دہلی میں اردو کی حکائی روایت
ایک تجزیاتی مطالعہ

مقالہ برائے

ڈاکٹر آف فلاسفی

۲۰۰۶

مقالہ نگار

عصمت پروین

نگراں

پروفیسر نصیر احمد خاں

ہندستانی زبانوں کا مرکز
اسکول آف لینگویج ، لٹریچر اینڈ کلچر اسٹڈیز
جواہر لعل نہرو یونیورسٹی، نئی دہلی: ۱۱۰۰٦۷

PDF By : Meer Zaheer Abass Rustmani

Cell NO : +92 307 2128068 - +92 308 3502081

जवाहरलाल नेहरू विश्वविद्यालय
JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY
Centre of Indian Languages
School of Language, Literature, & Culture Studies
NEW DELHI-110067, INDIA

Date:

DECLARATION

I declare that the work done in this thesis entitle **"DELHI MEIN URDU KI HIKAAI RIWAYAT: EK TAJZIYATI MUTALA" (ORAL TRADITION OF URDU IN DELHI: AN ANALYTICAL STUDY)** by me is an original work and has not been previously submitted for any other degree in this or any other University/Institution.

Ismat Parveen
(Research Scholar)

Dr. K. M. EKRAMUDDIN
(Supervisor)
CIL/SLL&CS/JNU

Prof. MOHD SHAHID HUSAIN
(CHAIRPERSON)
CIL/SLL&CS/JNU

17/5/06

Prof. NASEER AHMAD KHAN
Jt. Supervisor
CIL/SLL&CS/JNU

GRAM: JAYENU, TEL. : (91-011) 26717676, 26717557 Extn. : 4217, (D) 26704217 Fax : (91-011) 26717603, 26717586

فہرست

پیش لفظ : .... ا۔۔ج

باب اول : زبان ، ادب اور حکائی روایت .... ۲۲۔۔:

الف : حکائی روایت سے مراد

ب : زبان اور حکائی روایت کا رشتہ

ج : ادب اور حکائی روایت

د : سماجی اصناف اور ان کا تعارف

باب دوم : داستان گوئی ، بیانیہ اور حکائی روایت ....

الف : اردو میں بیانیہ کا فن

ب : دہلی میں داستان گوئی کی ابتدا

ج : داستان گوئی کا ارتقا اور خصوصیات

د : دہلی میں داستان گوئی اور حکائی روایت

باب سوم : اردو شاعری اور حکائی روایت .... ۱۲۸۔۔۴۴

الف : اردو میں مشاعرے کا ارتقا

ب : اردو میں مرثیہ خوانی

ج : اردو میں قوالی کا ارتقا

د : اردو میں مجرے کی روایت

ہ : اردو میں غزل گائیکی

باب چہارم : دیگر سماجی اصناف اور حکائی روایت ۱۷۰ــ۱۳۰
الف : اردو میں لوک گیتوں کی روایت
پیشہ ور لوگوں کے لوک گیت : گدی، گھوسی، دھوبی، دفالی اور مجاور وغیرہ
اصلاحی لوک گیت
سیاسی لوک گیت : جنگِ آزادی اور غلامی وغیرہ
مذہبی لوک گیت : شہادت نامہ، جنگ نامہ اور نور نامہ وغیرہ
میلاد شریف ـــ اردو کی ایک زبردست حکائی روایت
موسموں کے گیت : بارہ ماسہ، برسات کے موسم کے گیت
ب : دہلی میں لوک گیت کی روایت:
شادی بیاہ کے گیت : سہاگ جوڑی، سہرہ، رخصتی، سیٹھنے
خدائی رت یا رت جگا ـــ لاؤنی ـــ زچہ گیریاں
بچوں کے گیت: لوری وغیرہ
ج : بھنڈیتی یا نقالی
د : بھگت، سوانگ، نوٹنکی
حاصلِ مطالعہ : ۱۸۰ــ۱۷۱

پیش لفظ

زیرِ نظر مقالے کا عنوان دہلی میں اردو کی حکائی روایت: ایک تجزیاتی مطالعہ ہے۔ موضوع بالکل نیا اور اچھوتا ہے۔ اردو کی حکائی روایت پر الگ الگ تحقیق و تنقید ہوتی رہی ہے۔ سماجی اصناف کے تعلق سے بھی اظہارِ خیال ہوا ہے۔ لیکن ہم نے انھیں ملا کر نہیں دیکھا اور اس طاقت کو محسوس کرنے سے قاصر رہے جس نے اردو زبان و ادب کی ترویج و اشاعت میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ مشاعرے، قوالی، چہار بیت، مرثیہ خوانی، مجرے اور غزل گائیکی شاعری کے حوالے سے اور نثر میں داستاں گوئی، اردو تہذیب کی شناخت کا حصہ ہیں۔ ان سماجی اصناف اور ان کے تعلق سے حکایی روایت نے اردو کو نہ صرف ہر دل عزیز بنایا بلکہ گھر گھر، گلی گلی، کوچے کوچے عوام زد بھی کیا۔ یوں تو اردو زبان کی تاریخ تقریباً ایک ہزار سال پر محیط ہے لیکن تین چار سو برسوں میں اس زبان نے ہندستان گیر حیثیت حاصل کی ہے۔ اس میں ہماری اسی حکائی روایت اور سماجی اصناف کا بڑا ہاتھ ہے۔ درباروں، خانقاہوں اور بازاروں میں یہی سماجی اصناف تھیں جن کا بول بالا تھا۔ وہاں وہ ایک طرف تفریحِ طبع کا سامان مہیا کر رہی تھیں اور دوسری طرف سماجی زندگی میں بالواسطہ طور پر اردو زبان و ادب کی ترویج و اشاعت میں سرگرمِ عمل تھیں۔

میرے تحقیقی مقالے کے نگراں پروفیسر نصیر احمد خاں نے جب زیرِ بحث موضوع کی طرف میری توجہ مبذول کرائی تو تھوڑا سمجھنے میں وقت لگا۔ جب دلچسپی قایم ہوگئی تو اندازہ ہو کہ موضوع بہت وسیع ہے اس لئے حسبِ ہدایت اسے دہلی تک محدود رکھا گیا۔ اس کے باوجود جگہ جگہ سمیٹنے کی ضرورت محسوس ہوئی۔ بہر حال جتنا مطالعہ،

مواد اور تجزیہ ایک تحقیقی مقالے کے لئے درکار ہوتا ہے، میری اس کاوش میں موجود ہے۔ ابھی اس موضوع پر کئی مقالے لکھنے کی گنجائشیں ہیں جن کی سمتوں کا تعین اس طرح ہوگا؛ نمبر۱ اردو کی ترویج واشاعت میں ہماری سماجی اصناف نے بیحد اہم کردار ادا کیا ہے؛ نمبر۲ ان سماجی اصناف کے ذریعے اردو کی حکایی روایت کو بے پناہ فروغ ملا؛ نمبر۳ اردو واحد زبان ہے جو لوک ادب کی طرح ادب کی بھی حکائی روایت رکھتی ہے۔

موجودہ تحقیقی مقالہ انھیں سمتوں کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یہ چار ابواب پر مشتمل ہے: پہلے باب میں چار باتیں زیرِ بحث آئی ہیں یعنی حکائی روایت کیا ہے؟ زبان اور حکائی روایت کا رشتہ کس طرح قایم ہوتا ہے؟ اردو زبان کے حوالے سے ادب اور حکائی روایت کو بھی سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ آخر میں اردو کی سماجی اصناف کا مختصرا ذکر ہے۔ اس طریقِ کار میں موضوعی بحث زیادہ ہے۔ دوسرا باب داستان گوئی، بیانیہ اور حکائی روایت کا احاطہ کرتا ہے۔ اس باب میں بیانیہ کے فن کو زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ دہلی میں داستانوں کے آغاز وارتقا کا جائزہ لیا گیا ہے۔ مزید برآں داستاں گوئی کی خصوصیات اور اس کے حوالے سے اردو داستان گوئی کو اردو کی حکائی روایت کے پس منظر میں سمجھنے کی سعی ہے۔ اس باب کے آخیر میں داستان اور داستان گوئی کے زوال کے اسباب بھی بیان کئے گئے ہیں۔ تیسرے باب کا عنوان ہے: اردو شاعری اور اس کی حکائی روایت، جس میں اردو کی سماجی اصناف کا بھرپور بیان ہے۔ اردو شاعری کے حوالے سے مشاعرہ، قوالی، چہار بیت، مجرے، غزل گائکی اور مرثیہ خوانی وغیرہ کے فن سے بحث کی گئی ہے اور اردو زبان وادب کی ترویج واشاعت میں ان کے کردارں کا جائزہ لیا گیا ہے۔ آخری باب میں اردو کی حکائی روایت کے حوالے سے اردو کی دیگر ادبی اور نیم ادبی سماجی اصناف پر ایک غائرانہ نظر ڈالی گئی ہے کیونکہ ان کے حوالوں کے بغیر بات ادھوری رہ جاتی۔ یہاں خصوصا دہلی کے پیشہ ورلوگوں کے گیت؛ اصلاحی، سیاسی، مذہبی گیت؛ شادی بیاہ سے متعلق گیت اور موسموں کے تعلق سے بارہ ماسہ کا بھی ذکر ہے۔ بھنڈیتی، بھگت، سوانگ اور نوٹنکی کا بھی بیان ہے کیونکہ یہ ہماری حکائی روایت کا ایک اہم حصہ ہیں۔

