نما نظمیں خاصی تعداد میں لکھی گئیں۔ اسماعیل میرٹھی، سرور جہان آبادی، چکبست وغیرہ کی کئی ایک نظموں پر گیت کے اثرات دکھائی دیتے ہیں۔ ان کی نظموں میں گیت کی غنائیت اور سادگی ہے۔ ٹیپ کے مصرعوں کی تکرار کے سبب نظم کی موسیقیت میں اضافہ ہوا ہے جو گیت کا حسن ہے :

جو توتے نے باغوں میں ٹیں ٹیں مچائی
تو بلبل بھی گلشن میں ہے چہچہائی
اور اونچے منڈیروں پہ شیاما بھی گائی
میں سو سو طرح دے رہی ہوں دہائی
اٹھو سونے والو کہ میں آ رہی ہوں

(اسماعیل میرٹھی)

گیت نما نظم لکھنے والوں میں سب سے نمایاں نام اختر شیرانی کا ہے۔ اختر کی نظموں میں گیت نما نظموں کی خاطر خواہ تعداد ہے۔ اے عشق کہیں لے چل، جوگن، یاد، مجھے لے چل، کرنوں کا گیت، ایک لڑکی کا گیت، آخری امید، چرواہے کی بنسی، وہ جب کبھی آتے ہیں، وغیرہ ایسی ہی نظمیں ہیں جن کی بنت میں گیت کے رنگ جھلکتے ہیں۔ نسائی اظہار، اظہار کی سادگی، موسیقیت اور جذبوں کی روانی ان نظموں کو گیت سے قریب کر دیتی ہیں۔ لیکن نظم کا بیانیہ انداز اور اس کی طوالت انہیں گیت بننے سے بعض رکھتی ہیں۔ سب سے بڑی بات ان نظموں میں جذبوں کی شدت کا فقدان ہے جو گیت کی ایک بڑی خوبی ہے۔ اختر کے گیت نما نظموں کے علاوہ ان کے گیت بھی کچھ اسی انداز کے ہیں۔ ان کے آٹھ مجموعہ شعری میں کل جمع گیتوں کی تعداد دس ہیں۔ جن میں نو ان کے چوتھے شعری مجموعہ 'طیور آوارہ' میں اور ایک ان کے آٹھویں مجموعہ 'نغمہ حرم' میں۔ اختر کے یہ گیت بھی گیت کی اصل صورت سے کافی جدا ہیں۔ یا یوں کہیں کے ان کے گیتوں میں تجربات کی صورت نظر آتی ہے۔ اردو شاعری میں ہونے والے تجربات کی یہ صورتیں ہمیں اردو گیت میں اختر کے یہاں واضح دکھائی دیتی ہیں۔ ان گیتوں میں گیت کا روایتی انداز ٹوٹتا ہوا نظر آتا ہے۔ یا یوں کہیں کہ گیت کی ایک نئی صورت دکھائی دیتی ہے جو انہیں زمانے کے پابہ رکاب رکھتی ہیں۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اختر کے ان گیتوں میں ایسی کوئی بات نظر نہیں آتی جو ایک عام قاری کی نظر اپنی طرف ملتفت کرے۔ یوں معلوم ہوتا ہے جیسے انہوں نے زبان کے چٹخارے یا تجربے کی غرض سے گیت لکھے ہیں۔ جیسے کوئی شاعر غزل کے بندھے ٹکے موضوعات اور طرز پر بغیر کسی

جدت کے غزلیں رقم کرتا ہو۔ اختر کے گیتوں میں ہجر کا روایتی انداز اور وصال کی خواہش ہے۔ ان میں درد کی کسک اور جذبوں کی شدت نہیں۔ اوپری سطح پر ابھرنے والے جذبات کو انہوں نے اپنے گیتوں میں پیش کیا ہے۔ لیکن ساتھ ہی یہ بھی حقیقت ہے کہ " وہ بھاشا کے مترنم الفاظ کے ذریعے گیت میں کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ بعض الفاظ کی تکرار اور آوازوں کی ترتیب سے گیت میں صوتی تاثر اور بانکپن پیدا کر دیتے ہیں ....ان کے گیتوں میں نغمگی، زبان کی شیرینی (ہے)۔ "[28]

پردیسی کی پریت ہے جھوٹی
جھوٹی پردیسی کی پریت
ہارے ہوئے کی جیت ہے جھوٹی دنیا کی یہ ریت ہے جھوٹی
پردیسی کی پریت ....
جھوٹی پردیسی کی ....
پردیسی سے دل کا لگانا بہتے پانی مین ہے نہانا
کوئی نہیں ندی کا ٹھکانا رمتے جوگی کس کے میت
پردیسی کی پریت ....
جھوٹی پردیسی کی ....

...

اب بھی نہ آئے من کو چین
بیت چلی ہے آدھی رین
نا کوئی ساتھی نا کوئی سجنی نا کوئی میرے پاس سہیلی
برہہ کی لمبی رات گزاروں ڈر کے ماری کیسے اکیلی
نیر بہائیں کب تک نین
اب بھی نہ آئے من کو چین
نظریں جمی ہیں چوکھٹ پر اور کان لگے ہیں ہر آہٹ پر
آنکھوں سے ننھے ننھے سے آنسو بہتے ہیں اک اک کروٹ پر
کرتی ہوں چپکے چپکے بین
اب بھی نہ آئے ....

---

[28] قیصر جہاں، اردو گیت، دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۲۰۰۷، ص، ۱۳۰ ۔ ۱۳۱۔

بیت چلی ہے ....

...

آو سجن گھر آورے اب تو ہم کو سونی رات ڈرائے

کاری کاری بدلی رلائے، بجلی من میں آگ لگائے

سونی رات ڈرائے ساجن .... ہم کو سونی رات ڈرائے!

کوئل کوکے مدھ ماتی اور سن کر ڈھڑکے میری چھاتی

ایسے سمے ہے کون جو میرے بچھڑے پی کو منا کر لائے

سونی رات ڈرائے ساجن .... ہم کو سونی رات ڈرائے![29]

''ان (اختر) کی شاعری دراصل نغمات کی شاعری ہے جس میں شعریت کے علاوہ موسیقیت و غنائیت بھی موجود ہے۔ یہی غنائیت، موسیقیت اور شعریت کا مرکب اختر شیرانی کی شاعری کہلاتا ہے۔''[30] اختر کے گیتوں کی خاص بات یہ ہے کہ انہوں نے گیت کو روایت سے بھی جوڑے رکھا اور انہیں تجربات سے بھی آگاہ کیا۔

اردو گیت کو اس جدید عہد میں اعتبار دلانے والوں میں سب سے اہم نام حفیظ جالندھری کا ہے۔ حفیظ نے اردو گیت میں زبان و بیان کی سطح سے لے کر موضوعات کی حد تک اجتہاد کی صورتیں پیدا کی ہیں۔ ان کی اس جدت کو قبولیت عام بھی حاصل ہوا۔ اردو گیت کے اس تجرباتی دور میں اسے استحکام بخشنے والوں میں حفیظ سرے فہرست ہیں۔ حفیظ نے بھی کئی گیت نما نظمیں لکھی ہیں جو خاصہ مقبول ہوئیں، لیکن ان کی شناخت باضابطہ گیت نگار کی حیثیت سے ہے۔ حفیظ کی شاعری میں گیتوں کا رس اس قدر گھلا ہے کہ ان کی نظموں اور غزلوں پر بھی گیت کے اثرات دکھائی دے جاتے ہیں۔ گیت کی لوچ لچک، غنائیت اور موسیقیت ان کی شاعری کی خاص بات ہیں۔ حفیظ نے گیت کو اس قدر نکھارا ہے کہ انہیں جدید گیت نگاری کا موجد کہنا بے جا نہ ہوگا۔ ان کے شعری مجموعہ ''سوز و ساز'' کے دیباچہ نویس ہری چند اختر نے حفیظ کو اردو گیت کا موجد قرار دیا ہے۔ ہری چند کے اس بیان پر جذباتیت کا غلبہ ہے۔ ان کی یہ بات اگر اردو گیت کے ارتقاء کے حوالے سے دیکھا جائے تو کسی صورت درست نہیں معلوم ہوتی ہے کیوں کہ حفیظ سے قبل اردو میں گیت کی صدیوں پرانی روایت پائی جاتی ہے لیکن اگر جدید عہد کے حوالے سے ان کی بات پر غور کیا جائے تو یہ بات صد فی صد درست معلوم

---

[29] اختر شیرانی، طیور آوارہ، لاہور: کتاب منزل، ۱۹۴۶، ص، ۸۹۔

[30] ایس اختر جعفری، دیباچہ اختر شیرانی اور ان کی شاعری، لاہور، اشرف پریس، ۱۹۹۴، ص: ۱۵

ہوتی ہے کہ ''اردو شاعری میں حفیظ اس مخصوص صنف کا موجد ہے اور کامیاب موجد ہے۔''[31] اس میں کوئی شبہ نہیں کہ حفیظ نے اردو گیت میں ایک نئی جان ڈال دی ہے۔ اردو شاعری میں حفیظ نے گیتوں کو ایک نئی پہچان دلائی ہے۔ ان کے گیت خواص و عام سب میں مقبول ہوئے ہیں۔ نغمہ زار، سوز و ساز، تلخابہ شیریں اور چراغ سحر میں ان کے تخلیقی تجربات قید ہیں۔ یہ دو چار برس کا تجربہ نہیں نصف صدی کا قصہ ہے۔ یہ نصف صدی کا قصہ ان کے گیتوں میں بھی روشن ہے۔ نغمہ زار اور سوز و ساز کے گیتوں میں جہاں جوانی کی اٹھان اور اس کی امنگیں ہیں، وہیں جوانی کا جوش وولولہ اور محبت کی کار فرمائیاں بھی ہیں۔ جوانی کے جوش کے ساتھ لہجہ کی بلند آہنگی بھی ان کی شاعری کا شناخت نامہ ہے۔ حفیظ دراصل مشاعرے میں کافی مقبول تھے۔ انہوں نے گیت اور گیت نما نظمیں مشاعرے میں خوب پڑھے بلکہ گائے ہیں۔ ان کے گیتوں میں بلند آہنگی کا ایک سبب مشاعرے ہیں۔ حفیظ کی شاعری میں ان کے گیت کبھی فراموش نہیں کئے جا سکتے ہیں۔ حفیظ کی شاعری سے متعلق فراق گور کھپوری کا ایک اقتباس درج کئے دیتا ہوں جو ان کی شاعری بالخصوص ان کے گیتوں کے مزاج کی تفہیم میں انتہائی کارآمد ہے:

> آواز کی یہ تیاری، یہ ابلتی ہوئی اور اٹھلاتی ہوئی جوانی، یہ بے تکلف اور بے لاگ رچاؤ اور نکھار، یہ شوخ اور چٹیلی رنگینی ، یہ دھن، یہ رسیلا پن، یہ رنگ، یہ رس، یہ کسک اور یہ انگڑائیاں ہم کو آج تک کسی اور شاعر میں کہیں نہیں ملتی۔[32]

حفیظ کے گیتوں کی یہ لے اور رسیلا پن انہیں جدید گیت نگاروں میں نمایاں کرتا ہے۔ ''حفیظ نے اردو شاعری کو پہلی مرتبہ اتنے پیارے اور اتنے بہت سے گیت دئے جو اس سے پہلے نہیں لکھے گئے تھے .... ان گیتوں کی مٹھاس، ان کے رس، رچاؤ، بہاؤ اور سبھاؤ نے یک بارگی ادبی حلقوں کو اپنی طرف متوجہ کر لیا۔ ان کا رسیلا پن سیدھا دلوں میں اتر گیا۔ ان کی دوڑتی گاتی نغمگی بے ساختہ لبوں سے بہہ نکلتی ہے۔''[33]

جوانی لے آئی برسات   جوانی لے آئی برسات
جوانی-ہائے جوانی
سر شوری-نادانی
مستانی

---

[31] پنڈت ہری چند اختر، دیباچہ سوز و ساز، مصنفہ حفیظ جالندھری، لاہور، مجلس اردو اور کتب خانہ حفیظ، ۱۹۴۵، ص: ۱۳

[32] فراق گور کھپوری، حفیظ جالندھری ریڈیائی تقریر، نشریہ آل انڈیا ریڈیو، لکھنو 1941، بحوالہ حفیظ جالندھری کا فن از زرینہ رحمن، نئی دہلی، چاندنی محل، ۲۰۰۷، ص: ۱۰۶

[33] سید ضمیر جعفری، مضمون: حفیظ ایک نئی آواز، رسالہ افکار، حفیظ نمبر، ۱۹۸۲، شمارہ ۳۹۱، ص: ۵۱۵

بدذات

جوانی

لے آئی برسات

جوانی لے آئی برسات

بیٹھا ہوں اب مرگ کنارے کرتا ہوں حوروں کے نظارے

آہ نگاہیں، آہ اشارے

چھائی نگہ پر کالی رات

جوانی لے آئی برسات جوانی لے آئی برسات

....

آرہا تھا حسن بھی اٹھکھیلیاں کرتا ہوا

آپ ہی اپنی ہوا خواہی کا دم بھرتا ہوا

بے حجاب۔ شوخیاں کرتا ہوا

بیش و کم سے بے خبر

زیر و بم سے بے خبر

شاد شاد

بامراد

بے خبر، رنج و غم سے بے خبر

بے حجاب، شوخیاں کرتا ہوا

آرہا تھا حسن بھی اٹھکیلیاں کرتا ہوا

...

حفیظ کے گیتوں میں حسن و عشق کی جلوہ سامانیاں گیت کے تاریخی پس منظر میں بھی دکھائی دیتی ہیں۔ جہاں کرشن کی راس لیلا اور اس کے راس رنگ کا بیان ہے۔ جہاں گیت میں کرشن کے مجسمہ تراش کر اس کے سامنے خود سپردگی کا عمل نظر آتا ہے تو دوسری طرف تقاضہ وقت اور زمانہ کے پابہ رکاب ان کے گیتوں میں تبدیلیاں بھی نظر آتی ہیں۔ سیاسی و سماجی تبدیلیوں کے سبب ان کے گیتوں میں ملک سے محبت، اخوت اور اپنی تہذیب و ثقافت سے وابستگی کا عمل بھی کار فرماد کھائی دیتا ہے۔ سیاسی بحران کی صورت میں ملک کی ابتر صورت حال کا نہ صرف ذکر کرتے ہیں بلکہ وہ یہ حل بھی بتاتے ہیں کہ ایسے ابتر حالات میں جہاں شیخ و برہمن دونوں ہی رہزن بن گئے ہیں اور راہبری کرنے والا کوئی

نہیں تو خود آپ اپنی مدد کرو اور اپنے من میں ڈوب کر سراغ زندگی حاصل کر لو۔ خود شناسی کے اس عمل سے ہی گزر کر ہی انسان خود کی اور ملک کے بھی حفاظت کر سکتا ہے اسے صحیح سمت دے سکتا ہے۔ کرشن کی طرح تجھے ہی بنسری بجانے کی ہدایت یوں ہ نہین دی گئی ہے یہ بنسری سکھ چین کی ہے جو اصلاح کے بعد ہی حاصل ہو سکتا ہے:

کرودھ کپٹ کا اتراڈیرا　　　چھایا چاروں کونٹ اندھیرا
شیخ برہمن دونوں رہزن　　　ایک سے بڑھ کر ایک لٹیرا
ظاہر داروں کی سنگت میں　　　کوئی نہیں ہے سنگی تیرا
کوئی نہیں ہے سنگی تیرا
من ہے تیرا میت
بسا لے
اپنے من میں پریت
بھارت ماتا ہے دکھیاری　　　دکھیارے ہیں سب نر ناری
تو ہی اٹھا لے سندر مرلی　　　تو ہی بن جا شیام مراری
تو جاگے تو دنیا جاگے　　　جاگ اٹھیں سب پریم پجاری
جاگ اٹھیں سب پریم پجاری
گائیں تیرے گیت
بسا لے اپنے من میں پریت

...

مذکورہ گیت کے حوالہ سے حفیظ نفرت کی دیوار توڑنا چاہتے ہیں۔اور یہ بتاتے ہیں کہ آج جو سارے لوگ دکھ، درد سے پریشان ہیں اس کا مداوا بس پیار ہے۔ محبت کی ترویج سے ہی پریم نگر کو آباد کیا جا سکتا ہے۔ ملک اور انسانیت کی ترقی کے لئے اب کوئی ""کرشن"" آنے والا نہیں۔ بایں ہمہ اپنی تہذیب اور خود شناسی کے عمل سے گزر کر خود ہی پریم اوتار کی صورت اختیار کرنی ہو گی۔ کیوں کہ یہی ہماری حقیقی شناخت ہے۔اپنی شناخت کو کھو دینے کا خوف انہیں پریشان کرتا ہے۔ لیکن وہ اس خوف وہراس کے حالات میں بھی خود اعتمادی کی شمع روشن رکھتے ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ ہندوستان کی زمین میں محبت رچا بسا ہے اور ہماری شناخت محبت کے اسی خمیر سے تیار ہوئی ہے۔ صوفی، سنتوں نے اسی لئے اپنے گیتوں میں محبت کو بنیادی اہمیت دی ہے۔ محبت میں خود سپردگی بنیادی عمل ہے۔ محبوب کے سامنے خود سپردی اور اس کی رضا میں راضی ہونا ہی محبت کا درس اولین ہے۔ گیت کے خمیر میں محبت کا یہی بنیادی درس پنہا ہے۔اور اسی حوالے سے گیت میں بت

پرستی کا عمل کارفرما دکھائی دیتا ہے۔ حفیظ نے گیت کے اس بنیادی درس کو ذات سے کائنات پر پھیلانے کی کوشش کی ہے۔بقول وزیر آغا: "حفیظ جالندھری کے ہاں گیت میں بت پرستی کا عمل ایک کشادہ کینوس پر پھیلتا ہوا دکھائی دیتا ہے اور محبت کے جذبے نے محبوب کے سراپا کے علاوہ دوسری اشیاء اور مظاہر کو بھی اپنی لپیٹ میں لینا شروع کر دیا ہے۔ .... محبت اور بت پرستی کے عمل میں اس کشادہ انداز نظر کی نمو حفیظ کے گیت کا ایک امتیازی وصف ہے نیز غور طلب بات یہ ہے کہ حفیظ نے گیت کے موضوع میں کشادگی بھی پیدا کی ہے اور گیت کے اصل مزاج کو مجروح بھی نہیں ہونے دیا۔ اس سلسلے میں حفیظ کی یہ عطا بڑی خیال انگیز ہے۔"[34]

اس میں کوئی شبہ نہیں کے گیت کے موضوعات میں یہ وسعت حفیظ کی ایک بڑی دین ہے۔ لیکن ان کے گیتوں میں غنائیت و موسیقیت کی جلوہ سامانیاں بھی اپنی مثال آپ ہیں۔ موسیقیت اور غنائیت نہ صرف ان کے گیتوں میں حسن پیدا کرتا ہے بلکہ ان کی پوری شاعری کو انفرادیت بخشتا ہے۔ بسم اللہ بیگم کہتی ہیں" گیت کے معاملے میں ان (حفیظ) کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ بحور اور عروض میں نہایت حسین اختراعات کیں اور موسیقیت اور ترنم کو شاعری کا جزء لا ینفک بنایا۔"[35] جیسا کہ یہ بات ابتداً ذکر کی جاچکی تھی کہ گیت لیرکل شاعری ہے جس میں موسیقت اور غنائیت اپنی انتہا تک پایا جاتا ہے۔ حفیظ نے اس حوالے سے بھی گیت کو خوب فروغ دیا ہے۔ موسیقیت و غنائیت کے فروغ کے لئے گیت کی لفظیات ، الفاظ کا دروبست، تراکیب اور الفاظ کا مزاج شناس ہونا انتہائی ضروری ہے۔ لفظوں کی لطافت اور اس کی نزاکت کا خیال رکھنا بھی اہم ہے۔ شاعری بالخصوص گیتیہ شاعری میں لہجہ کی نرمی کے ساتھ ساتھ الفاظ کی بھی لطافت کا خاص خیال رکھنا چاہئے۔ حفیظ نے اپنے گیتوں میں ان کا خاص خیال رکھا ہے۔انہوں نے الفاظ کے انتخاب میں بھی احتیاط برتی ہے۔ ہندی کے الفاظ کے ساتھ ساتھ اردو، فارسی کے الفاظ، فارسی تراکیب کا عمدہ استعمال کیا ہے۔ فارسی الفاظ و تراکیب کے استعمال میں بھی انہوں نے گیت کے مزاج کو مجروح ہونے نہیں دیا ہے۔ان کے گیتوں میں گیت کی نرمیت، ملائمت اور شیرینی ہے۔ الفاظ کا آہنگ اور اس کا ترنم گیتوں کے لئے موسیقیت کی فضا بنائے رکھتا ہے۔ زبان کے معاملے میں حفیظ کا اہم کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے گیت کی لفظیات میں ایک بڑی تبدیلی کی۔انہوں نے غزل کی لفظیات میں بہت کم پھیر بدل کے ساتھ ہی اسے گیت میں استعمال کیا۔ گیت کو غزل کی لفظیات کا حامل بنانا گیت کی نازک مزاجی پر ضرب لگا سکتا تھا لیکن حفیظ نے غزل کی لفظیات میں گیت کی لفظیات کو اس طرح ہم آمیز کیا ہے کہ یہ اپنا ہی مزہ دیتا ہے۔

---

34 وزیر آغا، اردو شاعری کا مزاج، دہلی، سیمانت پرکاشن، ۲۰۱۰، ص: ۱۷۸۔۱۷۷

35 بسم اللہ بیگم ، اردو گیت، نئی دہلی: ادارہ فکر جدید، ۱۹۸۹، ص، ۳۷۳ ۔

بایں وجہ بھی حفیظ کو اردو گیت کا موجد قرار دیا جاتا ہے۔ کیوں کہ ابھی تک گیت میں بھاشا کے استعمال پر زیادہ سے زیادہ زور دیا جاتا تھا۔ حفیظ نے گیت کے لئے ایک نئی زبان وضع کی۔ جس میں بھاشا کے ساتھ ساتھ اردو، فارسی کے خالص الفاظ کے ساتھ ساتھ اردو کے روزمرہ کا بھی دخل ہے۔ مختلف زبانوں کی لفظیات سے حفیظ اپنے گیتوں کی زبان تیار کرتے ہیں۔ جو اپنے آپ میں ان کی ایک بڑی دین ہے۔ قیصر جہاں ان کے گیتوں کی زبان کے متعلق کہتی ہیں۔ ''حفیظ نے فارسی آمیز زبان میں خوبصورت گیت نما نظمیں لکھی ہیں جن میں نغمگی اور روانی کی کمی نہیں لیکن میرے خیال میں ان کے وہ گیت جو انہوں نے خالص اردو میں لکھے ہیں ان کے بہترین گیت ہیں۔''[36]

حسن اور موت

ذلتوں سے تنگ آکر عشق آخر مر گیا

ہاو ہو کو لے گیا میدان خالی کر گیا

مر گیا - عشق آخر مر گیا

اٹھ گئی آہ و فغاں

رہ گئے کچھ استخواں

استخوانوں پر پڑی جب چشم بے پروائے حسن

خندہ دلچسپ تھا انداز استہزائے حسن

اور بھی- مٹ گئے اعدائے حسن

موت حیراں ہو گئی

خود پشیماں ہو گئی

زندگی

خوش ہوئی

ہو گئی-بلکہ خنداں ہو گئی

اور بھی-مٹ گئے اعدائے حسن

استخوانوں پر پڑی جب چشم بے پروائے حسن

(مجموعہ سوز و ساز)

...

جاگ سوز عشق

---

36 قیصر جہاں، اردو گیت، دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۲۰۰۷، ص، ۱۲۵۔

جاگ سوز عشق جاگ!

جاگ سوز عشق جاگ!

جاگ کام دیوتا فتنہ ہائے نو جگا

بجھ گیا ہے دل مرا پھر کوئی لگن لگا

سرد ہو گئی ہے آگ

جاگ سوز عشق جاگ!

اقبال نے موسیقی میں بھی عشق کی کار گزاریاں دیکھی تھیں۔ انہوں نے کہا تھا۔ عشق سے ہے تار حریر دو رنگ۔ حفیظ کہتے ہیں:

جاگ سوز عشق جاگ

اے مغنّیٔ شباب جاگ خواب ناز سے

دل شکستہ ہے رباب عرصۂ دراز سے

مر گئے قدیم راگ

جاگ سوز عشق جاگ!

...

ابھی تو میں جوان ہوں

ہوا بھی خوشگوار ہے گلوں پہ بھی نکھار

ترنم ہزار ہے بہار پر بہار ہے

کہاں چلا ہے ساقیا ادھر تو لوٹ ادھر تو آ

ارے یہ دیکھتا ہے کیا؟ اٹھا سبو، سبو اٹھا

ابھی تو میں جوان ہوں

عبادتوں کا ذکر ہے نجات کی بھی فکر ہے

جنوں ہے ثواب کا خیال ہے عذاب کا

مگر سنو تو شیخ جی عجیب شے ہیں آپ بھی

بھلا شباب و عاشقی الگ ہوئے بھی ہیں کبھی

ہر ایک لب پہ ہو صدا نہ ہاتھ روک ساقیا

پلائے جا پلائے جا

ابھی تو میں جوان ہوں

.....

درشن درشن میرا

بس

درشن درشن میرا

جس ہردے میں شیام براجے

جس گوکل میں مرلی باجے

سادھو کرے بسیرا

بس

درشن درشن میرا

رنگ رنگ سے اجلے جوالا انگ انگ کا روپ نرالا

نین جپیں درشن کی مالا

ساجے سانجھ سویرا

بس

درشن درشن میرا[37]

.....

فی زمانہ ہم حفیظ کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہیں تو یہ بات ایک طرح سے درست معلوم ہوتی ہے کہ ''اردو ادب کو حفیظ کی دین شاہنامہ نہیں بلکہ گیت ہیں۔'' [38] حفیظ کے یہاں جدید اردو گیت کی ایک نئی صورت دکھائی دیتی ہے۔ اس تجرباتی دور میں حفیظ کے یہاں بھی گیت کے اصل رنگ کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ گیت کا سوز، کسک اور درد کی لہر ان کے یہاں بھی کم کم ہی محسوس ہوتا ہے۔ اس کے برعکس گیت میں منظر نگاری اور جزئیات کا بیان جس خوبصورتی سے انہوں نے کیا ہے ان تمام کو ملا کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ حفیظ نے گیتوں کی ایک نئی راہ بنائی ہے۔ جس میں نقص کم اور خوبیاں زیادہ ہیں۔

---

[37] حفیظ جالندھری، تلخابہ شیریں، دہلی: خواجہ برقی پریس، ۱۹۴۶، ص، ۳۵۔

[38] مسعود قریشی، ''حفیظ کے گیت''، افکار (حفیظ نمبر)، ۱۹۸۲، ص، ۵۴۴۔

اختر اور حفیظ کے علاوہ بیسویں صدی کی ابتدا میں گیتوں کی سرزمین میں بہزاد لکھنوی، ساغر نظامی اور افسر میرٹھی کا نام بھی اہم ہے۔ ساغر نظامی نے بھی گیت کم اور گیت نما نظمیں زیادہ رقم کی ہیں۔ گیت کے اس تجرباتی دور میں گیت اور نظم میں تصادم کی ایک صورت دکھائی دیتی ہے۔ شعراء نے جہاں نظم میں گیت کی غنائیت اور موسیقیت کو شامل کر کے اسے گیت نما نظم بنادیا تو وہیں گیت کو زبان، لہجہ اور تخاطب کے اعتبار سے نظم نما گیت کا رنگ عطا کیا۔ انیسویں صدی کے اس ابتدائی دور کے شعرائے کرام بالخصوص گیت نگاروں نے کچھ ایسا ہی انداز اختیار کیا ہے۔ ساغر نظامی بھی ان میں سے ایک ہیں۔ ان کے یہاں بھی نظموں پر گیتوں کا اثر ہے تو ان کے کہے گئے گیت میں سے کئی ایک نظم کے زمرے میں شامل ہوتے ہیں۔ ان کے نظم نما گیتوں میں گیت کا آہنگ اور اس کی موسیقیت تو ضرور ہے لیکن گیت کا لہجہ اور اس کا مزاج بدلہ بدلہ ہے۔ ان کے کئی یک گیتوں میں گیت کے بجائے نظم کا رنگ غالب ہے۔ آزادی کا شوالہ، بندھوا مزدور کا گیت، میرے وطن کی دھرتی، ناگ، وہی کہو تو پھر ذرا، سنگ تراش کا ایک گیت، توڑ دوئی کی دیواروں کو، صبح وطن جیسے گیتوں میں نظم کا رنگ بالکل نمایاں ہے۔ ان میں گیتوں کی دھیمی دھیمی آنچ، رسیلا پن اور گیت کی کسک مفقود ہے۔ بالخصوص آزادی کے گیتوں میں گیت کی لچک اور گداز کے بجائے نظم کا گھن گرج اور لہجہ کی بلند آہنگی ہے۔ یہاں صرف ایک مثال دیکھیں:

اے صبح وطن، اے صبح وطن
احساس غلامی نے آخر زنجیر غلامی توڑ ہی دی
جمہور کے سنگیں پنجے نے شاہی کی کلائی موڑ ہی دی
جھنڈا مغرب کی عظمت کا دھرتی پہ ہم نے جھکا ہی دیا
عالم میں اپنی نصرت کا رنگیں پرچم لہرا ہی دیا
اور چھین لیا خونیں ہاتھوں سے ہم نے ترا سیمیں دامن
اے صبح وطن، اے صبح وطن

ساغر کے گیتوں سے ایسی کئی یک مثالیں دی جاسکتی ہیں جن میں گیت کے بجائے نظم کا رنگ حاوی ہے۔ یہ دور گیت کا تجرباتی دور تھا۔ گیت کو ایک نئے مزاج اور نئے انداز میں پیش کرنے کی کوشش جاری تھی۔ جس میں کچھ کامیابی ملی تو کچھ ناکامی نے اپنا رنگ دکھایا۔ گیت کے مزاج میں یہ تبدیلی تو قبول کی گئی کہ اس کا مزاج اور اظہار یہ تبدیل ہوا۔ اظہار عشق کے صیغہ تبدیل ہوئے۔ لیکن گیت کی لوچ، لچک اور اس کا گداز تبدیل ہو کر نظم کی گھن گرج حاوی ہو جائے یہ کسی طور گیت کے لئے درست نہیں۔ ساغر نے مذکورہ گیت میں وطنیت کے جذبہ سے سرشار ہو کر گیت کے رنگ اور اس

کے مزاج کو مجروح کیا ہے۔ لیکن یہ بات بھی درست ہے کہ ان کے دیگر گیتوں کو دیکھا جائے تو ان میں گیت کا رنگ واضح دکھائی دیتا ہے۔ ایسا ہر گز نہیں ہے کہ ساغر کے گیت، گیتوں کی فہرست سے یک سر خارج کر دئے جانے کے قابل ہیں۔ بسم اللہ بیگم نے ساغر کے گیتوں کے متعلق لکھا ہے:

> ساغر نظامی کی تصنیفات نظمیں ہی رہیں اور بہت کم تصانیف پر گیت کا اطلاق ہو سکتا ہے... ساغر کے اکثر گیت ، گیت نہیں بلکہ نظمیں ہیں اور مبینہ گیتوں کے عروضی سانچے گیتوں کے نہیں بلکہ نغموں 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 دئے جا سکتے۔[39]

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ساغر کے گیتوں پر نظم کے اثرات ہیں جیسا کہ میں نے مذکورہ بالا سطور میں ذکر کیا ہے اور ان میں لسانی اعتبار سے غزل کی لفظیات کا بھی عمل دخل ہے لیکن اس بات کو ذہن میں رکھا جائے کہ اردو گیت کا یہ تجرباتی دور ہے۔ اس دور میں گیت کا دائرہ وسیع کرنے اور اردو کی ادبی دنیا میں اسے اعتبار دلانے کی کوششیں کی جا رہی تھیں۔ ساغر کے گیت بھی انہیں کوششوں کا ثمرہ ہیں۔ بایں وجہ ان میں گیت پر غزل اور نظم کے اثرات مرتب ہوتے ہیں لیکن باوجود اس کے ساغر کے یہاں گیتوں کی اچھی مثالیں بھی پائی جاتی ہیں جس سے کسی کو انکار نہیں۔ ان کے گیتوں میں گیت کا رنگ، رس بھی ہے اور لوک کلچر کی واضح نشانیاں بھی دکھائی دیتی ہیں۔ ان کے گیت جدید ہو کر بھی اپنی اصل سے جڑوں سے منسلک ہیں۔ ان کا گیت 'روح کا شوالہ' اس حوالہ سے اہم ہے۔

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 نر ناری
گہرے سپنے میں ڈوبی ہے سپنے کی متواری
سارا جگ پردہ ہے پجاری ہیرے موتی رول
پٹ مندر کے کھول پجاری پٹ مندر کے کھول
دور کہیں اک جھرنا گاوے سپنے کے سے راگ

---

39 بسم اللہ بیگم ،اردو گیت، نئی دہلی: ادارہ فکر جدید، ۱۹۸۹ ، ص، ۳۹۱ ۔

لٹنے کو ہے دن کے ہاتھوں تاروں کا سہاگ
سکھیاں اپنے ہٹ میں لیٹیں کریں دلوں کی کھود
جمنا دھندلا درپن ہے اور پنگھٹ سونی گود
پنگھٹ پر ہر کوئی چپ ہے گوری، گگری، ڈول
پٹ مندر کے کھول پجاری پٹ مندر کے کھول
جیون کیا ہے ایک رسیلا اور امر سنگیت
پریم نگر میں نہیں پجاری مر جانے کی ریت
جھانجھ کی لے پر دھرتی ناچے اور جھومے آکاش
تال پہ میرے گھنگرو کی ترلوک میں ہوئے راس
میرے مد کے آگے پجاری دنیا کا کیا مول
پٹ مندر کے کھول پجاری پٹ مندر کے کھول
میں پگلی اب جاوں کدھر کو پھوٹے منھ سے بول
پٹ مندر کے کھول پجاری پٹ مندر کے کھول
جو بن اور جو بن کی مستی سب کچھ بھینٹ چڑھاوں
جگ ڈھونڈھے ہر یگ مین مجھ کو میں اس مین کھو جاوں
پاگل، کامی، چنچل، پاپی مت ہو ڈانوا ڈول
پٹ مندر کے کھول پجاری پٹ مندر کے کھول

ساغر کا مذکورہ گیت اردو گیت کی ایک عمدہ مثال ہے۔ جس میں گیت کے اصول وضوابط کی پوری پابندی نظر آتی ہے۔ موسیقیت وغنائیت کے ساتھ ساتھ گیت کا قدیمی مزاج اور اس کی زبان کا بھی خاص خیال رکھا گیا ہے۔ عشق حقیقی کا بیان اور معشوق کی تڑپ کو گیت کے بندوں میں دیکھا جا سکتا ہے۔ ساتھ ہی اس میں لوک کلچر کے اشارات ونشانات بھی پائے جاتے ہیں۔ بنسری، پنگھٹ، گوری، گگری، ڈول یہ سب لوک کلچر کے اشارات ہیں۔ جن سے گیت خاص لاولاگ رکھتے ہیں۔ گیت چونکہ لوک کلچر کی پیداوار ہے بایں وجہ گیت کے اس جدید دور میں بھی گیت میں شیام کی بنسی بجتی سنائی دے جاتی ہے ان میں گاوں کی گوریوں کا حسن، ان کے جذبوں کی ترجمانی، سکھیوں کے ساتھ اٹھکھیلیاں، پنگھٹ پر گگری بھرتی گوپیاں اور صبح سویرے گیت گاتی میرا۔ پٹ مندر کے کھول پجاری پٹ مندر کے کھول۔ کا عکس ہے۔ مزید گیتوں کے پس منظر میں جو فضا اور ماحول دکھائی دیتا ہے وہ لوک کلچر کی یاد تازہ کر دیتا ہے۔ فطری حسن، سرسبزی و شادابی، پرندوں کی چہچہاہٹ، برسات اور اس کے تلازمے، پردیسی پیا کی یاد، اس کے ہجر میں جلتی عورت اور اس کی صورت حال

کا بیان ساغر کے گیتوں میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ ساغر کا گیت 'ہولی' اسی رنگ کا گیت ہے جس میں ہجر زدہ عورت کے جذبات گیت کے کینوس پر ابھرتے ہیں۔ اس کے بین السطور میں لوک کلچر کی فضا اور اس کے رنگ کو محسوس کیا جا سکتا ہے:

پیا بن کیسے کھیلوں میں ہوری
سکھی ری مت کر جورا جوری
پیا بن کیسے کھیلوں میں ہوری
پیا نہیں تو کیسی ہوری
کیسی خوشی اور کیسی مستی
پچکاری مت مار دوانی
میں تو آپ برہا کی ماری
پیا بن کیسے کھیلوں میں ہوری
لال رنگ بھی لال نہیں ہے
دھانی بھی نہیں دھانی
سکھی ری دور ہی رکھ پچکاری
میں تو آپ برہا کی ماری
پیا بن کیسے کھیلوں میں ہوری

مذکورہ گیت میں ساغر نے لوک کلچر کی براہ راست تصویریں پیش نہیں کی ہیں۔ لیکن گیت کے ماحول اور اس کی فضا بندی میں ہمیں لوک کلچر کی تصویریں ابھرتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ ایک برہ کی ماری عورت کا احوال، اس کے شوہر یا محبوب کا پردیس چلے جانا، ہولی کے رنگوں کا بے رنگ معلوم ہونا اور محبوب کے دم سے خوشیوں کے تصور کا وابستہ ہونا، ،مزید گیت میں سکھی کا کردار، اس کی شرارتیں، جورا جوری ، پچکاری، لال اور دھانی رنگ کا ذکر اور اس سے وابستہ تصورات یہ سب لوک کلچر کی تصویریں آنکھوں میں پھیر دیتے ہیں۔ یوں ہولی کھیلنے کا یہ انداز لوک کلچر سے اپنا رشتہ استوار کر لیتا ہے۔ درپن ٹوٹ چکا، کھیتی میں پانی، ساون، پجارن، آو (ساون میں جدائی کی ایک رات)، دھنک، اکتارا ایسے گیت ہیں جن میں لوک کلچر کے تلازمے ملتے ہیں اور ساغر کو گیت نگاروں کی صف میں نمایاں کرتے ہیں۔

لوک کلچر کے نشانات ہمیں بہزاد لکھنوی کے گیتوں میں بھی دکھائی دیتے ہیں۔ لوک کلچر میں میلہ دیکھنے کی روایت رہی ہے۔ لوک کلچر میں میلہ کی بھی اپنی ایک خاص اہمیت ہے۔ میلہ کے حوالہ سے لوک کلچر میں کئی ایک گیت

لکھے گئے ہیں۔ان میں کہیں میلہ گھومنے کی خواہش ملتی ہے تو کہیں میلہ کی تفصیلات اور کہیں میلہ کی روداد۔لوک کلچر میں میلہ گھومنے کا ہر بڑے، چھوٹے، مرد عورت سب کو انتظار رہتا ہے۔ بہزاد نے لوک کلچر کے اس نشان کو اپنے گیت میں یوں پیش کیا ہے:

میلہ دیکھن کو
میلے میں آئیں لاکھن بانکے　　　انکھیاں ترس گئیں درشن کو
میلہ دیکھن کو
میلہ دیکھن کو جیرواترپے میلہ دیکھن کو
رنگ برنگی چوڑیاں آئیں　　　آگ لگے گی جوبن کو
میلہ دیکھن کو
میلہ دیکھن کو جیرواترپے میلہ دیکھن کو
گاؤں گی بھانت بھانت کے گانے　　　سر پر اٹھاؤں گی بن کو
میلہ دیکھن کو
میلہ دیکھن کو جیرواترپے میلہ دیکھن کو
میلے ماں ڈولے من کی رانی　　　دیکھب اس کی پھبن کو
میلہ دیکھن کو
میلہ دیکھن کو جیرواترپے میلہ دیکھن کو

کلاسکی گیت کا انداز جس میں عورت اپنی سکھی کو اپنا پیام بر بناتی ہے۔ سکھی کا یہ کردار کلاسکی گیت کا ایک اہم کردار ہے جس کے سامنے ایک شادی شدہ عورت اپنا دل کو کھول کر رکھ دیتی ہے اور خوشی و غم، لاچاری و بے بسی کے عالم میں سکھی سے اپنا حال زار بیان کرتی ہے اور اس سے مدد چاہتی ہے، کہ کسی طرح اس کے محبوب کو بلا کر لے آئے۔

جاری سکھی مرے پی کو سنادے جھولن کے دن آئے
جھولن کے دن آئے
پی سنگ جھولیں ساری سکھیاں
ہیں مورے من میں من کی بتیاں
کون جتن کروں میں دکھیاری پی کو ترس آجائے
جاری سکھی مرے پی کو سنادے جھولن کے دن آئے

جھولن کے دن آئے

بہزاد کے یہاں روایت کی پاسداری کے ساتھ ساتھ جدت کا رنگ بھی ابھرتا ہے۔ جدید گیت نگاروں نے گیت کے مزاج اور عاشق و معشوق کی جنس میں جو تبدیلی کی ہے، وہ گیت کے لئے ایک بڑی تبدیلی کا درجہ رکھتی ہے۔ لیکن کمال فن یہ ہے کہ جنس کی یہ تبدیلی کا احساس قاری کے ذہن میں اجاگر نہ ہو۔ ایک گیت نگار کے لئے یہ سب سے بڑی کامیابی ہے۔ بہزاد اس فن میں کامیاب نظر آتے ہیں۔ انہوں نے گیت کے معشوق کو انتہائی خوبصورت انداز میں عاشق کے کردار میں ڈھال دیا ہے۔ گیت کی قرأت کے دروان بادی النظر میں قاری کو اس تبدیلی کا احساس تک نہیں ہوتا ہے:

اب نہ ہمیں تڑپاؤ

مدت سے درشن نہیں پائے　　دل نہ بھلا کیونکر گھبرائے

رحم کرو اب تو آجاؤ

سجنی

اب نہ ہمیں تڑپاؤ

پریم کا روگ لگا ہے من کو　　چین نہیں اک پل جیون کو

دکھ جیون کا آکے مٹاؤ

سجنی

اب نہ ہمیں تڑپاؤ

....