اس مقالے کی تکمیل میں مشفق ومحترم استاد پروفیسر نصیر احمد خان کی سرپرستی قدم قدم پر شاملِ حال رہی ہے۔ انھوں نے مقالے کا مسودہ جس غور وخوض اور انہماک سے پڑھا اور نوک پلک درست کرنے میں

جو تعاون دیا ہے، اسے الفاظ میں بیان کرنا مشکل ہے۔ اس مقالے کی تیاری میں آخری مرحلے تک استادِ محترم کی کوشش رہی ہے کہ مقالہ کمزویوں اور کوتاہیوں سے پاک ہو۔ راقمہ سراپا سپاس ہے کہ استادِ محترم کی مدد کے بغیر یہ تحقیق پائے تکمیل کو نہیں پہنچتی۔

اس مقالے کی تیاری میں جن حضرات نے مجھے اپنے مشوروں سے نوازہ، ان میں میرے بزرگ ڈاکٹر تنویر احمد علوی، ڈاکٹر عابد رضا خاں بیدار، ڈاکٹر وقارالحسن صدیقی اور جناب محمد احمد خان خصوصا قابلِ ذکر ہیں۔ میں تہِ دل سے ان کی شکرگزار ہوں۔ راقمہ اپنے محترم جناب مرتضی فرحت کی بھی ممنون و مشکور ہے جن کی سرپرستی اور تربیت نے ہمیشہ شمع فروزاں کا کام کیا۔ یہاں دوست احباب کا شکریہ بھی واجب ہے جنہوں نے قدم قدم پر میری حوصلہ افزائی کی۔ ان میں گلشن آرا اور ڈاکٹر ظہیر رحمتی سرفہرست ہیں۔ جواہر لعل نہرو یونیورسٹی، دہلی یونیورسٹی، جامعہ ملیہ اسلامیہ اور رضا لائبریری، رامپور کے کتب خانوں کے اسٹاف کا بھی شکریہ ادا کرتی ہوں جنھوں نے قدم قدم پر مواد کے فراہمی میں میری مدد کی۔ میں دہلی اردو اکادمی کی ممنون ہوں جس نے اس مقالے کی تیاری کے دوران اسکالرشپ کی شکل میں مجھے مالی تعاون دیا۔ ہندستانی زبانوں کا مرکز کے اساتذہ بھی میرے شکریے کے مستحق ہیں کہ انھوں نے مجھے اپنے گرانقدر مشوروں سے نوازہ۔

راقمہ اپنے گھر کے تمام افراد بالخصوص امی جان کی احسان مند ہے جنھوں نے اپنی تربیت سے مجھے اس قابل کیا کہ میں اپنے تحقیق شعور سے اعلی ڈگری حاصل کرسکوں۔ ان کی دعائیں قدم قدم پر تیز دھوپوں میں ٹھنڈے سائے فراہم کرتی رہیں اور بامقصد زندگی گزارنے کی بشارت دیتی رہیں۔

آخر میں اپنے شریکِ حیات ظفر عثمانی کا شکریہ، کرم، مہربانی کہ انھوں نے شادی کے فورا بعد اتنی مہلت دی کہ میں اپنا تحقیقی مقالہ برائے پی۔ ایچ۔ ڈی۔ مکمل کرسکوں۔

عصمت پروین

۱۶ مئی، ۲۰۰۶

جواہر لعل نہرو یونیورسٹی، نئی دہلی

باب اول : زبان ، ادب اور حکائی روایت

الف : حکائی روایت سے مراد

ب : زبان اور حکائی روایت کا رشتہ

ج : ادب اور حکائی روایت

د : سماجی اصناف اور ان کا تعارف

انسان کو اشرف المخلوقات اس لئے کہا جاتا ہے کہ اس نے زبان ایجاد کی جو بلاشبہ ایک بے حد پیچیدہ عمل ہے۔ انسان نے اپنے ارتقا کے ابتدائی دور میں ہی جذبات وخیالات کی ترسیل کے لئے اشارے مقرر کیے جن میں مختلف آوازیں بھی شامل ہیں۔ اُسے جسمانی طور پر آوازیں نکالنے کی سہولت تھی اور اس پر قدرت بھی رکھتا تھا۔ اس نے مختلف اشیاء اور مظاہر کے لئے آوازیں مقرر کرلیں۔ بعد میں آوازوں کے بل جول سے ابتدائی الفاظ بنائے اور اپنا مافی الضمیر ادا کیا۔ اس عمل کو ہم انسان کے ذریعہ اختراع کی گئی پہلی بولی قرار دے سکتے ہیں اس بولی سے اُس قبیلے کے لوگ آشنا ہوئے۔ اسی طرح دوسرے قبیلے دوسری بولی سے آشنا ہوئے۔ جب ان ٹولیوں نے سفر کیا اور اپنے دوسرے ہم جنس لوگوں سے ملاقات کی تو لازمی طور پر معاشرتی لین دین ہوا جو بولیوں کی سطح پر بھی ہوا ہوگا۔ آبادیاں بڑھیں شناسا اشیا کی تعداد بڑھی۔ ایجادات بڑھیں جن کے لئے نئے نئے الفاظ وضع ہوئے نتیجتاً بولیوں میں بھی وسعت پیدا ہوئی۔ جب یہ چھوٹی چھوٹی ٹولیاں بڑے بڑے قبیلوں میں تبدیل ہوئیں تو ان قبیلوں کی اپنی اپنی مستقل زبانیں وجود میں آئیں۔ جن میں انہوں نے اپنے جذبات، احساسات تجربات اور دریافتوں کو ادا کیا۔ یہ چیزیں نظموں، لوریوں، گیتوں اور کہانیوں وقصوں کی شکل میں سامنے آئیں اور سینہ بہ سینہ پروان چڑھیں اور ہم نے اسے لوک ادب یا عوامی ادب کے نام سے یاد کیا۔

جب رفتہ رفتہ بولی نے زبان کی شکل اختیار کی تو اس کی تحریری شکل سامنے آنے لگی۔ یہ عمل ایک عرصہ دراز میں مکمل ہوا۔ زبان کی ترقی یافتہ اور معیاری شکل کے اصول مرتب ہوئے اور قواعد لکھی جانے لگیں۔ زبان ایک حرکت کا کام ہے اس لئے وقت کے ساتھ ساتھ اس میں تبدیلیوں کا رونما ہونا ایک فطری بات ہے۔ اس لئے بولی سے زبان میں تبدیل ہونے کا یہ عمل جاری وساری رہتا ہے اس کی بہترین مثال ہندستان میں سنسکرت کی ہے۔ جو آریوں کی بولی تھی پھر ویدک اور کلاسک سنسکرت بنی۔ اس کی کوکھ سے علاقائی بولیوں کے زیر اثر مختلف پراکرتیں اور اپ بھرنشیں وجود میں آئیں اور ان اپ بھرنشوں نے بعد میں مختلف زبانوں کی شکلیں اختیار کیں۔ جب یہ زبانیں ارتقائی مدارج طے کرکے مزید ترقی یافتہ ہوئیں تو ان کی قواعدوں کے اصول مرتب ہوئے اور وہ معیاری زبانیں کہلائیں۔ ان زبانوں کے بولنے والوں میں ایسے بھی تھے جن کے ذہن کی وسعت اور سوچ کی قوت دوسروں کے مقابلہ میں زیادہ تھی۔ انہوں نے خیالات کو فنی پیرائے میں ڈھال کر تحریر کیا یہ تحریریں بنی نوع انسان کی ترقی کے لئے، تہذیب وتمدن کے ارتقاء کے لئے اور مختلف فلسفیانہ مسائل سے الجھنے اور سلجھنے کے لئے

وجود میں آئیں۔انسان نے اپنی فطرے کے مطابق مختلف پیرایوں میں اظہار خیال کیا۔یہیں سے ادب وجود میں آیا جو اپنی ہیئت کے اعتبار سے اپنی نظموں اور نثر میں ظاہر ہوا۔

عوامی ادب تو حکائی روایت کے طور پر سرگرم سفر رہتا ہے اور سینہ بہ سینہ منتقل ہو کر پروان چڑھتا ہے لیکن جب کوئی انسانی تحریک گرفت میں آتی ہے اور ادبی شکل اختیار کر لیتی ہے تو عام طور پر اس زبان کا رشتہ حکائی روایت سے منقطع ہو جاتا ہے۔اردو زبان ان زبانوں میں سے ایک ہے جس نے تحریری و ادبی شکل اختیار کرنے کے بعد بھی اپنی حکائی روایت کو برقرار رکھا اور آج بھی اردو زبان و ادب اپنی حکائی روایت کے ذریعے پروان چڑھ رہا ہے۔اس کی زبردست حکائی روایت دیکھنے کو ملتی ہے۔

(الف) حکائی روایت سے کیا مراد ہے

حکائی روایت دراصل دو مختلف الفاظ حکائی اور روایت کو آپس میں جوڑ کر اپنے مافی الضمیر کو واضع کرنے کے لیے بنایا گیا ہے۔زبان و ادب کے مطالعے کے دوران یہ دلچسپ حقیقت سامنے آتی ہے کہ زبان اور ادب کی تشکیل کی بنیادیں دراصل ان روایتوں پر مبنی ہیں جو زبانی طور پر (Oral) مختلف زمانوں میں ہوتی ہوئی ہم تک پہنچتی ہے۔یہی روایات (Traditions) وہ اساس ہیں جنھیں بولیاں اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہیں اور جن کی آرائش (Pruning) سے زبان کی تشکیل ہوئی ہے۔اور جب یہی بولیاں خیالات کو ضبط تحریر میں لاتی ہیں تو ادب وجود میں آتا ہے۔لہذا یہ حکائی روایت ہی دراصل تحریر سے پہلے کا ادب ہے۔اس ذیل میں یہ بات بڑی دلچسپ ہے کہ اس حقیقت کی بازیافت کے پیش نظر مختلف مفکروں نے حکائی روایت کی جو تعریف پیش کی ہیں وہ تقریباً ایک جیسی نہیں ہیں۔مثلاً Encychlopidia Religion نے اسے مذہبی روایت کے بطور لیا ہے۔اسی طرح مختلف مفکرین نے جس موضوع سے بحث کی ہے اسی کے مطابق حکائی روایت کی تعریف کی ہے۔اس کے علاوہ کوئی دوسری تعریف مقرر ہی نہیں کی جاسکتی تھی کیونکہ یہ مرکب لفظ یعنی حکائی روایت خود وضاحتی (Self explanatory) لفظ ہے۔حکایت سے مراد وہ تمام بیانیے ہیں جو ضبط تحریر میں نہیں آئے بلکہ ذہنوں میں محفوظ ہیں اور ان کی ترسیل زبانی ہوئی۔حکایت دراصل عربی زبان کا لفظ ہے جس کی معنوی تفصیل کے ہیں۔دائرۃ المعارف اسلامیہ (زیر اہتمام دانش گاہ پنجاب لاہور، جلد ۸، ۱۳۹۳ھ/۱۹۷۳ء طبع اول) میں اس طور پر کی گئی ہے۔

حکیٰ کا مصدر ہے جس کے اصل معنی "نقل کرنا" ہے۔عرب کہتے ہیں حکیتُ فلا ناً و حا کیۃً یعنی فعلتُ مِثل فعلہ، میں نے اس طرح کیا جس طرح اس نے کیا تھا۔ بعد میں معنوی ارتقا کے تحت اسے بتانے، روایت کرنے، قصہ کہانی بیان کرنے کے معنوں میں استعمال کیا جانے لگا۔ اس طرح اس کا اسم حکایۃ ، جو ابتدا میں نقل کے معنی میں استعمال ہوتا تھا بعد میں خصوصاً نقالی پھر قصہ کہانی اور داستان کے معنی میں استعمال ہونے لگا ہے۔

اس تعریف کے پیش نظر اس قبیل کی ہر کاوش اور روایت کو حقائق ہی کہا جا سکتا ہے۔ بیانیہ چونکہ انسانی فطرت میں شامل ہے اس لیے بیانیہ کی ابتدا انسانی تہذیب کی ابتدا کے ساتھ ہی ہوتی ہے۔ تہذیب کی ترقی کے ساتھ ساتھ انسانی ذہن بھی تیزی سے ترقی یافتہ ہوتا گیا اور اس نے مشاہدات اور تجربات کو نئی صورتیں دے کر قصے کہانیاں اور واقعات کو اپنے طور سے (Manipulate) اپنے معاشرے میں بیان کیا۔ یہ حکایتیں اکثر پھلتی پھولتی گئیں بلکہ پھیلتی بھی گئیں۔ یہاں تک کہ کسی نہ کسی دلچسپی کے باعث بہت سی روایتیں نسل در نسل نئے نئے اضافوں اور قطع برید کے ساتھ جاری رہیں۔ اس طرح حکایتوں نے زمان و مکان بدلنے کے باوجود لمبے لمبے سفر کیے اور اپنی جڑیں معاشرے میں پیوست رکھیں۔

روایت سے مراد دراصل تسلسل یا Continuation ہے یعنی کوئی رسم، کوئی عادت، کوئی طریقہ یا کوئی قول کسی معاشرے میں اس طرح پیوست ہو جائے کہ وہ آئندہ نسل در نسل معاشرے کا جز لاینفک بن جائے۔ مثلاً بہت سی مذہبی رسوم روایات پر مبنی ہیں۔ اس طرح معاشرے میں جاری و ساری تمام رسوم دراصل وہ مستقل طور طریقے ہیں جو اس معاشرے کے آبا و اجداد سے ہوتے چلے آئیں ہیں۔ انھیں طور طریقوں کا نسل در نسل اعادہ روایت ہے۔ روایات چھوٹی سے چھوٹی اور بڑی سے بڑی زندگی کے کسی بھی شعبہ سے وابستہ ہو سکتی ہیں۔ ٹونے ٹوٹکے بھی اسی ذیل میں رکھے جاسکتے ہیں۔ یہ دراصل بے معنی فضول الفاظ ہوتے ہیں جنھیں کسی عمل سے وابستہ کر لیا جاتا ہے اور پھر ان میں تو اثر قائم ہو جاتا ہے۔ ہندستان میں گھر سے نکلتے وقت دہی پیڑا کھانا، دیوالی میں مچھلی کا دیکھنا وغیرہ اس زمرے میں رکھے جاسکتے ہیں۔ اکثر روایات نے توہم پرستی کی شکل اختیار کر لی ہے۔ لیکن ان اعمال کا تسلسل اس قدر مضبوط ہے کہ باوجود ان کو لایعنی سمجھنے کے انسان فطری طور پر اختیار کرتا ہے۔ آج اس بے حد مہذب اور ترقی یافتہ معاشرے میں اکثر افراد کو گلا چھو کر ہاتھ کو پھونکتے ہوئے دیکھا جا سکتا ہے۔ اس کی