جینا ہے دشوار ہمارا　　کوئی نہیں جینے کا سہارا

تم کہاں ہو پاس

سجنی

دل بہت ہے اداس

....

بہزاد کے یہاں زبان کی سطح پر بھی تبدیلی کے اثرات دکھائی دیتے ہیں۔ انہوں نے گیت کی عام فہم زبان اور اردو کی بولیوں سے اثرات لے کر جہاں اپنے گیت کو روایتی رنگ دیا ہے وہیں غزل کی لفظیات کو بھی اپنے گیتوں میں سمویا ہے، لیکن اس فنکاری کے ساتھ کے غزل کی لفظیات کو گیت کے مزاج پر حاوی نہیں ہونے دیا ہے۔ گیت کے آہنگ اور اس کی روانی کا خاص خیال رکھا ہے:

سامنے کب ہے جلوۂ جاناں
کیف کا کوئی بھی نہیں ساماں
آنکھ ہے گریاں دل ہے پریشاں
ہم کو میسر دید کہاں ہے
آج ہماری عید کہاں ہے

....

ہے چاک گریباں میرا
ہے قلب پریشاں میرا
وہ ذات ہے ایماں میرا
برباد محبت ہوں میں
تصویر حسرت ہوں میں

...

بہزاد کے یہاں ایسے گیتوں کی تعداد بہت کم ہے۔ انھوں نے عموماً روایت پسند گیت ہی کہے ہیں۔ ان کے گیتوں میں ہجر کا درد اور برسات کے موسم کا بیان بارہا دکھائی دیتا ہے۔ گیت کی کسک اور اس کے درد کو انھوں نے اپنے گیتوں کے حوالے سے محسوس کرنے کی کوشش کی ہے لیکن ان کے جذبوں میں گیت کی وہ شدت نہیں۔ موضوعات میں تکرار کا احساس بھی ہوتا ہے لیکن باوجود اس کے مجھے بسم اللہ بیگم کی اس بات سے اتفاق نہیں کہ:

> 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 وہی ہیں۔ ساجن، سجنی، پریم، نیّا .... لیکن جذبات و خیالات میں بلا کی عمومیت ہے۔ بیکار تواتر اور تکرار زیادہ ہے جس سے بجائے تازگی محسوس ہونے کے انغماض ہونے لگتا ہے۔[40]

یہ بات درست ہے کہ بہزاد کے گیتوں میں موضوعات کی تکرار ہے۔ لیکن باوجود اس کے یہ گیت محض یوں ہی نہیں لکھے گئے ہیں۔ ان میں روایت کی پاسداری ہے۔ اپنے عہد کے شباب و حسن کے بجائے ہجر کا درد ہے جو گیتوں کی روایت سے وابستگی کا ثبوت دیتے ہیں۔ ''سادگی موسیقیت اور ایک انوکھا طرز بیان افسر کے کلام کی خصوصیات ہیں۔''[41] ان کی سہل، رواں اور مترنم نظموں میں گیت کے نمونے بھی ملتے ہیں۔ گیتوں میں خیال کے ساتھ زبان کی سادگی ہے۔ لہجہ کی غنائیت

---

40 بسم اللہ بیگم، اردو گیت، نئی دہلی: ادارہ فکر جدید، ۱۹۸۹ ص، ۳۷۰۔

41 حامد اللہ افسر، دیباچہ پیام روح، ب، ت

گیتوں کا ڈول تیار کرتے ہیں۔ان کے گیتوں میں اپنے زمانے کی آواز سنائی دیتی ہے۔ وطنیت و قومیت افسر کے عہد کا ایک اہم موضوع تھا جس کی جھلک ہمیں ان کے معاصرین کے گیتوں میں بھی دکھائی دیتی ہے۔افسر نے وطنیت کے موضوع کو اپنی سلیس و سادہ زبان میں بنا کسی رنگینی کے بیان کیا ہے۔افسر کے گیت بچوں کو مد نظر رکھ کر لکھے گئے ہیں۔ بچوں کا ذہن اور ان کی زبان افسر کی ترجیحات میں شامل ہیں۔ گیت یوں بھی سادگیء خیال اور سلیس زبان کا تقاضہ کرتا ہے افسر نے اس تقاضہ کو بالکلیہ پورا کیا ہے۔ ''افسر 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 میں پائی جاتی ہے وہ نہ حفیظ کی پر جوش نظموں میں اور نہ ساغر کی پر تکلف اور مرصع نظموں میں۔''[42]

جیسا میرا دیش ہے افسر ایسا کوئی دیش نہیں
کیسے اچھے دریا
وہ ان کا اٹھلا کر چلنا
دو بہنیں ہیں گنگا جمنا
دنیا میں ثانی نہیں ان کا
جیسا میرا دیش ہے افسر ایسا کوئی دیش نہیں
مٹی ہے اکسیر یہاں کی
ایسی زمیں ہے اور کہاں کی
جھولی بھر دی سارے جہاں کی
کیوں کر ہو تعریف کساں کی
جیسا میرا دیش ہے افسر ایسا کوئی دیش نہیں

گیتوں کے سلسلہ میں افسر کی لوریاں بھی لوک کلچر کی پیداوار ہیں۔لوریوں پر دوسرے باب میں تفصیلی بات کی جاچکی ہے یہاں محض افسر کی ایک لوری بطور مثال کے پیش کی جاتی ہے:

سو جا سو جا پیارے سو جا
کلیاں شاخوں پر سوتی ہیں — شاخیں جھک جھک کر سوتی ہیں
چڑیاں بے بستر سوتی ہیں — باجی اپنے گھر سوتی ہیں

42 بسم اللہ بیگم، اردو گیت، نئی دہلی: ادارہ فکر جدید، ۱۹۸۹، ص،۴۱۱۔۴۱۲۔

سوجا سوجا پیارے سوجا

یاس میں آس بندھائے گا تو　　بگڑے کام بنائے گا تو

دکھ دنیا کا مٹائے گا تو　　سکھ دے گا سکھ پائے گا تو

سوجا سوجا پیارے سوجا

جدید گیت نگاروں میں سوامی مارہروی اس لئے اہم ہیں کہ ان کے گیتوں میں لوک کلچر کی واضح تصویریں نمایاں ہیں۔ وہ گیتوں میں اشارات وکنایات میں بات نہیں کرتے اور نہ ہی اس میں کوئی جدت سے کام لیتے ہیں۔ ان کے گیت کی خاص بات یہ ہے کہ وہ گیت کو لوک کلچر سے ہی وابستہ کر کے دیکھتے ہیں۔ اور اپنے گیتوں میں لوک کلچر کی مختلف جھلکیاں دکھاتے ہیں۔ سوامی کے گیتوں میں ہمیں لوک گیتوں کی دنیا آباد نظر آتی ہے۔ ان میں لوک گیتوں کے کردار، ساس، نند، بھاوج، دیور وغیرہ کا ذکر ملتا ہے۔ ایک شادی شدہ عورت کے برہ کی جلن کا احساس ہوتا ہے۔ شوہر کے ہجر میں گزارے ہوئے اس کے شب وروز کی داستان سنائی دیتی ہے۔ لوک کلچر میں زندگی گزار رہے لوگوں کی پریشانیاں، ان کی مشکلات اور ان کے ظلم وجبر کی کہانیاں بھی ان کے گیتوں میں مرقوم ہیں۔ اس جدید دور میں جہاں گیت میں جدت کی ہوڑ لگی تھی ۔ وہیں سوامی کے گیت اپنے ہمعصروں سے کافی حد تک مختلف ہیں۔ اور گیت کا قدیمی، روایتی انداز لئے ہوئے ہیں۔ روایت سے وابستگی ہی سوامی کے گیتوں کی انفرادیت ہے۔ جس میں گیت کا کلاسکی حسن نمایاں ہے۔

سوامی کو گیت سے انسیت کیوں ہوئی اور انکی نظر گیت پر کیسے جا ٹکی اس کا بیان بھی قابل ذکر ہے۔ انہوں نے مشاعروں میں گانے کے لئے گیت نہیں لکھے اور نہ ہی زبان کے چٹخارے کے لئے لکھے ہیں۔ وہ اردو گیت کو اس کے لوک کلچر کے پس منظر میں ہی دیکھتے ہیں اور اسی حوالہ سے اپنے گیتوں میں اردو کے لوک کلچر کا بیانیہ رقم کرتے ہیں۔ اپنی کتاب ''سوامی درشن'' کے دیباچہ میں رقم کرتے ہیں:

> میں دل شکستہ اور مایوس تھا کہ یکایک میں نے ایک تالاب کے کنارے چوڑیوں کی جھنکار کے ساتھ دھوبن کا ایک گیت سنا میں ٹھٹھکا، کیوں کہ اب تک جو کچھ میں نے دیکھا تھا وہ سب کچھ خوبصورت پردے کے پیچھے بھیانک فریب کے سوا کچھ نہ تھا، لیکن گندگی کو دھونے والی کے اس نغمہ میں کوئی پردہ نہ تھا، زندگی کی سچائی اور خلوص کے جذبات تھے، اس سچائی نے میرے دل کو موہ لیا، میں اس جانب نئی امید سے بڑھا اور میری نظروں کے سامنے کھلیان آئے، دھرتی کے سینے پہ چلتے ہوئے ہل ملے جو دنیا کے لئے سنہرے کھیت پیدا کرتے ہیں، چکی پیستے ہوئے محنتی ہاتھ ملے، ان کی زندگی نے مجھے بے حد متاثر کیا کیونکہ یہاں کسی خوبصورت اور رنگین پردے کے پیچھے چھپا ہوا کوئی فریب نہیں تھا، صرف زندگی کا حسن ہی حسن تھا میں نے ان ہی کی زبان میں ان ہی کے الفاظ میں ان کے دلوں کی دھڑکنوں کو پیش کرنا شروع کیا۔ یہیں سے میری شاعری میں ایک نیا موڑ پیدا ہوا اور مجھے ایک مستقل موضوع مل

گیا جسے میں اپنے سارے گیتوں میں اپنائے ہوئے ہوں، ان سچے اور معصوم انسانوں کے گیتوں کو پیش کرتے ہوئے میں نے ان کی زندگی کو قریب سے دیکھا تو بدحالی اور محرومی کی جو تصویر مجھے نظر آئی وہ مجھے تڑپانے کے لئے کافی تھی۔ اس تصویر پر میں نے ان کے ساتھ آنسو نہیں بہائے، ان کی فریاد کی لے میں لے ملانے سے کوئی فائدہ نہیں تھا، میں نے انہیں جاگنے کا سبق دیا، میں نے انہیں یہ بھی بتایا کہ یہ وسیع زمین اور زمین کی ساری دولت ان کی ہے، اٹھیں اور اسے حاصل کریں۔ اب میرے گیتوں میں آنسوؤں کی نمی کی جگہ بغاوت کی دبی دبی چنگاریاں تھیں، زندگی کی پوری حرارت تھی، اب میں دل شکستہ نہیں تھا، میرا دل پر امید تھا۔[43]

اس من کی آشا ٹوٹ نہ جائے
ہاتھ سے دامن چھوٹ نہ جائے
رین اندھیری ڈوب نہ جائے
رام کرے پو پھوٹ نہ جائے
پلک دھند لکے آجانا
تم من کے دیپ جلا جانا
جب جگ اجیارے بند ملیں
جب رام سہارے بند ملیں
جب من کے دوارے بند ملیں
جب رستے سارے بند ملیں
تب پلکن اوٹ تم آجانا
تم من کے دیپ جلا جانا

...

سوامی کے یہاں گیت کا کلاسکی انداز، زبان میں بھاشا کا امتزاج اور اردو کی بولیوں کے اثرات ایک دوسرے میں گھ متھ کر اپنا اظہاریہ تشکیل دیتے ہیں۔ جدید عہد میں کلاسکی انداز کے گیت لکھنے والوں میں سوامی کا نام اہم ہے۔ سوامی نے لوک کلچر کی جزئیات اور فطرت کے حسن سے اپنے گیت کے مزاج کو ابھارا ہے۔ ان کے گیتوں میں ہجر کا جو درد ہے، اس درد کی شدت کا احساس ہمیں لوک کلچر کی جزئیات اور فطرت کے حسن کے پس منظر میں ہی ہوتا ہے۔ آج بھی اس کلچر میں رزق کی تلاش میں لوگ پردیس اور ویدیس کا سفر طئے کرتے ہیں۔ اور ان کی بیویاں آج بھی ہجر کی آگ میں جلتی

43 سوامی مارہروی، پیش لفظ سوامی درشن، بدایوں: نظامی بک پریس، ب، ت

ہے یں اور اپنے محبوب کی آس میں برہ کا جوگ کاٹتی ہے۔ وصال کی راہ تکتے تکتے اس کے دل سے ہوک اٹھتی ہے۔ وہی ہوک گیتوں کا پیرایہ اختیار کرلیتا ہے۔ مندرجہ ذیل گیت میں اس کے دل سے اٹھنے والی اس ہوک کو سنا جاسکتا ہے:

برکھا آئی، سَونوا آئے   مورے سجنوا تم نا آئے

گھر گھر کاری بدریا آئیں

پپیہے آئے، کوئلیا آئیں

سکھیاں آئیں سہیلیاں آئیں

پیا ملن کی رتیاں آئیں

سیّاں بھی آئے گسیّاں بھی آئے   مورے سجنوا تم نا آئے   برکھا آئے سونوا آئے

ہری ہری ڈار مولا بولے

مورے منگروا کا گا بولے

گوری اکیلی کا من نا بولے

دیسی بھی آئے بدیسی بھی آئے   مورے سجنوا تم نا آئے   برکھا آئی سونوا آئے

لوک گیتوں میں ساس اور نند سے متعلق جس خیال کی ترجمانی ملتی ہے وہ بھی ڈھکی چھپی نہیں ہے۔ ساس، نند کی ظلم و زیادتیاں کوئی افسانوی بات نہیں۔ لوک کلچر میں اس کی بہتیرے مثالیں ملتی ہیں۔ شہروں اور دیہاتوں میں آج بھی ایسے معاملات سننے اور دیکھنے کو ملتے ہیں جن میں گھر کی بہو پر ہونے والی زیادیتوں کا پتہ ملتا ہے۔ سوامی کے گیتوں کا حسن یہ ہے کہ ان زیادتیوں کے لئے جو نشانات استعمال کئے گئے ہیں اور جو لفظیات تشکیل پائی ہے وہ اردو کی بولیوں کا پتہ دیتی ہیں۔ علاقائی بولیوں اور علاقائی تہذیب سے باہمی اشتراک کی بنیاد پر جو صورت سامنے آتی ہے وہ اردو کا لوک کلچر ہے۔اور اسی کا اظہاریہ ہمیں سوامی مارہروی کے گیتوں میں دکھائی دیتا ہے:

سوکی ماری ایک دوانی، ٹُس مُس ٹُس مُس رووت جاتی

ساس نند موہے بولنے بولے، گیّا سی تھرّاتی

ساس بہو کی عجب کہانی، جس گھر دیکھو ایک سی بانی

ساسل موری گھاگ پرانی، نندل پاپن دشمن جانی

کسی کے سوامی چھین کے مانی، کسی کا لوہو چوس کے مانی

بڑی کٹھن ہے یہہ رجدھانی، ساسل کاٹی مانگے نہ پانی

سوکی ماری ایک دوانی، ٹُس مُس ٹُس مُس رووت جاتی

ساس نند موہے بولنے بولے، گیّاسی تھرّاتی

گیت کا یہی روایتی رنگ ہمیں حسرت جیسے بڑے شاعر کے یہاں بھی دکھائی دیتا ہے۔ حسرت نے جہاں غزل کو اپنا مطمح نظر بنایا وہیں اپنے معاصرین سے اثرات لیتے ہوئے کئی ایک اچھے گیت بھی لکھے ہیں۔ ان کے گیتوں کا رنگ کچھ الگ نہیں۔ انہوں نے بھی گیت کے روایتی انداز کو اختیار کیا۔ ان کے گیتوں میں متھرا، گوکل اور بندرابن کے اشارات ہیں۔ کرشن اور کرشن بھکتی کا رس اجاگر ہے۔ خودسپردگی اور برہ کی جلن ہے۔ حسرت نے لوک گیت کے زیراثر ٹھمری بھی لکھی ہے۔ ان کے ہولی کے گیت میں کرشن اور رادھا کے راس رنگ ہیں۔ ان کے گیتوں میں کوئی نئی بات نہیں لیکن اپنے روایتی رنگ وبو اور ملواں زبان جسے اردو کی بولی کہنا زیادہ مناسب ہے کی وجہ سے قابل ذکر ضرور ہیں:

من توسے پریت لگائی کنھائی　　کاہو اور کی سرت اب کاہے کا آئی
گوکل ڈھونڈھو بندرابن ڈھونڈھو　　برسانے لگ گھوم کے آئی
تن من دھن سب وار کے حسرت
متھرا نگر چل دھونی رمائی !!!

تم بن کون سنے مہراج　　راکھو بانھ گہے کی لاج
برج موہن جب سے من بسے　　ہم بھولن سب کام کاج
کوراج، سوراج سب بھول کے حسرت
اب مانگت پریم راج

(تمام ماخوذ از دیوان ہشتم)

ہولی

موپہ رنگ نہ ڈار مراری　　بنتی کرت ہوں تمہاری
پنیا بھرت کاہ جائے نہ دیہیں　　شیام بھرے پچکاری
تھرتھر کانپت لاجن حسرت
دیکھت ہیں نر۔ناری

ٹھمری

کھاں چھائے رہے گردھاری　　اورن مل سدھ بھول ہماری
رووت دھووت تیپھت بلکت　　برہ کی رین گئی کٹ ساری
جیا جات برکھارت حسرت

دیکھ دیکھ بدریا کاری[44]

بیسویں صدی کی ابتدائی دہائیوں میں گیت کو ادبی حیثیت دلانے میں مذکورہ بالا شعرا نے اہم کام انجام دیا۔ بالخصوص عظمت اللہ، حفیظ، اختر، ساغر اور افسر نے نہ صرف گیتوں کو اردو کے ادبی منظر نامہ میں جگہ دلائی بلکہ اردو شاعری کے اس کلاسکی مزاج کو پھر سے بحال کرنے کی سعی بھی کی۔ان شعرا کے دکھائے ہوئے گیت کی ڈگر پر نہ صرف بعد کے شعرا چلے بلکہ ان کے معاصرین میں کئی معتبر شعرا نے بھی گیت رقم کئے۔ حسرت اور جوش انہیں بزرگ شعرا میں سے ہیں۔ جنہوں نے گیت رقم کئے۔ان کے علاوہ سیماب اکبر آبادی، دین محمد تاثیر، عشرت رحمانی، مضطر خیر آبادی اور آرزو لکھنوی نے بھی اردو میں گیت کی اس روایت کو قائم کرنے میں معاونت کی۔ان میں آرزو کا نام خاصہ اہم ہے۔ آرزو کا تعلق فلمی دنیا سے بھی رہا ہے بایں وجہ ان کا ذکر ان شاءاللہ آئندہ باب میں کیا جائے گا۔ان میں جوش اپنی بلند بانگ آواز اور لہجہ کے گھن گرج سے پہچانے جاتے ہیں۔ان کی شاعری کا یہ انداز ان کے گیتوں میں بھی واضح ہے۔ گیتوں کے لئے چونکہ یہ تجرباتی دور تھا اس لئے جوش کا یہ تجربہ بھی قابل بیان ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ان کی آواز گیت میں پھر سنائی نہیں دی۔

نگری مری کب تک یوں ہی بر باد رہے گی
دنیا یہی دنیا ہے تو کیا یاد رہے گی
آکاش پہ نکھرا ہوا سورج کا ہے مکھڑا
اور دھرتی پہ اترے ہوئے چہروں کا ہے دکھڑا
دنیا یہی دنیا ہے تو کیا یاد رہے گی
نگری مری کب تک یوں ہی بر باد رہے گی

جوش جہاں ایک طرف شاعر انقلاب تھے وہیں دوسری طرف شاعر فطرت اور شاعر شباب بھی مشہور تھے۔ بایں وجہ انہوں نے اپنے گیتوں میں بھی انقلاب کی گھن گرج کے ساتھ شرنگار رس اور فطرت نگاری کے بہترین نمونے بھی پیش کئے ہیں۔ لیکن ان میں قومیت و وطنیت کا جو انداز پیش کیا گیا ہے وہ گیتوں میں ترقی پسندانہ نظریہ کی حمایت کرتا ہے۔ بیسویں صدی کے اس تجرباتی دور سے ایک قدم آگے بڑھاتے ہوئے گیتوں میں ترقی پسند نظریہ کے اثرات بھی نمایا ہوتے ہیں۔ غریب، محنت کش، مزدوروں کا دکھ درد اور ان کے دل کی آہیں گیتوں میں بھی سنائی دے جاتی ہے۔ سلام

[44] حسرت موہانی، دیوان دہم، لکھنؤ: الناظر پریس، ۱۹۱۸، ص، ۴۴۔

مچھلی شہری مطلبی فرید آبادی، عرش ملسیانی، عبدالمجید بھٹی وغیرہ نے نظم کی طرح اردو گیت میں بھی ترقی پسند نظریے کے خال وخط واضح کئے ہیں۔ گیت کی دنیا میں یہ بھی ایک نیا تجربہ تھا۔ حالانکہ لوک گیتوں پہلے سے ہی زمینداروں اور ساہوکاروں کے ظلم کی کہانی معاشرہ کا جبر جیسے موضوعات پائے جاتے ہیں لیکن اردو کے گیتوں میں یہ ایک نیا تجربہ تھا جو ترقی پسند تحریک کے زیر اثر اردو گیتوں میں در آیا۔ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر جو شاعری کی گئی ان میں گیت پر نظم کا رنگ حاوی رہا۔ اس تحریک کے زیر اثر جو گیت لکھے گئے ان میں قابل ذکر باتیں بہت کم تھیں۔ اس کے برعکس ترقی پسند تحریک کے دور میں ہی میراجی کا نام گیت کے حوالہ سے اہمیت کا حامل ہے۔ اردو گیت کی ادبی دنیا میں میراجی کا نام ناقابل فراموش ہے۔ میراجی اور ان کے حامیوں نے اردو گیت میں ایک نئے باب کا آغاز کیا۔

میراجی، جدید اردو گیت کا تنہا دبستان:

عظمت اللہ خاں نے اردو شاعری کو جو نئی ڈگر سجھائی اس کی اگلی کڑی میراجی کی صورت میں سامنے آئی۔ عظمت اللہ نے اردو شاعری میں عروض کی جو بحثیں اٹھائیں اور لیریکل شاعری پر جس قدر زور دیا اس کی نمایاں مثال میراجی کے گیتوں میں ملتی ہیں۔ میراجی کے گیت فکری سطح پر عظمت اللہ کی ارتقائی صورت معلوم ہوتے ہیں۔ ان کے گیتوں میں گیت کا کلاسکی مزاج اور جدت کا حسین امتزاج ہے۔ گیتوں میں فکر کی جو گہرائی میراجی کے یہاں نظر آتی ہے وہ جدید گیت نگاروں کے یہاں کم ہی دکھائی دیتی ہے۔ عموماً گیت کو جذباتی بیانیہ قرار دے کر اسے ہلکی پھلکی چیز بنا دیا گیا ہے۔ حالانکہ کلاسکی گیتوں میں فکر و فلسفہ کا رنگ بھی پایا جاتا ہے۔ جسے جدید عہد میں یکسر نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ شعرا و ناقدین سب نے گیت کو ایک ایسی صنف ہی سمجھا ہے جس میں خیال کی گہرائی اور فکر کی وسعت کا دخل نہیں ہوتا ہے۔ گیت کے متعلق ناقدوں کی پھیلائی ہوئی اس غلط فہمی کو شعرا نے بھی اختیار کر لیا بایں ہمہ حفیظ، ساغر، افسر اور اختر شیرانی وغیرہ نے گیت کو اسی انداز سے اختیار کیا۔ میراجی نے اس پروپگنڈہ کا قلع قمع کیا۔ انہوں نے اپنے گیتوں میں فکر اور فلسفہ کو اس طرح متھ دیا ہے کہ گیت کے مزاج اور اس کے رنگ ڈھنگ میں ذرا بھی رخنہ نہیں پڑتا ہے۔ اور قاری کو گیتوں میں فلسفہ کا بھارپن بھی محسوس نہیں ہوتا ہے۔ فکر و فلسفہ کے علاوہ میراجی کے سیدھے سپاٹ گیتوں میں جذباتی آہنگ کی ایک الگ ہی لے دکھائی دیتی ہے۔ مظفر علی سید نے میراجی کے گیتوں کے حوالہ سے جو گیانی اور کوی کی بات کہی ہے وہ کافی درست معلوم ہوتی ہے۔ " کبھی گیانی کوی میں مل کر ایک بڑی ہی عالمانہ اور مفکرانہ سوچ بچار کا باعث بنتا ہے اور کبھی گیانی سپر ڈال کر اپنی خوبیاں شردھا کے پھول بنا کر کوتا کی دیوی کے آگے نذر کرتا تھا۔ گیت ہی گیت میں کئی جگہ گیانی اور کوی کی یہ کشمکش شاعری کا موضوع ہے اور کئی جگہ دونوں ایک ہی قالب اختیار کر کے زندگی کا کوئی نیا زاویہ ڈھونڈنے اور اس کو ہر لحاظ سے بنانے

سنوارنے کی فکر میں نظر آتے ہیں۔ کبھی گیانی میرا بائی سے لے کر علامتی شاعروں تک ہر ایک کی آواز کو اپنی آواز میں شامل کئے چلا جاتا ہے اور کبھی کوی اپنی بالکل ہی الگ تان مارنے پر مائل نظر آتا ہے۔''[45] میرا جی کے گیتوں میں گیانی اور کوی کا یہ حسین امتزاج نظر آتا ہے جو جدید گیت نگاری میں فکر و فلسفہ کی دنیا آباد کرتا ہے۔

کب ملے میت، یہی جگ کی ریت -- سپنا امرت

دوری جیون

جیون بندھن

سب گیانی اس کو مان رہے

یہی جگ کی ریت کب ملے میت

کوئی گیت اگر بن جاتے ہم

ہر سُر سے رس ٹپکاتے ہم

اور بھول کے یاد نہ آتے ہم

بادل ہوتے

گھلتے گھلتے

آکاش میں ہی کھو جاتے ہم

اور ایسے امر ہو جاتے ہم

دریا ہوتے

بہتے بہتے

پھر ساگر میں مل جاتے ہم

اور مل کے دھوم مچاتے ہم

یہ گیت ہمیشہ گاتے ہم

''سب گیانی ہی انجان رہے''

لیکن کیا ہو

جب ایسا ہو

ہم اور دیس تم اور دیس

....

45 مظفر علی، ''میرا جی کے گیت'' ، میرا جی ایک مطالعہ، (مرتبہ) جمیل جالبی، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، ۱۹۹۲، ص، ۳۶۹۔۳۷۰۔

سپنا امرت، دوری جیون، جیون بندھن، اکاش میں کھو جانا، ساگر میں مل جانا، یہ سب اشارے محض یوں ہی نہیں ان کی تہہ میں فکر و فلسفہ کی وہ چنگاریاں دبی ہیں جنھیں اپنی تفہیم کی ہوا دیتے ہی ذہن و دماغ روشن ہو جائیں گے۔ میراجی کے یہاں ایسے متعدد گیت ہیں جن میں فکر و فلسفہ کی گونج سنائی دیتی ہے۔ لیکن ’’میراجی اور دوسرے گیت لکھنے والوں میں یہ بڑا نمایاں فرق ہے کہ یہاں گیان اور دھیان ایک دوسرے سے دست و گریبان بھی رہتے تھے اور ضرورت پڑنے پر گھل مل بھی جاتے تھے۔‘‘[46] گیانی اور کوی کی اس کشاکش میں جب کوی حاوی ہونے لگتا ہے تو میراجی کے گیتوں کا انداز ہجر و وصال کے نالہ و فریاد اور خوشی و سرشاری کی ملی جلی کیفیت کا اظہاریہ بن جاتا ہے۔ گیت میں عموماً ہجر کی آہیں اپنا رنگ دکھاتی ہیں۔ لیکن ہجر اور وصال کے درمیانی لمحہ کی ایک تڑپ اور اس کی خوشی کا جو حال میراجی نے مندرجہ ذیل گیت میں پیش کیا ہے وہ دیدنی ہے۔ بسنت کے مہینہ میں جب امنگیں جوان ہوتی ہیں، رنگوں کی بہار چھانے لگتی ہے ایسے میں محبوب سے قربت کی خوشی ہی اور ہوتی ہے۔ ایکعورت اپنی اس خوشی کا اظہاریہ مذکورہ گیت میں رقم کرتی ہے۔ جس میں لوک کلچر کی نشانات ہیں۔ سکھی کا کردار ہے، بادل کا گھونگھٹ ہے، چاند کا روپ ہے اور بسنت کی خوشی ہے جو پوری فضا اور ماحول کے ساتھ ساتھ اس کے اپنے وجود کو بھی مسرور کیئے دے رہی ہے۔

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 سنائے 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

میراجی نے عشق کی مختلف حالتوں کو اپنے گیتوں میں بیان کیا ہے۔ عشق کے سوز و گداز، مایوسی، حسرتیں، لمحۂ وصال کی خواہشیں اور ہجر کی کسک، یہ سب ان کے گیتوں کے موضوعات بنتے ہیں۔ ’’میراجی کے گیتوں کی بنیادی کنجی میراسین سے ان کے عشق کا اظہار بنتی ہے لیکن ایک بڑے فنکار کی طرح میراجی اپنے ذاتی عشق کی کشاکش سے نکل کر ایک اجتماعی نقطہ نظر کی طرف رواں ہو جاتے ہیں اور یوں ان کے گیت ان کے ذاتی عشق کا مرثیہ بننے کی بجائے عشق کے کیف، اس کے سوز و گداز، ہجر کی کسک اور میٹھے میٹھے درد کی ایک ایسی لے میں ڈھل جاتے ہیں جو نہ صرف ایک صنف کے

---

46 مظفر علی، ’’میراجی کے گیت‘‘، میراجی ایک مطالعہ، (مرتبہ) جمیل جالبی، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، ۱۹۹۲، ص، ۳۶۹۔

طور پر گیت کو انفرادیت بخشتی ہے بلکہ میراجی کی شاعرانہ پہچان بھی بن جاتی ہے۔" [47]بقول وزیر آغا "عورت کے دل میں محبت کا یہ جذبہ جو وصال کی آرزو میں تند اور سرکش ہو گیا ہے میراجی کے گیتوں کا موضوع ہے اور میراجی نے اس جذبے کو ہزار کیفیتوں میں سمو کر پیش کیا ہے۔" [48]وزیر آغا نے میراجی کے گیتوں کے مرکز میں جنس کو رکھ کر اپنا سارا مکالمہ تیار کیا ہے۔ لیکن اگر جنس کو محور سے ہٹا کر میراجی کے گیتون کا مطالعہ کیا جاتا تو ان کے گیتوں کے اور بھی پہلو اجاگر ہوتے۔ میراجی کی تفہیم کا یہی المیہ رہا ہے کہ ان کی بات ہوتے ہی جنس ذہن کو گھیر لیتا ہے۔اور پھر ساری باتیں اسی کے ارد گرد ہونے لگتی ہیں۔ وزیر آغا نے میراجی کے گیت کی تفہیم کے سلسلہ میں بھی کچھ یہی انداز اختیار کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے میراجی کے گیت سے متعلق اور کسی پہلو پر بات ہی نہیں کی۔ یہ بات درست ہے کہ جنس ان کی شاعری کا بنیادی پہلو ہے لیکن ان کی مکمل شاعری کے مزید رنگوں کو بھی بیان کی زد میں لانا چاہئے۔ میراجی کے گیتوں میں ہندوستان کا قدیمی فلسفہ، تصوف کا رنگ اور ہندوستانی دھرتی اور اس سے پیدا ہونے والے رنگ روپ کی جھلکیوں کے ساتھ ہی ساتھ ان میں اپنے عہد کی بے چینی اور بے یقینی بھی ہے۔ قدیم اور جدید کا یہ توازن ان کے گیتوں کا اہم رخ ہے۔ جس پر بات کرنے کی ضرورت ہے۔

کبھی ہنسائے کبھی رلائے
بین بجا کر سب کو رجھائے
اس کی ریت انوکھی نیاری
جیون ایک مداری

مذکورہ گیت کے اس ٹکڑے کے سلسلہ میں وزیر آغا لکھتے ہیں "یہاں جیون دراصل محبوب کے لئے ایک علامت ہے۔" اس گیت میں جیون کو محبوب کا استعارہ قرار دینا دور کی کوڑی لانے کے مثل ہے۔ درج کئے گئے مصرعوں کے سیاق وسباق کا اگر مطالعہ کیا جائے تو وزیر آغا کی یہ تفہیم قول محال معلوم ہوتی ہے۔ان کی اس تفہیم کی وجہ یہی ہے کہ انہوں نے جنس کو مرکز میں رکھ کر یہ تفہیم کی ہے۔ برعکس اس کے اگر جیون کو محبوب کے استعارہ کے بجائے جیون ہی مان کر اس کی تفہیم کی جائے تو گیت ایک الگ ہی مزہ دے گا۔اس میں جیون کی کڑوی کسیلی حقیقتیں واضح ہوتی ہیں جنہیں میراجی نے متعدد علامتوں اور اشاروں کے ذریعہ بیان کیا ہے۔ گیت غزل کا شعر نہیں کہ ہر شعر اپنا ایک الگ

[47] مجید امجد، " میراجی کے گیت" ، نقوش، ۱۹۸۳، ص، ۲۰۱۔

[48] وزیر آغا، اردو شاعری کا مزاج، دہلی: سیمانت پرکاشن، ۲۰۱۰، ص، ۱۸۱۔

معنی رکھتا ہو بلکہ گیت کا ہر مصرعہ ایک دوسرے سے متصل ہوتا ہے۔ بایں ہمہ اس گیت کے کچھ مزید مصرعے درج کئے جاتے ہیں:

جیون ایک مداری پیارے کھول رکھی ہے پٹاری
کبھی تو دکھ کا ناگ نکالے پل میں اسے چھپالے
کبھی ہنسائے کبھی رلائے بین بجا کر سب کو رجھائے
اس کی ریت انوکھی نیاری، جیون ایک مداری

کبھی نراشا کبھی ہے آشا پل پل نیا تماشا
کبھی کہے ہر کام بنے گا جگ میں تیرا نام بنے گا
بنے دیا لو تتّیا چاری، جیون ایک مداری

.....

جب چاہے دے جائے دھوکا اس کو کس نے روکا
تو بھی بیٹھ کے دیکھ تماشا کبھی نراشا کبھی ہے آشا
پت جھڑ میں بھی کھلی پھلواری، جیون ایک مداری

وزیر آغا کے درج کئے ہوئے ٹکڑے کے اس سیاق وسباق کی بنیاد پر ان کی اس تفہیم کو قول محال کہا جا سکتا ہے یا نہیں اس کا فیصلہ آپ خود بھی کر سکتے ہیں۔ میرا جی نے مذکورہ گیت میں زندگی کی حقیقی اور سچی تصویر پیش کی ہے۔ جس میں کہیں بھی جنس کا گزر نہیں۔ زندگی کی دھوپ چھاؤں کو انھوں نے گیت کا روپ دیا ہے جس میں ہندوستانی فلسفہ کی گونج سنائی دیتی ہے۔ دنیا کی بے ثباتی کی بات'' جب چاہے دے جائے دھوکا'' کی صورت میں دکھائی دیتی ہے تو اسلامی فلسفہ کا رنگ بھی'' کبھی نراشا کبھی ہے آشا'' ''انّ مع العسر یسراً'' کی جانب اشارہ کرتا ہے۔

جنس سے اگر تھوڑے دیر کے لئے ہی نظریں ہٹا کر دیکھا جائے تو میرا جی کے گیتوں میں ایک حقیقت پسند شخص بھی دکھائی دیتا ہے جو ذات سے زمانے کا سفر طئے کرتا ہوا حقیقتوں کا معترف نظر آتا ہے۔ عشق کی سحر طرازیوں سے نکل کر زمانے کی تلخیوں سے آگاہ ہونا۔ زمانے کی کروٹوں کو سمجھنا اور اس کے مطابق زندگی کرنا میرا جی نے بہت جلد سیکھ لیا تھا۔ خود آگہی اور زمانہ شناسی کے اس دورانیہ میں ان کی جو کیفیت ہوئی اسے ایک گیت میں یوں بیان کرتے ہیں:

اب جانا ہے، اب جانا، اب جانا زمانے کو
اب چھوڑ دیا میں نے چاہت کے ترانے کو

جینا ہی مرا کیا ہے جینے کا بہانہ ہے　　ہر سانس کے پہلو میں اشکوں کا خزانہ ہے

ہنستا ہوں تو ہنستا ہوں غیروں کے دکھانے کو

جوں توں میں چلاؤں گا ٹوٹی ہوئی کشتی کو　　اور چاہے زمانے کا ہر تیر ہی زہری ہو

چپ چاپ سہوں گا میں ہر ایک نشانے کو

اب جان لیا میں نے اب جانا زمانے کو

درد کی اس کیفیت کا اندازہ وہی لگا سکتا ہے جو دنیا کی ستم ظریفی کا ہنس کر جواب دینا جانتا ہو۔اپنے دکھوں کو اپنی ہنسی میں چھپانے کا ہنر آتا ہو۔ایک وقت ایسا آتا ہے جب انسان کے اندر زمانے کے سرد و گرم سہتے ہوئے جو مایوسی اور بے بسی کی کیفیت پیدا ہونے لگتی ہے وہی اس کی طاقت بن جاتی ہے۔غالب کے لفظوں میں 'درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا' میراجی کے مذکورہ گیت کی آخری سطریں اسی کرب و حوصلہ کا اشاریہ ہیں۔گیت جیسی صنف جس کے بارے میں مشہور ہے کہ اس میں گہرے فلسفہ کی بہت کم گنجائش ہوتی ہے۔میراجی کا خاصہ دیکھیں کے گیت کے مزاج اور اسکی لطافت کا خیال رکھتے ہوئے اس قدر آسان انداز میں دنیا کے فلسفہ کو پیش کیا ہے کہ دوسرے گیت نگار ان کے آس پاس بھی نہیں ٹھہرتے ہیں۔جدید گیت نگاروں میں میراجی اپنی مثال آپ ہیں۔جنہوں نے گیت میں ''سروم دکھم دکھم'' کے اس گہرے اور قدیمی فلسفہ کو یوں آسان بنا دیا ہے۔

اب جس ڈھب آن پڑی، سکھ جان

دکھ بھی سکھ ہے، کوئی جو بولے　سن لے اکیلا بیٹھ کے رولے

چاہے سنبھالے، چاہے ڈولے

دل کو دے یہ گیان

جس ڈھب آن پڑی سکھ جان

دھولے، مدھ کی گنگا گہری　　رنگ کئی ہیں، بات اکہری

ایک ہیں سارے میٹھا زہری

بس کو امرت جان

جس ڈھب آن پڑی سکھ جان

جی میں سوچا ایسے بتائیں　　دل نے دیکھا کیسے بتائیں

بیت رہی ہے جیسے بتائیں

اب ہے اسی میں آن

جس ڈھب آن پڑی سکھ جان

ان کے گیتوں میں ویدک اور اسلامی دونوں فلسفہ کا عکس برابر دکھائی دیتا ہے۔ ''کل من علیھا فان'' کی اس حقیقت کا انہیں شدید احساس تھا اور اس کا اعتراف بھی وہ بارہا کرتے ہیں کہ یہ ایک ازلی اور ابدی حقیقت ہے:

لیکن ہر ایک بات ہے مایا
جگ کی ہر ایک بات فانی
سب فانی، فانی۔ فانی۔ یہ دھن بھی ہے بہت پرانی

فانی، فانی کی تکرار عبث محض نہیں بلکہ میراجی قاری کا ذہن اس حقیقیت کی جانب ملتفت کرنا چاہتے ہیں۔ فانی فانی کی یہ دھن بہت پرانی ہے اور جب سے یہ کائنات بنی ہے تب سے اس کی حقیقت یہی طئے پائی ہے جس کو فراموش کرنے کی صورت میں انسان دنیا کی موہ مایا کا شکار ہوتا ہے۔ سادھو، سنت کی یہ تعلیمات میراجی کے یہاں 'کبھی 'جیون ایک مداری' 'کبھی 'جیون رن بھومی کے سمان' اور 'کبھی' جیون مایا جگ ہے فانی' کی صورت میں دکھائی دیتا ہے۔ میراجی کے ان گیتوں کا تعلق لوک گیتوں سے ان بنیادوں پر بھی استوار ہوتا ہے کہ انہوں نے صوفی سنتوں کی طرح گیتوں میں دنیا وما فیھا کی حقیقت اور زندگی کے اسرار کو سیدھے سپاٹ انداز میں بیان کیا ہے۔ عامیہ کے اس اظہاریہ میں انہوں نے بڑے بڑے فلسفہ کی گتھیاں آسانی سے سلجھادی ہیں۔ انہوں نے شعوری طور پر بھلے ہی ایسا نہ کیا ہو لیکن غیر شعوری طور پر یا گیتوں کے اجتماعی لاشعور کے حوالہ سے صوفی سنتوں کی یہ تعلیمات ان کے گیتوں میں بھی آن بسی ہے۔

گیت کیسے بنتے ہیں؟ کیوں بنتے ہیں؟ اس کی چھان پھٹک کا کیا معاملہ ہو؟ اور یہ کہ گیت محض سننے اور سنانے کی چیز ہے۔ میراجی نے اپنے مضمون'' گیت کیسے بنتے ہیں'' میں ان سوالوں پر بات کی ہے اور آخر میں لکھتے ہیں'' گیت چمپا کی کلیاں نہیں لاجونتی کے پھول ہیں ہاتھ لگا اور مرجھائے، گیتوں کی چھان پھٹک رس کی بیرن ہے، اگر آپ چاہتے ہیں کہ رس کا مزہ لیتے رہیں تو بات کو یہیں تک رہنے دیجیئے۔ گیت سنئے، گیت گایئے۔''[49] یہ ایک حقیقت ہے کہ تخلیقی فن پارے کی عظمت اس کے کل میں ہے۔ اس کل کی ایک ایک چولیں، اس کے ایک ایک جز کو علیحدہ کر کے دیکھنے کی صورت میں اس کل کی جمالیات اور اس سے حاصل ہونے والی لذت آفرینی معدوم ہونے لگتی ہے۔ شاعری بالخصوص گیت کا معاملہ بھی کچھ ایسا ہی ہے۔ میراجی کا مذکورہ بیان اسی بات کا غماز ہے کہ گیت گانے اور سننے کی چیز ہے اس کا لطف اسی میں ہے۔ اگر ہم اس کی چھان پھٹک کرنے بیٹھیں گے تو ہم گیتوں کے رس کو کھودیں گے، لیکن تنقید کب بعض آتی

---

[49] میراجی، ''گیت کیسے بنتے ہیں''، میراجی کے گیت، لاہور: مکتبہ اردو، ب، ت، ص، ۱۰۔

ہے۔اسے توکل کی بکھیا ادھیڑنی ہوتی ہے۔ فن پارہ کو ریزہ ریزہ کر کے اس کی تشکیل جدید کرتی ہے۔اور پھر تخلیق میں ایک نیا لطف پیدا کرتی ہے۔ میرا جی کے گیت کے ساتھ بھی کچھ ایسا ہی معاملہ کرنا پڑتا ہے۔ان کے گیتوں کی چھان پھٹک کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ یہ محض گانے اور سننے کے لئے نہیں ہیں بلکہ یہ فکری آگہی اور ذہنی بالیدگی بھی عطا کرتے ہیں۔ان میں فلسفہ اور نفسیات کی پیچیدگیاں بھلے نہ ہو لیکن آسان اور سادہ انداز میں ان کا بیان ضرور ہے۔ کائنات، دنیا اور انسان کے رشتہ باہمی اور زندگی کی مختلف سطحیں ضرور ملتی ہیں۔ان کے گیتوں کے یہ دو ٹکڑے دیکھیں:

اندھی دنیا آدھی، سادھو، اندھی دنیا آدھی
سوچ سمجھ کر جان لے مورکھ! بیٹھ لگا کر سمادھی
ہاتھ کو ہاتھ نہ سوجھے کسی کا چھایا گھور اندھیرا
گپت بھون میں بیٹھیں روئیں مل کر سب اپرادھی
پوری بات سنی نہ کسی نے، دل کی دل سے دوری
گیان گیت کی تان منوہر کیا پوری کیا آدھی
دھرتی چاند ستاروں سمان سبھی انجان پڑوسی
اپنے پرائے اور جگت کے ہم نے بھی چپ سادھی

...

ایسا تو دیکھا نہ تھا جیسا دل بے چین ہے آج
آنکھ جھپکتے درد بڑھا ہے   گھاؤ نیند سے چونک اٹھا ہے
رستا کا جل یاد آیا ہے   کالی گھٹا سے ان آنکھوں کا
درد کی فوجیں جیت رہی ہیں
کیسی گھڑیاں بیت رہی ہیں
ایسا تو دیکھا نہ تھا جیسا دل بے چین ہے آج

...

گیت سے متعلق ایک بات اور قابل غور ہے کہ گیت کو نشانات واشارات سے مبرّا تسلیم کیا جاتا ہے۔ محض اس بنیاد پر کے یہ ایک لوک صنف شاعری ہے۔ حالانکہ اس کی بنیاد میں جنگل کی تہذیب، ریگزاروں کی وسعت اور سر سبز میدانوں کا حسن سمٹا ہوا ہے اور اس تہذیب کی علامتیں اور اس کے نشانات اجتماعی لاشعور کی راہوں نہ صرف لوک گیت بلکہ اردو کے ادبی گیتوں میں بھی اپنی جلوہ فرمائیاں دکھاتے ہیں۔ گیت کے استعمال شدہ اشارات ونشانات آسان اور عام فہم

ہوتے ہیں۔ ان کی تفہیم کے لئے زمیں کی خاک اور آسمان کی گرد چھاننی نہیں پڑتی ہے۔ لیکن باوجود اس کے میراجی کی نظموں کی تفہیم کے متعلق تو زمین وآسمان کے قلابے ملائے جاتے ہیں لیکن گیتوں کے سلسلہ میں سرد مہری دکھائی دیتی ہے جبکہ ناقدین اس بات کا بھی اعتراف کرتے ہیں کہ " میراجی کی نظمیں ان کے گیتوں سے نکالی ہوئی قلمیں ہیں۔"[50] اس کی (میراجی) زبان اور انداز دونوں یکساں ہے اسی لئے ہم گیتوں کو نظموں سے علیحدہ طور پر نہیں سوچ سکتے۔"[51] ان سب اعترافات کے باوجود میراجی کے گیتوں اور نظموں کی تفہیم میں بعد المشرقین کا فرق ہے۔ میراجی کا ایک گیت دیکھیں جس میں نئی رات، کالی رات، جیسے نشانات ہیں لیکن ان کی تفہیم ہم فیض کی کالی رات سے نہیں کرتے ہیں حالانکہ گیتوں کا یہ رخ بھی ممکن ہے۔ گیتوں مین محبوب کے وصال کی خواہش اور عاشق کی تڑپ بھی نظم کی جہتوں کی طرح کئی جہتیں رکھتی ہیں۔ جب غزل کا عاشق ومعشوق نئے عہد میں اپنے روایتی رنگ سے علیحدہ ہو کر نئے معانی حاصل کر لیتا ہے تو گیتوں کو بھی یہ اختیار ہونا چاہئے کے نئے اشارات، علامتیں اور استعاروں کو اپنے دامن میں سمیٹ لے۔ اب ذرا آزادی کے تناظر میں میراجی کا یہ گیت دیکھیں:

بات نئی، بات نئی
اب تو ہے ہر بات نئی
رات گئی، رات گئی
کالی کالی رات گئی
رات نئی اب آئے گی
چندرمان کو لائے گی
نور کی ندّی بہہ نکلے گی ایسا رنگ جمائے گی
دل میں دکھ کے بندھن تھے جو اب وہ ٹوٹ ہی جائیں گے
لوٹ کے دھیان نہ آئیں گے
دکھ والے
سکھ والے
دھیان مری پیاسی آنکھوں کو میٹھے رنگ دکھائیں گے

---

50 سجاد باقر رضوی، "میراجی کے گیت"، تہذیب الاخلاق، لاہور: مکتبہ جدید، ۱۹۶۶، ص، ۲۴۹۔

51 قیوم نظر، "میراجی" ، ہفت روزہ اقدام، لاہور: شمارہ ۹، ۱۹۵۲، ص، ۱۲۔

آزادی سے وابستہ تصورات و توقعات کس طرح شاعر کے ذہن میں اپنا رنگ دکھا رہے ہیں۔ فیض کی نظم چلے چلو کے وہ منزل ابھی نہیں آئی اس کا اگلا قدم ہے۔ لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ آزادی سے نہ صرف عوام میں بلکہ خواص میں بھی خوشی کی لہر تھی۔ جس کا اظہار یہ "نور کی ندّی بہہ نکلے گی..." کی صورت میں دکھائی دیتی ہے۔ میرا جی کے گیتوں کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ انہوں نے گیتوں کو اس کے روایتی رنگ سے نکال کر ایک الگ دنیا کی راہ دکھائی۔ گیتوں میں فکر کی جہتیں روشن کی۔ اور اس ہلکی پھلکی صنف کو فکر کی گہرائی عطا کی۔ مجید امجد نے اپنے مضمون میں میرا جی کے گیتوں کے متعلق یہ مناسب بات لکھی ہے:

> میرا جی کے گیت ان کے مجموعی تخلیقی عمل اور مجموعی فنی و اسلوبی صورت کی ایک لہر تھے۔ یہی وجہ ہے کہ دوسرے بہت سے شاعروں کی طرح ان کے گیتوں کا ذخیرہ الفاظ محدود نہ تھا، دوسرے یہ کہ وہ ہندی گیت کی تاریخ اور ذخیرے سے بھی آشنا تھے۔ ان کی نظر بھگتی عہد کے گیتوں سے آگے وید، مہابھارت، گیتا اور کالیداس کے ترجموں اور ان ترجموں میں استعمال کئے ہوئے مقامی الفاظ اور پرانی ہندوستانی روح کی گہرائیوں تک پہنچی ہوئی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اپنے ہم عصر گیت نگاروں کے برعکس میرا جی کے گیتوں کے موضوعات میں بڑا تنوع ہے اور میرا جی کے کئی موضوع اور پھر ان کے ایسے کئی تفصیل کے پہلو ہیں جن کو کسی گیت لکھنے والے نے چھوا ہی نہیں۔[52]

گیتوں کی دنیا میں میرا جی اس لئے بھی اہم ہیں کہ انہوں نے گیت کے ارتقا میں نہ صرف تنہا قدم بڑھایا بلکہ ایک پوری نسل کی تربیت کی جس نے ان کے بعد بھی گیت اور دوہے کو پروان چڑھایا۔ قیوم نظر، الطاف مشہدی، مسعود حسین خاں، قتیل شفائی، جمیل الدین عالی، تاج سعید، خاطر غزنوی، نگار صہبائی، ظفر گورکھپوری، زبیر رضوی، ناصر شہزاد، ندا فاضلی، بیکل اتساہی وغیرہ وہ پودے ہیں جو کہیں نہ کہیں میرا جی سے ہی متعلقہ ہیں۔ ان بزرگوار شعرا نے میرا جی کے بعد گیت کی سرزمین کو آباد رکھا اور اس میں نئے نئے گل بوٹے کھلاتے رہے۔ اردو ادب میں لوک کلچر کی اس روایت کو برقرار رکھا اور عہد بہ عہد پروان چڑھایا۔

....

[52] مجید امجد، "میرا جی کے گیت"، نقوش، ۱۹۸۳، ص، ۲۰۲۔

باب پنجم

ڈرامہ، تھیٹر اور فلمی گیت

- ڈرامہ گیت ایک جائزہ (اندر سبھا، اندر سبھائیں اور اردو گیت)
- تھیٹریکل ڈراموں میں گیتوں کی صورت
- فلمی گیت، چند مخصوص زاویے : منتخب گیت کاروں کے حوالے سے
- فلمی گیتوں کی ادبیّت کا مسئلہ

باب پنجم
ڈرامہ، تھیٹر اور فلمی گیت

ڈرامہ گیت ایک جائزہ (اندر سبھا، اندر سبھائیں اور اردو گیت) :

اردو گیت کی کلاسکی روایت کی اگلی کڑی ڈرامہ گیتوں کی ہے۔اردو گیت کی یہ کلاسیکی روایت جس کی ابتداامیر خسرو سے ہوتی ہے اور جو صوفیا سے ہوتے ہوئے ، دکن اور شمال تک پہنچتی ہے۔اردو ڈرامہ میں بھی اپنے رنگ روپ نکھارتی ہے۔اردو گیتوں میں ہندوستان کے لوک کلچر کے عناصر بالکل واضح صورت میں دکھائی دیتے ہیں۔ گیت کا یہ لازمہ ہے کہ جدید عہد میں بھی ہمیں گیتوں میں لوک کلچر کے نشان ملتے ہیں۔ گیت اور ڈرامہ دونوں ہماری لوک وراثت کا حصہ ہیں۔ گرچہ ان کے ابتدائی نقوش ہمیں ویدوں میں ملتے ہیں، لیکن سنسکرت کا زور ٹوٹنے کے بعد صدیوں یہ صنف لوک روایت کا حصہ بن کر زندہ رہی۔ اور ہم تک اسی لوک روایت کے توسط سے پہنچی۔ رام لیلا، کرشن لیلا، بھنڈیتی یانقالی، بھگت، سوانگ، نوٹنکی اور رہس جیسی مختلف ہیئتوں میں ڈرامہ نے صدیوں سفر کیا ہے اور عوام سے اپناایک مضبوط رشتہ قائم کیاہے۔ ’جب ہم ہندوستانی لوک ناٹکوں کاان کی ابتداسے تجزیہ کرتے ہیں چاہے وہ جاتراہو یا بھگت یا تماشایایکش گان یاخیال یاراس لیلا یارہس یاجلسہ یااندرسبھایاسوانگ سب کی بنیاد ہم کلاسیکل موسیقی پر پاتے ہیں بلکہ قدیم منظوم مذہبی مقدس کتب تک میں ہمیشہ سے دوہے، چوپائی، کبت، چھند وغیرہ پائے جاتے ہیں۔‘[1] عوامی اظہاریہ میں بھی رقص وموسیقی کو خاصہ اہمیت حاصل رہاہے۔لوک کلچر کے فنی اظہاریہ کی مختلف صورتوں میں رقص وموسیقی کے ساتھ ڈرامہ بھی شامل ہے۔ رقص وموسیقی سے عامیہ کی دلچسپی کے سبب ہی ڈرامہ کی مختلف صورتیں زندہ ہیں۔لوک کلچر کی یہ روایت رفتہ رفتہ شہری یاتمدنی کلچر پراثرانداز ہونے لگی۔ اردو میں ڈرامہ کی ابتدااس کی بہترین مثال ہے۔ انیسویں صدی میں اودھ اور اس کے قرب وجوار میں رام لیلا، راس لیلااور نوٹنکی وغیرہ کی ایک طویل لوک روایت رہی ہے۔ اردو ڈرامہ نے اسی روایت سے اپنے ڈانڈے ملائے ہیں۔

[1] کنول ڈبائیوی، اردولوک ناٹک: روایت اوراسالیب، (مرتبہ)ابن کنول، جلداول، نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردوزبان، ۲۰۱۴ص، ۲۵۶۔

لوک ناٹک کی مختلف صورتیں جو اندر سبھا کو لوک روایت سے وابستہ کرتی ہیں، ان کے متعلق ابراہیم یوسف نے اپنی کتاب میں لکھا ہے:

> سانگ بھی ہندوستان کا ایک قدیم تفریحی مشغلہ ہے لیکن اس کا پتہ نہیں چلتا کہ اس کی ابتدا کب ہوئی۔ ممکن ہے سنسکرت ڈرامے کے زوال کے بعد جاہل برہمنوں نے ڈرامے کو اپنا ذریعہ معاش بنایا تو ان کے ہاتھوں میں پہنچ کر اس کی شکل سانگ کی ہو گئی ہو۔ جوگیت اور سانگ کی ملی جلی شکل ہے۔ جائسی نے پدماوت میں اسٹیج کے اکھاڑے اور لوک ناٹک کے لئے سوانگ کا لفظ استعمال کیا ہے [...] بہر حال سانگ کی قدامت کو تسلیم کرنا پڑے گا اور یہ کہ یہ ایک عوامی تفریح کا ذریعہ تھا۔ اندر سبھا امانت کی تصنیف کے وقت سانگ کا لفظ عام طور پر ناٹک کے معنوں میں استعمال ہوتا تھا [...] یہی سانگ تھا جس نے راجستھا میں ایک نئی شکل اختیار کی اور وہاں یہ خیال کہلائی [...] سنگیت کا یہ لفظ ناٹک کے معنوں میں استعمال ہونے لگا۔ اور پنجاب میں بے حد مقبول ہوا۔ پھر اترپردیش اور مدھ پردیش کے علاقوں میں کھیلا جانے لگا۔ مقامی اثرات نیز ان کے کھیلنے والوں کے انداز فکر کے باعث ان کے موضوعات اور فن پیش کش میں تبدیلیاں ہوتی رہیں۔ یہی سانگ کہیں خیال کی صورت میں کہیں سانگ سنگیت کی شکل میں پیش کیا جانے لگا اور بعد میں نوٹنکی نے بھی اسی سے جنم لیا۔[2]

ایک جگہ وہ بھگت کے متعلق بھی لکھتے ہیں جس سے معلوم ہوتا ہے کہ رہس یا ڈراموں کی صورت ہماری لوک روایت میں پہلے سے موجود تھی۔ 'بھگت بھی ایک قدیم تفریحی مشغلہ ہے۔ ابوالفضل نے آئین اکبری میں اس کا ذکر کیا ہے کہ بھگت کیرتن کی طرح کا گیت ہے جس میں لوگ مختلف قسم کے لباس اور سوانگ بھرتے ہیں اور یہ سوانگ رات میں دکھلایا جاتا ہے۔ سنگھاسن بتیسی میں بھی بھگت کا ذکر آتا ہے۔ مولانا محمد اکرم غنیمت نے مثنوی ''نیرنگ خیال'' میں بھگت اور بھگت بازوں کا تفصیلی ذکر کیا ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ تفریحی مشغلہ تھا۔[3] لوک روایتوں میں ڈرامہ کی یہ صورتیں ہی اردو ادب میں ڈرامہ کی ابتدا کا سبب بنا۔ جس کے اثرات ہمیں اردو کے ابتدائی منظوم ڈراموں کی شکل میں دکھائی دیتے ہیں۔

اردو ڈرامہ کی خشت اول واجد علی شاہ کا رہس '' رادھا کنہیا کا قصہ '' کو قرار دیا گیا ہے۔ حالانکہ باضابطہ طور پر اردو کا پہلا ڈرامہ عموماً محققین نے امانت کی اندر سبھا کو قرار دیا ہے لیکن واجد علی شاہ کے اس رہس کو دیکھ کر یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں کہ اردو ڈرامہ کی ابتدا واجد علی شاہ سے ہی ہوتی ہے۔ واجد علی شاہ کے اس رہس کا انسلاک اسی

---

[2] ابراہیم یوسف، اندر سبھا اور اندر سبھائیں، لکھنؤ: نظامی پریس، ۱۹۸۰، ص، ۳۳،۳۴،۳،۷ ۔

[3] ایضاً، ص، ۳۸،۳۹۔

لوک روایت سے جڑتا ہے جو اودھ اور اس کے قرب وجوار میں رام لیلا یا کرشن لیلا وغیرہ کی صورت ہیں پروان چڑھ رہا تھا۔ دراصل واقعہ یہ ہے کہ واجد علی شاہ کی پیدائش کے وقت جوتشیوں نے بتایا تھا کہ اس بچہ کی قسمت میں جوگی بننا لکھا ہے۔ طالع کی یہ نحوست اس طرح دور کی جاسکتی ہے کہ ہر سالگرہ کے موقعہ پر اسے جوگی بنایا جائے۔ جوتشیوں کی ہدایت کے مطابق واجد علی شاہ کو ہر سالگرہ کے موقعہ پر جوگی بنایا جاتا تھا۔ ولی عہدی کے بعد انہوں نے اپنی سالگرہ کے اس دن کو جشن اور میلے کی شکل دے دی۔ اب اس جشن میں واجد علی شاہ کے جوگی بننے کے ساتھ ساتھ رہس ناچ پیش کیا جاتا۔ اس موقعہ کی مناسبت سے وہ اپنی کتاب '' پریخانہ ''میں درج کرتے ہیں ''مہتابیاں روشن ہوئیں۔ آتش بازی چھوٹنے لگی ایک گھڑی رات گذری تھی کہ جوگی جی پر کنھیا کی حالت نمایاں ہوئی اور وہ طرح طرح کے جلوے دکھانے لگے۔''[4] اس وقت ان (واجد علی شاہ) کی شکل اور لباس بھی بالکل جوگیوں جیسے ہوتے۔ زلفوں کی لٹیں کھلی ہوئی۔ چہرے پر سچے موتیوں کی راکھ کا بھبھوت، گلے میں موتیوں کی مالا اور لال ڈوروں کی سیلی۔ سر پر سلطان بند، کانوں میں بجلیاں، بدن پر سنجری جوڑا۔ ان میلوں میں راس لیلا کی جھلک صاف نظر آتی ہے اور خاص بات یہ کہ سارے کھیل تماشے عوام اپنی نظروں سے خود دیکھ سکتے تھے۔'[5] واجد علی شاہ اور ان کی بیگم عالم آرا کی کتاب دلہن، ناجو اور بنّی کا جب مطالعہ کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ بادشاہ اپنی لوک روایت کا کس قدر دلدادا تھا۔ بنّی میں واجد علی شاہ نے ایک مکمل باب بھنڈتیاں، مضحک نقلیں، پہیلیاں، شعبدے اور لطیفے کا باندھا ہے۔ جو لوک روایت سے ان کی دلچسپی کا ثبوت ہیں۔ ان بنیادوں پر مجھے یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں کہ اردو ڈرامہ کی ابتدا اپنی لوک روایت کے پس منظر میں ہوئی ہے، اور رادھا کنہیا کا قصہ اردو کا پہلا ڈرامہ قرار پایا ہے۔ اس ڈرامہ کا انسلاک اپنی لوک روایت سے اس اعتبار سے بھی ہوتا ہے کہ اس میں ناچ گانے کی جھلک بھی دکھائی دیتی ہے۔ کلاسکی موسیقی کے ساتھ گیت اور چھندوں کا استعمال بھی لوک روایت کا حصہ ہیں۔ واجد علی شاہ کا یہ رہس گرچہ ذاتی نوعیت کا تھا لیکن ان میں عوام کی شمولیت بھی ہوتی تھی جیسا کہ ما قبل سطور میں شاہد حسین کے بیان سے معلوم ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے ممکن ہے کہ واجد علی شاہ کا یہ رہس امانت کی اندر سبھا کی تخلیق کا محرک بنا ہو۔ اس خیال کی تائید ابواللیث صدیقی کے اس بیان سے بھی ہوتی ہے:

[4] واجد علی شاہ اختر، پری خانہ، مترجم تحسین سروری، رام پور: ۱۹۶۵، ص،۱۱۶۔

[5] محمد شاہد حسین، عوامی روایات اور ڈراما، نئی دہلی: حسین پبلی کیشنز، ۱۹۹۲، ص،۵۰۔

> حقیت یہ ہے کہ یہ رہس [واجد علی شاہ کے 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 تو نہ تھی، انہیں صیغہ راز میں تو رکھا نہیں گیا تھا کہ عوام کو ان کی ہوا نہ لگنے پائے نتیجہ یہ ہوا کہ لکھنو کے خاص ماحول اور فضا نے ان رہسوں سے شہ پاکر ایک عوامی رہس تیار کر لیا جس کا پہلا نمونہ' اندر سبھا امانت ہے۔[6]

امانت کی اندر سبھا اردو ڈرامہ کی تاریخ میں ایک باضابطہ قدم تھا۔ اس ڈرامہ کی بنت میں بھی اردو کی لوک روایت اپنا رنگ دکھاتی نظر آتی ہے۔ اس منظوم ڈرامہ میں دوہرے، چوبولے، ٹھمری اور ہولی کے گیت ہمیں لوک روایت سے وابستہ کر دیتے ہیں۔ یہاں اس بات کی بھی وضاحت کرتا چلوں کہ اردو ڈرامہ کی ابتدائی روایت منظوم ڈرامہ کی ہی رہی ہے۔ منظوم ڈرامے عموماً دوہرے، چوبولے، گیت اور غزل سے مل کر ہی اپنا رنگ جماتے ہیں۔ امانت کی اندر سبھا میں بھی یہی منظوم انداز رواں ہے۔ اندر سبھا میں امانت نے گیتوں اور غزلوں کی زبان کو ایک دوسرے سے علیحدہ رکھا ہے۔ غزل کی زبان خالص اردو ہے جبکہ گیت کی زبان میں مقامی رنگ کا اثر واضح دکھائی دیتا ہے۔ ان دونوں کی زبانوں میں جو افتراق ہے وہ دراصل گیت اور غزل کے مزاج اور اس کی روایت کا ہے۔ غزل جس کے پیچھے پوری فارسی شعری روایت ہے جبکہ گیت کے ساتھ مکمل دیسی شعری روایت ہے جس کی بنیادیں اسی مٹی میں ہیں بایں وجہ اس کی زبان میں بھی دیسی پن دکھائی دیتا ہے۔ امانت نے اس فرق کو ملحوظ رکھا ہے۔ اندر سبھا کے گیتوں کی زبان میں وہ مقامی رنگ ہے جو اردو کی علاقائی زبان کا عکس ہے۔ یہ اردو کا وہ مقامی روپ ہے جو اودھی سے مل کر اپنا ہیولی تیار کرتا ہے۔ لکھنو اور اس کے نواح میں عوام کے روزمرہ میں جو اردو بولی جاتی تھی وہ کچھ اسی انداز کی ہو گی۔ کیونکہ اتنی بات مصدقہ ہے کہ کسی بھی زبان کے کئی روپ ہوتے ہیں۔ ایک تو واضح طور پر تحریری اور تقریری زبان علیحدہ ہوتی ہے۔ دوسری سطح پر معاشرتی درجہ بندی کی بنیاد پر خواص اور عوام کی زبان میں بھی فتراق پایا جاتا ہے۔ اور یہ بات تو ہر کوئی جانتا ہے کہ زبانیں عوام کے بل بوتے زندہ رہتی ہیں۔ ان کے روزمرہ میں شامل ہو کر بار پاتی ہیں۔ بایں ہمہ یہ بات ممکن ہی نہیں کے لکھنو جو اردو زبان کا ایک اہم اور بڑا مرکز رہا ہے وہاں اردو کا کوئی مقامی روپ نہ ہو۔ امانت نے اندر سبھا کے گیتوں میں جو زبان استعمال کی ہے وہ اردو کا وہی مقامی روپ ہے جو آج بھی تبدیلیوں کے ساتھ اس علاقہ میں پروان چڑھ رہا ہے۔ یہاں یہ بات بھی واضح کرتا چلوں کے ایسا ہرگز نہیں ہے کہ اردو محض خواص کی یا اشرافیہ طبقہ کی زبان ہے۔ جیسا کہ عموماً ہمارے ادبی حلقوں میں تصور کیا جاتا ہے۔ کیونکہ اگر اردو محض

[6] ابواللیث صدیقی، لکھنو کا دبستان شاعری، علی گڑھ: مسلم یونیورسٹی، ۱۹۴۴، ص، ۲۹۶۔۲۹۷۔

اشرافیہ طبقہ کی زبان ہوتی تو آج زندہ زبانوں میں شمار نہ کی جاتی۔ اور اس کا حال بھی سنسکرت جیسا ہوتا کہ ہندوستان کی سو کروڑ آبادی میں محض 0.01 فیصد لوگ ہی بولنے والے شمار کئے جاتے۔ لیکن آج ہندوستان کے کم و بیش 5/6 فیصد لوگوں کا شمار اردو بولنے والوں میں کیا جاتا ہے۔ کیا یہ کروڑوں کی تعداد اشرافیہ طبقہ سے تعلق رکھتی ہے؟ یا یہ خالص اور فصیح اردو بولنے والی آبادی ہے؟ آپ بھی اس سے باخوبی واقف ہیں۔ ہندوستان جو زبانوں کا دیس کہلاتا ہے۔ جہاں کوس کوس پر زبانیں یا بولیاں تبدیل ہو جاتی ہیں۔ یہاں کا تقریباً ہر باشندہ بہ یک وقت کم از کم دو زبانیں بولتا ہے یا بول سکتا ہے۔ ایسی صورت میں بولی کی سطح پر کیا کوئی زبان خالص رہ سکتی ہے؟ یہ ایک قدرتی عمل ہے کہ باہم ان پر ایک دوسرے کے اثرات مرتسم ہوں گے۔ ایک بات اور قابل ذکر ہے کہ ہندوستان کی کئی بڑی زبانیں اپنے مخصوص علاقہ سے وابستہ ہیں۔ اور صدیوں سے اس علاقہ میں پھل پھول رہی ہیں لیکن اردو کا معاملہ بالکل دیگر ہے اور یہ سب مانتے ہیں۔ اس کا کوئی علاقہ نہیں اور سب علاقے اس کے اپنے بھی ہیں۔ ہندوستان کی یہ لینگوافرینکا یہاں اردو وہندی کے جھگڑے میں نہ پڑتے ہوئے میں یہ کہنا چاہوں گا کہ جس زبان کو انگریزوں نے ہندوستان کی لینگوافرینگا کے طور پر استعمال کیا۔ اس زبان کا علاقائی زبانوں سے کوئی رشتہ یا تعلق نہ ہو کیا یہ کسی نوعیت سے ممکن ہے؟ ایک ذی فہم انسان اس بات سے انکار نہیں کر سکتا۔ اور جیسا کہ میں نے اپنے گزشتہ ابواب میں بالتواتر یہ بات دہرائی ہے کہ اردو جن علاقوں میں گئی وہاں کی مقامی بولیوں اور زبانوں سے اپنا رشتہ قائم کیا ہے۔ اودھ اور دلی جو دوآبہ گنگ و جمن کے علاقہ میں شامل ہے جسے اردو کا مسکن کہا جاتا ہے ایسا کیسے ممکن ہے کہ یہاں کی علاقائی بولیوں سے اس نے اپنا تعلق قائم نہ کیا ہو۔ ان بنیادوں پر امانت کی اندر سبھا کے گیتوں کی زبان اردو کا وہ مقامی روپ کہے جا سکتے ہیں جو اودھی اور برج کا اثر لئے ہوئے ہے۔ یہاں جملہ معترضہ کے طور پر یہ بات بھی کرتا چلاؤں کے اردو زبان پر اشرافیہ طبقہ نے اس قدر اپنا قبضہ جما لیا ہے کہ یہ سندیں بانٹتی چلتی ہیں کہ کون اردو بولتا ہے اور کون نہیں۔ کس کی زبان اردو ہے اور کس کی نہیں۔ دبستان اور اسکول کا تصور اسی سے وابستہ ہے۔ جیسے اردو محض چند دبستانوں کی ہی زبان ہو۔ اور ان دبستانوں میں بھی محض گنے چنے لوگوں کی۔ اس حوالہ سے اجمل کمال کا مضمون ''اچھی اردو بھی کیا بری شئے ہے'' پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ اس مضمون کی قرأت سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ فصیح اور خالص اردو بولنے والے اشرافیہ طبقہ میں بھی چند مخصوص لوگ ہی تصور کئے جاتے رہے ہیں۔ جس سے یہ مفروضہ قائم ہوتا ہے کہ عوام تو درکنار شرفا میں بھی خالص زبان چند لوگوں کو ہی میسر آئی ہے۔ خالص اور فصیح اردو سے متعلق قلع معلی کی ایک خاتون کے واقعہ کا ذکر یہاں مناسب حال ہوگا جسے اخلاق احمد دہلوی نے اپنی کتاب 'یادوں کا سفر' میں درج کیا ہے۔ اخلاق احمد نے 'تیموری گھرانے کی ایک خاتون کا ذکر کیا ہے جن کو ۱۸۵۷ کے غدر کے دنوں میں بھاگنے پر ان کے دادا نے پناہ

دی تھی۔ ان خاتون کو لال قلع کی نشانی سمجھا جاتا تھا۔ اخلاق احمد دہلوی کے مطابق ان کے بچپن میں وہ ایک بزرگ ہستی کے طور پر ان کے گھر میں رہتی تھیں، جہاں کوچہ چیلاں کے باسی مولانا محمد علی جوہر اور حکیم اجمل خاں وغیرہ ان کی باتیں سننے آیا کرتے تھے۔ ایک پردہ ڈال دیا جاتا تھا جس کے پیچھے سے وہ اپنی باتیں کیا کرتی تھیں۔ ایک دن گفتگو میں انہوں نے طوطی کا لفظ استعمال کیا تو حاضرین میں سے کسی نے کہا کہ آپ نے اسے مؤنث بولا ہے جبکہ داغ نے اسے مذکر باندھا ہے [...] وہ بزرگ خاتون اس پر تحکمانہ نخوت سے بولیں کہ داغ تو لونڈی بچہ تھا، اس کا کیا تعلق اردو سے [...] اردو تو ہم بتائیں گے کیسے بولنی چاہئے!'[7] اسی طرح اخلاق صاحب نے اسی کتاب میں لکھا ہے کہ بچپن میں انہیں اپنے ہم عمر شاہد احمد دہلوی کے ساتھ کھیلنے نہیں دیا جاتا تھا کہ وہ ان کی زبان خراب کر دیں گے۔ کیونکہ شاہد کے خاندان بالخصوص ان کے دادا کا تعلق دہلی کے بجائے بجنور سے تھا۔ خالص اور فصیح زبان کے متعلق ایسے بہت سے واقعات ہیں۔ اگر ان واقعات کی بنیاد پر ہم اردو کے بولنے والوں کا تعین کرنے لگ جائیں تو یہ زبان بھی سنسکرت جیسی ہو کر رہ جائے گی۔ اردو کے ساتھ آج بھی ایسا ہو رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دوآبہ گنگ وجمن کا وہ علاقہ جہاں اردو کی بنیاد پڑی اور جن پانچ بولیوں کو اردو کا منبع گردانا گیا وہ بھی آج اردو سے کتنی دور کھڑی ہیں۔ ہم نے مغربی ہندی کی ان پانچ بولیوں کو اردو سے اس طرح خارج کر دیا جیسے دودھ سے مکھی۔ برج، ہریانوی، کھڑی، بندیلی اور قنوجی وہ بولیاں ہیں جن سے اردو نے اپنا ڈول تیار کیا۔ کیا یہ ممکن نہیں کہ ان بولیوں سے مل کر اردو نے اپنا مقامی لہجہ تیار کیا ہو؟ وہ پوربی بولی کہاں گئی جسے خسرو نے اپنا اظہاریہ بنایا تھا؟ اردو کا یہ سب مقامی لہجہ آج مفقود ہے؟ کوئی اس پہ بات کرنا نہیں چاہتا اور جو سرپھرے اس جانب دھیان دلاتے ہیں ان کی باتیں کسی شمار قطار میں نہیں سمجھی جاتی ہیں۔ اگر یہی حال رہا تو اردو کی بقا کا رونا رونے والے ماتم کرتے رہ جائیں گے۔ اردو کو کاندھا دینے والے بھی نہیں ملیں گے۔ آزادی کے بعد اردو کی صورت حال سے ہم بخوبی واقف ہیں کہ اردو کا حلقہ کس قدر محدود ہوتا جا رہا ہے اس کی ایک بڑی وجہ ہمارا وہ اشرافیائی ذہن ہے جو ہم چنے دیگرے نیست کے فارمولے پر اردو زبان کو تولتا ہے۔ ادب کی سرزمیں سے ہم نے گیت، دوہے، کبت، چھند یہ سب کب کا خارج کر دیا ہے۔ اور جس طرز پر اردو ادب کی بنیاد پڑی آج وہی اردو کے شمار، قطار میں نہیں رہی۔ اس سے بڑی ہماری کیا محرومی ہو سکتی ہے کہ ہم خود اپنی جڑوں کو کھود رہے ہیں۔ جس شاخ پر بیٹھیں ہیں اسی کو کاٹ رہے ہیں۔ اگر یہی رویہ رہا تو وہ دن دور نہیں جب اردو بھی ودیسی زبان قرار دی جانے لگے گی۔ اور ہم اپنی جڑوں سے اکھیڑ دئے جائیں گے۔

---

[7] اجمل کمال، ''اچھی اردو بھی کیا بری شئے ہے''، اچھی اردو بھی کیا بری شئے ہے، اجمل کمال، کراچی: ذکی سنز پرنٹرز، ۲۰۱۵، ص، ۱۵۰۔

لکھنو اور وہاں کی اردو سے متعلق جو ہمارا ذہن بنا ہے اس بنیاد پر اگر ہم امانت کے گیتوں کی زبان کا مطالعہ کریں تو ہمیں یہ ماننے میں تامل ہوگا کہ یہ اردو کا روپ ہے لیکن اردو کی علاقائی زبانوں کو مد نظر رکھیں تو یہ بات ماننے میں ہمیں کوئی قباحت نہیں کہ ان گیتوں کی زبان بھی اردو ہی ہے۔ یہ اردو کا وہ مقامی لہجہ ہے جو اردو کا رشتہ ہماری لوک روایت سے جوڑتا ہے اور اردو کی بنیاد کو مضبوط کرتا ہے۔ دبستان لکھنو میں اردو کا یہ مقامی لہجہ خواص کی نہیں عوام کی زبان تھی اور اسی زبان میں امانت نے اندر سبھا کے گیت رقم کئے ہیں۔ اندر سبھا کے گیتوں کی مثال دیکھیں:

کہاں گیو شہزادہ جانی پیارا　　　دل تڑپت ہے ہمارا رے

کہاں گیو ....

واکا پتا کہوں لاگت ناہیں　　　ڈھونڈھ پھری جگ سارا

کہاں گیو ....

بن جانی کے ان نینن میں　　　رین دنا اندھیارا

کنیان میں جیسے سرخ مچھریا　　　تڑپت ہو گا بچارا

کہاں گیو ....

کوئی کہے استاد سے جا کر　　　تمھرے دم کا سہارا

...

راجہ موسے کرو بتیاں رے　　　دل تڑپت دن رتیاں رے

ہمری اور سے تم سے دن دن　　　سوتن کے جا گلے لگیاں رے

جیہ ڈرت تمھرے درشن سے　　　دہرکت ہیں موری جھتیاں

درس استاد کا چاہئے میکا　　　لکھ کے پٹھا دیو پتیان

....