بہترین مثال یہ ہے کہ بہت بڑے بڑے ہوٹلوں میں جہاں ترقی یافتہ معاشرے کے نہایت ترقی یافتہ اشخاص ہو تے ہیں ۱۳رنمبر کا کمرہ نہیں ہوتا۔ایک دوسری مثال ہٹلر کے زمانے کی ہے کہ انگریزی ۷ کے ہندسے کو مسعود خیال کرتے ہوئے اسے نامسعود بنانے کے لیے اس کی پوچھ کاٹ دی جاتی تھی اور اب یہ روایت بن گئی کہ آج تک لوگ بغیر جانے بوجھے لکھتے وقت اچھے خاصیا نگریزی ہندسے 7 کی پوچھ کاٹ دیتے ہیں۔دراصل روایا ت بڑی مضبوط ہوتی ہیں اوران کی زندگی تسلسل پر ہی ٹکی ہوتی ہے۔وہ حکایات جن کی تشکیل انسانی ذہن کے ساتھ ساتھ ہوئی ان میں سے زیادہ تر زمان ومکان کا سفر کرتی رہیں۔اورآج تک کسی نہ کسی شکل میں جاری ہیں ۔بیشک ان میں قطع بھی ہوئی اوراضافے بھی ہوئے۔ان کے الفاظ بھی بدلے اورانھوں نے نئے قالب بھی اختیار کئے۔لیکن ان کی بنیادی اساس وہی ہے جو سینکڑوں ہزاروں سال سے بطور روایت چلی آرہی ہیں۔ یہاں ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر ہم اس روایت کو سماعی روایت یازبانی روایت یاعوامی روایت کیوں نہیں کہتے آخر ہم اسے حکائی روایت ہی کیوں کہہ رہے ہیں۔بیشک یہ روایت عوامی بھی ہے زبانی بھی ہے اور سماعی بھی لیکن سنی سنائی روایت زبان سے کہی ہوئی روایت یا عوام میں رائج دراصل حکائی روایت کے جزو تو ہو سکتے ہیں لیکن بذات خود حکائی روایت نہیں ہو سکتے۔سماعی روایت دراصل وہ روایت ہے جو لوگوں نے سنی لیکن اس میں ضروری نہیں کہ حکایت کا تسلسل شامل ہو کیونکہ حکایت سے مراد نقل کرنا ہے۔سماعی روایت کی حیثیت ایک ضعیف حکائی روایت کی ضرور ہوسکتی ہے لیکن وہ بیانیہ جو صدیوں پر محیط ہو،اس کا تعلق صرف سننے کی حد تک نہیں ہوتا بلکہ وہ انسانی زندگیوں کا جزو بن جاتا ہے۔اور بطور ورثہ کے آئندہ نسل میں منتقل ہوتا رہتا ہے۔یہی صورت زبانی روایت کی پیدا ہوتی ہے۔ضروری نہیں کہ کہی گئی کوئی بھی بات آفاقیت کے درجے میں آتی ہو۔ہوسکتا ہے ان میں سے کچھ میں وہ نامیاتی قوت ہو۔جن میں یہ قوت ہوتی ہے وہ پھر حکائی روایت میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔روایت تو دراصل تسلسل کا نام ہے۔نہ جانے کتنے بیانیے محض ہنگامی حالات کی پیداوار ہوتے ہیں۔ سڑک پر ہونے والا چھوٹا سا ایکسیڈنٹ یا جنگل میں کسی شکاری کی خونخوار شیر سے مڈھ بھیڑ یا کوئی بڑا طوفان یا زلزلہ جس کا ذکر راوی کر رہا ہو،ضروری نہیں کہ اپنے اندر زندہ رہنے کی قوت کا حامل ہو۔بھلا وہ واقعہ یا بیانیہ روایت کیسے بن سکتا ہے۔جہاں تک عوامی روایت کا سوال ہے تو ایسی کوئی روایت نہیں ہوتی جو عوام سے دور ہو۔ اس میں تہمات بھی شامل ہیں؛ جیسے بلی کا راستہ کاٹنا، چلتے وقت چھینک آجانا، شیشے کا کوئی برتن ٹوٹ جانا روایتاً

عوام میں پہنچے ہیں ۔لیکن یہ بیانیہ کی خصوصیات سے کوسوں دور ہیں ۔لہذا اگر کوئی مناسب اصطلاح ایسی روایتوں کے بارے میں ہو جنکا تعلق حکایت سے ہو تو وہ صرف اور صرف حکائی روایت کے زمرے میں ہی آئیں گی۔دراصل حکائی روایات وہ ادب ہے جس کا تعلق کسی نہ کسی طور پر حقائق سے ہے جو تحریر کی ایجاد سے پہلے اولین دانشوروں، مفکروں اور ادیبوں کے ذریعے وجود میں آیا۔آج تحریر اور ذرائع ابلاغ کے ذریعہ کی جانے والی نمائش کو ادب کا ذریعہ نہیں دیا جا سکتا۔اخباری خبریں،اشتہارات یا ذاتی خطوط یا تجارتی اور کاروباری تحریریں یا پھر فلمی گانے اور ڈائیلاگ صرف چند ایک کو چھوڑ کر ادب کے دائرے میں نہیں رکھے جا سکتے اسی طرح تمام وہ بیانیے جو قدیم ترین معاشرے سے آج تک وقوع پذیر ہوتے ہیں، حکائی روایت کے دائرے میں نہیں آسکتے۔ چڑیا چڑے کی دو کہانیوں میں ایک تو وہ جو سینکڑوں برس سے بچے سنتے آئے ہیں جس میں انسانی زندگی کے ہزارہا باریک نکتے اور اسباق پوشیدہ ہیں اور دوسری ابوالکلام آزاد کی غبار خاطر میں بیان کردہ چڑیا چڑے کی کہانی۔لیکن اگر تحریر نے ترقی نہ کی ہوتی تو ابوالکلام کی چڑیا چڑے کی کہانی بھی حکائی روایت کا ایک حصہ ہی ہوتی۔

(ب) زبان اور حکائی روایت کا رشتہ

دنیا کی ہر زندہ زبان کی پیدائش اور ارتقا کا طریقہ تقریباً یکساں ہوتا ہے یعنی زبانیں جذبات واحساسات اور خیالات کی ترسیل و اظہار کے لیے وجود میں آتی ہیں اور وقت کے تحت اس میں تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔ بیانیہ کی ضرورت سب سے پہلے وجود میں آئے ہوئے انسان کو بھی رہی ہوگی۔لیکن اس نے اپنے نہایت مختصر ذخیرۂ الفاظ کا استعمال مافی الضمیر ادا کرنے کے لئے کیا ہوگا۔اس بات کا آسانی سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اس ابتدائی انسان کے بیانیہ بھی زبان ہی کی طرح نہایت سادہ رہے ہوں گے۔جیسے جیسے اس کی زندگی پیچیدہ تر ہوتی گئی، اس کا بیانیہ بھی پیچیدہ ہوتا گیا اور ان پیچیدگیوں کی ادائیگی کے لیے زبان بھی ترقی کرتی گئی۔ یہاں سوال تحریر کا یا عدم تحریر کا نہیں ہے بلکہ مسئلہ بنیادی طور پر زبان ہی تک محدود ہے۔لہذا بیانیہ اور زبان ایک دوسرے کے لئے لازم وملزوم کی حیثیت رکھتے ہیں۔یہی ابتدائی بیانیے نے جن میں شخصی اظہار سے آفاقیت میں تبدیلی ہونے کی قوت تھی، روایت بنتے چلے گئے۔اور یہ حکایتیں بطور روایت معاشرے میں جاری ہوگئیں۔ اس

طرح یہ بات واضح ہے کہ حکائی روایت اور زبان کا تعلق ابتدا سے اب تک ساتھ ساتھ چلا آ رہا ہے۔

جب انسان نے اپنی گفتگو کے لیے کوئی مستقل زبان وضع کر لی تو اس کا استعمال ہر موقعہ ءاظہار کے لئے کیا ۔روزمرہ کی زندگی کے علاوہ جب اس نے اپنی ایک نہایت اہم ضرورت یعنی تھک ہار کر تفریح کا سہارا لیا تو ایک قسم کا Monoplay اور پھر بعد میں ڈرامے کی ابتدائی شکل وجود میں آئی اور تقریباً اس کے ساتھ ساتھ انسان نے اپنی بولی کے الفاظ کی ایک مخصوص ترتیب کرنا بھی سیکھ لی کہ اس میں غنا کی کیفیت پیدا ہوگئی تو اسے الفاظ کی اس مخصوص ترتیب کو دہرانے میں لطف آنے لگا۔یعنی شاعری کی ابتدا ہوئی۔ظاہر ہے کہ کسی Monoplay کی خودکلامی Monolouge ہو یا پھر فرضی کرداروں کے درمیان مکالمے یا ڈائیلاگ ہوں یا پھر جذبات کے اظہار کے لئے الفاظ کی ترتیب ہو،سب میں سب سے اہم کردار زبان کا ہے اور جب یہی روایتیں نسل در نسل آگے بڑھتی گئیں تو بیشک ان میں پھیلاؤ آتا گیا اور وقت کے ساتھ ساتھ صوہ زبان وسیع تر ہوگئی۔حکائی روایت محض زبان کے سہارے ہی آگے بڑھتی ہے یعنی جو کچھ کہا جا چکا تھا،اسے تبدیلیوں کے ساتھ پھر آگے دہرایا گیا۔یہ ایک مسلسل عمل ہے۔تحریر وجود میں آئی تو یہی حکائی روایت شستہ ہو کر تحریر میں قید کر لی گئی۔تحریر میں جو کچھ بھی آ گیا وہ منجمد ہو گیا۔اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ حکائی روایت اور تحریر کا راستہ الگ الگ ہو گیا۔کیونکہ ہم جسے ادب عالیہ کہتے ہیں وہ یقینی طور پر تحریری شکل میں ہوتا ہے لیکن اس کی بنیاد اور اساس حکائی روایت ہی ہے۔ ادب کی تخلیق نہایت شائستہ اور مہذب عمل ہے لیکن اس میں ضبط کیے گئے خیالات کا سرچشمہ وہی حکائی روایت ہے۔جو زبانی ادب یا حکائی ادب نسل در نسل بطور ورثہ سینہ بسینہ چلا آ رہا تھا خواہ وہ نظم ہو یا نثر،محض تفریح طبع کی چیز نہیں تھا۔اس میں بھی زندگی کے مسائل،ان کا حل،فلسفہ،اخلاقیات، مذہب سب ہی کچھ شامل تھا جسے ضبط تحریر میں لایا گیا۔ادب عالیہ دراصل ایک طرح سے اس ابہام اور ابلاغ کی وضاحت ہے جو علامتی طور پر کسی دوسرے پیرائے میں بطور حکائی روایت انسانوں تک پہنچا تھا۔حکائی روایت نے تحریر کے لیے بالخصوص ادب عالیہ کے لیے مواد کا کام کیا ہے۔کسی حد تک حکائی روایت میں بہت سے غیر متعلق مسائل بھی جڑے ہوتے رہے چونکہ یہ حکائی روایت آگے بڑھتی رہی تو اس میں فطری نشوونما زیادہ تیزی سے ہوئی۔حکائی روایت کا دائرہ کار بھی کافی وسیع ہوتا ہے اور اس میں تبدیلیوں کی گنجائش بھی رہتی ہے۔حکائی روایت تحریر ادب سے اس لیے بھی مختلف ہو جاتی ہے کہ اس کا کوئی ایک خالق نہیں ہوتا۔جبکہ ادب عالیہ محض کسی ایک تخلیق کار کے ذہن کی ترجمانی