اندر سبھا میں گیتوں کی کل تعداد پندرہ ہیں۔ جن میں آٹھ ٹھمریاں، چار ہولیاں، ایک ساون، ایک بسنت اور ایک بہاگ شامل ہیں۔ ان تمام گیتوں کی زبان میں ہمیں اردو کا وہ مقامی رنگ دکھائی دیتا ہے جو اودھ کا پروردہ ہے۔ مسعود حسن رضوی نے لکھا ہے کہ امانت کی اندر سبھا کی زبان سے متعلق پہلے پہل جرمن مستشرق روزن نے بات کی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ اس میں درج گیتوں کی زبان دو طرح کی ہے ایک ٹھیٹھ اور دوسرا ریختی۔ ان دونوں زبان کی وضاحت اس نے کچھ اس طرح کی ہے:

ٹھینٹھ یا خالص برج ایک سیدھی سادھی ہندو عقائد والی دہاتی لڑکی کی زبان ہے۔ ریختی مسلمان شہری عورتوں کی زبان ہے اور اردو سے اسی قدر مختلف ہے کہ ساری غیر ہندی آوازیں اپنی اپنی قریب ترین ہندی آوازوں میں تبدیل ہو گئی ہیں۔ ان دونوں زبانوں میں کوئی قطعی اور یقینی حد فاصل نہیں قائم کی جا سکتی ہے۔ اسلامی عنصر کی زیادتی یا کمی کی بنا پر فیصلہ کیا جاسکتا ہے کہ اسے کون سی بولی قرار دیا جائے۔[8]

مسعود حسن رضوی روزن کی باتوں کو بیان کرنے کے بعد اپنا زاویہ نظر کچھ اس انداز میں درج کرتے ہیں:

پندرہ گیتوں میں سے صرف ایک بہاگ کی چیز جسے گلفام گاتا ہے، اردو میں ہے۔ اس کا پہلا بول یہ ہے' مجھے کون گھر سے لایا یہاں' پکھراج پری جو ٹھمری گاتی ہے اس کی زبان میں اردو کا عنصر غالب ہے۔ صرف چند لفظ دیہاتی ہیں اور چند اردو لفظ کا دہاتی تلفظ ہے۔ باقی تیرہ گیت اودھ کے دہات کی بولی میں ہیں اور یہ بولی بھی کسی ایک خطے کی بولی 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۔[9]

مسعود حسن رضوی ادیب کے اس اقتباس کے حوالہ سے بسم اللہ بیگم اپنی کتاب'' اردو گیت''میں رقم کرتی ہیں:

رضوی صاحب گیتوں کی زبان کو اردو کہتے ہوئے کتراتے ہیں۔ لکھنو کے ماحول میں اردو کی اصلاح کا جو دور دورہ تھا اور جس طرح اردو کو بقول شعرائے لکھنو پاک وصاف کیا جارہا تھا اس کا پرتو رضوی صاحب کی رائے میں بار بار جھلکتا ہوا نظر آتا ہے [...] اس کی وجہ یہ ہے کہ بیسویں صدی کے ربع اول میں خود لکھنو کے شعرا میں ایک طرف تو ناسخ کے متروکات کی تحریک کے اثرات باقی تھے لیکن دوسری طرف اصلاح زبان کا مقصد بدل چکا تھا۔ ڈاکٹر ابواللیث اپنی تحقیق'' لکھنو کا دبستان شاعری''میں مرزا جعفر علی خاں اثر لکھنوی کے باب میں اثر کے مضمون کا حوالہ دیتے ہوئے اثر کے نقطہ نظر کی یوں وضاحت کرتے ہیں''متروکات کا دائرہ جہاں تک ہو تنگ کرنا چاہئے نہ کہ وسیع۔ میں تو یہاں تک عرض کروں گا کہ نئے نئے الفاظ دوسری زبانوں خصوصا 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 مؤلف انہیں چن چن کر نکال رہے ہیں۔ یہ مرض لکھنو میں عام ہو گیا ہے۔ یہ الفاظ وہ ہیں جو ان گیتوں میں استعمال ہوئے ہیں جن کی زبان کو اردو زبان کہتے ہوئے لوگ کتراتے ہیں۔[10]

---

8 مسعود حسن رضوی، لکھنو کا عوامی اسٹیج، لکھنؤ: کتاب نگر، دین دیال روڈ، ۱۹۶۸، ص، ۹۴۔

9 ایضاً، ص، ۹۷۔۹۸۔

10 بسم اللہ بیگم، اردو گیت، نئی دہلی: ادارہ فکر جدید، ۱۹۸۹، ص، ۲۹۹۔۳۰۰۔

اندر سبھا کے گیتوں کی زبان کے متعلق مسعود حسن رضوی اور بسم اللہ بیگم دونوں کی باتوں میں تضاد کی صورت دکھائی دیتی ہے۔ مسعود صاحب نے پندرہ گیتوں میں سے تیرہ گیتوں کی زبان کو لکھنو کے دیہات کی بولی بتایا ہے اور وہ بھی کسی ایک خطہ کی بولی نہیں بلکہ مختلف بولیوں کا مجموعہ قرار دیا ہے جس میں جگہ جگہ اردو کے الفاظ بھی نظر آتے ہیں۔ اور ساتھ ہی یہ بھی کہا ہے کہ اودھ کے شہری مصنفوں کے گیت اسی مخلوط زبان میں ہوتے ہیں۔ دوسری طرف بسم اللہ بیگم نے اندر سبھا کے گیتوں کی زبان کو یک سر اردو کہا ہے۔ مسعود صاحب کے بیان میں ہمیں دو باتیں قابل غور نظر آتی ہیں۔ اول یہ کہ ان گیتوں کی زبان مختلف خطے کی ملی جلی بولی ہے۔ اور دوسرے شعرا اسی زبان میں گیت رقم کرتے تھے۔ ان دونوں باتوں میں یہ پہلو مشترک ہے کہ گیت کی زبان اس وقت بھی مخلوط تھی اور آج بھی ہے۔ دراصل اودھ کے دیہاتوں کی وہ مخلوط بولی جس میں جگہ جگہ اردو کا رنگ نظر آتا ہے یہ اردو کی بولیاں ہیں جو علاقائی زبانوں سے مل کر تیار ہوئی تھی۔ جو اشرافیا طبقہ یا دبستان اردو کے علاقے سے باہر عوام کی روزمرہ بولی تھی اور آج بھی ہے۔ یہ بات تو مصدقہ ہے کہ کسی بھی زبان کی ابتدائی شکل بولی کی ہوتی اور اس کے بعد ہی زبان کا روپ سامنے آتا ہے۔ چونکہ اردو اسی دوبہ گنگ وجمن کی سرزمین کی پیدوار ہے اس لئے اس کی بولیاں آج بھی ان علاقوں میں اپنا وجود رکھتی ہیں۔ یہ مقامی زبان جسے مسعود صاحب دیہات کی زبان کہتے ہیں دراصل عامیہ کی وہ بولی ہے جس میں اردو کا رنگ ہے جسے اردو کا مقامی لہجہ کہنا مناسب ہے۔ بسم اللہ بیگم اسی بات کی قائل ہیں: "کہ گیتوں [اندر سبھا کے 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 انہیں گیتوں کی زبان سے ہے جسے اردو کے وسیع تر دائرہ سے نکالا نہیں جا سکتا ہے۔"[11] بایں وجہ اس اعتبار سے بسم اللہ بیگم کی بات کہ اندر سبھا کے گیتوں کی زبان اردو ہے، بھی درست ہے جس میں اندر سبھا سے قبل بھی گیت کے نمونے ملتے ہیں۔ یہ مخلوط زبان نہ خالص اردو ہے نہ بھاشا اور نہ ہی اودھی بلکہ اردو کی وہ مقامی زبان کا روپ ہے جو اودھ کے حصہ زمین میں بولی جاتی تھی۔ جس میں اردو کا اثر واضح دکھائی دیتا ہے۔ جیسا کہ مسعود صاحب نے بھی ذکر کیا ہے۔ اس حوالہ سے روزن کی مذکورہ بالا عبارت میں یہ نقطہ قابل توجہ ہے کہ اسلامی عنصر کی زیادتی یا کمی کی بنا پر ٹھیٹھ اور ریختی کا فرق کیا جا سکتا ہے۔ ان میں مدعا کی بات یہ ہے کہ تہذیبوں کے افتراق سے بھی زبانوں کا رنگ بدلتا ہے۔ مسلم گھرانوں اور ہندو گھرانوں کی زبان یا بولی میں عموماً واضح فرق دکھائی دیتا ہے۔ ہم اپنے آس پاس کی زبانوں یا بولیوں کا

[11] ایضاً، ص، ۳۲۳۔

جب قریبی مطالعہ کرتے ہیں تو اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ ان دو تہذیبوں کی پروردہ قوموں کی زبان اور بولیوں میں بھی کتنا فرق ہے۔ میری اس بات سے قطعی یہ اندازہ نہ لگایا جائے کہ میں دو قومی نظریہ کی حمایت کر رہا ہوں یا اس بحث کو ہوا دے رہا ہوں میرا انسلاک اس موضوع سے محض اتنا ہے کہ ان دونوں قوموں کی بولیوں میں اردو کے تناظر میں کافی حد تک افتراق کی صورت دکھائی دیتی ہے۔ مسلم گھرانوں کی بولیوں کا جائزہ لیں تو ان میں ہمیں وہ بولیاں دکھائی دیں گی جسے ہم اردو کی بولیاں کہہ سکتے ہیں۔ جس نے اردو کا ہیولی تیار کیا ہے اردو کی یہ بولیاں ہندوستان کے ان تمام علاقوں سے تعلق رکھتی ہیں جہاں جہاں اردو نے قدم رکھا۔ روزن نے جو ٹھیٹھ اور ریختی کی بات کہی ہے وہ دراصل مقامی زبان کے ہی دو روپ ہیں جس میں دو تہذیبوں کے افتراق کی بنیاد پر معمولی سا فرق پایا جاتا ہے۔ منجملہ اندر سبھا میں استعمال شدہ گیتوں کی زبان کو ہم اردو کے مقامی لہجہ کا نام دے سکتے ہیں جس میں مقامی بولیوں کا رنگ نمایاں ہے۔

زبان و بیان کی خوبیوں کے علاوہ موسیقی کے لحاظ سے بھی امانت نے اندر سبھا کو دلچسپ بنانے میں کوئی دقیقہ اٹھا نہیں رکھا۔ ہولی۔ ٹھمری۔ بسنت۔ ملار۔ ساون۔ غزل۔ چوبولا ہر قسم کی چیز لکھی ہیں۔ اور ایسی لکھی ہیں جو مختلف دھنوں میں گائی جاتی ہیں۔ میں نے ایک استاد سے سنا ہے کہ اندر سبھا کے گانوں میں ایک بڑا حصہ تمام راگ راگنیوں کا آجاتا ہے۔'[12] ان گیتوں کی دھنوں اور راگوں کی تفصیل کئی جگہ گیت کی ابتدا میں ہی امانت نے درج کر دیا ہے۔ مثلاً پرستان میں جوگن کا راگ بھیرویں میں ٹھمری گانا' میں تو شہزادے کو ڈھونڈن چلیاں' ، جوگن ہی کی زبانی ایک دوسری ٹھمری 'کہاں پاؤں کہاں پاؤں یار رے میں ' بھی دھن بھیرویں میں ہے۔ اسی طرح اوپر درج کئے گئے دونوں گیت بالترتیب دھن بھیرویں اور دھن کھماج میں ہیں۔ موسیقی و غنائیت تو ایک طرح سے گیت کا لازمہ ہے ۔ گیتوں کے علاوہ امانت نے غزلوں کی تخلیق میں بھی موسیقی کا خاص خیال رکھا ہے۔ اندر سبھا کو پڑھتے ہوئے ہمیں اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ امانت نے لکھنو کی رقص و سرود کی محفلوں سے ہی استفادہ کیا ہے۔ اندر کے سامنے پریوں کا رقص کرنا اور گیت ، غزل گانا لکھنوی محفلوں کا نقشہ پیش کرتی ہیں۔ وقار عظیم کہتے ہیں کہ 'اندر سبھا میں شروع سے آخر تک امانت کے ذہن سے یہ بات نہیں نکلی کہ یہ سبھا ایک نئے انداز کی محفل رقص و سرود ہے۔ یہ بات وہ سامع اور ناظر کو بھی بار بار یاد لانا چاہتے ہیں کہ یہ ساری انجمن آرائی محض رقص و نغمہ کی خاطر ہے۔'[13]

[12] نور الٰہی و محمد عمر (مرتبہ)، پیش لفظ اندر سبھا مصنفہ امانت، لاہور: دار الاشاعت پنجاب، ۱۹۲۶، ص، ۱۸۔

[13] نور الٰہی و محمد عمر (مرتبہ)، پیش لفظ اندر سبھا مصنفہ امانت، لاہور: دار الاشاعت پنجاب، ۱۹۲۶، ص، ۲۴ ۔

اندر سبھا میں ایک بات اور قابل غور ہے کہ امانت نے اس میں عاشق کا کردار ایک عورت کو بنایا ہے۔ جو کہ اردو شاعری کا ابتدائی مزاج تھا جواب ہندی کے ساتھ خاص ہو گیا ہے۔ اردو شاعری کا یہ ابتدائی مزاج گیتوں کی لوک روایت میں آج بھی پایا جاتا ہے۔ ہندوستانی دھرتی اور کلاسکی مزاج شعر کی بنیاد پر امانت نے اندر سبھا میں سبز پری کو عاشق کے روپ میں پیش کیا ہے، جو شہزادہ گلفام پر عاشق ہو جاتی ہے۔ اور اندر کیبھری سبھا میں اس کا اقرار بھی کرتی ہے۔ اور اپنے معشوق کے قید ہو جانے کے بعد اذیتیں بھی برداشت کرتی ہے۔ عشق کا جوگ لئے جنگل جنگل پھرتی ہے۔ اندر سبھا کا یہ اظہار یہ محض اتفاق نہیں ہے۔ بلکہ امانت کو ہندوستانی شعری مزاج کا خاص خیال تھا۔ وہ اس روایت سے باخوبی واقف تھے جس کے تحت شکنتلا لکھی گئی جس میں شکنتلا نے ہجر کا درد بھوگا اور جس شعری روایت کے تحت میرا بائی کا وجود عمل میں آیا۔ جس کے تحت نہ صرف بھکتی کال کے شعرا نے بلکہ صوفیا اور دکنی شعرا نے بھی اردو شاعری کا ابتدائی دور مکمل کیا۔ امانت نے جب ڈرامہ لکھا تو اسی مزاج کا پاس رکھتے ہوئے اردو ڈرامہ کی بنیاد ڈالی۔ مسعود حسن رضوی اس حوالہ سے راقم ہیں:

> چونکہ فارسی اور اردو میں جرم عشق کا اقبال مرد کی جانب سے ہوتا ہے۔ اس لئے پہلے سبز پری کا گلفام سے اپنی محبت کا اظہار کرنا انوکھا معلوم ہوتا ہے۔ بھاشا زبان کی شاعری میں پہلے پہل صنف نازک ہی کی طرف سے اظہار محبت ہوا کرتا ہے۔ امانت چونکہ اندر دیس کا ایک واقعہ بیان کر رہے تھے۔ اس لئے انہوں نے سبز پری سے اقرار محبت کرانے میں بڑے سلیقے سے کام لیا ہے۔[14]

مسعود رضوی کا مذکورہ بیان یہ واضح کرتا ہے کہ انہوں نے اردو شاعری کے اس قدیمی مزاج کو یک سر خارج کر دیا ہے جس کے تحت 'سکھی پیا کو جو میں نہ دیکھوں.... 'سجن سکارے جائیں گے.... 'بہانا کر کے موتیوں کا پروتی ہار بیٹھوں گی، پیا باج پیالا [...] اور پیا کے نین میں بہت چھند ہے وغیرہ جیسی مثالیں اردو میں وجود میں آئیں۔ ان کا یہ بیان کہ ' بھاشا زبان میں پہلے پہل صنف نازک ہی کی طرف سے اظہار محبت ہوا کرتا تھا۔' اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو شاعری کا یہ نسائی مزاج بھاشا نے برقرار رکھا۔ اردو شاعری نے کچھ ہی عرصہ بعد فارسی کا رنگ قبول کرنا شروع کر دیا جس کے تحت اردو کا یہ مزاج تبدیل ہوتا گیا۔ لیکن آج بھی ہمیں اس بات کا اعتراف کرنا چاہئے کہ اردو شاعری کا ابتدائی مزاج نسائی ہی تھا جس کا رنگ اردو گیتوں کے حوالہ سے دکھائی دیتا ہے اور امانت کی اندر سبھا میں بھی یہی رنگ کارفرما ہے۔ مزید اس میں اس بات کا بھی دخل ہے کہ اندر سبھا میں اندر دیس کا واقعہ ہے اس وجہ سے عشق کا

---

[14] ایضاً، ص، ۱۴ ۔

اظہار یہ عورت کی جانب سے ہے۔ایک بات اور قابل غور ہے کہ اندر سبھا میں استعمال کی گئی غزلوں سے زیادہ اس کے گیتوں کا مزہ ہے۔ بالخصوص اس جگہ پر جہاں پریاں راس رنگ میں رقص کرتی ہوئی گیت گاتی ہیں اور اپنے اندرون کی ترجمانی کرتی نظر آتی ہیں۔ان گیتوں میں جذبہ کی سچائی اور معصومیت کا احساس ہوتا ہے جو لوک گیتوں کے توسط سے اردو میں بھی در آئی ہے۔وقار عظیم ان گیتوں کی اثر آفرینی کے متعلق لکھتے ہیں ''گیتوں میں غزلوں کے مقابلہ میں زیادہ رس اور مٹھاس ہے اور وہ غزلوں کے مصنوعی انداز اظہار سے متاثر نہیں ہوئے۔''[15] دوسری جگہ رقم کرتے ہیں ''صداقت، سادگی اور خلوص کہ یہ صفات جن سے اندر سبھا کی غزلیں قطعی ناآشنا ہیں ان سب گیتوں کی جان ہیں، خواہ وہ ٹھمری ہو، خواہ بسنت، خواہ ساون، خواہ ہولی۔''[16] اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ گیت کا مزاج ہی نسائی ہے۔ بایں وجہ اس کی سادگی، لطافت، جذبہ کی صداقت سب ان گیتوں میں سمٹ آئے ہیں۔ان تمام بنیادوں پر امانت کی اندر سبھا کا انسلاک اردو کی لوک روایت سے بھی ہوتا ہے:

گانا شہزادہ کا بہاگ حالت اضطراب میں

مجھے کون گھر سے ہے لایا یہاں
بتاؤ یہ کس کا ہے لوگوں مکاں
سب بچھڑے کوئی سنگ نہ ساتھی
عزیزوں کو اپنے میں پاؤں کہاں
مجھے کون ....
دل کا کس کو حال سناؤں
سر پر باپ نہ ماں
گھر جانے کی آس نہیں ہے
پڑی کس مصیبت میں جاں
مجھے کون ....
پھنس گئے ہم ظالم کے پھندے میں
کوئی استاد سے کہیو جائے
...

---

[15] وقار عظیم، ''اندر سبھا کی غزلیں اور گیت''، ماہ نو (جون ۱۹۵۵)، ص، ۱۲ ۔

[16] ایضاً، ص، ۲۰۔

اندر سبھا کے اختتام پر امانت نے مبارک باد گانے کا بھی ذکر کیا ہے۔ مبارکباد گانے کا یہ ذکر اس لوک روایت کا اشاریہ ہے جس میں شادی کے وقت دلہن کی سہیلیاں اور دیگر عورتیں مل جل کر کورس انداز میں آج بھی گیت گاتی ہیں۔ امانت نے گرچہ مبارک بادی کا یہ گان غزل کی صورت میں لکھا ہے لیکن اس غزل کا موقعہ و محل، اس کی موسیقی اور گانے کا انداز سب مل کر گیت سے قریب کر دیتے ہیں۔ اس اعتبار سے یہاں اس کا ذکر بھی کیا جاتا ہے:

شادی جلوۂ گلفام مبارک ہووے ۔۔۔ عیش و عشرت کا سرانجام مبارک ہووے
بعد مدت کے حسینوں کا نصیبا جاگا ۔۔۔ فرش راحت پہ اب آرام مبارک ہووے
سرو قمری کو سزاوار ہو بلبل کو گل ۔۔۔ ہم کو یہ سرو گل اندام مبارک ہووے
پی چکے خون جگر ہجر میں جی بھر بھر کے ۔۔۔ شربت وصل کا اب جام مبارک ہووے
تخت پر ہم کو مبارک ہو جہاں میں پھرنا ۔۔۔ غیر کو گردش ایام مبارک ہووے

...

امانت کی اندر سبھا کی مقبولیت کا یہ عالم ہوا کہ اس کے تتبع میں کئی ایک اندر سبھائیں لکھی گئیں۔ مداری لال کی اندر سبھا، فرخ سبھا، راحت سبھا، جشن پرستان، ہوائی مجلس جدید، ناٹک جہانگیر، بندر سبھا، تحفہ دل کشا، بزم سلیمان، نادر سبھا، ناگر سبھا، عاشق سبھا، نیچر سبھا وغیرہ اندر سبھا کی پیروی میں ہی لکھے گئے۔ مسعود حسن نے اپنی کتاب میں اندر سبھا کے طرز پر لکھے گئے ڈراموں میں بارہ ایسے ڈراموں کے نام بتائے ہیں جو امانت کی اندر سبھا کے طرز پر لکھے گئے ہیں۔ اس کے برعکس ابراہیم یوسف نے اپنی کتاب اندر سبھا اور اندر سبھائیں کے آخر میں ایک فہرست کے ذریعہ ایسی ستائیس اندر سبھاؤں کا نام درج کیا ہے جو اپنے زمانے میں کامیابی سے کھیلی جاتی تھیں۔ ان تمام ڈراموں میں جن پریوں اور اندر کی سبھا کا ذکر کسی نہ کسی صورت ملتا ہے۔ ایک جگہ اندر کو افسر سلیمان شاہ اور اس کی سبھا کو بزم سلیمان کی شکل دے دی گئی ہے لیکن قصہ کی بنت میں اندر سبھا کا رنگ بالکل واضح ہے۔ یہ سب سبھائیں لکھنؤ کے علاوہ مختلف مقامات پر مختلف زمانوں میں لکھی گئیں۔ ان میں سے کئی ایسی تھیں جن کا مقصد اسٹیج کی پیش کش نہیں تھا۔ جیسے بندر سبھا جو اندر سبھا کی ہجو یہ نقل ہے یا کرزن سبھا جسے لارڈ کرزن کی آمد پر ناٹک کے طور پر اکبر الٰہ آبادی نے ۱۸۹۶ میں لکھا تھا۔ جو اصلا ناٹک نہیں ناٹک نما چیز ہے۔ اسی طرح 'نیچر سبھا' جو علی گڑھ تحریک کا مذاق اڑانے کے لئے مرزا عنایت اللہ بیگ نے تصنیف کی تھی۔ بعض سبھائیں اسٹیج پر پیش نہیں کی جا سکیں اور کچھ کی پیش کش بھی ہوئی لیکن کوئی ڈرامہ اندر سبھا کی طرح مقبول نہ ہو سکا۔ چند ایک ڈراموں کا ذکر یہاں کیا جاتا ہے جو اندر سبھا کے طرز پر لکھے گئے ڈراموں میں اہم شمار کئے جاتے ہیں اور جن کے گیتوں سے ہمیں اندازہ ہوتا ہے کہ ڈراموں کی دنیا میں

اردو گیت کی نوعیت اور اس کی کیفیت کیا تھی۔ اور گیتوں کی روایت میں ان کا کیا رول رہا۔ اور یہ گیت اپنی لوک روایت سے کس قدر وابستہ ہیں۔

اس زاویہ سے امانت کی اندر سبھا کے بعد ہماری نظر مداری لعل کی ماہ منیر معروف بہ اندر سبھا پر پڑتی ہے۔ جس میں امانت کی اندر سبھا کا رنگ مکمل طور پر جھلکتا ہے۔ خواہ ڈرامہ کا قصہ ہو یا اس کی تہذیب و تزئین ان کے یہاں امانت ہی کا طرز دکھائی پڑتا ہے۔ یہ ڈرامہ عوام میں کافی معروف رہا لیکن بقول ابراہیم یوسف ادب میں اپنا مقام نہ بنا سکا۔ بایں وجہ ڈرامہ نگاری پر لکھنے والے ناقدوں نے بعد کے زمانے میں اس پر توجہ دی۔ عشرت رحمانی، عبد العلیم نامی، بادشاہ حسین، نور الہی و محمد عمر، رام بابو سکسینہ، صفدر آہ نے اسے قابل اعتنا نہیں سمجھا اور اپنی کتابوں میں اس کا ذکر نہ کے برابر کیا ہے۔ مسعود حسن رضوی نے پہلے پہل اس ڈرامہ پر تفصیلی بحث کی اس کے بعد ہی ڈرامہ کی تاریخ میں اسے بحث کا موضوع بنایا گیا۔ ماہ منیر بھی امانت کی اندر سبھا کی طرح منظوم ڈرامہ ہے۔ اس میں بھی دوہرا، ٹھمری، گیت، غزل ترجیع بند کا استعمال دکھائی دیتا ہے۔ امانت کی طرح مداری لال نے بھی گیت اور غزل کی زبان میں واضح فرق کیا ہے۔ گیت کے لئے مداری لال نے بھی اردو کے مقامی لہجہ کا استعمال روا رکھا ہے۔ یا یہ کہیں کہ اردو کی وہ ملی جلی صورت جو اپنی مٹی سے زیادہ قریب تھی اس کا استعمال کیا ہے جس سے گیت میں بھی مٹی کا سوندھا پن اور اس کی خوشبو رچی بسی محسوس ہوتی ہے۔ اودھ کے علاقہ کی یہ اودھی مائل اردو ان کے تمام گیتوں کا حسن ہے۔ دیس، ٹھمری، بہاگ، پھاگ، ہولی، ملہار اور بسنت کی صورت میں ان گیتوں کا انسلاک بھی اپنی لوک روایت سے ہوتا ہے۔ مداری لال نے امانت کے طرز پر ہی گیتوں کے شروع میں ان کی دھنوں اور راگ، راگنیوں کو بھی درج کر دیا ہے۔ راگنی گھاٹوں میں شہزادی کا ٹھمری گانا گیت کی تاثیر کو دوبالا کر دیتا ہے۔ گیت گاتی ہوئی یہ شہزادی، شہزادی کے بجائے ایک خالص دیسی عورت نظر آتی ہے جو ہندوستانی لوک کلچر سے تعلق رکھتی ہے۔ جس کے جذبات اپنے محبوب کے لئے گاؤں کی آب و ہوا کی طرح خالص اور سادہ ہیں:

جب سے سیاں میری سدہ بسرائی
تڑپ تڑپ جیا جائے ہو
کن سوتن ٹونا کر دینا
آپیارے کو مل جائے ہو
ایسے کٹھن سے پریت لگائی
من میرو پچھتائے ہو

آنکھیں پاچھے پریت لگائی

من میرو پچھتائے ہو

نیگ مداری لعل لے آؤ

شہزادے کو جائے ہو

...

ملار گانا

چھوں اور بدریا چھائی

بڑی بڑی بوندن سے گہرائی

بجلی چمکے میگھا برسے

جیا مورا اڈر پاے

اب تو مداری لال شہزادہ بن

کچھ موہے نہ سہائے

...

گانا شہزادی کا

مورا جیا مانے نا

بن پیا کے لاکھ طرح سمجھاؤں

سمجھاؤں سو مورا جیا مانے نا

ہمکو چھوڑ رہے سوتن گھر

من میں ہے بس کھاؤں

بس کھاؤں سو مورا جیا مانے نا

...

ہجر کی آگ میں سلگتی یہ شہزادی اور اس کا بیانیہ لوک کلچر کی اس عورت سے میل کھاتا ہے جس کا شوہر بدیس یا پردیس چلا گیا ہو اور وہ اس کے ہجر میں خون کے آنسو بہا رہی ہو۔ اپنی اس تڑپ کے دورانیہ میں اس کے دل میں خدشات اور واہمے کا جو طوفان امنڈتا ہے وہ اسے یہ سوچنے پر مجبور کرتا ہے 'کن سوتن ٹونا کر دینا' اور ' ہمکو چھوڑ رہے سوتن گھر' مداری لال کی یہ شہزادی اودھ کے علاقہ کی ایک عام سی عورت معلوم ہوتی ہے جس پر ابھی شہری تمدن کا رنگ یا لکھنو کے شرفا کا مزاج حاوی نہیں ہوا ہے۔ یہی سبب ہے کہ غزل اور گیت کی زبان، اس کے مزاج اور

رکھ، رکھاؤ میں جو فرق ہے وہ دراصل لکھنو کے تمدنی یا ایلیٹ کلچر اور اودھ کے لوک کلچر کا نظر آتا ہے۔اس ڈرامہ کی بنیادی خوبی اس کی موسیقی اور گیت ہیں جن کی بدولت اردو منظوم ڈرامہ کی تاریخ میں اسے اہمیت دی جاتی ہے۔

پھاگ گانا شہزادی کا

کھیلوں شہزادے سے آج میں پھاگ

یہی رے ہماری لاگ

عبیر اور گلال ہو تم رنگین راگ

دے دیو یہ سہاگ

کھیلوں شہزادے سے آج میں پھاگ

سگری پیس کھیل کر کھوئی گن گنوائیو روگ

بیتی رین بھور تک جاگ

کیا سوئی اٹھ جاگ

کھیلوں شہزادے سے آج میں پھاگ

اب کی پھاگ سن اے ری سکھی ری

ہر سے لاگی ہے لاگ

کہو مداری لال سے جا کر

بلا بھیو یہ پھاگ

کھیلوں شہزادے سے آج میں پھاگ

...

امانت کی اندر سبھا کے طرز پر مداری لال کے علاوہ کئی اور اندر سبھائیں لکھی گئی ہیں۔ان اندر سبھاؤں میں بھی امانت کا رنگ جھلکتا ہے۔لیکن میرا انسلاک ان ڈراموں کے فنی مباحث سے نہیں،اس لئے ان ڈراموں کے مواخذات اور ان کے ردّ و قدح کی بجائے ان میں استعمال شدہ گیتوں کی اردو کے لوک کلچر سے وابستگی اور اردو گیت کی روایت میں ان کی اہمیت سے سروکار رکھتا ہے۔اردو گیت کی روایت میں اندر سبھاؤں کے گیت اپنا ایک اہم مقام رکھتے ہیں۔یہ گیت اردو کے لوک کلچر سے ہمیں نہ صرف متعارف کرواتے ہیں بلکہ اس کلچر کی مختلف سطحوں کو بھی روشن کرتے ہیں۔امانت اور مداری لال کے بعد دیگر اندر سبھاؤں میں خادم حسین افسوس کی ‘‘ بزم سلیماں ’’ اور لالہ بھیرو سنگھ عظمت کی ‘‘ جشن پرستان ’’ بھی قابل ذکر ہے۔ان دونوں ڈراموں کے گیتوں کی زبان میں گذشتہ

اندر سبھاؤں کی بہ نسبت اردو کا رنگ زیادہ واضح ہے۔ ایسا قطعی نہیں کہ ان دونوں میں گیتوں کی زبان اور غزل کی زبان میں افتراق نہیں پایا جاتا ہے بلکہ ان دونوں کے یہاں گیتوں کی زبان میں اردو کی علاقائی زبان میں اردو کا رنگ زیادہ واضح ہے۔ جس سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ گیتوں کی یہ زبان زمانے کے ساتھ ترقی پذیر ہے۔ امانت کی اندر سبھا اور بزم سلیمان و جشن پرستان میں بقول ابراہیم یوسف تقریباً دس سے پندرہ سال کا وقفہ ہے۔ اور اس قلیل سی مدت میں ہمیں اندر سبھا کے گیتوں کی زبان میں ایک نمایاں فرق دکھائی دینے لگتا ہے۔ جس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اردو میں گیتوں کا acceptance بڑھا ہے۔

نہیں ملتا وہ پیارا ہمارا　　　چھان پھری جگ سارا
جس کے ڈھونڈن خاطر ہم نے　　　جوگ بھیس سنوارا
بھبھوت رما کے بین بجا کے　　　الکھ الکھ ہے پکارا
بکھرے بال ہیں آنکھیں لال ہیں دل ہے بھر رہا نعرا
استاد ہم کو بھروسہ ہر دم　　　رین دنا ہے تمہارا

شہزادے کا بہاگ کا گیت تو بالکل غزل کی زبان معلوم ہوتا ہے:

میں حیراں ہوں کیونکر میں آیا یہاں　　　نہ ہے کوئی جس سے کروں کچھ بیاں
میں سوتا تھا کوٹھے پہ شادی میں آج　　　ستائی مری ہائے کس نے یہ جاں
مرے ساتھ کے سونے والے نہیں　　　نہ وہ باغ ہے اور نہ وہ ہے مکاں
پرستاں کی آتی ہیں پریاں نظر　　　کروں کیوں نہ میں شور وآہ وفغاں
یہاں کوئی استاد ہائے نہیں　　　نہ کیوں جان دوں اور نہ لوں ہچکیاں

...

اسی طرح جشن پرستاں کا یہ گیت بھی قابل غور ہے:

انگ بھبھوت رمائے چلی　　　میں تو بھیس جوگنکا بنائے چلی
کاندھے میں ہاتھ بیچ　　　سمرن نین کجرا لگائے چلی
ماتھے تلک کان بیچ مندرا　　　سر کے کیس بڑھائے چلی
دکھ کو کوئی ساتھی نہیں　　　جگ میں نین نیر بہائے چلی
سر نُر من سب کو پیہ عظمت　　　دور گر سیس نوائے چلی

...

موخر الذکر گیت کی زبان اپنے ماقبل کے گیتوں سے کافی حد تک میل کھاتی ہے لیکن ان میں اردو کا رنگ کافی حد تک نمایاں ہے۔اس میں فعل بالکل واضح اردو کا ہے اور تلفظ میں بھی عظمت، عجمت نہیں ہوتا۔مزید مؤخر الذکر دونوں گیتوں کی زبان میں بھی اردو کا یہ رنگ واضح ہے۔ان دونوں گیتوں میں کوئی بھی لفظ ایسا نہیں دکھائی دیتا جو اردو میں مستعمل نہ ہو۔ بھبھوت،الکھ اور رین یہ الفاظ بھی ہمارے ادب میں مستعمل ہیں اور ان سے ادب کے قارئین باخوبی واقف ہیں۔ان گیتوں کی زبان کا رنگ دیکھ کر یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ان میں ادبی رنگ شامل ہوتا جارہا ہے لیکن ساتھ ہی ان میں لوک کلچر کے عناصر اور اس کے اشارے ہمیں صاف دکھائی دیتے ہیں۔جوگی اور جوگنوں کا بھبھوت رما کر گلی کوچے میں الکھ کا نعرہ بلند کرنا، اور اپنے محبوب کی تلاش میں جوگنوں کا بالیں کھولے، آنسو بہائے، سرخ آنکھیں اور ماتھے تلک لگائے پھرنا یہ سب لوک کلچر کے اشارے ہیں۔جوگی، جوگنوں کے یہ خدوخال جس کی پروردہ میرابائی تھی ہمیں شہری وتمدنی کلچر میں نہیں دکھائی دیتی ہے۔اور دوسرے اہم بات ان گیتوں میں عاشق کا کردار ہے۔ جو مادری تہذیب کی پرودہ ہے۔اور یہ مادری تہذیب اب ہندوستان کے لوک کلچر سے وابستہ ہیں۔اور اس میں کسی کو شبہ نہیں کہ گیت اسی تہذیب کی پروردہ ہے بایں ہمہ ان ڈراموں کے گیتوں میں بھی اس تہذیب کے عناصر ہنوز موجود ہیں اور بعد کے زمانے تک میں بھی اس کے اثرات پائے جاتے رہے ہیں۔

ان گیتوں کے علاوہ ان ڈراموں میں اردو کا مقامی لہجہ بھی دکھائی دیتا ہے۔امانت کی اندر سبھا کی طرح اردو کی مقامی بولی کا وہ رنگ بھی ہے جو اودھی اور برج کے اشتراک سے تیار ہوئی ہے۔اردو کا یہ مقامی لہجہ جس کا تعلق اردو کے لوک کلچر سے ہے ان گیتوں کا خاصہ ہیں۔ان ہجر زدہ گیتوں کے علاوہ بزم سلیمان میں ایک ہولی کا گیت بھی درج ہے جو یاقوت پری کی ہی زبانی گائی گئی ہے۔اس کی زبان میں مقامی بولیوں کا ٹھس ہے۔

ایسی نٹھر کنہائی　　　موپر پچکاری چلائی

عبیر گلال ملت مکھ اوپر

سوسے کرت ڈھٹائی

لپٹ چھپٹ ساری ساری بھجودت

چولیا مسکائی

نکٹ ڈگر میں　　　روکت ٹوکت

سیام کرے نٹھرائی

...

جشنِ پرستان میں بھی اردو کا مقامی رنگ عیاں ہے۔اس ڈرامہ میں دو الگ الگ سین سے دو علیحدہ کرداروں کی زبانی یہ گیت درج کرتا ہوں:

ٹھمری زبانی یاقوت پری کے

چنچل چھل مگہ روکے آج　　　　جل بھرن میں نہ جاؤں گی
ڈگر بگر موری سو گھر گگری بھوری　　　　لنگر جھنگر سے پروہے کاج
جل بھرن میں نہ جاؤں گی
چنریا مروری جھجکوری توری چوری موری　　　　بھیروں پیانے موری لئی ہے لاج
جل بھرن میں نہ جاؤں گی

...

ساون زبانی جوگن کے

امنڈ گھمنڈ بادر چھوں اس سے　　　　کاہے برج چھائی
سب سدھ آوت شام سندر کی　　　　ہم کا کچھ نہ سہائے
برس برس کے دن جن برسو　　　　چھن چھن دکھ ادھکائے
جو برسات سیج سکھ سوت　　　　تا گھر برسو جائے
ہم کو کاہ چاہ پارس کے　　　　جہاں چاہے تہاں جائے

...

جشنِ پرستان کے دونوں گیتوں میں ہمیں لوک کلچر کے نشانات ملتے ہیں۔ یاقوت پری اور جوگن کی زبانی یہ گیت ہماری آنکھوں کے سامنے لوک کلچر کی تصویر ابھارتے ہیں۔ جس میں پنگھٹ پر پانی بھرنے کا ذکر ہے۔ گگری، چنریا اور کاج پرونے کا بیان ہے۔ ساون کے مہینہ میں محبوب کے ہجر میں تڑپتی ایک عورت کی تصویر ہے جو لوک کلچر کے پس منظر میں ابھرتی دکھائی پڑتی ہے۔ مذکورہ گیتوں کا اردو کے لوک کلچر سے انسلاک نمایاں ہے۔ جشنِ پرستان میں کل دو سو باسٹھ اشعار ہیں۔ جن میں غزل، غزل مسلسل، دو غزلہ، مثنوی، آمد، دوہرے، گیت شامل ہیں۔ تین گرہ بند ہیں۔ جس میں ایک ساون ہے۔ ان تینوں میں کل اٹھائس بند ہیں۔ تین چھند اگیارہ دوہے، تین ٹھمریاں، ایک ہولی، ایک بہاگ، ایک بھیرویں اور ایک ساون ہے۔ کل ملا کر سات گیت شامل ہیں۔ اپنی سادگی اور جذبات نگاری میں یہ کسی بھی طرح اندر سبھا سے کم نہیں ہیں۔ گزشتہ تینوں اندر سبھاؤں میں گیت کے ساتھ ان کی دھن کا

ذکر بھی موجود ہے لیکن عظمت نے جشن پرستاں میں ایسا کوئی اشارہ درج نہیں کیا ہے۔اس ڈرامہ کی خاص بات یہ ہے کہ اس میں امانت کی اندر سبھا کا ہو بہو نقل پیش نہیں کیا گیا بلکہ اس میں جدت سے کام لیا گیا ہے۔اس کے قصہ میں تبدیلی کی گئی ہے۔امانت کے شہزادہ گلفام اور سبز پری کا قصہ یہاں شہزادی گلفام اور شہزادہ سمشاد کے درمیان تیار کیا گیا ہے۔درمیان میں صنوبر پری کو شامل کر دیا گیا ہے جو زبردستی شہزادہ کو حاصل کرنا چاہتی ہے۔محبت کا یہ مثلّثی قصہ کب لکھا گیا؟ کس کی فرمائش پر لکھا گیا؟ان سوالوں کے جوابات ہمیں ڈرامہ کے سرورق کی عبارتوں سے ملتا ہے جو یوں ہے ''بعون صناع مکین و مکاں خلاق زمین و زماں جشن پرستاں، بہ طرز اندر سبھا من تصنیف لالہ بھیروں سنگھ عظمت حسب فرمائش لالہ نانک چند صاحب تاجر کتب چوک لکھنو در مطبع دبدبہ احمدی بہ اہتمام احمد علی خاں لکھنو منطبع ہوئی۔''[17] ڈرامہ کے آخر میں جو دو قطعات تاریخ درج ہیں،ان سے معلوم ہوتا ہے کہ عظمت نے یہ ڈرامہ ۱۸۶۶ میں لکھا تھا۔

اندر سبھا کے طرز پر لکھا گیا ایک منظوم ڈرامہ منشی تاج بہادر عرف لالہ خدا بخش کا '' نادر سبھا'' بھی ہے۔ یہ ڈرامہ ۱۸۸۵ میں مطبع قیصر المطابع لکھنو سے شائع ہوا۔منشی تاج بہادر نے اس ڈرامہ میں امانت کی طرح ہی دوہرا، ٹھمری اور غزلوں کے ذریعہ ہی قصہ پیش کیا ہے۔یہ ڈرامہ بھی گیتوں کے حوالہ سے اپنی لوک روایت سے جڑا ہوا ہے۔ان گیتوں میں ہندوستان کی وہ لوک تہذیب کا رنگ بستا ہے جس میں بسنت اور ہولی زور شور سے منایا جاتا ہے۔ کرشن لیلا رچائی جاتی ہے۔ہولی کے گیتوں میں شیام کی راس لیلا کا ذکر بھی احسن طور پر ملتا ہے۔'سانورے بھر جوری مٹک موری پھوڑی' ،'آپ گلال ملو مکھ مورے اور کرت جھک جھوری'،'جیسے سیام متھرا کو سدھارے' ان گیتوں میں کرشن کا راس رنگ ہے۔جو آج بھی ہماری لوک روایت میں زندہ ہیں۔ہولی کے گیتوں کے علاوہ کجری اور بھجن بھی اس ڈرامہ میں شامل ہیں۔

ہولی

نہیں آئے سیام یہ جرے ہوری　　　اب کا سنگ پہاگ کھیلی گوری
پنیاں پرت ہوں اودھو میں تمھری　　　اتنی بات سنو تم موری
ہاتھ جوریہی کہیو پیا سے　　　تم بن راہے پھرت ہے بوری
نہیں آئے سیام نہ جرے ہوری

---

[17] ابراہیم یوسف،اندر سبھا اور اندر سبھائیں، لکھنوٴ: نسیم بک ڈپو،۱۹۸۰ص، ۱۲۳۔

عبیر گلال تنک نہیں بھاوے　　سیام کے سوچ میں جیرا پر وری
اب تو کرپا غریب پہ کیجیئے　　لاج شرم راکھو تم موری

...

بھجن

پر بھو غریب ہے داس تمہارا　　تو ہی جگت کا پت رکھوارا
بھائی بند کوی کام نہ ایھین　　اننت کال میں تہر اسہارا
ملا مسجد میں سر رگڑے　　بامن پوجے ٹھاکر دوار
کرسٹان گرجا کو پوجین　　لے لے کر سب نام تمہارا
پاپ کی ندیا سے کون غریب کا　　تم بن پار لگاون ہارا

نادر سبھا میں استعمال شدہ گیتوں کا تعلق بھی اردو کی علاقائی زبان سے ہے جس ہیں گیت کا روایتی انداز ہے۔ لیکن ڈرامہ جیسے جیسے آگے بڑھتا ہے گیت کی زبان سے علاقائی اثرات کم ہونے لگتے ہیں حتّٰی کہ کئی ایک جگہ اردو زبان کا خالص رنگ بالکل واضح ہو جاتا ہے۔آسان اور سادہ اردو زبان میں لکھے گئے یہ گیت مابعد زمانے کے اردو گیتوں سے اپنا انسلاک قائم کرتے ہیں۔ ان گیتوں میں اسلامی تہذیب کا عکس بھی دکھائی دیتا ہے۔ اللہ ،رسول سے امداد کی صورت بھی ملتی ہے۔ مشترکہ تہذیب کا یہ عکس ان گیتوں کی اچھی مثال ہیں:

مولا نبی پر دھیان دھرو تم　　وہی کریں بیڑا پار
دھرو تم دھیرج اے غم خوار
چھان کے بستی اور بیاباں　　لائے ملاون یار
دھرو تم دھیرج اے ...
فضل خدا سے امید ہے دل کو　　آن ملے دلدار
دھرو تم دھیرج اے ...
سوچ غریب کرو نہ جیا میں　　راکھو صبر و قرار
دھرو تم دھیرج اے ...

اس کے بعد گیت کی زبان کا انداز خالص اردو مائل ہوتا گیا۔

کس کام کو آپ آئے ہیں یہاں بتلاؤ ہمیں اے رشک قمر
کیا اس کوچہ میں کوئی دلبر معشوق پری رو آیا نظر

غم جس کا ہوا تیرے دل پر بے چین بہت ہو اور مضطر
ششدر ہو کھڑے کوئی پاس نہیں منھ اوترا ہوا ہے ماہ جبیں
کس سوچ میں ہو کیوں ہو غم گیں ہے دھیان تمہارا آج کدھر
افسوس ہمیں ہے رشک پری یہ دیکھ شباب کی جلوہ گری
بتلاؤ غریب کو کیا گذری ہوئے جس سے تم ایسے خستہ جگر

منشی تاج بہادر نے اس ڈرامہ میں لاونی کے گیت بھی درج کئے ہیں۔ اور ان تمام گیتوں سے اردو کے مقامی اثرات کے بجائے اردو زبان کی واضح صورت سامنے آتی ہے۔

اودھر ہے جاتی جان سخت ہے دل کو اب یہ حیرانی
بلا میں میری جان پڑی کیا قہر ہوا یہ ربّانی
چین سے بیٹھی ہوئی تھی گھر میں ریت نہ الفت کی جاتی
آن کے تم نے صاحب ہم کو ناحق دی یہ پریشانی
دوا پئیں وہ جان نہ دیویں کریں نہ ایسی نادانی
کسی بہانے آن ملیں گے ضرور اے یوسف ثانی

جیسا کہ ذکر کیا گیا کہ ابراہیم یوسف نے اپنی کتاب 'اندر سبھا اور اندر سبھائیں' کے آخر میں امانت کی اندر سبھا کے طرز پر لکھے گئے ڈراموں کی ایک فہرست درج کی ہے جو اپنے وقت میں کامیابی سے کھیلی گئی تھیں۔ جس میں درج بالا اندر سبھاؤں کے علاوہ ستائس اندر سبھاؤں کا نام درج ہے۔ سب کا ذکر یہاں مناسب حال نہیں۔ لیکن اتنا طئے ہے کہ ان تمام منظوم ڈراموں میں گیتوں کی ایکخاصی تعداد ہے۔ جن سے اس عہد کی اردو کا مقامی لہجہ اور اس کی ایک ارتقائی صورت نظروں میں پھر جاتی ہے۔ من حیث المجموع اندر سبھاؤں کے گیتوں کی زبان پر غور کریں تو یہ اردو کا مقامی رنگ معلوم ہوتی ہیں۔ وہ اردو جو آج بھی ہندوستان کے مختلف علاقوں کے روزمرہ میں بولی جاتی ہے جہاں اردو ہندی کا فرق بہت کم رہ جاتا ہے اور جس کو ادبا گاہے گاہے اپنے اظہاریہ میں شامل کرتے ہیں۔ تحریری سطح پر اس کا رنگ بھلے ہی مختلف ہو لیکن روزمرہ کی سطح پر ان دونوں میں افتراق کی صورت بہت کم رہ جاتی ہے۔ خالصیت اور فصاحت کا دم بھرنے والے حضرات ان زبانوں کا تعلق عوام سے منقطع کر دینا چاہتے ہیں۔ انہیں اس بات کا اعتراف کرنے میں قباحت ہوتی ہے کہ تحریری اور تقریری زبانوں میں فرق ہوتا ہے اسی طرح عوام و خواص اور شہری و دیہی زبانوں میں بھی افتراق کی صورت پائی جاتی ہے۔ اور ایسا ہرگز نہیں ہے کہ اردو خواص کی زبان ہے یا

شہری علاقہ میں ہی مقید ہے یا محض تحریری سطح پر ہی استعمال ہوتی ہے۔اردو ان تمام زمروں سے تعلق رکھتی ہے۔ بایں وجہ ہمیں اس بات کا اعتراف کرنا چاہئے کہ عوام تو در کنار خواص کا طبقہ بھی اپنے روزمرہ میں غالب اور اقبال کی زبان نہیں بولتا ہے اور نہ میر کی ستھری زبان کو اپنا اظہاریہ بناتا ہے۔ زبانوں کے اس دیس میں جہاں قدم قدم پر تبدیلیاں دکھائی دیتی ہیں ایسا ممکن ہی نہیں کہ زبان کی ایک ہی صورت دکھائی دے۔ ایسی صورت میں اردو کو تحریری سطح پر یا متمدن، ایلٹ کلچر کے ساتھ محدود کر دینا اس زبان پر ظلم ہے۔ زندہ زبانون کا تعلق عوام سے کٹ نہیں سکتا ہے۔اور یہ حقیقت ہے کہ عوام کے روزمرہ سے ہی زبانیں زندہ رہتی ہیں۔اس لئے اردو کا یہ لہجہ بھی قابل قبول ہے جس میں اردو کی مقامی بولیوں کا عکس ہے۔

تھیٹریکل ڈراموں میں گیتوں کی صورت

اندر سبھاؤں کی مقبولیت کے ساتھ ڈرامہ جلد ہی پیشہ ورانہ حیثیت اختیار کر گیا۔اندر سبھاوں کی حیثیت تک ڈرامہ خالص تفریح کا سامان تھے۔ لیکن بمبئی اور کلکتہ میں تھیٹر کے قیام نے اردو ڈرامہ کو ایک نئی سمت گامزن کر دیا۔اب ڈرامہ محض تفریح طبع کا سامان نہیں تھا بلکہ تجارت کا ذریعہ بن گیا تھا۔اردو ڈرامہ کے حق میں یہ قدم خوش آئند تھا یا نہیں؟ یہ ایک علیحدہ موضوع ہے۔ لیکن اتنا ضرور ہے کہ پارسی تھیٹر جسے اردو تھیٹر بھی کہا گیا ہے کے قیام نے عوام کی تفریح طبع کا ایک نیا سامان فراہم کیا اور اردو ڈرامے کی عوامی روایت کو ایک استحکام بخشا۔ پارسی تھیٹر کے مالکان اور ڈرامہ نگار عموما پارسی ہی ہوا کرتے تھے۔ وہ ڈرامے عموما گجراتی زبان میں ہی رقم کیا کرتے تھے بعد ازیں اسے منشی کے ذریعہ اردو میں ترجمہ کروایا جاتا تھا۔ پارسی تھیٹر کے ابتدائی ڈرامہ نگاروں میں کئی نام اہم ہیں لیکن ان میں آرام کا نام اس لئے بھی اہم ہے کہ ایک تو وہ غیر پارسی تھے اور دوسرے ان کا ترجمہ کیا ہوا ڈرامہ 'خورشید' پارسی تھیٹر کا پہلا دستیاب شدہ متن ہے۔ خورشید سے پہلے کئی ایک ڈرامے لکھے گئے جن کا نام عبد العلیم نامی نے اپنی کتاب 'اردو تھیٹر' میں ذکر کیا ہے۔ لیکن بمبئی میں ۱۸۷۱ تک اسٹیج ہونے والے اردو ڈراموں کا کوئی اسکرپٹ دستیاب نہیں ہو سکا ہے ۔ اس سلسلہ میں جدید ترین تحقیق کے مطابق جو قدیم ترین ڈراما دستیاب ہے وہ ''خورشید'' (آرام) ہے۔عطیہ نشاط کے بیان کے مطابق خورشید میں منظوم مکالمے بالکل نہیں ہیں۔ گاہے گاہے کوئی کردار چند ایک شعر پڑھ دیتا ہے اس کے علاوہ گیتوں کا استعمال قابل توجہ ہے۔ نثری ڈراموں سے متعلق عارف نقوی اپنی

تحقیق میں لکھتے ہیں کہ ماسٹر احمد حسن وافر کا ڈرامہ بلبل بیمار نثری ڈرامہ کی طرف پہلا قدم ہے۔اس سے قبل سب ڈرامے منظوم تھے یا اندر سبھا کی طرح ان میں برائے نام مقفہ نثر کا استعمال ہوتا تھا۔[18]

اردو کا پہلا نثری ڈرامہ کون تھا اس میں نہ الجھتے ہوئے مسیح الزماں اور عطیہ نشاط کی تحقیق کو بنیاد بنا کر خورشید کو ہی پہلا نثری ڈرامہ تصور کرتا ہوں۔'ڈاکٹر مسیح الزماں کی تحقیق کے مطابق'' خورشید'' اردو تھیٹر کا پہلا ڈرامہ ہے جسے بہرام جی فریدوں جی مرزبان نے ۱۸۷۱ میں گجراتی سے اردو میں ترجمہ کیا۔[19]عطیہ نشاط کے مطابق' یہ اردو کا پہلا ڈرامہ ہے جس میں نثر میں مکالمے رکھے گئے ہیں۔'[20]ان دونوں کو بنیاد بنا کر جب ہم اس ڈرامہ کا جائزہ لیتے ہیں تو ہمیں یوں معلوم ہوتا ہے کہ اس میں درج کئے گئے گیت ترجمہ نہیں بلکہ اردو کے خود ساختہ ہیں جس کی وضاحت مصنف نے خورشید کے دیباچہ میں اس اندز سے کی ''اس ناٹک میں اکثر جگہوں پر اردو زبان میں مشہور قصوں، جیسا کہ مذہب عشق، بدر منیر، یوسف زلیخا، گل باصنوبر وغیرہ میں سے موافق آئے ہوئے فقروں، نکتوں اور اشاروں کی نقل کی ہے اور اس سوائے تمام غزلوں اور گانے بھی استادوں کی کتابوں میں سے انتخاب کر لئے ہیں۔''[21] آرام کی زبان اردو نہیں تھی۔انہیں اردو زبان کی ساخت اور اس کے قواعد سے بھی واقفیت نہیں تھی جس کا اعتراف وہ خود کرتے ہیں بایں ہمہ مذکورہ بالا اقتباس اور اردو سے ناواقفیت کی بناد پر یہ سمجھآتا ہے کہ انہوں نے خورشید میں شامل گیت اور غزل بھی استادوں کی کتابوں سے ہی اخذ کئے ہیں۔لیکن ان کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے گیت اور غزل کا انتخاب اس خوبصورتی کے ساتھ کیا ہے کہ وہ بالکل ڈرامہ کے مناسب حال اور بر محل معلوم ہوتے ہیں۔اردو گیت کے حوالہ سے آرام کی اہمیت اس لئے بھی قائم ہو جاتی ہے کہ انہوں نے استادوں کی کتابوں سے اردو گیت کے نمونے سامنے لائے اور انہیں گیتوں کی روایت کا حصہ بنایا۔ یہاں اس بات کی وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے کہ پارسی تھیٹر جس میں ابتداً گجراتی ڈراموں کو پیش کیا جاتا تھا۔ تجارتی نقطہ نظر اور منافع کی غرض سے جلد ہی اردو ڈرامے کی پیش کش کو ترجیح دینے لگے، جس کی بدولت پارسی تھیٹر کو اردو تھیٹر کا نام دیا گیا۔ تجارتی غرض سے یکے بعد دیگرے کئی ایک تھیٹریکل کمپنیاں قائم ہو گئیں۔عبد العلیم نامی نے ایسی کم و پیش انیس کمپنیوں کے نام گنائے ہیں جو آرام کے ڈرامے خورشید اور نور جہاں کی مقبولیت دیکھ کر اردو ڈرامہ پر مرتکز ہو گئے اور اردو تھیٹر کہلانے لگے۔'' یہ کمپنیاں

[18] عارف نقوی، منظوم ڈرامہ کی روایت، دہلی: ایگل پرنٹنگ سروس، ۲۰۰۱، ص، ۸۷ ۔

[19] مسیح الزماں، ''اردو ڈرامہ انیسویں صدی میں''، شب خون، الہ آباد: شمارہ ۴، (جولائی)، ۱۹۶۷، ص، ۲۱۔

[20] عطیہ نشاط، اردو ڈراما روایت اور تجربہ، الہ آباد، نیشنل آرٹ پریس، ۱۹۷۳، ص، ۸۶۔

[21] مسیح الزماں (مرتبہ)، دیباچہ اردو تھیٹر کا پہلا ڈرامہ خورشید، لکھنو: نظامی پریس، ۱۹۷۳، ص، ۲۰ ۔

(ابتداً)انگریزی، گجراتی اوراردو میں منظوم،اصلاحی، مذہبی، طلسماتی، ملکوتی غرضکہ ہر قسم کے ڈرامے اسٹیج کرتی تھیں لیکن 'خورشید' اور 'نورجہاں' کے بعد کم و بیش سب کمپنیاں اردو ڈرامے دکھلانے لگیں۔"[22] ابتداً تمام ڈرامے منظوم ہوا کرتے تھے۔ بعدازیں رفتہ رفتہ نثر کی طرف لوگوں کا رجحان بڑھا۔ لیکن ڈرامے منظوم ہوں یا منثور دونوں میں بالعموم گیت کا رواج قائم رہا۔ آرام جو پارسی تھیٹر کے پہلے اردو ڈرامہ نگار کی حیثیت سے معروف ہوئے ان کے نام سے مشہور ہمیں کوئی ایک درجن ڈراموں کا پتہ چلتا ہے جن میں سے زیادہ تر منظوم ہیں۔ "آرام کے ڈراموں کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ ان کے یہاں مغربی ڈراموں کی روایت سے زیادہ اندر سبھااور اسسے قبل رہس کی روایت کے اثرات کہیں زیادہ ہیں۔" [23] اندر سبھا کی طرز پر ہی تھیٹریکل ڈرامہ نے اپنی شروعات کی اور مافوق الفطری قصہ کہانیوں پر ڈرامے پیش کئے۔ آرام کے اہم ڈراموں میں نورجہاں، گوپی چند، حاتم طائی، گل بکاؤلی بے نظیر بدر منیر شمار کئے جاتے ہیں۔ ان ڈراموں میں اردو کی لوک روایت کے قصے کہانیوں کے نقوش واضح ہیں اوران کا اظہار یہ بھی اسی انداز سے طئے پایا ہے۔ بایں ہمہ عوامی پسند کے مطابق ڈرامہ میں گیت، غزل کا اہتمام نظر آتا ہے جو خورشید سے شروع ہو کر آغا حشر کاشمیری تک کے ڈراموں میں دکھائی دیتا ہے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کے اس کے اثرات وقت کے ساتھ ساتھ تبدیل ہوتے رہے ہیں۔ اور گیت غزل کا چلن کم ہوتا گیا ہے۔ بایں ہمہ حشر کے ڈراموں میں نظم سے زیادہ نثر کی روش عام نظر آتی ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ گیت کا استعمال جو ڈرامہ میں اندر سبھا سے شروع ہوتا ہے وہ تھیٹر سے ہوتا ہوا فلموں میں بھی اپنی شناخت قائم کرلیتا ہے۔ اور فلمیں بغیر گیتوں کے اپنی چھاپ چھوڑنے میں کامیاب نہیں ہوتی ہیں۔

تھیٹر کے اس پہلے ڈرامہ 'خورشید' کے چندایک گیت کا جائزہ لیتے ہیں۔ جس سے اندازہ ہوگا کہ اردو گیت کا انداز اور ڈرامہ میں اس کی اٹھان کیا تھی۔ ڈرامہ میں کوتوال، خورشید سے اپنی محبت کا اظہار کرتے ہوئے یوں گیت گاتا ہے:

اگر یوں ہی دل کو ستاتی رہے گی — تو اک دب مری جان جاتی رہے گی
میں جاتا ہوں دل کو ترے پاس چھوڑ — مری یاد تجھ کو دلاتی رہے گی
اگر تجھ کو چلنا ہے چل ساتھ میرے — یہ کب تک توں تاباں بناتی رہے گی

خورشید اکیلی بیٹھی خاوند کی تعریف میں گانا گاتی اور چکن بھرتی ہے:

---

[22] عبدالعلیم نامی، اردو تھیٹر جلد اول، کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۶۲، ص: ۲۶۵۔

[23] انیس اعظمی، تھیٹر، پارسی تھیٹر اور آغا حشر کاشمیری، نئی دہلی: ایم۔آر پبلی کیشنز، ۲۰۱۱، ص، ۹۸۔

جسکو لذت ہے سجن کے دید کی — اس کو خوش بختی ہے صبح عید کی
لکھ کے اوپر زلف اے دریائے حسن — موج ہے یہ چشمہ خورشید کی
دل مرا موتی ہو تجھ بالے میں جا — کان میں کہتا ہے باتیں بھید کی

فیروز خورشید کی حصولیابی کی امید کے لئے خدا سے التجا کرتا ہے:

دشت غربت میں پڑا ہوں یا اللہ — کون مجھ کو تجھ سواد کھلائے راہ
نہ کوئی ہمدم نہ یاں ہمراہ ہے — ہے اگر تو بس جگر کی آہ ہے
کس سے اپنا درد و غم کروں بیاں — لب پہ آپہنچی ہے جان ناتواں
ہر قدم پر ہے یہاں خطرے ہزار — تو بچائے تو بچوں پروردگار

ہجر زدہ خوشید کے گیت:

بن پیا گھٹا نہیں بھاوے، رہ رہ دل کو گھبراوے
بجلی کی چمک تڑپاوے ڈرائے، بن پیا گھٹا نہیں بھاوے
امنڈ گھمنڈ کے کالی بدریا، موہے ناحق نہ ستاوے — یوں پون پروائی سے جا کہو اور ملک برساوے جاوے
بن پیا گھٹا ....
بھیجت ہو انسون کی بوندن میگھا جھرنہ لگاوے — پیارا پیا کو مان کے اپنے بن پربت پر جاوے جاوے
بن پیا گھٹا ....

...

کسی سے پریت نہیں کریے ڈریے بھلا اس جگ میں — کسی سے
اس جگ میں جیون تھوڑو کاہے کو برائی سر لیجئے
بھلا اس جگ میں — کسی سے
اپنی نہ کہئے واری اور کی نہ سنئے بن چاہے واں کو نام نہیں لیجئے
بھلا اس جگ میں — کسی سے

...

رامش گریں گاتی ہیں:

بتادے غازی راہ اب وہ دلدار کہاں ہے — جو دل آزار تمہارا وہ دل آزار کہاں ہے
تونے جنھوں کے اوپر تن من فدا کیا ہے — وہ تیرا خورشید زرافشاں کہاں ہے

انتظاری سے تڑپتا ہے دل ہم سبھوں کا　　　　جتا دے وہ دلہن کا اب دردار کہاں ہے

خورشید کے مستعار گیتوں کے علاوہ آرام کے ڈرامہ نور جہاں کے گیتوں پر ایک نظر ڈالتے چلیں جس سے آرام کے گیتوں کا مزاج اور ان کا انداز واضح ہوتا ہے :

رامشگروں کا گانا (دادرا)

اے کہیں زمک زمک چمکت نر آوے

حور کی صورت، مور کی مورت، ماہ بھی مکھ چھپاوے

کہیں زمک

من موہن یہ بن ٹھن جب سیر چمن کو جاوے

گل سنبل ہر رنگیں پھول اور بلبل بھی سر جھکاوے

کہیں زمک

نور جہاں کی بانکی ادا کی زیادہ کرے تعریف کیا

فلک کا ملک دیکھے جھلک، فلک میں غش کھاوے

کہیں زمک

لاونی

بجر بٹاؤ نام ہے میرا، کام کروں نیک کام

پل مین خلق کروں بے فام

چنچل، اچپل، چالاک، ہاتھ میں بتاؤں چاند

پہلوان پیل تن ڈالوں باندھ

لٹر پٹر کر سرور سردار کروں عالم سے پار

غڑپ کر ان سب کے ہتھیار

دھول، چھکڑ اور پیزار کی تیار میرے پاس

لگاؤں، رہے نہ جب تک سانس[24]

اسی ڈرامہ میں ایک اور گیت درج ہے جو چوروں کی ایک جماعت ساتھ مل کر کورس کے انداز میں گاتی ہے۔ یہ گیت دراصل لوک کلچر کی اس روایت کی یاد لاتا ہے جس میں لوگ کھیت کھلیانوں میں کام کرتے، چکی پیستے،

[24] امتیاز علی تاج (مرتبہ)، ڈرامہ نور جہاں، آرام کے ڈرامے جلد اول، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۹، ص، ۲۸۔

چرخہ چلاتے اور دھان کوٹتے ہوئے اجتماعی طور پر گیت گنگنانے لگتے تھے تاکہ کام کا بار محسوس نہ ہو۔اس گیت کو درج کرنے سے قبل آرام کا وہ جملہ بھی درج کئے دیتا ہوں جس سے اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ یہ گیت ایک مشترکہ عمل ہے۔"بھائیو! گاتے گاتے کھینچو کہ کام مشکل نہ نظر آئے۔"

بھرے دریا میں خزانے، بھاری موتی رے
جھٹ پٹ سے پھینکو جالاں، ملے زر گوہر اور لعلاں
بھرے دریا میں
گھڑی ہماری رے، ہم لیں گے وہ ساری رے، نہ تو ہم
چھوڑیں ہر گز، کرو باتیں نہ تم سوکھی، میاں کھاؤ گے
کہیں مکی چھکڑ، کہیں ماریں گے پکڑ جوتی رے
بھرے دریا میں[25]

ڈرامہ میں عورتوں کو مبارکبادیاں گاتے ہوئے بھی پیش کیا گیا ہے۔ شادیانے گانے کا چلن لوک کلچر کی روایت کا علامیہ ہے۔

شادی مبارک بہن کو، رنگ بھری بہار ہے
رنگ بھری بہار ہے بھلا رنگ بھری بہار ہے
شادی مبارک
چنبیلی کا ہار لائی مالن کر تیار
گاؤ سہینا سہوار سہرے کا سنگار ہے
شادی مبارک
مشک و عطر اور کپور لاؤ بنا کے حضور
برسے گلابی ہے نور، خشبو کی بو سار ہے
شادی مبارک

آرام کے ڈرامہ حاتم طائی میں بھی کئی گیت درج ہیں۔ 'ناز بھر گل پہ یہ بلبل واری جائے'، 'ایک لاونی'، 'پری ملا ساز سر رنگین خوش گانا' بھی اہم ہے۔مزید برآں ایک ٹھمری اردو کی بولی میں جس میں علاقائیت کا اثر نمایاں ہے۔ یہ

[25] ایضاً، ص، ۴۵۔

بولی آرام نے حسن بانو شہزادی کی زبان سے ادا کروائی ہے۔ شہزادی کی زبان سے اس مخلوط زبان کا ادا ہونا اپنے آپ میں حیرت کن ہے۔ لیکن اس سے یہ اندازہ بھی ہوتا ہے کہ یہ مخلوط زبان میں گائے جانے والے گیتوں کا شغف شرفا بھی رکھتے تھے۔

لیا ایک آن من جو دیا نہ دیا
کالے تورے بال بل کھائے بل کھائے ...لیا اک آن
دگری جہاں توئے دیکھت جائے
آنکھ مارے، للچائے للچائے ....لیا اک آن

آرام کا ڈرامہ جہانگیر شاہ و گوہر، منظوم ڈرامہ کی شکل میں ہے۔ اس میں ٹھمری، غزل، لاونی، جھولنا، کہروا، دھرپت، بیت وغیرہ کی مختلف مثالیں درج ہیں۔ڈرامہ 'بے نظیر بدر منیر' بھی ایک منظوم ڈرامہ ہے۔ جو راگ ناٹک گروہ وکٹوریا ناٹک کمپنی کے لئے ۱۸۷۲ میں لکھا گیا تھا۔اس ڈرامہ کی شہرت کے پیش نظر اس ڈرامہ کی تقلید میں متعدد ڈرامہ لکھے گئے جن میں درج ذیل چار لوگوں کے ڈراموں کو خاصی شہرت ملی :

> ا۔ رونق بنارسی نے یہی راگ ناٹک ۱۸۷۹ میں تین ایکٹ میں لکھا۔ جو اسی سال کے ماہ اگست میں بمبئی میں وکٹوریا ناٹک کے اسٹیج پر پیش ہوا۔ ۲۔ منشی فقیر محمد تیغ نے یہی راگ ناٹک ۱۸۸۱ میں لکھا۔ ۳۔ ظریف نے اسی راگ ناٹک کو' بدر منیر' کے نام سے لکھا۔ ۴۔ حافظ محمد عبد اللہ پوری نے یہی راگ ناٹک 'بے نظیر بدر منیر عرف تماشائے دل پزیر' ۱۸۸۹ میں لکھا۔ [....] (لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ) میر حسن کی اس کہانی کو آرام نے اسٹیج پر پیش کرنے کے لئے جس طرح سوچا، جتنے ایکٹ اور مناظر میں تقسیم کیا اور ہر منظر میں کہانی کا جتنا مواد جس طرح بیان کرنا مناسب سمجھا، اس میں بعد کے مصنفین نے کسی قسم کا کوئی فرق روا نہیں رکھا، بلکہ ہر بات میں آرام سے استفادہ کرنا نامناسب نہیں سمجھا۔[26]

آرام کے اس ڈرامہ میں '' کہانی کے علاوہ اسکا آدھے سے زیادہ متن میر حسن کی مثنوی سحر البیان کے اشعار پر مشتمل ہے، جن کی نشاندہی ہر موقع پر کر دی گئی ہے۔ ان کے علاوہ جو مخمس اور مسدس متن میں شامل ہیں، ان میں بیشتر دوسرے شعرا کے مصرعے ہیں جو بہ ادنیٰ تغیر استعمال میں لائے گئے ہیں۔ پورے کھیل میں غزلیں گنتی کی دو چار

[26] امتیاز علی تاج (مرتبہ)، ڈرامہ نور جہاں، آرام کے ڈرامے جلد اول، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۹، ص، ۸۔

ہیں، باقی تمام گانے موسیقی کی متنوع صورتوں میں ہیں، مثلاً ٹھمری، لاونی، دھرپد وغیرہ۔.... ٹھمریاں اور گانے البتہ مصنف کے طبع زاد ہیں۔"[27] ان ٹھمریوں اور گانے کی مثالیں یوں ہیں:

ٹھمری بزبان بدر منیر

قصور ایسا کیا میرے سے ہو گیا ہے
جو اے پیارے دل بر ہمارے
مجھے چھوڑ کے تو چلا ہے.... قصور
اٹھا تیغ قتل کر قاتل ہم کو
کہ حاضر ہمارا گلا ہے.... قصور
مناتی ہوں لے پیر پر رکھ کے سر میں
کیوں اب بھی تو مجھ سے خفا ہے.... قصور

...

ہجر زدہ بدر منیر اپنے اضطراب کو بیان کرتی ہوئی ٹھمری گاتی ہے۔یہ ٹھمری راگ بھیرویں میں گائی گئی ہے:

سہاگ مورا کیسے رہے واری
بچھڑ گیو پیو کے ساتھ ...سہاگ
تلپت ہوں میں دن رتیاں
آوے آپ نہ بھیجے پتیاں
آگ سی بھڑکت ہیں موری چھتیاں
جل گئی دیہہ ساری بچھڑ گیو
پی پی پیا کیوں تو پکارے
پاپی پیو روس گئے ہیں ہمارے
اب ناہیں وہ آون ہارے
کوک کوک میں ہاری بچھڑ گیو
ڈھونڈن تم کو میں بن بن جاؤں
سگرے سنگارے کو آگ لگاؤں

[27] امتیاز علی تاج (مرتبہ)، ڈرامہ نور جہاں، آرام کے ڈرامے جلد اول، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۹، ص، ۱۰۔۱۱۔

پیاپیا کہہ الکھ جگاؤں

بپتاپریم ڈاری بچھڑ گیو

...

آرام کے مذکورہ بالا گیت کی سلگن اوراس کی کسک اپنی مثال آپ ہے۔ ہجر کی تڑپ کا یہ بیانیہ گیتوں کا خاصہ ہے۔ جس کے لئے گیت جانے جاتے ہیں۔ اس گیت کا لفظ لفظ آہیں بھرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ اور اس سے اٹھنے والی آہیں سیدھا دل میں اترتی ہیں۔ انہیں ہجر زدہ گیتوں میں بدر منیر کی زبانی ایک اور گیت درج ہے۔ جس کا رنگ بھی کچھ اسی انداز کا ہے: 'کیسے آوے کل موہے من/بن سیاں کے جل گیو تن من' یہ ٹھمری راگ جھنجھوٹی میں ہے۔ 'تیرے سوتن جاگے بھاگ ری/رتیاں گزاریں گے سنگ تورے ساجن، سوتن' یہ گیت ڈرامہ میں ماہ رخ پری گاتی ہے لیکن اس گیت میں ہندوستان کی ایک عام سی عورت کے جذبات اڈتے دکھائی دیتے ہیں۔ جو ہندوستان کے لوک کلچر کی پروردہ معلوم ہوتی ہے اور اپنے محبوب کی محبت میں کسی قسم کا اشتراک نہیں چاہتی ہے۔ وہ اپنی سوتن سے مخاطب ہو کر اس کی خوش نصیبی پر اسے طعنہ دیتی ہے اور اپنی بد نصیبی پر خود ہی جل بھن جاتی ہے 'لاگت اگنیا ہے مورے تن من، سوتن' راگ کالنگڑا میں یہ گیت گایا گیا ہے۔ ڈرامہ کے آخر میں مبارکبادی کا گیت درج ہے جس سے بھی ڈرامہ کا لوک روایت سے انسلاک ہوتا ہے۔

تم کو اے دولہا دولہن یہ شادی مبارک

ہو مبارک، مبارک بادی.... تم کو

ملی بے نظیر سے بدر منیر آ

قران ہے مہ و مشتری کا

رہیں دونوں بھی امن میں ہمیشہ

سبھوں نے انہیں یہ دعا دی

ہو مبارک، مبارک بادی.... تم کو

ڈرامہ' لعل و گوہر' بھی اندر سبھا کی طرح انسان اور پری کے عشق کی داستان ہے جسے پیش کرنے میں موسیقی سے بہت زیادہ مدد لی گئی ہے۔[28] ''زبان و بیان کے معاملے میں بھی لعل و گوہر میں خواہ اندر سبھا کی سی پختگی نہ ہو تاہم گانوں کی جو بحریں، غزلوں کی جو زمینیں اور ٹھمریوں کے جو اوزان منتخب کئے گئے ہیں وہ موقع کے مناسب ہیں اور

[28] امتیاز علی تاج (مرتبہ)، ڈرامہ نور جہاں، مشمولہ آرام کے ڈرامے جلد اول، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۹، ص، ۱۱۵۔

جذبات کو خوبی سے ادا کر جاتے ہیں۔"[29] گوہر اور لعل کا ایک دوسرے کو پہلی بار دیکھ کر حیرت زدہ ہونا۔اور گوہر کا بیتابی کے عالم میں یہ دادرا گانا:

من میں مورے ڈر والا گے
کاہے ؟ جا گوں یا نندرا نیچ ڈری ؟
جیار اڈرے پیر کنپے تھر تھر
من میں مورے ڈر والا گے
لرج لرج جو دھرک دھرک موری چھتیاں دھرکے
نین بہے جھر جھر جھر جھر کو ہوسے من کا بھید سناؤں
دل ابھرے کانپوں تھر تھر تھر تھر

شہزادہ لعل کا اپنے عشق کا اظہار کرنا اور دادرا گانا:

گوہر اکھیاں موہے کاہے ماری رے
موہن کاہے ماری رے سجن کاہے ماری رے
گوہر اکھیاں
نین کی تیری لاگی ہے کٹاری رے
چندر مکھ موہنی مو یہ ڈاری رے
گوہر اکھیاں

....

آرام نے شہزادے کی زبانی اس کا جو حال بیان کروایا ہے اس میں بھی گیت کے روایتی مزاج کو برقرار رکھا ہے۔یوں محسوس ہوتا ہے کہ کسی عورت کی زبانی اس کا حال سنا جا رہا ہے۔شہزادے کے حال زار میں وہی کسک ہے جو ایک ہجر زدہ عورت کا رنگ ہوتا ہے۔شہزادے کا اپنے باپ بادشاہ زمرد شاہ کو اپنا حال زار سنانا:

اگنی بھڑکے انگ مورا جلے رے
تڑپے من موہن بن جیا....اگنی
دکھی رہے رے بھر جوبن میں

[29] ایضاً، ص،۱۱۸۔

کاہو سے دکھ کہے

پیاری مورا جیا ترسے رے

موہن نے مورا من چھین لیا....اگنی

...

موہے بتیاں بھاوت ناہیں

موہے بتیاں

جگر جلت ہے آنسو بہت ہے

کیسے کٹیں وابن رتیاں....موہے

موہے موہن کی یاد آوت ہے

بھیجوں لکھاان کو پتیاں....موہے

ڈرامہ میں پریوں کے ذریعہ جو لاونی گائی گئی ہے اس کی زبان اور لعل و گوہر کی ٹھمری اور گیتوں کی زبان میں واضح افتراق نظر آتا ہے۔ لعل و گوہر کے گائے گئے گیتوں کی زبان مخلوط ہے جب کہ پریوں کے ذریعہ گئے گئے گیتوں کی زبان میں فصیح یا خالص اردو کا رنگ جھلکتا ہے۔پریوں کے گیت ملاحظہ ہو:

لاونی

بیدار ہو گوہر پیاری! ملکہ ہماری

گل کھلے ہیں ہر سو چلی ہے باد بہاری

حیرت ہے آج کا سونا یہ کیسا بولو

شکریں دہن، لب لعل کو اپنے کھولو

یوں چشم صدف سے اشک گہر مت رولو

اٹھو گل سے رخ کو گلاب سے اب دھولو

یہ زلفیں بنالو بگڑ گئی ہیں ساری

گل کھلے ہیں ہر سو چلی ہے باد بہاری

...

منظوم ڈرامے کی روایت میں دوسرا اہم نام محمود میاں رونق بنارسی کا ہے۔۱۸۷۹ اور ۱۸۸۰ کے بعد جن ڈرامہ نگاروں کے نام نظر آتے ہیں، ان میں رونق ہی سب سے پہلے غیر پارسی ڈرامہ نگار تھے۔انیس اعظمی اپنی تحقیقی کتاب

میں لکھتے ہیں کہ ''پارسی تھیٹر کی تاریخ میں سب سے پہلے غیر پارسی ڈراما نگار یعنی منشی کے طور پر منشی محمود میاں رونق بنارسی کا ذکر ملتا ہے،[...] یہ حقیقت ہے کہ رونق کے بیشتر ڈرامے زبان و بیان کے لحاظ سے اس دور کے دوسرے تمام ڈراموں، جو ان سے پہلے کے ہیں سے بہتر ہیں، یعنی اپنے معاصرین میں ان ڈراموں کا درجہ نسبتاً بلند نظر آتا ہے۔ رونق کے بیشتر ڈراموں کے پلاٹ قدیم داستانوں، مشہور مثنویوں، قصوں اور حکایتوں پر مبنی ہیں۔''[30]
رونق کے نام سے چوبیس ڈرامے منسوب ہیں۔ جن میں سے اکثر منظوم ڈرامے ہیں۔ امتیاز علی تاج نے دو جلدوں میں رونق بنارسی کے ڈراموں کو جمع کیا ہے۔ پہلی جلد ہیر رانجھا، عجائبات پرستان اور انصاف سلطان محمود غزنوی پر مشتمل ہے۔ دوسری جلد میں ظلم اظلم، خون عاشق اور چند اور شامل ہیں۔

ان تمام ڈراموں میں ہولی، بسنت، ٹھمری گیتوں میں لوک کلچر کے نشانات نمایاں ہیں۔ زبان کی سطح پر دونوں طرح کے رنگ ملتے ہیں۔ لیکن خالص اردو کا رنگ رفتہ رفتہ غالب نظر آتا ہے۔ ڈرامہ ہیر رانجھا میں تمام سہیلیاں مل کر ٹھمری گاتی ہیں:

آج اے پیاری بہنا
ہے یہ من میں، چلیں گلشن میں آج
آیا ہے ایسا یہ پھاگن مہینا
پھول لگے کھلنے بن بن میں آج

ہیر ہولی گاتی جس میں ہجر کا درد ہے اور ایک فطری عورت کا تڑپ ہے:

نہیں قابو میں دل ہے ہمارا
جلے گلشن تمہارا نہیں
پھاگن ماس میں جوڑا بسنتی
سکھیوں کو ہے گوارا نہیں
یہاں زرد رنگ قدرتی ہو رہا ہے
پیا بن میرے تن کا سارا نہیں
چیت کے مہینے میں ہر اک بشر نے
لباس پرانا اتارا

[30] انیس اعظمی، تھیٹر، پارسی تھیٹر اور آغا حشر کاشمیری، نئی دہلی: ایم۔آر پبلی کیشنز، ۲۰۱۱، ص، ۱۰۱ ۔

سنگھار مجھ کو ساجن بن سکھیو

ہر گز نہیں ہے گوارا نہیں

....

سیدا جو ایک مرد ہے وہ ٹھمری گاتا ہے۔اس کے گیتوں کا انداز بھی نسائی لحن لئے ہوئے ہے۔ گیت کا نسائی مزاج ان ڈرامائی گیتوں میں تبدیل ہوتا ہوا نہیں دکھائی دیتا ہے۔ سیدا کی ٹھمری کا انداز دیکھیں:

موہے چھوڑ اور سے کیوں یاری کری ہیر نے

یاری کری ہیر نے، دل داری کری ہیر نے

میں تھا اس کے پیتم کے لائق

ریت سب جگت سے کیوں نیاری کری ہیر نے

وا کے چچا کا ہوں پوت، چھانڈ موہے

پیت راہ چلتے کی پیاری کری ہیر نے

مانگ لاؤں کھانا بن کے فقیر میں

اس کے لئے کھانے کی تیاری کری ہیر نے

وا کے پتا کو پھر لا کے دکھاؤں

چرواہے سے حیف ہے دلداری کری ہیر نے

ڈرامہ ”ظلم اظلم (عرف جیسا دو ویسا لو) نہ صرف وکٹوریہ ناٹک منڈلی کا بلکہ اپنے زمانے کے بہت مشہور تماشوں میں سے ہے۔ تھیٹر کے اکثر ایکٹروں سے سنا ہے کہ اس کھیل کو بمبئی یں غیر معمولی کامیابی حاصل ہوئی تھی۔“[31] اس کا سنہ اشاعت عبدالعلیم نامی کے مطابق ۱۸۸۳ بتایا گیا ہے۔ یہ ایک منظوم ڈرامہ ہے۔ جس میں بھی ڈرامہ کی عام روش کے مطابق گیتوں کا التزام ملتا ہے۔

ٹھمری

مجھے میری جای سے پیت لگی ہے

مری ہو کے بس چاب وہ میت لگی ہے

پیت میں جی جائے، میت نہ پچھتائے

---

[31] امتیاز علی تاج (مرتبہ)، رونق کے ڈرامے جلد ششم، لاہور: مجلس ترقی اردو، ۱۹۶۹، ص،۷۔

پہلی سی ایسی ہی ریت لگی ہے

پیت میں جو ہمت کو نہ ہارا

قسمت میں اس کے ہی جیت لگی ہے

...

ٹھمری

سانپ میں من، گہر سنگ میں ہے

یوں خوشی غم کے بھی رنگ میں ہے

چل تو اٹھ شکر خالق ادا کر

شاد ہو، غم کو دل سے مٹا کر

کس لئے حالت تنگ میں ہے

یوں خوشی و غم کے بھی رنگ میں ہے

... (ڈرامہ ظلم اظلم)

عبد العلیم نامی کے مطابق ڈرامہ خون عاشق رونق کا آخری ڈرامہ تھا۔ اور اگر عبد العلیم کی بات مان لی جائے تو اس ڈرامہ کے آخر میں رونق نے اداکری دکھاتے ہوئے خود کو حقیقت میں گولی مار لی تھی۔ اس حساب سے ڈرامہ کی دنیا میں یہ پہلا موقعہ تھا جہاں ڈرامہ میں حقیقی تصویر کشی کی گئی تھی۔ 'خون عاشق' اس زمانے کے بیشتر ڈراموں کی طرح نظم ہی میں ہے لیکن رونق کی نظم اور دوسرے ڈرامانویسوں کی نظم میں نمایاں فرق ہے۔ دوسروں کی نظم عموما صرف مطالب کے بیان سے سروکار رکھتی ہے۔ رونق کے یہاں اس میں مناسب بحر اور قافیہ و ردیف کے ساتھ جذبے اور ادئیگی کے لہجے کے امکانات بھی ملتے ہیں۔[32]

گانا

نہ ڈالے کسی پر خدا مفلسی

کہ ہے آدمی کی قضا مفلسی

کہ بچے مرے مرتے ہیں بھوک سے

نہیں دیتی ہے ہے غذا مفلسی

مجھے کام دو کچھ خدا کے لئے

[32] امتیاز علی تاج (مرتبہ)، رونق کے ڈرامے جلد ششم، لاہور: مجلس ترقی اردو، ۱۹۶۹، ص، ۸۲ ۔

ہو جس سے کہ میری فنا مفلسی

....

نئ صدی کے افق سے پارسی تھیٹر میں احسن لکھنوی کا نام بڑے زور شور سے ابھرااور عوام و خواص میں ان کا شہرہ ہوا۔ ""احسن اپنے دور کے بے حد خوش نصیب ڈراما نگار گزرے ہیں۔ جن کو پارسی تھیٹر میں قدم رکھتے ہی اس قدر شہرت ملی اور جو آخر تک کامیاب رہے۔ پہلا ڈراما دستاویز محبت، مثنوی زہر عشق پر مبنی ہے [...] سید میر مہدی حسن احسن لکھنوی کے نام سے دس ڈرامے منسوب ہیں۔ ۱۸۹۷ سے ۱۹۲۲ تک پارسی تھیٹر پر چھائے رہے۔""[33] انہوں نے بھی روایت کے مطابق اپنے ڈراموں میں کئی ایک گیت رقم کئے ہیں۔

احسن کے علاوہ قدیم دور کے دوسرے مصنفوں میں منشی نرائن پرشاد بیتاب، منشی محشر انبالوی، منشی ونائک پرشاد طالب بنارسی۔ اور آخری دور میں منشی عباس علی عباس، منشی دل لکھنوی، منشی وحشت دہلوی وغیرہ کے نام لئے جاتے ہیں۔ ان ناموں کے علاوہ حافظ عبد اللہ کے ڈرامے علی بابا و چہل قزاق، لیلی مجنوں، شکنتلا، مآل غرور عرف چندا حور خورشید نور، کریم الدین مراد کے ڈرامے، گلستان خاندان ہامان، چترابکاولی اور بادشاہ خداداد، الف خاں حباب کے ڈرامے شر رعشق، نے رنگ خیال، جشن کنور سین،، عباس علی کا ڈرامہ گلرو زرینہ، نظیر بیگ کا ڈرامہ فسانہ عجائب بھی گیتوں کی روایت میں اپنا ایک خاص مقام رکھتے ہیں۔ ان میں چند ایک سے مزید مثالیں پیش کر کے اپنی بات کی تصدیق چاہوں گا۔

قصہ گل بکاؤلی کو مختلف لوگوں نے ڈرامے کی شکل دی۔ آرام، ظریف، رونق، طالب وغیرہ نے اسے تھیٹر میں پیش کرنے کے لئے ڈرامہ کی شکل دی لیکن ان میں کریم الدین کے ڈرامہ 'چترابکاولی' کو جو شہرت ملی وہ شاید کسی اور کو میسر نہ ہو سکی۔ کریم الدین نے چترابکاولی میں جس انداز کے گیت رقم کئے ہیں ان میں گیت کی زبان میں اردو کے رنگ نمایاں ہیں اور گیتوں میں ایک الگ ہی قسم کی روانی ہے۔

اے مہاراج! سنئے کہانی
عشق میں یہ ہوئی دوانی
غیر جنسوں سے پریت ہے ٹھانی
جانا انسان کو اس نے جانی

[33] انیس اعظمی، تھیٹر، پارسی تھیٹر اور آغا حشر کاشمیری، نئی دہلی: ایم۔ آر پبلی کیشنز، ۲۰۱۱، ص، ۱۰۵۔

کیا ہوا تجھ کو اے بد قرینہ

ہم سمجھتے تھے دانا و بینا

سر دار اس کا مشکل ہے جینا

بخشیوا اس کی تقصیر کینا

روز مرہ کی اردو کا یہ رنگ ایک الگ ہی مزہ دیتا ہے۔ 'پریت ہے ٹھانی' اور 'بخشیو تقصیر کینا' ان میں ٹھانی اور کینا میں جو علاقائی اثرات ہیں وہ اردو کے روز مرہ کا رنگ ہے۔ ایک اور مثال دیکھیں:

یارب حال کھل جاوے عشق کیا کیوں تو نے پیدا

کانوں نے سنا الزام

دھوم دھام سے سن سن ہوئے ہوش گم، ہوش گم

حال کھل جاوے۔۔۔

پیت میں سلگا تن جل جل کے، جان پڑی ہے اب بل کے

دل ہے دشمن، جان ہے بیرن، پر غم ہوئے ہم، ہمدم ہوئے کم

حال کھل جاوے۔۔۔

چترا بکاولی کے علاوہ کریم الدین کے ڈراموں میں بادشاہ خداداد اور گلستان خاندان ہامان بھی اہم ہیں۔ لیکن طوالت کے خوف سے ان کی مثالوں سے گریز کیا جاتا ہے۔ اس کے برعکس طالب اور حباب کے ڈراموں سے گیت کی چند ایک مثالیں دیکھیں:

ٹھمری

جان کاہے کو دل دکھانا

کیوں جور و جفا سے ستانا جان

مان، جانے دے سب بہانا

دیکھ ہجر میں حال جاناں

غم کھانا، سم کھانا

سر جانا، مر جانا جان

...