کرتا ہے۔تخلیق کاروں کی کوششوں سے حکائی ادب تر وتازہ بنا رہتا ہے۔ایک تخلیق کار کی نوک قلم سے نکلے ہوئے ادب پارہ میں زبان ہی پدرقہ (Carrier) کا کام کرتی ہے چونکہ ادب عالیہ کی تخلیق رائج الوقت الفاظ کے ذریعہ ہوتی ہے اس لیے وہ کسی بھی طور زبان میں اضافے کا سبب نہیں بن سکتا جبکہ حکائی روایتوں میں محفوظ ادب کی حدود مقرر نہیں ہوتیں اس میں انسانی زندگی کے تجربہ اور دریافت کا مسلسل اضافہ ہوتا رہتا ہے۔جس کی وجہ سے نئے نئے الفاظ سامنے آتے رہتے ہیں۔اور زبان میں وسعت پیدا ہوتی رہتی ہے۔پھر تحریری ادب اس اضافہ شدہ زبان کو استعمال کرنے لگتا ہے۔لہذا یہ بات بلاتکلف کہی جاسکتی ہے کہ زبان حکائی روایت کے زیادہ قریب ہوتی ہے اور زبان کی ترقی اور نشو ونما کے لیے حکائی روایت کی اہم ضرورت ہے۔

(ج) ادب اور حکائی روایت

دنیا میں نوع انسانی کی بادشاہی اور افضلیت کا کل اثاثہ اس کی قوت گویائی ہے۔ورنہ نہ جانے کتنے کیڑے مکوڑے ایسے ہیں جو انسانوں سے کہیں زیادہ بہتر معاشرتی، اجتماعی زندگی گذارتے ہیں۔قوت گویائی کا اظہار زبان ہے اور زبان کا تعلق معاشرے کی تہذیب سے ہے۔کوئی قوم جتنی زیادہ مہذب ہوگی اس کی زبان بھی اتنی ہی زیادہ پختہ وشستہ ہوگی۔انسانی تہذیب کے ارتقا کے ساتھ ساتھ بولیوں کا ارتقا ہوا اور یہی بولیاں عرصہء دراز تک زبانی طور سے مستعمل رہیں اور پھر جب فن تحریر نمود میں آیا تو یہ زبانیں ضبط تحریر میں آ گئیں۔لہذا ذات کے اظہار کا سہارا ہمیشہ سے زبان ہی رہی اور یہ ذات کا اظہار مختلف ضرورتوں کے تحت ہوتا رہا۔آپس میں گفتگو کے لیے، خوشی اور غم کے اظہار کے لیے اور ذہنی بھوک اور تسکین کے لیے ابتدا سے ہی انسانی ذہن کو غذا کی تلاش رہی اور یہ غذا اس نے مختلف طریقوں سے بہم بھی پہنچائی۔کبھی تمثیل کے پیرایے میں کبھی ہنسی مذاق کے پیرایے میں اور کبھی غور وفکر سے پیدا شدہ نتائج کے اظہار کے لیے۔ابتدا سے ہی انسان نے اپنے ہم جنسوں کے اجتماعات میں تسکین کے لیے یہ سامان مہیا کیے۔ہندستان میں ویدک زمانے میں بھی اجتماعات ہوتے تھے اور ترقی کے ساتھ ساتھ ان اجتماعات کی شکلیں بدلنے لگیں اور ان کی غرض وغایت بھی ضرورت کے تحت بدلتی گئی۔ظاہری اسباب کو دیکھا جائے تو کھلی ہوئی چراہ گاہیں بدلیں، چبوتروں میں تبدیل ہوئیں، گاؤں آباد ہوئے تو چوپالیں وجود میں آئیں۔جب مذہب اختیار کئے گئے تو عبادت گاہیں وجود میں آئیں، تعلیم گاہیں وجود میں آئیں۔تن

کی تربیت سہولتوں اور ضرورتوں کے مطابق بدلتی گئیں ۔ وہی چو پالیں اسٹیج میں تبدیل ہو گئیں ۔ پیپل اور پاکھڑ کے پیڑ شاندار آڈی ٹوریم میں تبدیل ہو گئے ۔ اجتماعات ، مواعظ ، ادبی اجتماعات ، سیاسی اجتماعات وغیرہ میں بٹتے چلے گئے ۔ یہاں تک کہ ادبی اجتماعات ، مشاعروں ، کوی سمیلنوں ، شب افسانہ، سیمناروں اور سمپوزیم میں تبدیل ہو گئے ۔ نقالی تھیٹر میں تبدیل ہو گئی ، نوٹنکی نے ڈرامے کی شکل لے لی اور یہ تبدیلی کسی مخصوص خطہ ءارض میں نہیں ہوئی بلکہ تمام دنیا میں ہوئی ۔ جدید ترین مہذب اقوام کی بالکل یہی کہانی ہے ۔ بالکل اسی صورت میں جو کہانیاں نکلیں مواعظ ، تعلیمات ، روایات بنتی گئیں ۔ زبان در زبان تبدیلیوں کا ساتھ دیتی ہوئی آگے بڑھتی گئیں ۔ لہٰذا آج ہر ایک ترقی یافتہ زبان کی جڑیں اسی قدیم روایت سے وابستہ ہیں جو زبان بطور حکایت معاشرے میں عرصہ ء دراز تک سکہء رائج الوقت کی طرح چلتی رہیں ۔ ایک تقریباً جدید زبان یعنی اردو کے سلسلہ میں یہ کہا جاتا ہے کہ اس کی حکائی روایات نسبتاً کم ہیں ۔ جب کہ معاملہ یہ ہے کہ اردو کا وجود ہی مختلف بولیوں کے اشتراک کا نتیجہ ہے ۔ لھذا ہر ایک وہ بولی اور زبان جو اس میں جذب ہوئی ، اس کی حکائی روایات بھی اردو کو ورثہ میں حاصل ہوئیں ۔ بہر صورت کوئی بھی زبان ہو اس کی سب سے ترقی یافتہ شکل کی بنیاد حکائی روایت پر ہی ہے ۔ جب زبانیں شہروں میں پہنچی تو ایک بڑا طبقہ حکائی روایات کو تحقیر آمیز نظروں سے دیکھتا رہا ۔ حالانکہ جب دانشوروں کو احساس ہوا کہ وہ قدیم حکائی روایات جس کو خرافات کہہ کر نظر انداز کیا جا رہا ہے ، وہی دراصل موجودہ ادب کا سب سے قیمتی خزانہ ہے تو پھر ان کی توجہ اس گم گشتہ خزانے کی بازیافت کی جانب ہوئی ۔ عام طور پر حکائی روایات کے ان ذخائر کو 'عوامی ادب' یا 'فوک لور' یا 'لوک ادب' کے نام سے پہچانا گیا ۔ جب تک فن تحریر وجود میں نہیں آیا تھا ۔ اس وقت تک ادب عالیہ کا کوئی وجود نہیں تھا ؟ یا پھر کوئی دانشور ہوتا ہی نہیں تھا ۔ یہ صورت ناممکنات میں ہے ۔ اگر کوئی یہ کہے کہ ادب کی ابتدا تحریر کے وجود میں آنے کے بعد ہی ہوئی تو یہ بہت بڑی غلط بیانی ہوگی ۔ ظاہر ہے کہ جب تحریر کا فن موجود ہی نہیں تھا اور جو کچھ ادب وجود میں آیا اس کی حفاظت یادداشتوں میں محفوظ کر کے ہی کی جا سکتی تھی ۔ اس کی بہترین مثال وید مقدس ہیں ۔ آریہ قوم کے اعلیٰ ترین افکار منتروں کی شکل میں یاد کر کے یادداشت میں محفوظ کر لیے گئے اور پھر ایک نسل سے دوسری نسل میں منتقل ہوتے رہے اور زبان و مکان کی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ تمام دنیا میں سفر کرتے رہے ۔ اس کی بہترین مثال رام اور سیتا کے اسماء کا وجود مصر میں پایا جانا ہے ۔ حالانکہ یہ دونوں اسم عہد عتیق کے ہندستان میں کہیں بھی رائج نہیں تھے ۔ آریوں کی تہذیب میں