چھوڑ جب سے گیا بے وفا تو مجھے مار کاری برہ کی کٹاری

آنکھ ترسے درس کو، برس تو گیا بیت، کب تک کروں انتظاری

چھوڑ....

جان اپنا صنم تجھ کو میں تو جفاکار تیری بنی تھی پجاری

کون ایسی ہوئی چوک بھاری پیا، یاد ساری بساری ہماری[34]

راج تیرا باج تیرا، دونا ہووے داتا

یہ تیرا شاہانہ ڈنکا باجے چاروں اور

عیش و نشاط اور عشرت شہانا!

مبارک جہاں باد ظل سجانا!

زیبا چہ شد بہر تو تاج شاہی

ہوئے مبارک جشن شاہانہ

ڈنکا باجے چاروں اور[35]

''انیسویں صدی میں کہانی، قصوں، داستانوں اور مثنویوں کو منظوم ڈراموں کی شکل دی گئی۔ چونکہ مثنویوں اور منظوم ڈراموں میں نظم قدر مشترک تھی، اس لئے تمام معروف مثنویوں کو اسٹیج پر پیش کیا گیا۔ جن میں میر حسن کی سحر البیان، واجد علی شاہ کی دریائے تعشق، خواجہ اسد علی خاں قلق کی طلسم الفت، نواب مرزا شوق کی زہر عشق، نواب محبت خاں کی اسرار محبت اور نسیم لکھنوی کی گلزار نسیم خاص ہیں۔''[36] لیکن ان مافوق الفطری قصوں سے صرف نظر جب حقیقی قصوں سے ڈرامہ تشکیل دینے کی بات سامنے آتی ہے تو آغا حشر کاشمیری کا نام ہماری توجہ کا مرکز بنتا ہے۔ بیسویں صدی کی ابتدائی دہائیوں میں تھیٹریکل ڈراموں کے حوالہ سے جہاں احسن، بیتاب اور طالب کا شور تھا۔ وہیں آغا حشر کاشمیری بھی اپنے ڈراموں کی وجہ سے شہرت حاصل کر رہے تھے۔ کسے معلوم تھا کہ مابعد زمانہ میں ڈرامہ کی تاریخ میں اسے آغا حشر کا عہد شمار کیا جانے لگے گا۔ ''اردو ڈرامے کی تاریخ میں اس کے بعد آغا حشر کا دور آتا ہے۔ حالانکہ اس دور میں طالب بنارسی، مہدی حسن احسن لکھنوی، نرائن پرشاد بیتاب وغیرہ نے بھی ڈرامے لکھے مگر

[34] طالب بنارسی، ''نگاہ غفلت عرف بھول بھول کانٹوں میں پھول''، طالب کے ڈرامے، (مرتبہ)، امتیاز علی تاج، لاہور: مجلس ترقی اردو، ۲۰۰۹، ص ۱۱۴۔

[35] حباب، ''جشن کنور سین''، حباب کے ڈرامے، (مرتبہ) امتیاز علی تاج، لاہور: مجلس ترقی اردو، ۱۹۷۰، ص، ۱۸۹۔

[36] ابراہیم یوسف، ''اردو میں اوپیرا'' ، اوپیرا نگاری، (مرتبہ) رضیہ حامد، نوئیڈا: باب العلم پبلی کیشنز، ۱۹۹۲، ص، ٦ ۔

اردو ڈرامے کی تاریخ میں عام طور پر اسے آغا حشر کے نام سے ہی منسوب کیا جاتا ہے۔"[37] آغا حشر نے اپنے ڈراموں کے ذریعہ نظم کے بجائے نثر کو فروغ دیا۔ اور تھیٹریکل ڈرامہ کو عوامی مقبولیت کے ساتھ ساتھ ادبی رچاؤ بھی بخشا۔ حشر نے اپنی کم و بیش تیس سالہ ڈرامہ نگاری کی زندگی میں ڈرامہ کو خاصی ترقی دی اور تھیٹریکل ڈراموں کے تیئں عوامی مذاق کو بھی تبدیل کرنے میں ایک اہم رول ادا کیا۔ حشر تھیٹریکل گیتوں کے حوالہ سے اندر سبھائی روایت کو ترک کر کے اپنی ایک نئی روایت قائم کرنے کی طرف گامزن نظر آتے ہیں۔ انہوں نے نثری مکالمہ پر زیادہ توجہ دی، لیکن گیتوں میں بھی شعری آہنگ اور اس کی سادگی کو برقرار رکھا۔ حشر نے شاعری کے نام پر محض تک بندی نہیں کی۔ ان کے گیتوں کا مطالعہ کیا جائے تو ان میں رس کی کیفیت ملتی ہے۔ انہوں نے گیت کی روایت کو آگے بڑھانے کے علاوہ اس کا ادبی پاس و لحاظ بھی رکھا ہے۔

"آغا حشر کے اردو اور ہندی ڈراموں کی کل تعداد ۳۵ ہیں، لیکن ان میں سے بعض یا تو چھپے ہی نہیں اور جو چھپ گئے ہیں ان میں سے بھی کچھ دستیاب نہیں ہوتے، اس لئے جو ڈرامے مطبوعہ صورت میں دستیاب ہیں، یہ پانچ جلدیں انہی پہ مشتمل ہیں۔"[38] آغا حشر کے ڈراموں کی یہ پانچ جلدیں وہی ہیں جنہیں مجلس ترقی ادب لاہور کی جانب سے عشرت رحمانی نے مرتب کیا ہے۔ ان ڈراموں کی بنیاد پر ہی آغا حشر ہندوستانی ڈرامہ کے شیکسپیئر کہلاتے ہیں۔ حشر نے ڈرامہ کو جہاں فنی حیثیت سے اہمیت دلائی وہیں اردو گیت کو بھی تھیٹر کی عام روش سے علیحدہ ایک معیار بخشنے کی کوشش کی۔ حشر کے گیتوں میں گیت کی روانی اور اس کی سلاست و سادگی کا حسن نظر آتا ہے۔ ان کے گیتوں میں گیت کا عام مذاق اور اس کی روایت کا رنگ بھی دکھائی دیتا ہے۔ اپنی انہیں صورتوں کی وجہ سے حشر کے گیت اردو گیت کی روایت میں اپنا ایک خاص مقام بنا لیتے ہیں۔

دیکھو بلما موری بالی عمریا
میں بل بل جاؤں، گر والگاؤں، سجن موہن کو رجھاؤں
آؤ جان
ہوئے نیناں دشمن مری جان کے، جگر پر ہیں چر کے نجر بان کے
دلدار، غم خوار، جاں نثار! تو پہ جوبن اپنا واروں
آؤ جان....

---

[37] عارف نقوی، منظوم ڈرامے کی روایت، دہلی: ایگل پرنٹنگ پریس، ۲۰۰۱، ص، ۹۹۔

[38] عشرت رحمانی، مرتبہ، مقدمہ، آغا حشر کے ڈرامے جلد اول، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۷، ص، ۶۔

(ڈرامہ یہودی کی لڑکی)

شر نگار رس کے یہ گیت اور اس کے ہاؤ بھاؤ ہمیں اپنی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ حشر نے اپنے گیتوں میں جہاں رس کی دھارا بہائی ہے وہیں فلسفہ کا رنگ بھی گھولا ہے۔ لیکن ساتھ ہی اس بات کا خاص خیال بھی رکھا ہے کہ گیت کی سادگی اور اس کے بہاؤ میں کسی قسم کا کوئی رخنہ نہ پڑے۔ انہوں نے اپنے ایک گیت میں دنیا کی حقیقت اور اس کی موہ مایا کو خوبصورت فلسفیانہ انداز میں بیان کیا ہے۔ جس میں تصوف یا بھگتی کا رنگ دکھائی دیتا ہے۔ یہ گیت کا وہ کلاسکی انداز ہے جو تھیٹریکل گیتوں میں بہت کم دکھائی دیتا ہے۔

ہے کرتار
بھید اس جہاں کا نہ پایا
کیا لاکھوں نے ہی تلاش... بھید ...
بن کے پتنگا جان نثاری
آخر اس کو ہی جلایا.... بھید....
آوے گی کس کے کام یہ دنیا
مایا نے سب کو رجھایا.... بھید....
جس کو جہاں نے شاہ بنایا
زنداں میں اس کو پھنکایا.... بھید....

(ڈرامہ شہید ناز)

قدرت کے بھید کون جان سکتا ہے۔ دنیا کی حقیقت اور اسکی موہ مایا سے نبرد آزما ہونے کے لئے صوفی سنتوں کی تعلیمات ایک بڑا سرمایہ ہے۔ صوفی، سنتوں کی تعلیمات اور ان کے اظہاریے بھی لوک کلچر کی پیداوار ہیں۔ فی زمانہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ تعلیمات بھی اب لوک کلچر کے ساتھ خاص ہو گئے ہیں۔ حشر کے گیتوں میں لوک کلچر کا عکس نمایاں ہے۔ یہ بات بارہا دوہرائی گئی ہے کہ گیتوں کا تعلق لوک کلچر سے کافی گہرا ہے۔ گیتوں کی لے میں ہمیں لوک کلچر کا عکس کہیں بین المتون میں تو کہیں ظاہری صورت میں دکھائی دے جاتا ہے۔ حشر کے ڈراموں میں ہمیں کئی جگہ پر اس کا عکس ظاہری سطح پر ہی دکھائی دیتا ہے۔ ڈرامہ خوبصورت بلا ہو یا ترکی حور یا پھر اسیر حرص ان تمام ڈراموں میں پیش کئے گئے کئی گیتوں میں ہمیں لوک کلچر کی نمایاں عکاسی دکھائی دیتی ہے۔ ڈرامہ خوبصورت بلا میں

حشر نے ڈرامہ کے ایک سین میں گیت کو ایک اجتماعی عمل کی حیثیت سے دکھایا ہے جو لوک کلچر کا اشاریہ ہے۔ سب مل کر یہ گیت گاتے ہیں:

کب تک بھٹکیں گے اے یارو!
میدان ندی نالے، چھانے جھرنے جھاڑی جھیل
کاٹے چکّر سو سو میل، لوٹو گھر کو کیا ہے ڈھیل
ہم کس بلا کے پڑ گئے پالے، تن پر تو ہے زر کی جھول
منہ پر جمی ہے نو من دھول، مل گئی بھائی اپنی بھول
پڑ گئے پاؤں میں اب چھالے، کب تک....

(خوبصورت بلا)

ڈرامہ ترکی حور میں گیت کا یہ اجتماعی عمل کچھ اس انداز میں دکھائی دیتا ہے۔ تمام سہیلیاں مل کر گاتی ہیں:

ساقی بھر دے پیانہ....آباد رہے میخانہ
دے ڈھال ڈھال نین لال گال پیلو میں ہے جانانہ
کلی کلی پر بھونرا جاچے گائے کوئل کالی کیالالی ہریالی
ہر پھول بنامستانہ
دادر کوئل مور پپیہا کنجن میں بول رہے
چھن چھن ساجن میں تن من ہیں ڈول رہے
بھر دے پیالہ کر متوالا کب تک جی ترسانا

(ڈرامہ ترکی حور)

آغا حشر نے اپنے ڈرامہ خوبصورت بلا کے اختتام میں مبارکبادی کا گیت درج کیا ہے جو عام گیتوں کی طرح ہی ہے لیکن اس کا انداز اور لفظوں کا در و بست اسے قابل ذکر بنا دیتا ہے:

ساجے رے دلہن ساجے، پھولن سیج بنی بنی تیار
ہل مل پیا سو ہے شادی کا رنگ، باجے مرجنگ، اچرنگ ہے ہے
ہے ہے دلہن ساجے
پیاری مالنیاں سہرا گندھاوے، بنی نے کے گل ہار سوہاوے
باجے دھنانانا باجے دھنانانا اچرنگ باجے

(خوبصورت بلا)

حشر کے ڈراموں میں لوک کلچر کی نشاندہی زبان کی حیثیت سے بھی کیا جا سکتا ہے۔ یوں تو گیت کی زبان میں خاصی لوچ لچک پائی جاتی ہے باایں ہمہ ایک ہی زبان میں کہے گئے گیتوں کی مختلف صورتیں دکھائی دیتی ہیں جن میں جدا جدا بولیوں کے اثرات کی نشادہی کی جا سکتی ہے۔ لوک کلچر میں عموماً کسی زبان کا علاقائی روژن ہی دکھائی دیتا ہے۔ آغا نے بھی اپنے گیتوں کی زبان میں اس کا خاص خیال رکھا ہے۔ ان کے گیتوں میں اردو کا رنگ واضح بھی ہے اور اردو کا علاقائی لہجہ بھی ہے۔ مثلاً ایک چھوٹی سی مثال دیکھیں نظر جو خالص اردو کا لفظ ہے۔ علاقائی بولیوں کے اثرات کی وجہ سے لوک کلچر میں عموماً نجر بولا جاتا ہے۔ ان جیسی بہتیرے مثالیں آپ کو ان علاقوں میں مل جائیں گی جہاں اردو کا علاقائی لہجہ سنائی دیتا ہے۔ گیت نے اردو کے ان علاقائی لہجوں کو اجاگر کیا ہے۔ حشر نے اپنے گیتوں میں بھی اس کی ادائگی کا خاص خیال رکھا ہے۔

موری جلمی نجریا پتلی کمریا لچک لچک جائے بل کھائے

موری بالی عمریا تاکے سنوریا موہے نجر لگ جائے

بانکی چتون کا گھائل زمانہ ہوا

گوری گوری صورت کا دیوانہ ہوا

دیوانہ ہوا ہاں نشانہ ہوا

موری جلمی....

(ڈرامہ ترکی حور)

لوک کلچر کی ایک مثال ان کا مندرجہ ذیل گیت بھی ہے جس میں برسات کے موسم میں آم کے پیڑ میں جھولے ڈالے جانے اور سکھی، سہیلیوں کے سنگ جھولا جھولنے کی امیجری ابھرتی ہے۔ اور لوک کلچر کے اس حصہ کی ایک مکمل تصویر نظر میں پھر جاتی ہے۔

انبوا کی ڈاری تلے آوری، جھولنا جھلاؤری

بھولے پیا سنگ دھر کے امنگ، جھولوں جھولاؤں

ریشم کی ڈوری بندھاؤری

انبوا کی ڈاری....

(ڈرامہ اسیر حرص)

حشر،احسن، بیتاب، ظریف، طالب، حباب وغیرہ نے اردو تھیٹر کے بہتیرے ڈرامے لکھے جو خاصے مقبول بھی رہے۔ان ڈراموں میں گیتوں کی تعداد بھی خاصی دکھائی دیتی ہے جنہیں علیحدہ کیا جائے تو گیتوں کی ایک مکمل کتاب تیار ہو جائے گی۔ یہ گیت کہیں قصے کو آگے بڑھانے کے لئے استعمال کیے گئے ہیں تو کہیں کرداروں کی حالت و کیفیت پر روشنی ڈالنے کے لئے۔ان گیتوں کا عوام سے گہرا رشتہ بنتا ہے جس کی وجہ سے عوام میں انہیں کافی مقبولیت ملی ہے۔ان تھیٹریکل ڈراموں کے گیتوں میں قصہ کے مطابق مختلف کلچر کی عکاسی دکھائی دیتی ہے۔ لیکن بالعموم چونکہ گیت کا تعلق لوک کلچر سے ہے بایں ہمہ ان کے بین المتون میں ہر جگہ ہمیں لوک کلچر کی مختلف صورت و کیفیت دیکھنے کو ملتی ہے۔ سکھی، سہیلی کا مشترکہ گیت، ٹھمری، کجری، ہولی، ترانہ وغیرہ سامنے کی مثالیں ہیں۔ جن کا ذکر ہمیں براہ راست لوک کلچر کی یاد دلاتا ہے۔اور ہمارے ذہن کو اس جانب ملتفت کرتا ہے۔

حشر کے دور آخر میں اردو تھیٹر نے ترقی کی ایک نئی راہ لی۔ تھیٹر کے بعد اگلا قدم فلموں کی طرف بڑھتا ہے۔ ریل کے ذریعہ پردے پر دکھائی جانے والی ان فلموں نے ناظرین کو اپنی طرف تیزی سے ملتفت کیا۔ عوام کو اپنے تفریح طبع کے لئے ایک نیا ذریعہ میسر آگیا۔ عوامی نقطہ نظر سے ہر نئی چیز جاذب نظر ہوتی ہے۔ بہر کیف حشر نے بھی ہوا کے رخ کو بھانپ لیا اور اپنے آخری عمر میں تھیٹر کے بجائے فلم بنانے میں مشغول ہو گئے۔ لیکن تقدیر کو یہ کب منظور تھا کہ وہ تھیٹر چھوڑ کر فلموں میں قسمت آزمائی کریں بایں ہمہ ان کی فلم ادھوری ہی رہ گئی اور وہ اپنے خالق حقیقی سے جا ملے۔ حشر بھلے ہی فلمی دنیا میں قدم نہ رکھ سکے لیکن وقت کب کسی کے لئے رکتا ہے۔ بیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں فلموں نے زور پکڑنا شروع کر دیا۔ فلمیں عوامی مقبولیت کے درجہ کو پہنچتی گئیں۔ فلموں نے جیسے جیسے ترقی کی تھیٹر کی دنیا ماند پڑتی گئی۔ان تھیٹریکل گیتوں کی دنیا بھی فلمی گیتوں میں تبدیل ہو گئی۔اور اب ہر طرف فلمی گیتوں کا شہرہ تھا۔ ساحر لدھیانوی، مجروح سلطان پوری، آرزو لکھنوی، شکیل بدایونی، کیفی اعظمی، شیلندر وغیرہ جیسے گیت نگار فلمی دنیا میں ابھر کر سامنے آئے۔اور ان کے گیتوں نے نہ صرف عوام کو بلکہ خواص کو بھی اپنا دیوانہ بنایا۔ بیسویں صدی کی پانچویں، چھٹی اور ساتویں دہائی میں ان گیت نگاروں نے فلمی دنیا کو اپنے ناقابل فراموش گیت دئے، جو فلمی دنیا میں کلاسکی گیتوں کا حوالہ ہیں۔ان تین دہائیوں کے گیتوں پر ذرا تفصیلی گفتگو کی ضرورت ہے۔ جو گیتوں کی روایت میں ایک خاص اہمیت کے حامل ہیں۔ لیکن اس سے قبل ایک اچٹتی نظر ریڈیائی ڈرامہ میں استعمال کئے گئے گیتوں پر بھی ڈال لینی چاہئے۔ کیوں کہ ایسا ہرگز نہیں ہے کہ آغا حشر کے بعد اردو ڈراموں میں گیت کا چلن ختم ہو گیا تھا۔ ٹکنالوجی نے ڈرامہ کو ایک نئی سمت عطا کی۔ اردو میں ریڈیائی ڈرامہ تحریر کئے جانے لگے۔ اب ڈرامہ ریڈیو کے

ذریعہ بھی نشر کئے جاتے تھے۔ان ریڈیائی ڈراموں میں بھی گیت درج ہوتے تھے۔ریڈیائی ڈرامہ کے حوالہ سے میں زیادہ تفصیل میں نہ جاتے ہوئے صرف منٹو کی مثال دوں گا۔

بیسویں صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی میں منظوم ڈراموں کا ریڈیو کے ذریعہ احیا ہوا اور باقاعدہ اوپیرا پر بھی توجہ دی گئی، سلام مچھلی شہری کا ڈرامہ عالم تمام حلقہ دام خیال ہے، ساغر نظامی کا جنس ہنر، شہاب جعفری کا یہ میری دنیا یہ میری جنت، قیصر قلندر کا ساز جمال، رفعت سروش کا شاہجہاں کا خواب اور حبہ خاتون خاص ہیں۔اسی دورانیہ میں ریڈیائی ڈرامہ کے حوالہ سے منٹو کا نام ابھر کر سامنے آتا ہے۔منٹو نے قریب سو سے زائد ریڈیائی ڈرامے لکھے ہیں۔اس کے ڈرامے اوپیرا کی صورت میں نہیں ہیں۔وہ نثر میں ہی ڈرامہ رقم کرتا تھا لیکن اس کے درمیان میں گیتوں کی گلکاریاں بھی دکھاتا تھا۔منٹو یقیناً شاعر نہیں تھا لیکن اس نے اپنے ڈراموں میں جو گیت درج کئے ہیں اس کا حسن انتخاب ہماری توجہ اپنی طرف کھینچتا ہے:

کھڑ کھڑ پت جھڑ آئی — پگلے
کھڑ کھڑ پت جھڑ آئی
جھکّڑ چیخے، شاخیں چٹخیں، سوکھے پتّے ٹوٹے
آشا کی کلیاں کمہلائیں، کانچ کے سپنے ٹوٹے
پریم کا سندر دیپک بھڑکا، من کا چتا جلائی
کھڑ کھڑ پت جھڑ آئی — پگلے
کھڑ کھڑ پت جھڑ آئی
راس نہ آیا دکھیاروں کو پل بھر کا مسکانا
آنکھ کی اک جھپکی میں بکھرا پریم کا تانا بانا
کیسا چھوٹا بھاگ بنایا، ہے بھگوان دہائی
کھڑ کھڑ پت جھڑ آئی — پگلے
کھڑ کھڑ پت جھڑ آئی

(ڈرامہ کبوتری)

جوگی سوگی ہوتے ہیں
جوگی روگی ہوتے ہیں
تپتی ریت، سلگتا سورج، ننگے سر اور ننگے پاؤں

تو کیا جانے کس کے کارن ہم پھرتے ہیں گاؤں گاؤں

جوگی سوگی ہوتے ہیں

جوگی روگی ہوتے ہیں

ساون رت میں جب آموں پر پاپی پپیہا بولتا ہے

تو کیا سمجھے من کا پنچھی اپنے پر کیوں تولتا ہے

جوگی سوگی ہوتے ہیں

جوگی روگی ہوتے ہیں

(ڈرامہ کبوتری)

مذکورہ گیتوں میں بھی ہمیں لوک کلچر کا عکس دکھائی دیتا ہے۔ جوگی کا روپ، اس کا بیراگ، ساون رت کی امیجری اور پپیہے کی آواز سے دل میں ہونے والی ہلچل لوک کلچر کے نشانات ہیں۔ جنہیں منٹو نے اپنے ڈرامے کے متن میں اس طرح گھلا ملا دیا ہے کہ انگیتوں کے ذریعہ ڈرامہ کی اٹھان کا اندازہ ہوتا ہے۔ اسی طرح ڈرامہ 'اکیلی' میں منٹو نے ایک لوری درج کی ہے۔ لوری کی صورت میں ماں کی ممتا الفاظ کا روپ دھار لیتی ہیں۔ منٹو نے اپنے ڈرامہ میں جو لوری درج کی ہے اس کا انداز بھی دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ لوری یقیناً گیت کی ابتدائی ہیئت ہے۔ بلاشبہ اس کی نسبت بھی لوک کلچر سے جڑتی ہے جیسا کہ بیان کیا جا چکا۔ یہی سبب ہے کہ کھلے آسمان کے نیچے چاند اور تاروں کا ذکر لوری کا خاصہ ہے۔ دادی، نانی کی وہ کہانیاں جو رات کے اسرار میں اپنا ایک الگ ہی مزہ دیتی تھیں اور جنہیں سننے کے لئے بچے رات کے منتظر رہتے تھے۔ لوری بھی انہیں راتوں کا ثمرہ ہے۔ یہ لوری ہی بچہ کو فنتاسی کی وہ دنیا عطا کرتی ہے جس کے زیر سایہ وہ اپنی دنیا تخلیق کرنے لگتا ہے۔ ماں کی آغوش کی گرمی، اس کے ہاتھوں کی تھپکی اور لوری کی گنگناتی ہوئی آواز دنیا کا سب سے قیمتی سرمایہ ہے۔ منٹو کے ڈرامہ میں درج یہ لوری اس کیفیت کا اشاریہ ہے:

تارون سے البیلی پریاں چھم چھم کرتی آئیں

میٹھی میٹھی لوری دے کر من تیرا بہلائیں

موندی پلکوں پر آکاش کی خوشبوئیں برسائیں

بیتی باتیں ہلکے پھلکے سپنے سے بن جائیں

نیندیں سندرتا کا گہنا

سوَرگ ہے نیند نگر میں رہنا

کرنوں کی سیڑھی سے اتریں ٹم ٹم کرتے تارے

پو پھٹنے تک ہولے ہولے ناچیں ہر کے دوارے
من ساگر میں ڈبکی ماریں سپنے پیارے پیارے
چھٹ جائیں سب غم کے بادل کٹ جائیں دکھ سارے
نیندیں سندرتا کا گہنا
سوَرگ ہے نیند نگر میں رہنا
(ڈرامہ اکیلی)

مزید منٹو کے ڈرامے نقش فریادی کے گیت 'چاند سے پھوٹا درد کا دھارا' ، ' میں ہوں ایک سہانا سپنا' اور ڈرامہ سوگندھی میں درج لوری 'صاف کٹوری کی سی آنکھیں چشمے گنگا جل کے' بھی اہم قرار دئے جا سکتے ہیں۔ان گیتوں کے خالق کے بارے میں کسی قسم کی کوئی معلومات فراہم نہیں ہو سکی ہے۔ منٹو نے خود بھی ان کے شاعر کا نام نہیں درج کیا ہے۔ لیکن ریڈیائی ڈرامہ کے حوالے سے منٹو کے یہ گیت کسی صورت بھی نظر انداز نہیں کئے جانے کے قابل نہیں ہیں۔

فلمی گیت ،چند مخصوص زاویے : منتخب گیت نگاروں کے حوالے سے :

تھیٹر یکل ڈراموں کے بعد گیتوں کی دنیا میں اگلا موڑ متکلم فلموں کا آتا ہے۔مارچ ۱۹۳۱ میں ہندوستانی سنیما کی پہلی بولتی فلم عالم آرا تھیٹر میں پیش کی گئی۔ سلور اسکرین پر پہلی بار اداکاروں کو بولتے اور گاتے ہوئے سننے کا یہ پہلا موقع تھا۔اس فلم نے فلمی صنعت کاروں کو ایک نئی راہ سجھائی۔اس کی مقبولیت نے لوگوں کو اس جانب متوجہ کیا۔اور پھر بولتی فلموں کا جو دور شروع ہوا اس نے تھیٹر کو پیچھے چھوڑتے ہوئے لوگوں کے دلوں پر جیسے حکومت قائم کر لی۔آج ایک صدی مکمل ہونے والی ہے لیکن اس کی مقبولیت میں کسی قسم کی کوئی کمی واقع نہیں ہوئی ہے۔ یہ اپنی مقبولیت کی راہ پر آج بھی تندہی سے گامزن ہے۔ قابل ذکر بات یہ ہے کہ اس پہلی متکلم فلم کا ڈائرکٹر ایک پارسی تھا اور یہ فلم بھی پارسی ڈرامہ سے متاثر ہو کر لکھی تھی۔اردیشر ایرانی نے اپنی قابلیت کے جوہر دکھاتے ہوئے اس فلم کی ہدایت کاری کا کام انجام دیا۔اس فلم میں مراٹھی اداکار ماسٹر وٹھل اور زبیدہ نے مرکزی کردار ادا کیا علاوہ ازیں پر تھوی راج کپور اور وزیر محمد خاں نے بھی اپنی اداکاری کے جوہر دکھائے۔ایک شہزادے اور قبائلی لڑکی کی محبت کی کہانی پر مبنی یہ فلم سات گیتوں پر مشتمل تھی۔ بدقسمتی کی بات یہ ہے کہ اس پہلی فلم کے ریکارڈ ہندوستان و پاکستان دونوں جگہ ناپید ہیں۔ نیشنل فلم آرکائو آف انڈیا، پونے میں بھی اس کا کوئی سراغ نہیں ملتا ہے، اور نہ اس کے گیت نگار کا کوئی پتہ

چلتاہے۔ تھیٹریکل ڈراموں کی روایت کو مدّ نظر رکھتے ہوئے یہ گمان کیا جاسکتا ہے کہ اس فلم کے گیت نگار منشی ظہیر تھے۔ جن کا نام کہانی کار کی حیثیت سے جوزف ڈیوڈ کے ساتھ لکھا ہوا ملتا ہے۔ منشی ظہیر کے نام کے ساتھ قوسین میں اردو کا لاحقہ اس بات کی طرف رہنمائی کرتا ہے اور ساتھ ہی تھٹریکل کمپنیوں کی یہ روایت تھی کہ تھیٹر کے منشی ہی ڈرامے اور اس کے گیت دونوں رقم کرتے تھے۔ اس بنیاد پر بھی یہ قیاس مبنی بر حقیقت معلوم ہوتا ہے کہ منشی ظہیر نے ہی اس پہلی متکلم فلم کے گیت رقم کیئے ہوں گے۔ دیدے خدا کے نام پہ پیارے/طاقت ہے گر دینے کی، یہ گیت ہندوستانی سنیما کا پہلا گیت ہے جسے وزیر محمد خاں نے گایا ہے۔ ابتداً فلم کے کردار ہی گلوکار کی حیثیت سے اپنی آواز میں گیت گاتے تھے۔ اس فلم کے ریکارڈ نہ ملنے کی صورت میں اس کے گیتوں کی تفصیل کا اندازہ نہیں لگایا جا سکتا ہے۔ مذکوہ بالا گیت کا جو ریکارڈ ہمیں سننے کو ملتا ہے وہ عالم آرا کا ریمک ہے جو ۱۹۷۳ میں بنایا گیا تھا۔ خوشی کی بات یہ ہے کہ اس گیت کی موسیقی اور گلوکار دونوں اصل فلم کے ہی ہیں۔ بایں ہمہ ہندوستانی سنیما کے اس پہلے گیت سے ہماری واقفیت ممکن ہو سکی ہے۔ فقیر اور درویش کا جو تعلق ہماری لوک روایت سے ہے وہ اس گیت میں بھی ہمیں دکھائی دیتا ہے۔

ان ابتدائی باتوں سے قطع نظر جب ہم ہندوستانی فلموں کے گیتوں کا جائزہ لیتے ہیں تو ہمیں اس میں ایک ارتقائی صورت دکھائی دیتی ہے۔ جسے ہم تھیٹریکل ڈراموں کی اگلی کڑی قرار دے سکتے ہیں۔ چالیس کی دہائی میں ہندوستانی سنیما نے بولتی فلموں کے حوالہ سے اپنی ایک شناخت قائم کرلی تھی۔ اس عشرہ میں کئی قابل توجہ فلمیں پردے پر آئیں اور ان کے گیت لوگوں کے دلوں پر چھائے۔ اچھوت کنیا(۱۹۳۶)، امر جیوتی (۱۹۳۶)، کرما (۱۹۳۳)، مکتی (۱۹۳۷)، بھابھی(۱۹۳۸)، دشمن (۱۹۳۹)، ایک ہی راستہ (۱۹۳۹)، نرملا (۱۹۳۸)، عورت (۱۹۴۰)، ڈاکٹر(۱۹۴۰)اس دور کی اہم فلمیں تھیں۔ جس کے گیتوں نے لوگوں کے دلوں کو موہ لیا تھا۔ ان میں اچھوت کنیا کے گیتوں نے کافی مقبولیت حاصل کی۔ میں بن کی چڑیا بن کے بن بن بولوں رے/میں بن کا پنچھی بن کے سنگ سنگ ڈولوں رے، اسے کلاسک کا درجہ حاصل ہے۔ یہ گیت جے۔ ایس۔ کشیپ نے لکھا تھا۔ فلم کی کہانی اور موقع و محل کے مطابق اس میں اردو کا ایک لوک گیت بھی درج کیا گیا ہے۔

دھیرے بہوندیا دھیرے بہو ہم اتر ہی پار
کاہے کی توری نیّارے اور کاہے کی پتوار
کون تُرا نیّا کھویّارے کونُ اتر ہی پار
دھیرے بہوندیا....

دھرم کی بنی موری نیّارے ست کیہہ پتوار

سیاں مورا نیّا کھویّارے ہم اتر ہی پار

دھیرے بہوندیا....

اسی گیت کے ٹیک کے مصرع کو شکیل بدایونی نے فلم اڑن کھٹولہ (۱۹۵۵) کے گیت 'مورے سیّاں جی اتریں گے پار' میں استعمال کیا ہے۔ جس میں ملاّحوں کو کشتی چلاتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ اور کورس کے انداز میں اس گیت کو پیش کیا گیا ہے۔ گیتوں میں کورس کا یہ انداز اسی لوک کلچر کا اشاریہ ہے جس کی پیداوار گیت ہے۔ 'اچھوت کنیا' میں فلم کا پلاٹ اور اس کے گیت ہندوستانی سنیما کی لوک کلچر سے وابستگی کا علامیہ ہے۔ جس کی مثالیں ہمیں مابعد زمانہ کی فلموں میں بھی ملتی ہیں۔

۱۹۴۰ تا ۱۹۶۰ ہندوستانی فلموں کا سنہرا دور کہلاتا ہے۔ اس دور میں ہندوستانی سنیما نے ہر اعتبار سے اپنی مثال آپ قائم کی۔ اداکاری، ہدایت کاری، موسیقاری، گلوکاری اور گیت نگاری ہر ایک اعتبار سے یہ ہندوستانی سنیما کے لئے عہد زریں کہلانے کا مستحق ہے۔ مکالمہ نگاری سے لے کر گیت نگاری تک تقریباً اسّی فیصد اردو کا دبدبہ تھا۔ اس عہد کے گیتوں کا جائزہ لیں تو اردو کی مقبولیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ گیتوں کی زبان بلاشبہ اردو تھی اور آج بھی اکثر و بیشتر فلموں میں اردو گیت کے نمونے ملتے ہیں۔ ابتدا میں فلمی گیتوں کا معیار بھلے ہی پست تھا لیکن رفتہ رفتہ ان گیتوں میں ادبیت کا رنگ بھی گھلنے ملنے لگا۔ جیسے جیسے اردو کے اہم شاعر فلموں کے لئے گیت نگاری کی ذمہ داری قبول کرنے لگے گیتوں نے ایک وقار حاصل کیا۔ جوش، فیض، آرزو، ساحر، شکیل، مجروح، حسرت جے پوری، جاں نثار اختر، کیفی اعظمی، قتیل شفائی نے فلموں کے لئے لازوال گیت رقم کئے۔ ان بزرگوں نے گرچہ فلموں کے لئے گیت لکھے لیکن ادبیت کا دامن ہاتھ سے چھوٹنے نہیں دیا۔ آسان زبان اور سہل ممتنع کے انداز میں فلمی گیتوں کو ہر دلعزیزی بخشی۔ ان میں آرزو لکھنوی کی مکمل شاعری اسی انداز سے پروان چڑھتی نظر آتی ہے۔

آرزو لکھنوی نے آسان اور عام فہم زبان میں شاعری کی۔ ان کے غزلوں اور گیتوں کا مطالعہ کرنے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اس آسان اور روزمرہ سے قریب زبان میں اس قدر اہم شاعری کی جاسکتی ہے۔ آرزو دراصل عظمت اللہ کی اسی روایت کے حامی نظر آتے ہیں جس میں اردو کو عربی، فارسی کے بجائے دیسی زبانوں سے قریب کرنے کی چاہ تھی۔ آرزو نے اپنی شاعری کے ذریعہ اس چاہ کو تکمیل کا درجہ بخشا۔ "آرزو نے خالص اردو کی تحریک محض اظہار کمال کے لئے نہیں شروع کی بلکہ وہ یہ ثابت کرنا چاہتے تھے کہ اردو ایک ترقی پذیر اور علمی زبان ہے۔ اس

کا ذخیرہ الفاظ بے پناہ ہے اور یہ زبان ہر قسم کے جذبے کو ظاہر کرنے کی قدرت رکھتی ہے"[39] خالص اردو کے متعلق ان کا معروضہ تھا"آج جو لفظیں زبانوں پر چڑھی ہوئی ہیں وہ دیسی ہوں یا بدیسی سب زبان میں کھپ چکیں اس کا جز بن چکیں۔ انہیں سے کام لینا چاہئے۔ یہی خالص اردو زبان ہو گی۔"[40] آرزو نے خالص اردو کی جو تعریف بیان کی ہے وہ عام ڈگر سے ہٹ کر ہے۔ انہوں نے اردو کے روز مرہ اور دیسی پن کو خالص اردو سے تعبیر کیا ہے۔ جبکہ فی زمانہ خالص اردو سے مراد معرب یا مفرس اردو لیا جاتا ہے۔ جسے گلابی اردو بھی کہا جا سکتا ہے۔ آرزو کی خالص اردو کی مثال اگر کسی صنف میں دیکھی جا سکتی ہے تو وہ گیت ہے۔ گیت کی لفظیات اور اس کی سادگی اردو زبان کی وہ فطری صورت پیش کرتی ہے جس میں دیسی اور بدیسی زبانوں کے الفاظ اس طرح شیر شکر ہو گئے ہیں کہ اجنبیت کا گمان بھی نہیں ہوتا ہے۔"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 مستقلاً قبول کر لیا ہے اردو زبان کے بنیادی عناصر قرار دیا ہے۔"[41] 'سریلی بانسری' میں آرزو نے اسی زبان کی حمایت کی ہے۔ اور اپنی اسی خالص اردو کو فلمی گیتوں میں بھی روا رکھا ہے۔ انہوں نے فلمی گیتوں میں بھی لسانی نزاکت، ادبی لطافت، اخلاقی متانت، اصلاحی مقصد اور وقت کے تقاضوں کو ترک نہیں کیا۔[42] آرزو نے فلموں کے لئے قریب دو سو گیت لکھے ہیں۔ وہ پہلے اہم شاعر ہیں جنہوں نے فلموں کے لئے گیت رقم کئے۔ چوتھی دہائی میں ان کے کئی گیت مقبول عام کا درجہ حاصل کر چکے تھے۔ ممبئی جانے سے قبل کلکتہ میں ہی وہ قریب ۱۷ فلموں کے لئے تقریباً ۱۲۸ گیت لکھ چکے تھے۔ بعد ازیں ممبئی میں انہوں نے ۱۶ فلموں کے لئے ۸۲ گیت رقم کئے۔ کلکتہ کی نیو تھیٹر کمپنی کی فلم اور اس کے گیتوں کو مقبول عام بنانے میں آرزو کا بڑا ہاتھ ہے۔ آرزو نے فلم مکتی کے گیت لکھنے کے بعد جو شہرت حاصل کی اس نے فلمی دنیا میں انہیں بطور گیت نگار کے شہرت دلائی۔ اس فلم کے گیتوں نے انہیں مکالمہ نگار کے بجائے گیت نگار کی حیثیت سے مقبولیت بخشی۔ نیو تھیٹر کی چند اہم فلموں میں منزل (۱۹۳۶)، مکتی (۱۹۳۷)، پریسیڈنٹ (۱۹۳۷) اسٹریٹ سنگر (۱۹۳۸)، ڈاکٹر (۱۹۴۰)، دشمن (۱۹۳۸) اور لگن (۱۹۴۱) شامل ہیں۔ جس کے گیتوں نے آرزو کو ایک گیت نگار کی حیثیت سے شہرت دلائی۔ گیت 'ایک بنگلہ بنے نیارا' انہیں دنوں کی یادگار ہے۔ جسے آج بھی لوگ کبھی کبھار گنگناتے دکھائی دیتے

---

[39] مجاہد حسین حسینی، آرزو لکھنوی حیات اور کارنامے، ممبئی: رحیمی لیتھو پرنٹنگ پریس، ۱۹۷۸، ص، ۲۳۰۔۲۳۱۔

[40] علی عباس حسینی، مقدمہ سریلی بانسری، آرزو لکھنوی، لکھنو: انڈین بک ڈپو، ب، ت۔

[41] بسم اللہ بیگم، اردو گیت، نئی دہلی: ادارہ فکر جدید، ۱۹۸۹، ص، ۶۰۹۔

[42] اعظم حسین، "آرزو لکھنوی"، آجکل، جلد ۹، شمارہ ۱، (اکتوبر ۱۹۵۱)، ص، ۵۔۷۔

ہیں۔ پانچویں دہائی کی ابتدا میں آرزو کلکتہ سے ممبئی منتقل ہو گئے۔ غالباً کے۔ ایل سانگل کی طرح کلکتہ میں لگن ان کی آخری فلم تھی۔ اس کے بعد آرزو نے ممبئی میں بالی وڈ کی کئی اہم فلموں میں گیت رقم کئے۔ کھیل، رات کی رانی، شوہر، بے قصور، ساون آیارے، نخرے، دنیا جیسی فلموں کے علاوہ انہوں نے ۱۹۴۶ میں بمبئی ٹاکیز کی فلم 'ملن' کے گیت رقم کئے۔ دلیپ کمار اور میرا مصرا کی اداکاری میں بنی اس فلم کے گیتوں نے آرزو کو بالی وڈ میں بھی شہرت دلائی۔ سہانی بیریاں بیتی جائے، وہ کہیں آپ ہی دو چاہ کا انعام مجھے اور جس نے بنادی بانسری گیت اسی کے گائے جا، اس فلم کے وہ گیت ہیں جس سے بالی وڈ میں آرزو کو کافی شہرت ملی۔

جس نے بنادی بانسری، گیت اسی کے گائے جا
سانس جہاں تک آئے جائے، ایک ہی دھن بجائے جا
جس نے بنادی ...
اے میری ڈبڈبائی آنکھ، دیکھ بنی رہے یہ دھاک
وہ بھی لگائے جائے آگ، تو بھی لگی بجھائے جا
جس نے بنادی ...
مان لی کس نے اپنی ہار، بڑھ کے تھکن بتائے گی
میں یوں ہی تڑپ جاؤں گا، تو یوں ہی مسکرائے جا
جس نے بنادی ...

(فلم ملن)

آرزو نے اپنے گیتوں کو فلمی کرداروں کے مزاج کے موافق ڈھالا ہے۔ یہ گیت مختلف مزاج کی ترجمانی کرتے ہیں۔ ان میں بہار کی نئے رنگی بھی ہے اور خزاں کے اداس لمحے بھی۔ ہجر کی کسک اور وصال کی چاہ بھی ہے۔ سماجی مسائل اور ان کی ترجمانی ہے۔ حب الوطنی کا جذبہ اور فلسفہ کا رنگ بھی ہے۔ لوک کلچر کے اشارے اور لوک گیتوں کا رنگ بھی ہے۔ شام ہوتے ہی دیا جلنے کا اہتمام، بنسری کی تان، کوئل کی کوک، پپیہے کے بول، چرخہ کا ذکر، شادیانے کی گونج، کھیت، کھلیانوں کا ذکر یہ تمام لوک کلچر کے نشانات ہیں جنہیں آرزو نے اپنے گیتوں میں پیش کیا ہے۔ آرزو کے گیتوں کا مجموعہ ہنوز میری نظر میں نہیں آسکا ہے۔ محمد مجاہد حسین حسینی نے اپنی کتاب 'آرزو لکھنوی، حیات و کارنامے' میں آرزو کی مطبوعہ اور غیر مطبوعہ کتابوں کی ایک فہرست درج کی ہے جس میں آرزو کے گیتوں کے غیر مطبوعہ مجموعہ کا نام 'جیون سرود' درج ہے۔ اور اسے ان کے ایک مجموعہ ساز حیات کا دوسرا حصہ قرار دیا

گیا ہے۔ مجاہد صاحب کا یہ تحقیقی مقالہ ۱۹۷۲ میں مکمل ہوا جسے ۱۹۷۸ میں کتابی شکل میں پیش کیا گیا۔ آج سے چالیس، پینتالس سال قبل آرزو کے گیتوں کا مجموعہ غیر مطبوعہ تھا ممکن ہے اب شائع ہو چکا ہو، لیکن بد قسمتی سے مجھے ایسی کسی کتاب کا کوئی سراغ نہیں مل سکا ہے۔ بایں وجہ میں نے فلموں کے توسط سے ان کے چند ایک گیتوں کو جمع کیا ہے جس سے آرزو کے طرز فکر اور ان کے گیتوں کی بنتی بگڑتی تصویریں سامنے آتی ہیں۔

من یہ ہولے ہولے ڈولے
کچھ یہ چپکے چپکے بولے
گل پہ وار یہ جاری دھارا　　　　پی کہاں کیا کہے وہ پپیہا
کوکو کرتی پھرے کوئلیا　　　　میٹھے سر جو بھرے مرلیا
مورے من کی بولی بولے
ہائے بولے بولے....
تیری جاتی ہوئی سی ہنسی نے　　　　تیری شوخی بھری دل لگی نے
تیری مستی سی آئی خوشی نے　　　　ہاں اسی نے اسی نے....
میرے من کے دوارے کھولے
کھولے کھولے ہائے....

(فلم شوہر ۱۹۴۸)

تیرے دئے میں کتنا تیل، دیکھ تو کتنی رات رہی
دوہری بتی دھک دھک کر کے سانجھ کو بھور بنائے
سچی بھور سے پہلے پہلے دیا نہ گل ہو جائے
دیکھ تو کتنی رات رہی
تیرے دئے میں کتنا تیل
پھول کا جوبن چاند کا ساتھی رات بسے کا روپ
جاتی چھاؤں ہے سماں سہانا پھر وہی دھوپ کی دھوپ
دیکھ تو کتنی رات رہی....
تیرے دئے میں کتنا تیل...

(فلم لالہ جی)

گیتوں کی سرزمین میں اگلا خوش آئند قدم مجروح سلطان پوری کا ثابت ہوا۔ ۱۹۴۶ میں فلم شاہجہاں کے گیتوں سے مجروح نے ہندوستانی سنیما میں اپنی آمد درج کرائی اور تادم حیات وہ فلموں کے لئے گیت رقم کرتے رہے۔ مجروح بیک وقت خاص وعام دونوں جگہ معروف تھے۔انہوں نے ۳۵۰ سے زائد فلموں کے لئے بقول افضل اقبال تقریبا ۲۲۲۵ گیت[43] رقم کئے۔ اپنے ۵۵ سالہ طویل کریئر (career) میں انہوں نے ہندوستانی سنیما کو سینکڑوں کامیاب گیت دئے ہیں۔ ۱۹۵۰ سے ۱۹۷۵ کے دوران انہوں نے جو گیت رقم کئے ہیں ان میں بیشتر آج فلمی دنیا کے لئے کلاسک کا درجہ رکھتے ہیں۔ غرض کے انہوں نے اپنی زندگی کے آخری دور تک گیت لکھے لیکن پچاس سے پچھتر کے دورانیہ کو ان کے گیتوں کا اہم ترین دور کہا جا سکتا ہے۔ ان کے شاہکار گیتوں کی تعداد خاصی لمبی ہے۔ ایک سرسری نظر ڈالیں تو ہمیں چند ایک گیت اس انداز سے دکھائی دیتے ہیں۔ غم دئے مستقل کتنا نازک ہے دل، جب دل ہی ٹوٹ گیا، ہم جی کے کیا کریں گے، بابو جی دھیرے چلنا، جانے کہاں میرا جگر گیا جی، ہم ہیں راہی پیار کے ہم سے کچھ نہ بولئے، کوئی ہمدم نہ رہا، خواب ہو تم یا کوئی حقیقت کون ہو تم بتلاؤ، رہیں نہ رہیں ہم مہکا کریں گے، کیا جانوں سجن، رات کلی ایک خواب میں آئی،او میرے دل کے چین۔ چرا لیا ہے تم نے جو دل کو۔ ہمیں متاع کوچہ و بازار کی طرح۔ مجروح کے لازوال گیت ہیں جن کی مقبولیت ہر خواص و عوام میں ہے۔ یہ گیتان کے سنہرے دور کی یاد دلاتے ہیں۔

مجروح صف اوّل کے ترقی پسند شاعر ہیں۔انہوں نے غزلوں کے ساتھ گیتوں میں بھی ترقی پسندانہ خیالات کو پیش کیا۔ان کے گیتوں میں جتنا تنوع ہے ان کے معاصرین میں وہ کم ہی دکھائی دیتا ہے۔ ’’لوک گیت، بھجن، باپ، بیٹے، ماں، دادی، بہن، بھائیوں کے گیت، ودائی کے گیت، برتھ ڈے گیت، لوری اور فلسفیانہ خیالوں گویا (مجروح نے) متنوع قسم کے گیت لکھے۔ان کے ہم عصر گیت کاروں نے فلمی نغموں میں ایسی جہتیں پیدا نہیں کیں۔‘‘[44] مجروح نے اپنے گیتوں میں غزل کی لفظیات اور اس کے ماحول کو جتنا برتا ہے اتنا ہی گیت کا فطری ماحول، اس کی تازگی اور اس کے لفظوں کی مٹھاس کا بھی خیال رکھا ہے۔ برج اور اودھی کے میل سے اردو کا جو مقامی لہجہ تشکیل پاتا ہے اس کے اثرات بھی مجروح کے یہاں ملتے ہیں۔ ان کے گیتوں میں ’’گاؤں کی عام بول چال کی زبان میں جب کوئی جذبہ پوری شدت کے ساتھ شعری آہنگ کا جز بنتا ہے تو ہم ایک اچھوتے احساس سے سرشار ہوتے

[43] افضل اقبال، ’’مجروح کے چند یادگات فلمی گیت‘‘ کلیات مجروح، (مرتبہ) تاج سعید، لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ص، ۷۷۔

[44] صالحہ زریں، ’’مجروح گیتوں کے آئینے میں‘‘، نیا سفر (مجروح نمبر)، شمارہ ۱۶، (جولائی تا دسمبر، ۲۰۰۰)، ص، ۲۰۹۔

جاتے ہیں۔ مجروح نے جہاں کہیں بھی گاؤں کے منفرد منظر نامے کی تصویر کشی کی ہے، پوری فضا ایک خاص سیاق و سباق میں ظاہر ہوگئی ہے۔ لفظوں کے فطری بہاؤ سے وہ ایک متحرک فضا کی تشکیل کرتے ہیں اور سارا منظر ہمیں اپنے وجود کا حصہ معلوم ہوتا ہے۔"[45]

بار بار تو ہے کیا سمجھائے پائل کی جھنکار
تیرے بن ساجن، لاگے نہ جیا ہمار
(فلم آرتی)
چل رے سجنی اب کیا سوچے
کجرا نہ بہہ جائے روتے روتے
چل رے سجنی....
(فلم بمبئی کا بابو)
جا رے کا رے بدرا بلم کے دوار
وہ ہے ایسا بدھو نہ سمجھے رے پیار
(فلم دھرتی کہے پکار کے)
ٹھارے رہیو او باکے یار رے
ٹھہرو لگائی آؤں، نینوں میں کجرا
چوٹی میں گوندھ آؤں پھولوں کا گجرا
میں تو کر آؤں سولہ سنگار رے....
(فلم پاکیزہ)

لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ مجروح کے گیتوں میں لوک کلچر کی عکاسی کم کم ہی ملتی ہے۔ مجروح کے بجائے شکیل بدایونی اور حسرت جے پوری کے گیتوں میں ہمیں لوک کلچر کے واضح نمونے دکھائی دیتے ہیں۔ شکیل کے گیتوں میں لوک کلچر کی کھلی فضا اور اس کے روپ رنگ بالکل نمایاں ہیں۔ دراصل شکیل نے لوک کلچر پر مبنی کئی ایک فلموں کے لئے گیت لکھے ہیں بایں ہمہ انہوں نے کہانی کی مناسبت سے ایسے کئی گیت رقم کئے جس میں لوک کلچر کی جھلک ملتی ہے۔ فلم مدر انڈیا بالکل سامنے کی مثال ہے۔ اور اس فلم کے گیت پی کے گھر آج پیاری دلہنیا چلی، ہولی آئی رے

[45] راشد انور راشد، مجروح سلطان پوری ایک مطالعہ، کلکتہ: اثبات و نفی پبلی کیشنز، ۱۹۹۹، ص، ۵۰۔

کنہائی، دکھ بھرے دن بیتے رے بھیا، اب سکھ آئیو رے، لوک کلچر کی چلتی پھرتی تصویریں پیش کرتے ہیں۔ ان تصویروں میں خوشی و غم کے رنگ اور اس کے اظہاریہ ہیں۔ محبت اور انسانی رشتہ اور ہمدردی کے تعلقات اور ان سے معاملات کرنے کے طریقہ کارہیں۔ تہوار، رسوم ورواج اور ان کے ساتھ پرورش پانے والے شعور ولاشعور کے عکس ہیں۔ جن کو ہم ان گیتوں کے ذریعہ محسوس کر سکتے ہیں۔ 'دوہنسوں کا جوڑا بچھڑ گیورے' یا' نینا لڑ جیہیں تو منوا ماکسک ہوئبے کری (فلم گنگا جمنا)، چھوڑ بابل کا گھر موہے پی کے نگر آج جانا پڑا (فلم بابل)، آج مرے من میں سکھی بانسری بجائے کوئی (فلم آن)، امنگوں کو سکھی پی کی نگریا کیسے لیجاؤں (فلم امر) جیسے گیت لوک کلچر کے اظہاریے ہیں۔ فلم' بیجو باورا' کے گیتوں میں ہمیں لوک کلچر کے اشارے ملتے ہیں۔ اس فلم کے کم و بیش تمام گیتوں کا رنگ گیت کے کلاسکی انداز کا اشاریہ ہیں۔ بالخصوص بھجن کی صورت میں ایک گیت قابل تعریف ہے جس کی مثال ہندوستانی سنیما میں شاید ہی دیکھنے یا سننے کو ملے۔ محمد رفیع کی آواز میں راگ درباری میں گایا ہوا یہ گیت ہے 'او دنیا کے رکھوالے، سن درد بھرے مرے نالے' اس بھجن کی لفظیات میں بھاشا کی مٹھاس ہے اور موجودہ اردو ہندی کا بہترین سنگم ہے۔

بھگوان، بھگوان، بھگوان

او دنیا کے رکھوالے، سن درد بھرے مرے نالے

آس نراش کے دو رنگوں سے دنیا تو نے سجائی

نیّا سنگ طوفان بنایا ملن کے ساتھ جدائی

جا دیکھ لیا ہر جائی

لٹ گئی میرے پیار کی نگری

اب تو نیر بہالے

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

میں بھی ڈھونڈوں اس پریتم کو ہو نہ سکا جو میرا

بھگوان بھلا ہو تیرا

...

مذکورہ بالا گیت کے حوالہ سے بسم اللہ بیگم کہتی ہیں ''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 ہندوستانی عوام کی زبان کا ایک ہلکا سا خاکہ اس گیت میں پیش کر دیا ہے۔''[46] اسی کلاسکی انداز کے گیت کی ایک اور مثال اسی فلم کا دوسرا گیت 'من تڑپت ہری درشن کو' ہے۔ یہ بھی بھجن کی ہئیت میں 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....

تمرے دوار کا میں ہوں جوگی   ہمری اور نظر کب ہو گی

سنو مورے بیاکل من کا باج   تڑپت ہری درشن کو آج

...

شکیل کے ان ہر دل عزیز گیتوں کے موضوعات ان کی طرز ادا اور ان کی زبان کا جائزہ لیتے وقت ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے کہ ہم پرانے گھریلو گیتوں 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 پر زبان سے ادا ہونے والے ٹکڑوں پر مشتمل ہیں۔ اور شکیل نے انہیں اپنی محنت سے 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 سگھڑ پن پیدا کیا ہے۔ پہلے گیتوں میں محض خوش الحانی اور گلے میں نور پر بھروسہ کیا جاتا تھا۔ شکیل نے فلمی صنعت کے نامور موسیقاروں کی مدد سے اس میں سنگیت اور موسیقی کی مٹھاس بھر دی ہے۔ گیت میں جانی پہچانی پرانی باتیں،

---

46 بسم اللہ بیگم، اردو گیت، نئی دہلی: ادارہ فکر جدید ۱۹۸۹، ص، ۲۰۳۔

پرانی کہانی، پرانی روایت، پرانے الفاظ واصطلاحات اور پرانی زبان ملے گی۔ فلم 'انوکھی ادا' کا گیت 'کاہے جیا ڈولے 'اس کی مثال ہے۔[47]

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 بالخصوص یوپی کے دیہاتوں میں بولی جاتی ہے۔[48] اس زبان کی مثالیں فلم آن کے گیت 'آج میرے من میں سکھی بانسری بجائے کوئی' فلم شباب کا گیت 'جوگن بن جاؤں کی سیّاں تیرے کارن 'اور مغل اعظم کے گیت 'موہے پنگھٹ پہ نندلال چھیڑ گیو رے' میں دکھائی دیتی ہیں۔ جوگی اور جوگن کا کردار ہمارے لوک کلچر سے تعلق رکھتا ہے۔ جو گیتوں میں ایک علامت کی صورت اختیار کر گیا ہے۔ کرشن کی راس لیلا کا رنگ بھی گیتوں میں اسی کلچر کی نمائندگی کرتا ہے۔ کرشن کی راس لیلا کا جو تصور ہماری لوک روایتوں میں موجود ہے، شکیل نے اس کی بہترین عکاسی 'مغل اعظم' کے درج ذیل گیت میں کیا ہے:

موہے پنگھٹ پہ نندلال چھیڑ گیو رے
موری ناجک کلیّا مرور گیو رے
کنکری موہے ماری، گگریا پھوڑ ڈاری
موری ساری اناری بھیگو یو گوری
موہے پنگھٹ پہ.....
نینوں سے جادو کیا، جیارا موہ لیا
مورا گھونگھٹا نجریو سے پھور گیو رے

....

خوشی کے ساتھ غم کا جو اظہاریہ شکیل کے یہاں تخلیق پاتا ہے اس میں بھی فطری پن پایا جاتا ہے۔ المیہ گیتوں کے ذریعہ شکیل جو فضا تیار کرتے ہیں اس میں لوک مرثیہ کا رنگ جھلکتا ہے۔ یہ زندگی کے میلے، دنیا میں کم نہ ہوں گے ،افسوس ہم نہ ہوں گے (فلم میلہ)،او دور کے مسافر، ہم کو بھی ساتھ لے لے، ہم رہ گئے اکیلے (فلم اڑن کھٹولہ) ان گیتوں کا ماتمی انداز اور لحن لوک مرثیہ کی یاد لاتا ہے۔ موخر الذکر گیت کا یہ بند ملاحظہ کریں:

سونی ہیں دل کی راہیں

---

47 بسم اللہ بیگم ،اردو گیت، نئی دہلی: ادارہ فکر جدید، ۱۹۸۹، ص،۲۰۸ ۔

48 ایضاً، ص، ۲۱۰ ۔

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 ....

موخر الذکر گیت کے متعلق بسم اللہ بیگم راقم ہیں ''اس کی مختصر بحر بین کے لئے فطری دھن ہے۔ سادہ بیانی، تاثر و گداز، غزل کے الفاظ و محاورات جانے پہچانے سے۔ بیک وقت گیت و بین و نوحہ تینوں کو ملا کر ایک نئی صنف سخن کی تشکیل کر دی گئی ہے۔''[49] گیت کی روایت میں ہجر یا برہ کی بنیادی حیثیت ہے۔ ایک طرح سے گیت برہ کی اگنی میں جلنے کا دوسرا نام ہے۔ فلمی گیتوں میں بھی برہ کی جلن اور اس کی سلگن اکثر و بیشتر سنائی یاد کھائی دیتی ہے۔ شکیل نے بھی اس انداز کے متعدد گیت رقم کئے ہیں۔ ہجر زدہ گیتوں میں شکیل کے گیتوں سے دو سامنے کی مثال پیش کی جاسکتی ہے۔ جس میں گیت کا روایتی انداز اور اس کی لفظیات کا بھی پاس رکھا گیا ہے۔ فلم بیجو باورا کا گیت 'موہے بھول گئے سانوریا' اور فلم شباب کا گیت 'آئے نہ بالم وعدہ کر کے' اہم ہیں۔ ان دونوں گیتوں میں گیت کا روایتی انداز اور اس کا مزاج بالکل واضح ہے۔ لیکن ہجر زدہ گیتوں میں جو تڑپ ساحر کے گیتوں میں نظر آتی ہے۔ وہ اپنا ایک الگ ہی مزہ دیتی ہے۔ ساحر کے المیاتی گیتوں میں درد کی جو لذت آفرینی ہے، اس سے محرومی کے بجائے ایک سرور کی کیفیت طاری ہوتی ہے۔

میں پل دو پل کا شاعر ہوں، پل دو پل مری کہانی ہے
پل دو پل میری ہستی ہے، پل دو پل مری جوانی ہے
(فلم کبھی کبھی)

جیون کے سفر میں راہی ملتے ہیں بچھڑ جانے کو
اور دے جاتے ہیں یادیں تنہائی میں تڑپانے کو

---

49 بسم اللہ بیگم، اردو گیت، نئی دہلی: ادارہ فکر جدید، ۱۹۸۹، ص، ۲۰۰۔

(فلم منیم جی)

اشکوں میں جو پایا ہے، وہ گیتوں میں دیا ہے
اس پر بھی سنا ہے کہ زمانے کو گلا ہے

(فلم چاندی کی دیوار)

میں نے چاند اور ستاروں کی تمنا کی تھی
مجھ کو راتوں کی سیاہی کے سوا کچھ نہ ملا

(فلم چندر کانتا)

جانے وہ کیسے لوگ تھے جن کے پیار کو پیار ملا
ہم نے تو جب کلیاں مانگی کانٹوں کا ہار ملا

(فلم پیاسا)

سانجھ کی لالی سلگ سلگ کر بن گئی کالی دھول
آئے نہ بالم بیدردی میں چنتی رہ گئی پھول

(فلم چار دل چار راہیں)

جائیں تو جائیں کہاں
سمجھے گا کون یہاں
درد بھرے دل کی زباں

(فلم ٹیکسی ڈرائیور)

رنگ اور نور کی بارات کسے پیش کروں
یہ مرادوں کی حسیں راتکسے پیش کروں

(فلم غزل)

گیت کا یہ وہ روایتی انداز ہے جس میں برہ کی اگن، اس کا سوز اور تڑپ ہے۔ مزید درد کی جو لذت آفرینی ہے وہ روایتی ہونے کے باوجود نیاپن رکھتی ہے:

میری عمر سے لمبی ہو گئی بیرن رات جدائی کی
دھول کی چادر اوڑھ کے سر پر
سو گئے چاند ستارے
برہ کی اگنی ایسی دہکی

جل گئے بھاگ ہمارے

ناگن بن کر ڈستی ہیں یہ گھڑیاں تنہائی کی

(فلم سوسائٹی)

فلم پیاسا کا گیت 'آج سجن موہے انگ لگالو' گیت کے اس کلاسکی مزاج کا حامل ہے جو میرا بائی کے گیتوں کی یاد تازہ کراتا ہے۔ میرا کا کردار ہمیں درد سے لذت آفرینی سکھاتا ہے۔ میرا کا جوگ اور اس کی محبت ایک علامت ہے جو لوک کلچر کی پیدا کردہ ہے۔ جوگن کے روپ یا اس کے ذکر کی صورت میں ہمارے سامنے میرا کی تصویر ابھرنے لگتی ہے۔ اور ہمارا شعور اپنے اجتماعی لاشعور کی مدد سے بغیر کچھ کہے، سنے اس کلچر سے وابستہ ہو جاتا ہے۔ اور اس کے خد و خال اور اس کی فکری سطحیں ہمارے ذہنوں میں روشن ہونے لگتی ہیں:

آج سجن موہے انگ لگالو 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 لگالو، جنم سپھل ہو جائے

موہے اپنا بنالو، موری بانہہ پکڑ، میں ہوں جنم جنم کی داسی

موری پیاس بجھا دو، منوہر گردھر، میں ہوں انتر گھٹ تک پیاسی

پریم سدھا اتنی برسا دو، جگ جل تھل ہو جائے

آج سجن موہے انگ لگالو، جنم سپھل ہو جائے

...

ساحر کے گیتوں میں بھجن، لوری اور رخصتی کے گیتوں کی صورت میں بھی لوک کلچر کا عکس ملتا ہے۔ لیکن اجتماعی طور پر کام کرتے ہوئے گیت گنگنانے کی جو روایت لوک کلچر میں رہی ہے۔ اسے ساحر نے اپنے گیتوں میں خوب بروئے کار لایا ہے۔ ساحر کے فن کا ایک بہترین نمونہ وہ گیت ہے جو مچھواروں کی زبانی ادا کروایا گیا ہے۔ اس گیت میں گیت کا لوک انداز بھی ہے اور ادبی خوبیاں بھی۔

زور لگا کے ہیّا

پیر جما کے ہیّا

جان لڑا کے 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

زور لگا کے ہیّا

پیر جما کے ہیّا

جان لڑا کے ہیّا

جنم جنم سے اپنے سر پر، 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

زور لگا کے ہیّا

پیر جما کے ہیّا

جان لڑا کے ہیّا

....

فلم 'نیا دور' میں بھی ساحر کا ایک گیت، گیت کی اسی اجتماعی روایت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ کھیت کھلیانوں میں کام کرتے وقت یا چکی پیستے، چرخہ چلاتے یا اوکھلیاں کوٹتے ہوئے کام کی مشقت کو کم کرنے اور ایک دوسرے کو حوصلہ دینے کی غرض سے لوک کلچر میں گیت گانے کی جو روایت رہی ہے یہ گیت اسی کی یاد دلاتا ہے۔ فلم میں لوک کلچر کا ایک ایسا ہی منظر پیش کیا گیا ہے اور اسی کی مناسبت سے ساحر کا یہ گیت اپنی اہمیت اجاگر کرتا ہے:

ساتھی ہاتھ بڑھانا

ایک اکیلا تھک جائے گا مل کر بوجھ اٹھانا

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 ہاتھ بڑھانا....

(فلم نیا دور)

ساحر ترقی پسند خیالات کے حامی تھے۔ ان کے گیتوں میں اجتماعیت کا یہ عمل دخل اسی کا رہین ہے۔ اجتماعی زندگی، سماجی حقائق اور اس کے مسائل کو انہوں نے اپنے گیتوں کا خاص موضوع بنایا ہے۔ بقول افتخار احمد ''ان کی (ساحر کی) منفرد دین وہ گیت تھے (ہیں) جو ہیرو ہیروئن کے ناچ گانوں سے ہٹ کر سماجی مسائل سے متعلق تھے (ہیں)۔''[50] سماجی ناہمواری، ظلم و جبر، استحصالی اصول و قوانین، رشتے، ناطوں کی ناقدری اور ان کی شکست و ریخت کا سلسلہ، عورتوں کے ساتھ معاشرہ کا سلوک اور ان کے مظالم کی روداد یہ سب ان کے گیتوں میں زبان پا گئے ہیں۔ فلم پیاسا کا گیت 'یہ دنیا اگر مل بھی جائے تو کیا ہے' ان تمام حقائق کا اشاریہ ہے۔ عورت اور مزدوروں کے مظلوم طبقہ کی حمایت کرنے والا ساحر ایک ایسے طبقہ کی بے یار و مددگار حالت دیکھ کر تڑپ جاتا ہے۔ جس پر ابھی تک کسی سیاست داں نے، نہ معاشرے کے مصلح نے اور نہ تعلیم کے ارباب حل و عقد نے کچھ کہا یا کچھ کیا ہے۔ اس صورت حال کا عکس ساحر اپنے گیت 'یہ دنیا دورنگی ہے' میں اس انداز سے پیش کرتے ہیں:

یہ دنیا دورنگی ہے
ایک طرف سے ریشم اوڑھے ایک طرف سے ننگی ہے
ایک طرف اندھی دولت کی پاگل عیش پرستی
ایک طرف جسموں کی قیمت روٹی سے بھی سستی
ایک طرف ہے سوناگاچی، ایک طرف چورنگی ہے
یہ دنیا دورنگی ہے
آدھے منہ پر نور برستا، آدھے منہ پر چیرے
آدھے تن پر کوڑھ کے دھبّے، آدھے تن پر ہیرے
آدھے گھر میں خوشحالی ہے، آدھے گھر میں ننگی ہے
یہ دنیا دورنگی ہے...

(فلم چاندی کی دیوار)

[50] افتخار احمد، ''ساحر لدھیانوی''، شمع، نئی دہلی: جلد ۹، (اکتوبر ۱۹۸۶)، ص، ۵-۶۔

ساحر کے علاوہ مجروح سلطانپوری، کیفی اعظمی اور جانثار اختر نے بھی فلمی گیتوں میں ترقی پسندانہ خیالات کی حمایت کی۔ فلمی گیتوں کے لئے یہ ایک نیا تجربہ تھا۔ جب معاملات عشق و عاشقی سے علیحدہ ہو کر سماجی مسائل اور حب الوطنی جیسے جذبہ کو فلمی گیتوں میں موضوع بحث بنایا گیا۔ فلم 'وقت' میں کیفی اعظمی کا گیت 'کر چلے ہم فدا جان و تن ساتھیوں /اب تمہارے حوالے وطن ساتھیوں' حب الوطنی کے جذبہ سے سرشار ہے۔ وطن کے تئیں محبت اور مر مٹنے کا جو جذبہ اس گیت میں پیش کیا گیا ہے وہ آج بھی ہندوستانی سنیما میں خال خال ہی دیکھائی دیتا ہے۔ بنا بریں 'آئی اب کے سال دیوالی/منہ پر اپنے خون ملے، آج ہم اپنی دعاؤں کا اثر دیکھیں گے، دیکھی زمانے کی یاری/ بچھڑے سبھی باری باری، میری آواز سنو، تم اتنا جو مسکرا رہے ہو، یہ دنیا یہ محفل میرے کام کی نہیں، ہو کے مجبور مجھے اس نے بلایا ہو گا' جیسے گیتوں میں کیفی نے اپنے نظریات کی ترجمانی کی ہے۔ کیفی نے عشق و عاشقی کے معاملات اور اس کے اظہار یہ میں بھی ایک طرح کی جدت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ محبوب کے ساتھ چاند کے پار جانے کی خواہش ہو یا محبوب کے دل میں اپنے لئے دبی سی محبت کا ذکر ہو۔ یا جواہر لال نہرو کی وفات پر لکھا ہوا ان کا گیت 'میری آواز سنو' محبت و عقیدت کا ایک نیا جذبہ پیش کرتا ہے۔ فلمی گیتوں میں محبت کے اس آفاقی تصور کی طرف کیفی نے ملتفت کیا ہے۔ انکے معروف گیتوں میں 'چلتے چلتے یوں ہی کوئی مل گیا تھا، چلو دلدار چلو، چاند کے پار چلو، جھکی جھکی سی نظر بے قرار ہے کی نہیں' اہم ہیں۔ اسی قبیل کے جانثار اختر کے گیتوں کو بھی فراموش نہیں کیا جا سکتا ہے۔ جانثار نے بھی اپنے گیتوں میں معاملات عشق اور حقائق دنیا کی اچھی ترجمانی کی ہے۔ 'زمانے نے میرے جواں کیسے کیسے، بے چین نظر بیتاب جگر یہ دل ہے کسی کا دیوانہ، اے دل ناداں آرزو کیا ہے، لیکے پہلا پہلا پیار، بھر کے آنکھوں میں خمار، تم بن جاؤں کہاں' جیسے گیت ان کی یادگار ہیں اور فلمی دنیا میں ان کی بقا کی دلیل ہیں۔

فلمی گیتوں میں معاملات عشق اور اس کے تلازمے کا استعمال بسا اوقات گیت کو غزل کی روایت سے قریب کر دیتی ہے۔ حسرت جے پوری کے گیتوں میں غزل کی جھلک واضح دکھائی دیتی ہے۔ 'اے حسن پری چہرہ، احسان ترا ہو گا مجھ پر دل چاہتا ہے وہ کہنے دو، بہارو پھول برساؤ میرا محبوب آیا ہے، یہ مرا پریم پتر پڑھ کر کہ تم ناراض نہ ہونا، آجا صنم مدھر چاندنی میں ہم تم ملے' جیسے گیتوں میں غزل کا رنگ گیتوں کے آنچل سے جھلکتا ہے۔ حسرت کے گیتوں میں مختلف جذبوں کی ترجمانی اور موضوعات کا تنوع پایا جاتا ہے اس کی ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ حسرت نے خاصی تعداد میں گیت رقم کئے ہیں۔ ایک اندازہ کے مطابق انہوں نے دو ہزار سے زیادہ گیت رقم کئے ہیں۔ بایں ہمہ ان کے گیتوں میں زندگی کا فلسفہ 'زندگی اک سفر ہے سہانا، دنیا بنانے والے کیا تیرے من میں سمائی، کاہے کو دنیا بنائی' کی صورت میں ملتا ہے۔ تو گیت کا روایتی انداز 'جیا بے قرار ہے، چھائی بہار ہے، کا گا رے جا رے جا رے، توڑ گئے بالم

مرا پیار بھرا دل' میں دکھائی دیتا ہے۔ حسرت کے گیتوں میں لوک گیتوں کا رنگ اور لوک کلچر کے اشارے بھی نمایاں ہیں۔ان کے گیتوں میں لوک کلچر کے حوالہ سے ایک نیا پن ملتا ہے۔انھوں نے اپنے گیتوں میں لوک کلچر کے ایک اہم عنصر پہیلیوں کو انتہائی خوبصورتی اور سادگی سے اپنے گیتوں میں استعمال کیا ہے۔ فلم شری چار سو بیس کا گیت 'لچک دانا، بیچک دانا، دانے اوپر دانا'اور 'میرا نام جوکر کا گیت '' تیتر کے دو آگے تیتر، تیتر کے دو پیچھے تیتر' سامنے کی مثالیں ہیں۔ جن میں لوک کلچر کی مختلف پہیلیوں کو بے ساختگی کے ساتھ گیت کے غنائی لہجہ میں ڈھال دیا گیا ہے۔ فلمی گیتوں میں گیت کا یہ مختلف انداز اور اس کے تجربات کی راہیں ہنوز کھلی ہیں۔اور اکیسویں صدی میں بھی فلمی گیتوں میں نیا پن دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ان میں لوک کلچر کے اشارے رفتہ رفتہ کم ہو گئے ہیں۔

مذکورہ بالا گیت نگاروں کے علاوہ آزادی کے بعد سے چھٹی اور ساتویں دہائی میں فلمی گیت نگاروں میں کئی اور نام ملتے ہیں جن میں شیلندر، راجندر کرشن، راجہ مہدی علی خاں کے علاوہ پاکستان میں قتیل شفائی، حمایت علی شاعر کا نام بھی اہم ہے۔ یہ حضرات ہندو پاک دونوں جگہ فلموں میں گیتوں کی آبیاری کرتے رہے ہیں۔ پاکستان میں فلمی گیتوں میں فیض احمد فیض نے بھی چند ایک گیت رقم کئے۔ فیض نے فلموں کے لئے جو گیت رقم کئے ہیں ان میں گیت کا کلاسکی انداز اور لوک کلچر کا عکس واضح صورت دکھائی دیتا ہے۔ فیض نے جو گیت فلم 'جاگو ہوا سویرا' کے لئے لکھے تھے، روزنامہ جنگ کراچی نے انہیں فروری ۱۹۶۴ کے اتوار ایڈیشن میں ماہ نامہ نصرت کے شکریہ کے ساتھ شائع کیا تھا :

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
گھاٹ لگی ہر ناؤ، رات گئی سکھ جاگا
پاؤں باندھو، ناچو گاؤ، گھاٹ لگی ہر ناؤ
ندیا رانی میٹھا بول

سندر گوری رے، سندر گوری میٹھا بول
جیوے 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

....

اس گیت میں پنکھی راجہ، بھنورا گونجے، ڈالی جھومے، بستی، باڑی، بن، ندیا، گھاٹ، سندر گوری گیت کے یہ تلازمے، اس کی لفظیات اور گیت کی مجموعی فضا قاری یا سامع کے سامنے جو امیجری پیش کرتی ہے وہ ذہن پر لوک کلچر کی ظاہری صورت بن کر ابھرتی ہے۔ اور فلمی گیتوں میں لوک کلچر کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ایک دوسرا گیت بھی کچھ اسی نوعیت کا ہے۔

سکھی رہے تیری رات چندا سکھی رہے تیری رات
دور ہے چین کی نگری چندا دور 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 دیپ جلا ہے اس پاپن کے دوارے
جانے کیسے بھاگ جگے ہیں بھول گئے دکھ سارے
من کانپے جی ڈھڑکے چندا چھوٹ نہ جائے ساتھ
سکھی رہے تیری رات چندا
سکھی رہے تیری رات

ان گیتوں میں اپنے عہد کی رمز واشاریت بھی ہے۔ آزادی کی خوشی اور اس خوشی کو ڈسنے والی شب گزیدہ سحر کا بھی ذکر ہے۔ اور وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں کی گونج ' دور ہے چین کی نگری چندا' کی صورت میں سنائی دیتی ہے۔ فلمی گیتوں میں جدید نظم کا یہ انداز بھی گیتوں کے لئے ایک نیا پہلو رکھتا ہے۔ ان چند اہم گیت نگاروں کے علاوہ مابعد زمانہ میں ہندوستانی سنیما میں کئی ایک اہم گیت نگار ابھرے ہیں۔ جو ہنوز فلمی گیتوں کے وقار اور اس کی

کوملتا کو برقرار رکھے ہوئے ہیں۔ یہ بات اور ہے کہ وقت اور زمانے کے پابہ رکاب روایتیں اور قدریں بدلتی ہیں اور ساتھ ہی زبانوں میں بھی تبدیلیاں آتی ہیں اور اس کے روز مرہ میں بھی واضح فرق دکھائی دینے لگتا ہے۔ بایں ہمہ ان تبدیلیوں کے پیش نظر فلمی گیتوں میں بھی یقینی تبدیلی دکھائی دیتی ہے۔

فلمی گیتوں کی ادبیت کا مسئلہ :

فلمی گیتوں کی مقبولیت اور اس کے تخلیقی محرکات اور اسباب و علل پر جب ہم غور کرتے ہیں، اور ادب عالیہ کے مختلف پیمانوں پر جب ان گیتوں کو جانچا اور پر کھا جانے لگتا ہے تو ان گیتون کی ادبیت ایک بڑا سوال بن کر ذہن پر دستک دیتی ہے۔ ایا فلمی گیتوں کو ادب میں شمار کیا جانا چاہئے یا نہیں؟ اس حوالہ سے کسی نتیجہ پر پہنچنے سے پہلے ہمیں اردو ادب کی عوامی روایت کو ذہن نشیں رکھنا چاہئے۔ اور عوامی ادب اور ادب عالیہ کے افتراق کو بھی ملحوظ رکھنا انتہائی ضروری ہے۔ تبھی ہم کسی معروضی نتیجہ پر پہنچ سکتے ہیں۔ ورنہ فلمی گیتوں کو ادب سے یکسر خارج کردینے کا رویہ ہمارے یہاں بالکل عام ہے۔

ہر اصناف کی جانچ پر کھ کے اپنے اصول و قواعد ہوتے ہیں۔ اب تو بات یہاں تک ہونے لگی ہے کہ ایک ہی صنف کے مختلف فن پارے اپنے پر کھ کے اصول خود لے کر وجود میں آتے ہیں۔ انہیں پہلے سے متعینہ اصولوں کی روشنی میں پر کھ کر ان کے مقام کا صحیح تعین نہیں کیا جاسکتا ہے۔ ایسی صورت میں فلمی گیتوں کو اردو شاعری کے مروجہ اصول نقد کے حوالہ سے دیکھنا اور انہیں مسترد کر دینا کسی صورت مناسب نہیں ہے۔ یہ ایک مبینہ حقیقت ہے کہ کسی بھی زبان کی طرح اس کے ادب کا دائرہ بھی بڑھتا، گھٹتا رہتا ہے۔ اور زبان کی طرح ادب میں بھی عوام اور خواص کی تفریق نظر آتی ہے۔ دنیا کی تقریبا ہر بڑی زبانوں میں ادب کی یہ تفریق دکھائی دیتی ہے۔ صرف انگریزی کی ایک مثال دوں گا جہاں مین اسٹریم کے ادب کے علاوہ پوپلر لٹریچر اور فوک لٹریچر کو بھی ادب گردانا گیا ہے۔ اور اتنا ہی نہیں بلکہ ان کے نزدیک ان دونوں کی اہمیت ادب عالیہ کی طرح ہی ہے۔ وہ انہیں اپنے کلچر کی بقا اور اس کی بنیاد کے حوالہ سے کافی اہمیت دیتے ہیں۔ یہی حال ہندی زبان کا بھی ہے۔ انہوں نے لوک ادب پر جتنا کام کیا ہے اس کا عشر عشیر بھی ہمارے یہاں نہیں ملتا ہے۔ اس کی ایک بڑی وجہ ہمارا وہی اشرافیائی مزاج ہے جس نے اردو کو محض شرفا کی زبان بنا کر رکھ دیا ہے۔ اور ساتھ ہی ہماری اعلی دماغی جو' ہم چنے دیگرے نیست' کے فارمولے پر کام کرتی دکھائی دیتی ہے۔ اور اردو شاعری صرف کو خلاؤں کی حقیقت، مافوق الفطری اشیا کی گرہ کشائی اور حقیقت سے زیادہ

فلسفہ کی دکان سمجھتے ہیں۔ایسی صورت میں گیت کی سادگی، سلاست اور لہجہ کی غنائیت کو کہاں شاعری مانا جاسکتا ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اردو زبان کے ساتھ اردو ادب کی ترویج کے لئے ہمیں اس کارشتہ عوام سے جوڑنا ہوگا اور ہمارے ادب کی جو عوامی روایت پہلے سے موجود ہے اسے ادب تسلیم کرنا ہوگا۔ ہاں البتہ یہ ضروری نہیں کہ عوامی ادب کو ادب عالیہ ہی قرار دیا جائے۔ لیکن اتنا ضرور ہے کہ انہیں ادب کے زمرے میں شامل سمجھا جائے۔ اور پھر جس طرح ادب عالیہ میں بھی ہر فن پارہ اچھا اور بہتر تصور نہیں کیا جاتا ہے اسی طرح عوامی ادب میں بھی عمدہ، اچھا اور کمتر کی درجہ بندی کی جائے۔ اس سے کسی کو انکار نہیں کہ یہ ایک مثبت رویہ ہے۔ اور معروضی نقطہ فکر کا حاصل بھی ہے۔

مذکورہ بالا باتوں کے پیش نظر جب ہم فلمی گیتوں کی ادبیت کے مسئلہ پر غور کرتے ہیں تو ہمیں اس بات کا اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ فلمی گیت اردو کے عوامی ادب کا حصہ ہیں۔ اور اسے ادب گردانے میں کسی قسم کی کوئی قباحت نہیں ہے۔ ''فیض پہلے مبصر اور ناقد ہیں جنہوں نے گیت کو ادب اور گیتوں کے ادب کو ثقافت کا ایک جزاور 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 بیڑا اٹھایا۔''[51] فیض نے اپنی کتاب میزان کے مضامین میں نہ صرف گیتوں کی حمایت کی ہے بلکہ فلمی گیتوں کو بھی اردو ادب میں ایک وقار دلانے کی کوشش کی ہے اور فلمی گیتوں کی حمایت میں آواز بلند کی ہے۔ فیض کا کہنا 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 فنی خوبی یا برائی معاشرتی کردار کے خیر و شر سے گہرا تعلق رکھتی ہے۔ سوئم یہ کہ وہ شئے جسے ہم ثقافت یا کلچر کہتے ہیں انہیں اخلاقی قدروں کا نام ہے۔ خواہ یہ اظہار فنون لطیفہ کی شکل میں ہو (جس میں فلم اور فلمی گیت شامل ہیں) خواہ روزمرہ آداب زندگی کے پیرایہ میں۔''[52] فلمی گیتوں کی ابتدا اور ارتقا پر اگر نظر رکھی جائے تو یہ بات دکھائی دے جاتی ہے کہ ان میں بھی اچھے اور برے گیت ہوتے ہیں اور ان میں بھی ادبیت اور غیر ادبیت مختلف سطح پر پائی جاتی ہے۔ ''ساحر سے قبل آرزو لکھنوی کے بعد نخشب، جلال ملیح آبادی، ظفر راہی، شیون رضوی، شکیل بدایونی اور مجروح وغیرہ ڈی این مدھوک جیسے شعرا کی تک بندیوں کے برخلاف اپنے نغموں کو ادبی معیار عطا کرنے میں کوشاں تھے تاہم اس دور کے غالب روایتی رجحان کے اثرات بھی (عشقیہ خیالات سے متعلق) ان کے یہاں

---

51 بسم اللہ بیگم، اردو گیت، نئی دہلی: ادارہ فکر جدید، ۱۹۸۹، ص، ۶۲۶۔

52 فیض احمد فیض، میزان، کلکتہ: مغربی بنگالہ اردو اکادمی، ۲۰۰۲، ص، ۱۱۹۔

دیکھے جاسکتے ہیں۔"[53]فلم اور فلمی گیتوں کے لئے یہ نیک شگون تھا کہ ابتدائی سالوں میں ہی اردو کے چند اہم اور نامور شعرا گیت لکھنے کی طرف مائل ہو گئے۔ جوش، آرزو، فیض، ساحر، مجروح، شکیل اور قتیل نے فلمی گیتوں میں ادبیت کا رنگ شامل کیا اور فلمی گیتوں کو ایک وقار بخشا۔ جوش نے ۱۹۴۴ میں فلم من کی جیت کے لئے کئی ایک گیت رقم کئے ۔ان گیتوں میں ادبیت کا رنگ بالکل نمایاں ہے۔ جوش کے گیت سننے کے بعد غور کرنے کا تقاضہ بھی کرتے ہیں۔اور معنی کے ساتھ ساتھ فنی سطح پر بھی ان میں گیت کا معیاری رنگ دکھائی دیتا ہے۔'نگری میری کب تک یوں ہی برباد رہے گی' اور 'پاپی جُبنا کا دیکھو ابھار' جیسے گیتوں میں جوش نے فارسی اور اردو شاعری کے خزانہ سے تشبیہ و 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۔'[54]موخر الذکر گیت کی مثال دیکھیں کہ جوش نے کیسی انوکھی تشبیہیں استعمال کی ہیں۔ جنہیں سن کر ایک الگ ہی حظ حاصل ہوتا ہے:

مورے جُبنا کا دیکھو ابھار
پاپیجُبنا کا....
جیسے ندّی کی موج جیسے ترکوں کی فوج
جیسے سلگے سے بم، جیسے بالک ادھم
جیسے کوئل پکار، دیکھو دیکھو ابھار
پاپی جبنا کا دیکھو ابھار
جیسے دھنّی اڑے، جیسے طوفان میں
جیسے بھنوروں کی گونج، جیسے ساون کی دھوم
جیسے گاتی پھوہار، دیکھو دیکھو ابھار
پاپی جبنا کا دیکھو ابھار
جیسے ساگر پہ بھور، جیسے اڑتا چکور
جیسے گندوا کھلے، جیسے لٹو ملے
جیسے گدّر انار، دیکھو دیکھو ابھار
پاپی جبنا کا دیکھو....