شوکا اضافہ ہندستان میں آ کر ہوا۔اور عرصہء دراز کے بعد جب فن تحریر وجود میں آیا تو بھوج پتروں پر اپنے وقت کے بڑے عالم وہاس نے یادداشت کے سہارے اور لوگوں کی یادداشت میں محفوظ کلمات کو یکجا کیا، کاغذ کی ایجاد کے بعد یہ چاروں وید کتابی شکل میں آئے۔ ویدوں میں نہ جانے کتنے علوم یکجا کر دیئے گئے ہیں۔ نجوم، طب، تاریخ، فلسفہ، سیاست کی دانشوری ان میں سمائی ہوئی ہے۔ جگہ جگہ پر طرز تحریر بھی مختلف ہے۔ ہر اعتبار سے وید ادب عالیہ کے اعلیٰ نمونوں میں شمار کیے جاسکتے ہیں۔ جہاں تک بولیوں کے زبان بننے کا تعلق ہے تو وہ بھی تہذیب کی ترقی کے ساتھ ساتھ اپنی ہیت بدلتی ہے۔ انگریزی جو کہ آجکل جدید زبانوں میں سب سے زیادہ رائج زبان ہے اور جس کے ادب پر نہ صرف انگریز بلکہ دوسری اقوام بھی سر دھنتی ہیں، پندرھویں صدی عیسوی تک کیا تھی۔ بابائے انگریزی ادب Chaus or کی زبان اس کی شہرہ آفاق تصنیف Conterbury Tales میں دیکھی جاسکتی ہے۔ جو آج کی انگریزی کے مقابلے میں محض ایک دیہاتی بولی سے زیادہ محسوس نہیں ہوتی۔ اس لیے لوک ادب کو عوامی ادب کہنا یا آج کے تحریری ادب کو ادب کہہ کر اہمیت دینا نہایت طفلانہ حرکت ہوگی۔ دراصل لوک ادب سینکڑوں برسوں پر محیط وہ ادبی کارنامے ہیں جو عوام سے قریب تر ہونے کے باعث بلکہ یوں کہیے کہ زمینی زندگی سے قربت کی وجہ سے وجود میں آئے اور ترقی یافتہ فن تحریر کی غیر موجودگی کے باعث سینہ بسینہ منتقل ہوتے رہے۔ لوک ادب کی تعریف کرتے ہوئے پروفیسر وہاب اشرفی لکھتے ہیں۔

"لوک ادب ہماری مرتب مہذب اور بہت حد تک مصنوعی نیز شہری زندگی کے مقابلے میں غیر مرتب دہقانی اور فطری احساسات وجذبات کا آئینہ ہے اس میں زندگی کا بہاؤ حقیقی سطح پر اس حد تک ملتا ہے کہ مصنوعی زیر وبم 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۔"

یہاں یہ بات ملحوظ خاطر رکھنا ہوگی کہ پروفیسر وہاب اشرفی نے لوک ادب کو دیہی ادب تسلیم کر کے اس حوالے سے بات کو آگے بڑھایا ہے۔ بے شک یہ درست ہے کہ آج جب کہ عمومی ادب کو ضبط تحریر میں لایا جاتا ہے تو اس کی زبان، اس کی علامتیں اور وضاحتیں بہت سوچ سمجھ کر شستہ انداز میں پیش کی جاتی ہیں۔ اور یہ ادب شہری ادب Urban Literature کے زمرے میں آتا ہے اور صوری طور پر مختلف دکھائی دیتا ہے۔ چونکہ آج کا ادیب لوک ادب کی توانائی سے واقف ہوگیا ہے۔ اس لئے وہ شہری ہوتے ہوئے بھی دیہاتی علامتوں اور

دیہاتی زبان کا استعمال کر کے لوک ادب تخلیق کر رہا ہے۔لیکن اس طرح کی تخلیق کی کوئی مناسبت اس طرح کے ادب سے ہرگز نہیں ہے جو فطری طور پر اپنی اصل میں وجود میں آیا۔آج کا تخلیق کردہ لوک ادب بیشتر نقالی کے ذیل میں رکھا جاسکتا ہے۔جو کبھی کبھی بالکل اس طرح مضحکہ خیز ہو جاتا ہے جیسے کوئی ناخواندہ دیہاتی کسان کسی خاص موقع پر شہری لباس سوٹ بوٹ ٹائی کوٹ پہن لے تو باوجود اس کے کہ وہ بھی انسان ہے اس کے کپڑے بھی شہری ہیں، صا بالکل اجنبی محسوس ہوتا ہے یا کوئی شہری بابو دیہاتی کپڑے پہن کر دیہاتی بولی بول کر دیہاتی ہونے کی Acting کرے۔دونوں صورتیں غیر فطری محسوس ہوتی ہیں۔لوک ادب جو فطری عمل کے تحت وجود میں آ کر شہری یا عوامی ادب میں تبدیل ہوا اور اس کی ترقی ہو کر ادب عالیہ وجود میں آیا۔اس کی مثال ایسے انسان کی سی ہے جس نے دیہاتی مدرسے میں تعلیم حاصل کی اور پھر شہر آ کر داخلہ لے لیا اور I.A.S افسر بن گیا۔اس کی نسل باوجود دیہاتی ہونے کے شہری اعلیٰ طبقے کا فرد کہا جائے گا۔یہی حال لوک ادب سے ادب عالیہ کے سفر تک کا ہے۔چونکہ ادب کا کام انسانیت کی تربیت کا ہے اس لیے لوک ادب اپنے اصلی تقاضوں کی ضرورت کے لیے پیدا ہوا اور اس کا بہت سا حصہ آفاقیت کی حدود میں داخل ہو گیا۔لوک ادب نے اپنے ادبی فرائض سے کبھی کوتاہی نہیں کی۔

> "لوک ادب کے عالمی منظر نامے پر ایک نگاہ ڈالیے تو ایسا محسوس ہوگا کہ اس کی روایت انتہائی توانا اور اس کی حدیں نہایت وسیع رہی ہیں۔دشمنوں کو زیر کرنے، بیویاں حاصل کرنے، مریضوں کو شفا بخشنے، دل کے تذبذب کو دور کرنے، بارش کے عمل کو جاری کرنے، فصل اگانے اور کاٹنے، یہاں تک کہ ملک کو فتح کرنے میں لوک گیت کے مختلف پہلوؤں کو اپنایا جانا۔مختلف قوموں کی عبادتوں میں لوک نثر یا گیت کا عمل دخل ہوتا۔"

(اردو میں لوک ادب، مرتب قمر رئیس، صفحہ ۳۵)

اگر غور کیا جائے تو ہم آج کے ادب کی اور لوک ادب کی تفریق شہری اور دیہاتی ادب کے بطور نہ کریں بلکہ تحریر کے وجود میں آنے سے پہلے کا ادب اور اس کے بعد کا تحریری ادب تو زیادہ بہتر رہے گا کیونکہ جو کچھ بھی حکائی روایت کے ذریعہ ادب ہم تک پہنچا ہے اس میں ادب کی تمام ظاہری اور باطنی خوبیاں موجود ہیں۔جس طرح آج ادب میں تجربے کیے جارہے ہیں بالکل اسی طرح روایتی ادب میں بھی تجرب کیے گئے ہیں۔حد یہ ہے

کہ شاعری میں جو نثری شاعری یا آزاد اور نثری نظم کا تجربہ جدید کہا جاتا ہے ایسے تجربے قدیم سنسکرت کے مذہبی ابتدائی ڈراموں میں اور بھانڈوں کی نقل میں بھی مل جاتے ہیں۔ کلاسیکل اور نیو کلاسیکل مسجع اور مقفع نثری نمو نے مواعظ اور داستانوں میں وافر تعداد میں ملتے ہیں۔ دنیا کے بہترین شاہکار جنھیں ادب عالیہ کے اعلیٰ ترین نمونوں میں شمار کیا جاتا ہے، ان کی زندگی کی ضامن یہ لوک ادب یا حکائی روایات ہی ہیں۔ ہومر کی اوڈیسی اور ایلیڈ اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ وید اور مہا بھارت کو بھی اس زمرے میں رکھا جا سکتا ہے۔ ان تمام نمونوں میں مواد کے اعتبار سے تقریباً ہر ایک وہ پہلو اور حرف موجود ہے جو آج کے ترقی یافتہ ادب عالیہ کی اب بھی رہنمائی کر سکتا ہے۔ لہٰذا حکائی روایت کے وسیلے سے جو کچھ بھی ادب ہمیں دستیاب ہوا ہے وہ ایسا ادب ہے جسے انسان تحریر سے ناواقفیت کی بنا پر کتابی شکل نہیں دے سکا۔ یہ مجبوری ہر میدان میں ہے اور مجبوری کے تحت انسان نے اپنے تجربات وعلوم کو سینہ بسینہ منتقل کیا اور اس روایت کی مثالیں آج تک مروج ہیں۔ مختلف فنون میں استادی شاگردی کا ادارہ اسی طرف اشارہ کرتا ہے۔ کسی بھی فن کے تجربات استاد اپنے شاگرد کے حوالے زبانی طور پر کر دیتا ہے اور شاگرد اضافوں کے ساتھ اگلی نسلوں میں اسے منتقل کر دیتا ہے۔ قدیم عمارات جن کا شمار آج عجوبوں میں ہے ان کے تعمیر کرنے والے مستری کسی یونی ورسٹی سے فارغ التحصیل نہیں تھے۔ ان کے پاس جدید ترین ناپائی کے آلات نہیں ہوتے تھے۔ بہترین قسم کے سیمنٹ کی فیکٹری نہیں تھی لیکن پیسا کا مینار اور تاج محل وجود میں آئے۔ یہ ہنر بھی سینہ بسینہ ہاتھ بدلتا رہا۔ اس طرح ادب میں جو حکائی روایات ہیں، ان میں کتنے ہی ادب کے تاج محل محفوظ ہیں۔ ضرورت ان کی بازیافت کی ہے۔ آج کے ادب عالیہ خواہ کسی بھی زبان کا ہو، یہ فخر نہیں کر سکتا کہ وہ ایجاد ہے بہت کم ایسا ادب آج تخلیق ہوتا ہے جسے اس ادب کی توسیع میں شمار کر سکیں۔ اردو شاعری ہی باوجود ہزارہا تبدیلیوں کے آج بھی روایتی غزل بہت مشکل اور ہر دل عزیز صنف سخن ہے۔ تحریر کے وجود میں آنے کے بعد بھی عرصہ ء دراز تک حکائی روایات کے تحت آنے والے ادب کا ہی بول بالا رہا۔ کیونکہ کسی ایک کتاب کی زیادہ سے زیادہ چند نقول ہی ہو سکتی تھیں۔ حالانکہ بعد میں کاغذ کی ایجاد نے اس مسئلہ کو حل کیا اور پھر جب چھاپہ خانہ وجود میں آیا تو تحریری ادب کی اشاعت عام ممکن ہو سکی۔ برخلاف اسکے کہ وہ ادب جو سینہ بسینہ تھا، سن کر اور یاد کر کے بہت تیزی سے عوام میں پھیل جاتا تھا۔ تحریر سے یہ فائدہ ضرور ہوا کہ مصنف کا وجود محفوظ ہو گیا اور اس کے کارنامے میں تحریف کی گنجائش نہیں رہی۔ حالانکہ نقصان یہ ہوا کہ صدی دو صدی بعد اس

میں سے بہت کم جدید ذہن سے ہم آہنگ ہوسکا۔ حکائی روایات کے ذریعہ فروغ پانے والا ادب زبان اور مکان کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ اپنے اندر بھی تبدیلیاں جذب کرتا رہا اور اس میں اجنبیت کبھی نہیں آئی۔ یہ بات بالکل واضح ہے کہ جدید عصری ادب دراصل اسی ادب کی توسیع ہے جو بطور حکائی روایت اس نسل تک پہنچا ہے۔

(د) سماجی اصناف یا سماجی اداروں کا تعارف

اردو کی زبردست حکائی روایت رہی ہے۔ اردو زبان اپنی نشو ونما کے زمانے ہی سے اپنی روایت سے جڑی رہی ہے۔ بازاروں، خانقاہوں اور درباروں میں جہاں یہ پلی، بڑھی اور پروان چڑھی، وہاں اس حکائی روایت کا چلن تھا۔ بازار خرید وفروخت کے مراکز کے علاوہ پرانے زمانے میں سیر وتفریح کا واحد ذریعہ بھی تھے۔ شام کو لوگ وہاں اکٹھا ہوتے اور رات دیر تک خوش گپیوں میں مصروف رہتے تھے۔ مختلف گروپوں میں بیٹھ کر قصہ کہا جاتا تھا۔ شاعری کی محفلیں جمتی تھیں۔ لوگ اپنا اپنا کلام سناتے یا کسی مشہور شاعر کا کلام سناتے یا گاتے بھی تھے۔ خانقاہوں میں بالخصوص جمعرات کو قوالی کی محفلیں ہوتی تھیں۔ نعت، منقبت، حمد اور غزل کی صوفیانہ شاعری باواز بلند پڑھی یا گائی جاتی تھی۔ خانقاہوں میں عرس کے موقع پر یہ سلسلے رات دیر تک چلتے تھے۔ درباروں میں خواہ وہ شاہی دربار ہوں، نوابینوں اور جاگیرداروں کی حویلیاں، شاعروں کو ان کی سرپرستی حاصل تھی۔ آئے دن مشاعروں کی محفلیں سجتی تھیں۔ اس طرح وہاں رقص وسرود کی محفلیں بھی جمتی تھیں۔ پیشہ ور طوائفیں رات رات بھر مجرے کرتی تھیں اور بڑے بڑے نذرانوں سے سرفراز ہوتی تھیں۔ پٹھانوں کی بستیوں میں چہار بیت کے پروگرام کا انعقاد ہوا کرتا تھا۔ جہاں ٹولیوں کی شکل میں مختلف اکھاڑوں کے لوگ خاص انداز میں گاتے اور ناچتے تھے اور تفریح طبع کا سامان مہیا کرتے تھے۔ رام پور، ٹونک، مرادآباد، شاہجہاں پور، ملیح آباد، بھوپال وغیرہ میں چہار بیت کے اکھاڑوں میں مقابلہ کا تماشا قابل دید ہوتا تھا۔ محرم کے مہینے کے بالخصوص شروع کے دس دنوں میں مسلم بستیوں کے ہر محلے اور گلی کوچے میں مرثیہ خوانی ہوتی ہے۔ انیسؔ و دبیرؔ کے مرثیوں کے علاوہ مجلسوں میں مختلف شعراء کے کلام میں امام حسن اور ان کے خاندان کے افراد کی شہادت کے واقعات سنائے جاتے ہیں۔ اسی طرح بارہ وفات کے مہینے میں تقریباً پورے تیس دن مسلم گھروں میں میلاد شریف ہوتا ہے جہاں رسول ﷺ کی پیدائش سے لے کر وفات تک کے حالات و واقعات بیان کئے جاتے

ہیں۔ مذہب وعقیدت سے جڑی ہوئی محفلوں میں مرثیہ خوانی اور میلادشریف کے علاوہ سال کے 365 دنوں میں خانقاہوں میں کہیں نہ کہیں صوفیائے کرام کے عرس بھی ہوتے رہتے ہیں جہاں بزمِ سخن اور بزم سماع دونوں لازم وملزوم سمجھے جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ وہاں وعظ بھی ہوتے ہیں۔ ان سطور سے اردو زبان وادب کی دکائی روایت کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ اردو زبان کے تہذیبی رویوں میں حکائی روایت کا شروع ہی سے عمل دخل رہا ہے اور اس نے سماجی اصناف کو جنم دیا اور پروان چڑھایا ہے۔