[53] راشد انور راشد، مجروح سلطان پوری ایک مطالعہ، کلکتہ: اثبات و نفی پبلی کیشنز، ۱۹۹۹، ص، ۱۷۵ ۔

[54] بسم اللہ بیگم، اردو گیت، نئی دہلی: ادارہ فکر جدید، ۱۹۸۹، ص، ۶۱۳۔۶۱۴۔

(فلم من کی جیت)

جوش کے درج بالا گیت میں جو نادر تشبیہیں ہیں وہ گیت کی دنیا میں ان کا ایک اضافہ کہے جا سکتے ہیں۔جوش نے بعد میں بھلے ہی فلموں میں گیت نہیں لکھا لیکن فلمی گیتوں میں ادبیت کی ایک مثال ضرور چھوڑی ہے۔جوش کے علاوہ فیض کا درج بالا موخر الذکر گیت کی مجموعی فضا کو دیکھیں تو وہ اپنے آپ میں ایک استعارہ معلوم ہوتا ہے۔ پنچھی کا چہکنا، ندیوں کا گانا، درختوں کا جھومنا یہ سب ملکر بظاہر گیت کی روایتی فضا تشکیل دیتے نظر آتے ہیں لیکن فیض کا یہ گیت آزادی کے تناظر میں دیکھیں جس طرح ان کی نظموں کا مطالعہ کیا جاتا ہے تو گیت میں پنچھی کا چہکنا، ندیوں کا گانا اور درختوں کا جھومنا سب ایک استعارے کی شکل میں دکھائی دینے لگتے ہیں۔یوں ان فلمی گیتوں میں ادبیت کی رو پھیل جاتی ہے۔جوش اور فیض کے علاوہ مجروح، ساحر، شکیل قتیل وغیرہ نے بھی فلمی گیتوں کو تک بندی کے بجائے فکری و فنی سطح پر ایک مرتبہ دلایا۔ فلمی گیتوں میں شعریت اور ادبیت کا رنگ شامل کیا ہے۔ان کے گیتوں کی مثالیں اوپر پیش کی جاچکی ہیں بایں وجہ مزید مثالیں پیش کرنا عبس محض معلوم ہوتا ہے۔اس ضمن میں مجروح کے گیت سے صرف ایک مثال پیش کرنا چاہوں گا۔ جس میں شعریت و ادبیت کے علاوہ فکر و فلسفہ کا رنگ بھی شامل ہے۔اور جو ہر اعتبار سے اچھی شاعری کہے جانے کا حقدار ہے:

جو چلا گیا اسے بھول جا
وہ نہ سن سکے گا تیری صدا
یہ حیات و موت کی ہے ڈگر
کوئی خاک میں کوئی خاک پر
یہی جان لے وہ کوئی نہ تھا
وہ غبار تھا تیرا ہم سفر
اسے دور لے کر گئی ہوا
جو چلا گیا....
کوئی التجا کوئی بندگی
نہ قضا سے ہاتھ چھڑا سکی
کئے آدمی نے بڑے جتن
مگر اس کے کام نہ آسکی
نہ کوئی دعا نہ کوئی دوا

جو چلا گیا ....

مجروح نے مذکورہ بالا گیت میں موت کی حقیقت کو ایک خوبصورت ادبی پیرایہ عطا کیا ہے۔اور اس حقیقت سے نبرد آزما ہونے کے طریقہ کار کو شعریت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ مجروح کی یہ خوبی ہے کہ انہوں نے ''جس طرح غزل کو اپنا خون جگر دے کر سینچا اسی طرح فلمی نغموں کے لئے فن کی باریکیوں کا پورا خیال رکھا۔ ساحر کے بعد جس شخص نے فلمی شاعری کو وزن اور وقار عطا کیا اور اسے ادب کے دائرے میں منفرد حیثیت عطا کرائی وہ مجروح ہی تھا۔اس نے فلمی دنیا کو تو بہت سے لطیف و موثر نغمے دئے ہیں اردو زبان کو بھی ایک ایسا سرمایہ عطا کیا، جس کو ادب کی کوئی تاریخ فراموش نہیں کر سکتی۔''[55] اس میں کوئی شبہ نہیں کہ فلمی گیتوں میں بھی ادبیت پائی جاتی ہے۔ انہیں کسی بھی طرح ادب سے خارج نہیں کیا جا سکتا ہے۔اصل معاملہ یہ ہے کہ ہم ان گیتوں کو کتنی سنجیدگی سے لیتے ہیں۔ انہیں محض تفریح طبع کا ذریعہ سمجھتے ہیں یا ان میں معنویت کی جھلک بھی دیکھتے ہیں۔اور یہ بھی ملحوظ رکھیں کہ گیتوں میں بھی استعارے اور علامتیں استعمال کی جاتی ہیں۔ اور ان میں وقت اور زمانے کی کروٹیں بھی کسی نہ کسی صورت دکھائی دیتی ہیں۔ یہ یاد رہے کہ نظر کے بدلنے سے نظریہ میں بھی تبدیلی آتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ ایک ہی متن مختلف عہد میں یا متعدد لوگوں کی نظر میں اپنی ایک علیحدہ حیثیت رکھتا ہے۔اس کا ایک بڑا سبب یہ ہے کہ آپ کسی متن کو کس طرح دیکھتے ہیں۔ یا آپ ان میں کیا دیکھنا چاہتے ہیں۔ فلمی گیت نگار کل بھی اپنے سنجیدہ قاری و سامع کے متلاشی تھے اور آج بھی ہیں۔ انہیں ایسے پارکھ کی ضرورت ہے جو ان گیتوں میں ادبیت کی صحیح جانچ پرکھ کرے۔ یہاں اس بات کی طرف بھی اشارہ کردوں کے فلمی گیتوں کی درجہ بندی بھی ہونی چاہئے۔تاکہ اچھے اور برے کی تمیز ممکن ہو سکے۔ اپنے محدود دائرے اور متعدد پابندیوں کے باوجود گیتوں میں ادبیت کو برقرار رکھنا ایک اہم مسئلہ ہے۔ فلمی گیت نگاروں نے پانچویں تا ساتویں دہائی کے دورانیہ میں اپنے لکھے گئے گیتوں میں ادبیت کو خاطر خواہ ملحوظ رکھنے کی کوشش کی ہے۔ جس میں انہیں کبھی کامیابی میسر آئی اور کبھی ناکامی ہاتھ لگی۔

....

[55] تاج سعید (مرتبہ)، کلیات مجروح، لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۰۳، ص، ۱۹۔

کتابیات

بنیادی مآخذ

- اتساہی، بیکل، مٹّی، ریت، چٹّان، پنچکولہ: ہریانہ اردو اکادمی، ۲۰۰۳۔
- احمد، ایاز (مرتبہ)، کلیات ریختی جلد اول، میسور: مرکزی ادارہ برائے ہندوستانی زبان، ۲۰۱۰۔
- اختر، واجد علی شاہ، پری خانہ، مترجم تحسین سروری، رام پور: کتاب کار پبلی کیشنز، ۱۹۶۵۔
- اشرف، حامد، دکنی لوک گیت، پونے: اسباق پبلی کیشنز، ۲۰۱۵۔
- افسر، حامد اللہ، پیام روح، ب، ت۔
- اقبال، افضل الدین، اردو کا پہلا نثری ڈرامہ، ب، ت۔
- امانت، اندر سبھا، لکھنو: نامی پریس، ۱۹۵۰۔
- بدایونی، شکیل، شبستان: غزلیں، گیت، دہلی: نیا ادارہ، ۱۹۷۰۔
- بیدی، راجندر سنگھ، گرہن، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۸۱۔
- بیدی، راجندر سنگھ، کوکھ جلی، دہلی: ستار پبلی کیشنز، ۱۹۷۰۔
- بیدی، راجندر سنگھ، ایک چادر میلی سی، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۸۰۔
- بسم اللہ، عبدل، ناول جھینی جھینی بینی چدریا، نئی دہلی: ناولستان جامعہ نگر، ۱۹۹۳۔
- پانی پتی، افضل، بکٹ کہانی، حیدرآباد: عثمانیہ یونیورسٹی، ۱۹۵۹۔
- تاج، امتیاز و علی (مرتبہ)، طالب کے ڈرامے، لاہور: مجلس ترقی اردو، ۲۰۰۹۔
- تاج، امتیاز علی (مرتبہ)، آرام کے ڈرامے جلد اول، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۹۔
- تاج، امتیاز علی (مرتبہ)، رونق کے ڈرامے جلد ششم، لاہور: مجلس ترقی اردو، ۱۹۶۹۔
- تاج، امتیاز علی (مرتبہ)، کریم الدین کے ڈرامے، جلد ہفتم، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۲۔
- تاج، امتیاز علی (مرتبہ)، حباب کے ڈرامے، جلد ہشتم، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۰۔
- تاج، امتیاز علی (مرتبہ)، متفرق مصنفین کے ڈرامے، جلد یازدہم، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۳۔
- تاج، امتیاز علی (مرتبہ)، حافظ عبداللہ کے ڈرامے، جلد دہم، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۱۔
- ٹونکی، سید علی، بہار چندن، ٹونک: چندن کمپنی، ۱۹۶۲۔
- ثانی، شاہ عالم، کلیّات شاہی، حیدرآباد: عثمانیہ یونیورسٹی، ۱۹۷۱۔
- جدون، اسلم، ماہیا، اسلام آباد: لوک ورثہ، ۲۰۰۲۔
- جالندھری، حفیظ، سوز و ساز، لاہور: مجلس اردو اور کتب خانہ حفیظ، ۱۹۴۵۔
- جالندھری، حفیظ، نغمہ زار، دہلی: نیو تاج آفس، ۱۹۶۶۔
- جالندھری، حفیظ، تلخابہ شیریں، دہلی: خواجہ برقی پریس، ۱۹۴۶۔
- جعفری، سید ضمیر، جزیروں کے گیت، لاہور: مکتبہ کارواں، ۱۹۵۴۔

- جالب، حبیب، کلیّات حبیب جالب، لاہور: ماورا پبلشر، ۲۰۰۴۔
- جالبی، جمیل (مرتبّہ)، کلیّات میراجی، دہلی: فرید بک ڈپو، ۲۰۰۹۔
- جعفر، سیدہ (مرتبہ)، کلیات قلی قطب شاہ، نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸۔
- جونپوری، وفا (مرتبّہ)، کلیّات اثر سالمیری، گجرات، اردو ساہتیہ اکادمی، ۲۰۰۵۔
- چند، پریم، گودان، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۶۶۔
- چکبست، صبح وطن، دہلی: انڈین پریس لمیٹڈ، ۱۹۶۳۔
- حافظ، امجد حسین، بلبلوں کے گیت، کرناٹک: انجمن اطفال، ۱۹۷۷۔
- حامدی، فراز، آنسو آنسو برکھا: اردو گیت کی پہلی کتاب، جےپور: ادبی دنیا پبلی کیشنز، ۲۰۰۳۔
- حسنی، سرور، ساون برسے، اسلام آباد: لوک ورثہ، ۲۰۰۰۔
- حسین، صفدر، کلیّات جانثار اختر، لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۰۵۔
- حنفی، مظفرّ (مرتبّہ)، کلیّات ساغر نظامی، نئی دہلی: موڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۸۔
- خاں، عظمت اللہ، سریلے بول، (مرتبہ) بیگم، عظمت زبیدہ، دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۲۰۱۳۔
- خان، مسعود حسین، دونیم، دہلی: آزاد کتاب گھر، ۱۹۷۷۔
- خاں، صابر علی، سعادت یار خاں رنگین، کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۸۶۔
- دہلوی، شاہد احمد، اجڑا دیار، لاہور: انڈین اکیڈمی، ۱۹۴۶۔
- دہلوی، شاہد احمد، رسوم دہلی، (مرتبہ) خلیق انجم، دہلی: اردو اکادمی، ۲۰۱۰
- رضا، راہی معصوم، ناول آدھا گاؤں، اعظم گڑھ: شری رامانند سرسوتی پستکالیہ، ۲۰۰۳۔
- رسالو، راجا، لوریاں، اسلام آباد: لوک ورثہ، ۱۹۸۰۔
- رضوی، زبیر، لہر لہر ندیا گہری، حیدر آباد: مکتبہ صبا، ۱۹۷۱۔
- سعید، تاج (مرتبہ)، کلیات مجروح، لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۰۳۔
- ستیارتھی، دیوندر، افسانہ اور بنسری بجتی رہی، لاہور،: انڈین اکیڈمی، ۱۹۴۶۔
- ستیارتھی، دیوندر، گاتا جائے بنجارا، لاہور: مکتبہ اردو: ۱۹۴۵۔
- سنگھ، بلونت، ہندوستان ہمارا، الہ آباد: سنگم پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۴۷۔
- شاہ، ابراہیم عادل، کتاب نورس، لکھنؤ: دانش محل، ۱۹۶۸۔
- شاہ، واجد علی، دلہن، کلکتہّ: مطبع سلطانی، ۱۹۶۶۔
- شرما، ریوتی شرن، ناتھ، اوپندر (مرتبہ): کرشن چندر کے بہترین افسانے، نئی دہلی: ایشیا پبلی کیشنز، ۲۰۰۴۔
- شفائی، قتیل، گجر، لاہور: نیا ادارہ، ۱۹۴۷۔
- شہزاد، ناصر، چاندنی کی پتیاں، لاہور: حنیف رامے، ۱۹۶۵۔
- شیوی، ساحر، صدائے کوکن، اردو، ہندی اور وطنی گیت، نئی دہلی: موڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۱۱۔

- شیرانی، اختر، طیور آوارہ، لاہور: کتاب منزل، ۱۹۴۶ء۔
- ظفر، بہادر شاہ، کلیّات ظفر، دہلی: فرید بک ڈپو، ۲۰۱۲ء۔
- علوی، تنویر احمد، اردو میں بارہ ماسے کی روایت مطالعہ و متن، دہلی: اردو اکادمی، ۱۹۸۸ء۔
- فائز، محمد عبدالحئی (مرتبہ)، چار چاند، حیدر آباد: پاکستان، ۱۹۸۲ء۔
- فاضلی، ندا، دیواروں کے بیچ، نئی دہلی: معیار پبلی کیشنز، ۱۹۸۸ء۔
- فاضلی، ندا، کھویا ہوا سا کچھ، دہلی: معیار پبلی کیشنز، ۱۹۸۳ء۔
- فتحپوری، نذیر، میرے گیت اکیلے رہ گئے، پونہ: اسباق پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء۔
- فرید آبادی، مطلّبی، ہیّا ہیّا، لاہور: سنگم پبلشرز، ۱۹۹۹ء۔
- فیض، احمد فیض، میزان، کلکتہ: مغربی بنگال اردو اکادمی، ۲۰۰۲ء۔
- فیض، احمد فیض، کلیّات فیض، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۸ء۔
- قتیل، حفیظ (مرتبہ)، دیوان ہاشمی، حیدر آباد دکن: ادارہ ادبیات اردو، ۱۹۶۱ء۔
- قتیل، حفیظ (مرتبہ)، دیوان ہاشمی، حیدر آباد دکن: ناشر ادوارہ ادبیات اردو، ۱۹۶۱ء۔
- کاظمی، تمکین (مرتبہ)، تذکرہ ریختی، حیدر آباد دکن: شمس السلام پریس، ۱۹۳۰ء۔
- کریوی، اعظم، پریم کی چوڑیاں اور دوسرے افسانے، لکھنو: کتاب خانہ دانش، ۱۹۴۲ء۔
- کریوی، اعظم، شیخ و برہمن، اسلام آباد: سگما پریس، پاکستان، ۲۰۰۹ء۔
- گدی، الیاس احمد، ناول فائر ایریا، دہلی: عزیز پرنٹنگ پریس، ۱۹۹۴ء۔
- لکھنوی، آرزو، سریلی بانسری، لکھنو: پرواز بک ڈپو، ۱۹۵۶ء۔
- لکھنوی، آرزو، فغان آرزو، لکھنو: ادبی پریس لاٹوش روڈ، ۱۹۷۲ء۔
- لکھنوی، آرزو، سریلی بانسری، (مرتبہ) علی عباس حسینی، لکھنو، انڈین بک ڈپو، ب، ت۔
- للت، شباب، صحرا کی پیاس، دہلی: پی۔کے پبلی کیشنز، ۱۹۷۳ء۔
- مارہروی، سوامی، سوامی درشن، بدایوں: نظامی بک پریس، ب، ت۔
- متل، پری م گوپال (مرتبہ)، پریم چند کے سو افسانے، نئی دہلی: ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۸ء۔
- محمود، خالد، شعر چراغ، دھلی: نرالی دنیا پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء۔
- مشہدی، الطاف، پریت کے گیت، ب۔ت، ۱۹۷۲ء۔
- موہانی، حسرت، دیوان دہم، لکھنؤ: الناظر پریس، ۱۹۱۸ء۔
- میرا جی، میرا جی کے گیت، لاہور: مکتبہ اردو، ب، ت۔
- نظامی، ساغر، رنگ محل، حیدر آباد: ادارہ اشاعت اردو، ۱۹۷۶ء۔
- نظامی، فخر الدین، کدم راو پدم راو، (مرتبہ) جمیل جالبی، دہلی: جے۔کے۔آفسیٹ پریس، ۱۹۷۹ء۔

- نظر، قیوم، پون جھکولے، لاہور: کتاب خانہ پنجاب، ۱۹۶۱۔
- نقوی، سبط محمد (مرتبہ)، انتخاب ریختی، ہاشمی بیجاپوری، لکھنؤ: اترپردیش اردو اکادمی، 1983۔
- نقوی، علی امام، ناول تین بتی کے راما، بمبئی: قلم پبلی کیشنز، ۱۹۹۱۔
- نقوی، محمد مبین صاحب (مرتبہ)، تاریخ ریختی، دیوان جان صاحب، الہ آباد: مطبع انواری احمد، ب، ت۔
- ہارون، طاہر سعید، پریت ساگر، (مرتبہ) خواجہ محمد زکریا، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۴۔
- ہرگانوی، مناظر عاشق (مرتبہ)، دوہا غزل، دوہا گیت، بھاگل پور: مکتبۂ کوہسار، انڈیا، ۲۰۰۶۔
- ہرگانوی، مناظر عاشق، گیت اردو کے: اردو گیت کا پہلا انتخاب، نئی دہلی: نرالی دنیا پبلی کیشنز، ۲۰۰۴۔
- وارثی، شمیم انجم، پنگھٹ پنگھٹ پیاس، نئی دہلی: ادبی دنیا پبلی کیشنز، ۲۰۱۰۔

ثانوی مآخذ

- آغا، وزیر، نظم جدید کی کروٹیں، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۰۔
- آغا، زویر، اردو شاعری کا مزاج، دہلی: سیمانت پرکاشن، ۲۰۱۰۔
- آہ، صفدر، امیر خسرو بحیثیت ہندی شاعر، بمبئی: علی بک ڈپو علی روڈ، ب، ت۔
- ابراہیم عادل شاہ، جگت گرو، نورس، لکھنؤ: دانش محل، ۱۹۶۸۔
- اجمل کمال، مضمون، اچھی اردو بھی کیا بری شئے ہے، مشمولہ اچھی اردو بھی کیا بری شئے ہے، اجمل کمال، کراچی: ذکی سنز پرنٹرز، ۲۰۱۵۔
- احمد، شمیم، اصناف سخن اور شعری ہیئتیں، بھوپال: انڈیا بک امپوریم، ۱۹۸۱۔
- احمد، عبداللہ امتیاز، اردو لوک ادب میں خواتین کا حصّہ، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۷۔
- احمد، ریاض، قیّوم نظر ایک تنقیدی مطالعہ، لاہور: اتّحاد پریس، ۱۹۹۷۔
- اختر، رفعت، اردو تنقید اور راجستھان، جے پور: راجستھان اردو اکادمی، ۱۹۹۴۔
- اختر، واجد علی شاہ، دلہن، کلکتّہ: مطبع سلطانی، ۱۹۶۶۔
- اعظمی، انیس، تھیٹر، پارسی تھیٹر اور آغا حشر کاشمیری، نئی دہلی: ایم۔آر پبلی کیشنز، ۲۰۱۱۔
- اقبال، نفیس، پاکستان میں اردو گیت نگاری، لاہور: سنگ میل پبلی کیشن، ۱۹۸۶۔
- اورینوی، اختر، بہار میں اردو زبان و ادب کا ارتقاء، پٹنہ: لیبل لیتھو پریس، ۱۹۵۷۔
- بدایونی، عبدالقادر، منتخب التواریخ، حصہ سوم، مترجم علیم اشرف، نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۰۸۔
- بخاری، سید یوسف، یہ دلی ہے، دہلی: مکتبہ جہاں نما، ۱۹۴۴۔
- بریلوی، عبادت، جدید شاعری، علی گڑھ: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۳۔
- بلگرامی، اقبال، زاویے، اورنگ آباد: تاج آفسیٹ پریس مومن پورہ، ۱۹۷۴۔
- بلگرامی، اطہر رضا، عوامی رثائی ادب قدیم، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۲۰۱۳۔

- بیگم، بسم اللہ، اردو گیت، نئی دہلی: ادارہ فکر جدید، ۱۹۸۹ء۔
- بیگم، عظمت زبیدہ (مرتبہ)، سریلے بول، مصنفہ عظمت اللہ خاں، دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۲۰۱۳، ص: ۱۰۹۔
- بیگم، ثمینہ، جنوبی ہند میں ڈھولک کے گیت، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۱۵ء۔
- بیگم، شاہدہ، سندھ میں اردو، کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۸۰ء۔
- پرویز، افضل، لوک تھیٹر سوانگ، اسلام آباد: لوک ورثہ، ۱۹۹۳ء۔
- تارک، ہدایت علی، تاریخ شعرائے سندھ، مترجم محمد حفیظ الرحمان، بہاول پور: عزیز المطابع، ۱۳۶۵ھ۔
- ٹونکی، شمیم، شام بناس، ونک: ادبستان صائب، ۱۹۹۱ء۔
- جالبی، جمیل، تاریخ ادب اردو، جلد اول، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۷۴ء۔
- جالبی، جمیل (مرتبہ)، میراجی ایک مطالعہ، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۲ء۔
- جعفری، ایس اختر، اختر شیرانی اور ان کی شاعری، لاہور: اشرف پریس، ۱۹۹۴ء۔
- جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد اول، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۶، ص: ۲۶۶۔
- جہاں، قیصر (مرتبہ)، اردو کے منتخب گیت، اترپردیش: اردو اکادمی، ۱۹۸۷ء۔
- جہاں، قیصر، اردو گیت، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۲۰۰۷ء۔
- چریاکوٹی، محمد امین، جواہر خسروی، علی گڑھ: علی گڑھ کالج انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۱۸ء۔
- چشتی، عنوان، اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے، دہلی: انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۷۵، ص: ۱۵۹۔
- چشتی، عنوان، اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت، دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۹۲ء۔
- حامد، رضیہ (مرتبہ)، اوپیرا، نوئیڈا: باب العلوم پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء۔
- حسن، محمد، قدیم اردو ادب کی تنقیدی تاریخ، لکھنؤ: اترپردیش اردو اکادمی، ۲۰۰۵ء۔
- حسین، محمد شاہد، عوامی روایات اور ڈراما، نئی دہلی: حسین پبلی کیشنز، ۱۹۹۲ء۔
- حسین، محمد شاہد، عوامی روایت اور اردو ڈرامہ، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۶ء۔
- حسین، سید حامد، لفظوں کی انجمن میں، دہلی: جامعہ مکتبہ لمیٹڈ، ۲۰۱۵ء۔
- حسین، انتظار، ساون بھادو اور بارہ ماسہ، نیوز ایکسپریس، 24 اگست 2015
  https://www.express.pk/story/385814
- حسینی، مجاہد حسین، آرزو لکھنوی حیات اور کارنامے، ممبئی: رحیمی لیتھو پرنٹنگ پریس، ۱۹۷۸ء۔
- خاں، ایم حبیب (مرتبہ)، جمیل الدین عالی فن اور شخصیت، دہلی: علمی مجلس، ۱۹۸۸ء۔
- خاں، عظمت اللہ، سریلے بول، کراچی: اردو اکیڈمی، ۱۹۴۹ء۔
- خان، مسعود حسین، مقدمہ تاریخ زبان اردو، علی گڑھ: سرسید بک ڈپو، ۱۹۵۸ء۔
- دلوی، میمونہ، کوکن اور ممبئی کے اردو لوک گیت، ممبئی: پرنٹ اینڈ آرٹ کنسلٹنسی، ۲۰۰۱ء۔
- ڈبائیوی، کنول، اردو کے غنائیہ ڈرامے، سوانگ یا نوٹنکی، جے پور: ادبی دنیا پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء۔

- ڈبائیوی، کنول،اردولوک ناٹک: روات اوراسالیب،(مرتبہ)ابن کنول، نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان،۲۰۱۴۔
- راشد، انور راشد، مجروح سلطان پوری ایک مطالعہ،کلکتہ :اثبات و نفی پبلی کیشنز،۱۹۹۹۔
- رحمانی، خلیل الرحمان،اردو چہاربیت اوراس کا فن،،لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۰۲۔
- رحمانی، عشرت،اردوڈرامے کاارتقاء، علی گڑھ: ایجو کیشنل بک ہاؤس،۱۹۷۸۔
- رحمانی، عشرت(مرتبہ)، آغاحشر کے ڈرامے،لاہور: مجلس ترقی ادب،۱۹۸۷۔
- رحمن،زرینہ،حفیظ جالندھری کا فن، نئی دہلی: چاندنی محل،۲۰۰۷۔
- رضا، محمد افضل، پشتولوک ادب،اسلام آباد: اکادمی ادبیات پاکستان،۱۹۸۹۔
- رضوی، مسعود حسن، واجد علی شاہ(ایک تاریخی مرقع)، لکھنؤ: آل انڈیا میر اکاڈمی،۱۹۷۷۔
- رضوی، مسعود حسن،اردوڈرامااوراسٹیج، لکھنؤ: کتاب نگر،۱۹۷۸۔
- رضوی، مسعود حسن، لکھنو کا عوامی اسٹیج، لکھنؤ: کتاب نگر،دین دیال روڈ،۱۹۶۸۔
- رئیس، قمر، اردو میں لوک ادب،دہلی: کتابی دنیا،۲۰۰۳۔
- زور، محی الدین قادری(مرتبہ)، اردو شہ پارے جلد اول،حیدرآباد کن: مکتبہ ابراہیمی،۱۹۲۹۔
- زور، محی الدین قادری(مرتبہ)، ہندوستانی لسانیت،لاہور: مکتبہ معین الادب،اردو بازار،۱۹۶۱۔
- سبزواری،شوکت، اردولسانیات، علی گڑھ: ایجو کیشنل بک ہاؤس،۱۹۹۰۔
- سدید،انور، اردوافسانے میں دیہات کی پیش کش،الہ آباد: رائٹر گلڈ،۱۹۹۷۔
- سندیلوی، شجاعت علی،امیر خسرواوران کی ہندی شاعری، لکھنؤ: اورینٹل پبلشنگ ہاؤس،۱۹۶۹۔
- سید،شباب،اردو میں لوک ادب اور عورت، ممبئی: کتاب دار،۲۰۱۰۔
- شباب،سید، اردو میں لوک ادب اور عورت، ممبئی: کتاب دار،۲۰۱۰۔
- شفا، محمد حسین خان(مرتبہ)، رام پور: تاریخ ادبیات رام پور،۱۹۸۷۔
- شکیل الرحمان، بارہ ماسہ کی جمالیات،ہریانہ: عرفی پبلی کیشنز گڑگاؤں،۲۰۱۲۔
- شکیل جہانگیری،اردو کی عوامی روایت، چہاربیت کے حوالے سے، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ،۲۰۰۰،ص ۲۴۔
- شیرانی، محمود، پنجاب میں اردو،اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان،۱۹۸۸۔
- صدیقی،ابواللیث، نظیر اکبرآبادی—ان عہد اور شاعری،دہلی: ایجو کیشنل پبلشنگ ہاؤس،۱۹۸۲۔
- صدیقی،ابواللیث، لکھنو کا دبستان شاعری، علی گڑھ: مسلم یونیورسٹی،۱۹۴۴،ص:۲۹۶-۲۹۷۔
- صدیقی، خلیل احمد، ریختی کا تنقیدی مطالعہ، لکھنو: نسیم بک ڈپو،لاٹوش روڈ،۱۹۷۴۔
- عزیز، شفیق احمد،ادب،لوک گیت اور کہانیاں،اسلام آباد: نیشنل بک فاونڈیشن،۱۹۸۳۔
- عزیز،راشد،روہیل کھنڈ میں لوک گیت،دہلی: گلشن آفسیٹ،۲۰۱۱۔
- عظیم،وقار، نیاافسانہ، علی گڑھ: ایجو کیشنل بک ہاؤس،۱۹۷۷۔
- فاروقی،اظہر علی،اترپردیش کے لوک گیت، نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۸۱۔

- فاروقی، اظہر علی، اردو مرثیہ، الہ آباد: سلیمی پریس یحی پور، ۱۹۸۵ء۔
- فرہاد، عارف، اردو ماہیے کے عہد و خیال، راولپنڈی: حرف اکادمی، ۲۰۰۲ء۔
- قاضی، معزہ ابراہیم، اردو کی منظوم عوامی ادب اور لوریاں، ممبئی: الغزالی ٹائپ سنٹر اینڈ پبلیشرز، ۲۰۰۷ء۔
- قریشی، حیدر (مرتبہ)، میراجی شخصیت اور شاعری، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۱۲ء۔
- قریشی، حیدر، اردو ماہیا تحقیق و تنقید، لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۱۰ء۔
- قریشی، حیدر، اردو ماہیا کی تحریک، راولپنڈی: فرہاد پبلی کیشنز، ۲۰۱۱ء۔
- قمر رئیس، ہندوستانی اساطیر اور فکر و فلسفہ کا اثر اردو زبان و ادب پر، دہلی: اردو اکادمی، ۲۰۰۹ء۔
- کریوی، اعظم، ہندی شاعری، الہ آباد: ہندوستانی اکادمی، ۱۹۳۱ء۔
- کریم، ارتضی (مرتبہ)، آغا حشر کاشمیری عہد اور ادب، دہلی: اردو اکادمی، ۲۰۰۷ء۔
- کریم، ارتضی، عثمانی، اظہار (مرتبہ)، اردو میں پوپلر لٹریچر روایت اور اہمیت، نئی دہلی: اردو اکادمی، ۲۰۰۷ء۔
- گوہر، گیدن لال، سائیں کے سوخیال عرف چمنستان خیالستان گوہر، لکھنو: مطبع نول کشور، ۱۸۹۹ء۔
- مدنی، ظہیر الدین، سخنوران گجرات، نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۹ء۔
- مسیح الزماں (مرتبہ)، اردو تھیٹر کا پہلا ڈرامہ خورشید، لکھنو: نظامی پریس، ۱۹۷۳ء۔
- مسعود، نیر، مرثیہ خوانی کی روایت، لکھنؤ: نظامی پریس، ۱۹۹۰ء۔
- منٹو، سعادت حسن، منٹو کے ڈرامے، لاہور: مکتبہ اردو، ب، ت۔
- مونس، پرکاش، اردو ادب پر ہندی ادب کا اثر، الہ آباد: موڈرن پریس، ۱۹۷۷ء۔
- مظہر الاسلام، فوک لور کی پہلی کتاب، اسلام آباد: لوک ورثے کا قومی ادارہ، ۲۰۰۱ء۔
- نارنگ، گوپی چند، سانحہ کربلا بطور شعری استعارہ: اردو شاعری کا ایک تخلیقی رجحان، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۶ء۔
- نارنگ، گوپی چند، اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب، نئی دہلی: قومی کونسل برائے اردو زبان، ۲۰۰۹ء۔
- نامی، عبد العلیم، اردو تھیٹر جلد اول، کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۶۲ء۔
- ندوی، سلیمان، نقوش سلیمانی، کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۶۷ء۔
- ندوی، عبد السلام، شعر الہند جلد دوم، اعظم گڑھ: مطبع معارف، ۱۹۴۹ء۔
- نذیر، شبانہ، اردو اوپیرا ۱۹۴۷ کے بعد، نئی دہلی: پبلیشر شبانہ نذیر، لودھی روڈ، ۱۹۹۷ء۔
- نشاط، عطیہ، اردو ڈراما روایت اور تجربہ، لکھنو: نصرت پبلیشرز، ۱۹۷۳ء۔
- نقوی، عارف، منظوم ڈرامہ کی روایت، دہلی: ایگل پرنٹنگ سروس، ۲۰۰۱ء۔
- یوسف، ابراہیم، اندر سبھا اور اندر سبھائیں، لکھنؤ: نسیم بک ڈپو، ۱۹۸۰ء۔
- یوسف، ابراہیم، مضمون اردو میں اوپیرا، مشمولہ اوپیرا نگاری، مرتبہ رضیہ حامد، نوئڈا: باب العلم پبلی کیشنز، ۱۹۹۲ء۔

رسائل:

- آج کل (لوک ادب نمبر)، جلد ۲۲، شمارہ ۶ (جنوری ۱۹۷۵)۔
- آجکل، جلد ۱۱، شمارہ ۲، (اکتوبر ۱۹۵۱)۔
- اردو، دہلی، جلد ۲۸، شمارہ ۲، (ماہ اکتوبر ۱۹۵۰)۔
- اردو ادب، جلد ۱، شمارہ ۲، (ستمبر، ۱۹۴۹)۔
- ادب لطیف، ۱۲ جلد، شمارہ ۳، (مارچ ۱۹۳۵)۔
- ادبی دنیا، جلد ۲۳، شمارہ ۱۱، (نومبر، ۱۹۴۵)۔
- اردو نامہ، جلد ۱۱، شمارہ ۱۹، (مارچ تا جون، ۱۹۶۷)۔
- افکار، (دیوندر ستیارتھی نمبر)، جلد ۵۳، شمارہ ۳۱۰، (فروری، ۱۹۹۶)۔
- افکار، حفیظ نمبر، جلد ۴۸، شمارہ ۲۹۱، (مئی ۱۹۸۲)۔
- تحقیق، شعبہ اردو سندھ یونیورسٹی، شمارہ ۱۵، (مارچ، ۲۰۱۴)۔
- تہذیب الاخلاق، جلد ۱۸، شمارہ ۱، (جنوری، ۱۹۶۶)۔
- ساقی، دہلی، جلد ۴۰، شمارہ ۳، (نومبر ۱۹۴۹)۔
- شب خون، جلد ۱، شمارہ ۱۲، (فروری، ۱۹۶۸)
- مجلہ عثمانیہ، جلد ۱، شمارہ ۴، (دکنی ادب نمبر ۱۹۶۴)۔
- ماہ نو، جلد ۲، شمارہ ۸، (جون ۱۹۵۵)۔
- ماہنامہ شمع، شمارہ ۱۲، (اکتوبر ۱۹۸۶)۔
- نقوش، شمارہ، ۲۹۔۳۰، (فروری، مارچ، ۱۹۵۳)۔
- نگار، جلد ۵۶ شمارہ، ۶، (دسمبر، ۱۹۴۹)۔
- نگار، جلد ۵۷ شمارہ ۹، (جولائی ۱۹۵۹)۔
- نئی قدریں، حیدرآباد، جلد ۸، شمارہ ۵، (۱۹۶۱)۔
- نیا دور (کراچی)، شمارہ ۲۲، (جنوری ۱۹۶۱)۔
- نیا سفر (مجروح نمبر)، شمارہ ۱۶، (جولائی تا دسمبر، ۲۰۰۰)۔
- ہفت روزہ اقدام (لاہور)، شمارہ ۹، (۱۹۵۲)۔

- Alan Dundes, Interpreting Folklore, Bloomington, Indiana University Press, 1980.
- Alan Dunds, The American Concept of Folklore, Journal of the Folklore Institute, Vol. 3, No. 3, [Special Issue: The Yugoslav-American Folklore Seminar] (Dec., 1966) Published by: Indiana University Press.
- Alexander H. Krappe, The Science of Folklore, New York, Burnes and Noble, 1929.
- Andre Beteille, Studies in Agrarian Social Structure, UK, Oxford University Press, 1974.

- http://shodhganga.inflibnet.ac.in/bitstream/10603/15122/7/07_chapter%201.pdf
- http://www.bbc.com/urdu/science/2013/01/130123_lullabies_history_zs.shtml
- Charlotte Vaudeville, Barahmasa in Indian literatures songs of twelve months in Indo Aryan literatures, Old and Rare Publication, Motilal Banarsi Das Pvt. Ltd., 1986.
- Lakshman Kumar Mahapatra, Nirmal Kumar Bose Memorial Lecture Sixth, New Delhi, IGNCA, 2006.
- Maria Leach, ed., The Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend, I (New York, 1949).
- Robert Vane Rassell, The tribes and caste of the central province of India, London, Macmillan and Co. Limited, 1916.
- Stith Thompson, The Folktale, New York, The Dryden Press,1946.
- Vladimir Propp, Theory and history of Folklore, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- William Bascom, Four functions of Folklore, Journal of American Folklore, 1953.

हिन्दी

- सलिल,शुरेश:साधो शब्द साधना कीजिए: हिन्दी उर्दू गीत एवम् कविताए,दिल्ली,1975।
- सिंघ,ध्नुवन्त:प्राचीन राजस्थानी गीत,उदय पुर:साहित्या संस्थान,1979।
- गुप्ता,ओम परकाश:डोगरी लोक गीत,नई दिल्ली:सीमांत प्रकाशन,1989।
- भाटी,नारायण सिंघ:डींगल गीत सहित्य.जयपुर:चिन्मय प्रकाशन,1978।
- प्रसाद,विश्वनाथन:मघीसंस्कार गीत,पटना:बिहार राष्ट्रिया पारिषद,1987।
- मोहन,नरेंद्र:पंजाब के लोक गाथा गीत,नई दिल्ली:प्रकाशन विभाग भारत सरकार,1989।
- बलुवि,दिनेश चंद्र:उतरांचल के लोक गाथागीत,नई दिल्ली:भारत सरकार प्रकाशन विभाग, 2005।
- उपाध्याय,क्रिश्नदेव:भोजपुरी लोक गीत,प्रयाग:हिन्दी साहित्या सम्मेलन,1999।
- हमराज़,हरमिंदर सिंघ:हिन्दी फिल्म गीत कोष,कानपुर: रतन लाल,2017।

Urdu Adab Mēň Lōk Kalchar: Urdu Gītōň ke Khusūsi Hawalē Sē

(FOLK CULTURE IN URDU LITERATURE WITH SPECIAL REFERENCE TO URDU GEET)

Thesis submitted to the Jawaharlal Nehru University
in partial fulfilment of the requirements
for the award of the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Submitted by
ZEYAULLAH

Under the Supervision of
Prof. MAZHAR MEHDI HUSSAIN

CENTRE OF INDIAN LANGUAGES
SCHOOL OF LANGUAGE, LITERATURE & CULTURE STUDIES
JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY
NEW DELHI- 110067

2018