اردو زبان وادب کی حکائی روایت بہت پرانی ہے لیکن چار پانچ سو برسوں سے اس حکائی روایت نے ارتقا کے مختلف مدارج طے کرتے ہوئے کئی سماجی اصناف یا اداروں کو جنم دیا اور ان کے اجزائے ترکیبی بھی وضع کئے جنھیں ہم فنی محاسن بھی کہہ سکتے ہیں۔ ان سماجی اصناف میں مشاعرہ، قوالی، چہار بیت، ماثیہ خوانی، مجرے ،غزل گائیکی شاعری میں اور نثر میں داستان گوئی، ذکر، قصے کہانیاں سنانے کا فن خصوصا قابلِ ذکر ہیں۔ مشاعروں میں شاعر تحت الفظ یا ترنم مین اپنا کلام سنا کر سامعین سے دادِ تحسین وصول کرتا ہے۔ قوالی میں کسی شاعر کے کلام کو تال کی لئے کے ساتھ ٹولیوں میں موسیقی کے آلات کی مدد سے گایا جاتا ہے۔ چہار بیت میں شاعر کے کلام کو گاتے وقت دف کے ساتھ شعر کے مفہوم کے مطابق جسم کی حرکات قابلِ دید ہوتے ہیں۔ مرثیہ خوانی بھی ایک فن ہے جس میں ہاتھ اور چہرے کی مختلف جنبشوں سے کلام میں تاثر پیدا کیا جاتا ہے۔ مجروں میں گائیکی کے فن کو بروئے کار لاتے ہوئے رقص کی کیفیتوں کے ساتھ کلام سنایا جاتا ہے۔ ان سماجی اصناف نے اردو زبان و ادب کی ترویج واشاعت میں بے حد اہم رول ادا کیا ہے۔ انھیں اصناف یا اداروں کے ذریعے شاعروں کا کلام سوام کے زبان زد ہوا۔ مشاعروں کو لیجیے جہاں شاعروں کے تازہ کلام بزمِ سخن میں رات کو سن کر اپنی اپنی پسند کے مطابق سامعین کے ذریعہ صبح شہر اور قصبوں کے گلی کوچوں میں پھیل جاتا ہے۔ قوالی، مجرے، چہار بیت وغیرہ کے حوالے سے بھی یہ بات کہی جاسکتی ہے جو اردو شاعری کو قبولِ عام کی سند عطا کرتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ اردو دنیا کی ان چند زبانوں میں سے ایک ہے جس کا ادب بھی زبان کے ساتھ حکائی ردایت رکھتا ہے۔ ادب کی اس حکائی روایت نے سماجی اصناف یا اداروں کو پروان چڑھایا اور اس کے ذریعے اردو زبان وادب کی ترویج واشاعت بھی ہوئی۔ آج اردو زبان وادب کی مقبولیت، ہر دل عزیزی، اور ہندستان گیریت انھیں سماجی اصناف کی مرہونِ منت ہے۔

اردو کی سماجی اصناف یا ادارے اور ان سے جڑی ہوئی اردو کی حکائی روایت کے بارے میں ذیل میں اظہارِ خیال کیا جاتا ہے۔

داستان گوئی : شاعری کے حوالے سے اردو کے سماجی اداروں کے بارے میں حسبِ بالا سطور میں میں اظہارِ خیال ہوا ہے۔ نثر میں داستان گوئی ایک ایسا ادارہ ہے جو اودو کی ادبی حکائی ردایت میں ایک خاص مقام رکھتا ہے۔ اردو میں داستان گوئی نے عربی فارسی کے زیر اثر رواج پایا ہے۔ داستان گوئی دراصل قصہ گوئی کے مترادف ہے جس کے معنی پیشہ ور داستان یا قصہ کہنے والے کے ہیں۔ اردو کے مستند داستان گو میر باقر علی اپنے وقت کے نامور داستان گو میر کاظم کے ماموں تھے جو لال قلعہ سے تعلق رکھتے تھے قرین قیاس ہے کہ اردو میں داستان گوئی کا رواج بوستانِ کیال سے پہلے سے تھا۔ جب قصہ کہانی بوڑھی دادیوں اور نانیوں سے نکل کر گھروں اور درباروں سے باہر آئی تو عوام پسند ہوگئی۔ نچلے اور نچلے متوسط طبقے کے لوگ پرانے زمانے میں کسے ایک مخصوص جگہ پر اکھٹے ہو ناتے تھیاور پھر داستان گو الفاظ کی جادوگری، حرکات وسکنات کی ساحری سے داستانوں کے کرداروں کو زندہ کر دیا کرتا تھا۔ اشرف صبوحی نے میر باقر علی داستان گو کی محفل کا بیان بڑی خوبصورتی سے کیا ہے۔ اس زمانے میں مشہور داستان گو ایک ادارے کی شکل اختیار کر چکے تھے۔ داستان گوئی ان کا ذریعہء معاش تھا۔ داستان گوئی ایک زبانی عمل ہے جب یہ زوال پزیر ہوئی تو ضبط تحریر میں لائی گئی۔ داستان گوؤں کا کمال یہ تھا کہ اسے بار بار سنانے کے باوجود اس کی دلچسپی کو ختم نہیں ہونے دیتے تھے بلکہ ترمیم واضافوں کے ساتھ زبانی بیانیہ کے جوہر دکھاتے تھے۔ داستان گوئی کا سب سے بڑا نکتہ یہ ہے کہ وہ اپنے سامعین کو اپنے فن سے باندھے رکھے۔ یہ اس کی کامیابی کی دلیل تھی۔ بوستاں خیال غالباً پہلی داستان ہے جو پہلے لکھی گئی ہے اور میر تقی خیال نے اسے پھر سنایا۔ درباروں کے داستان گوؤں کا کام بڑا مشکل تھا۔ انہیں روز اپنے سرکار کا مو ڈ دیکھنا پڑتا تھا اور اس کے مطابق اپنی داستان کو ڈھالنا پڑتا تھا۔ داستان گوئیوں کو درباری آداب، اس کے لوازمات اور صاحبِ دربار کی دلچسپیوں کو بھی مدنظر رکھنا پڑتا تھا۔ اسی طرح سامعین کے مزاج اور داستان کے پھلاؤ کے ساتھ مملکت علوم کی اصطلاحوں مثلاً شاعری، موسیقی، طب، گھوڑوں کی قسمیں، معماروں، شیشہ گروں اور دوسرے پیشے کی مخصوص بولیوں اور اصطلاحوں کا خیال رکھنا پڑتا تھا اسی طرح سامعین کے مزاج اور داستان کے پھیلاؤ کے

ساتھ ساتھ مختلف علوم کی اصطلاحون کا خیال رکھنا پڑتا تھا۔

مشاعرے : مشاعرے سے مراد شاعروں سامعین کا وہ مجمع یا مجلس ہے جس میں ایک وقت اور مقام پر تقابل اور تسابق کے جذبے کے پیش نظر شعرا اپنا اپنا کلام پیش کریں اور دادِ سخن حاصل کریں۔ مشاعروں میں شعرا اپنے جذبات، خیالات، مشاہدات، محسوسات اور افکار کو بڑے دل پزیر اور موثر طریقے سے نظم میں اتارتے ہیں اور ضرورت پڑنے پر شواہد اور استدلال سے بھی کام لیتے ہیں۔ وہ اپنی کاوشوں کو تشبیہات واستعارات کے رنگین پردوں میں ظاہر کرتے ہیں اور فن کی داد حاصل کرتے ہیں

مشاعروں کی روایت پرانی ہے۔ ہندستان میں ان کی باقاعدہ ابتدا نویں صدی یسوی میں ہوئی۔ اس سے پہلے شاعری اودشاعرانہ مقابلوں کے لئیبر ھم سبھا ئین منعقد کی جاتی تھیں جن میں علما اور ارباب فن بڑی تعداد میں دکھائی دیتے ھیں۔ درباروں مین مجلس شعرا کا انعقاد بڑے اہتمام سے کیا جاتا تھا کیونکہ شعرا ھمارے ماشرے کے اہم اور معتبر جز و تھے۔ ایھیں درباروں اور راج سبھاؤں کیز ینت سمجھا جاتا تھا۔ عرب اور ایران میں بھیمشاعروں کی زبردست روایت ملتی ہے جسکا ذکر شبلی نعمانی یے شعر العجم میں بڑی تفصیل سے کیا ہے اور مشاعروں کے اقسام گنائے ہیں۔ اردو میں مساعروں کے ابتدائی نقوش سولھویں صدی سے ملنے لگتے ہیں جو مغلوں کے عروج کا زمانہ کہا جاتا ہے۔ دہلی، لکھنو، حیدرآباد، بھوپال، آگرہ اور لاہور وغیرہ اس کے خاص مراکز تھے۔

دہلی میں ولی دکھنی کے دیوان آنے سے ریختہ گوئی کو ادبی شکل مل گئی تھی۔ مشاعروں کا رواجبھی بڑھ گیا تھا۔ مشاعرے قلعہ معلیٰ سے نکل کر عوام میں پھیل گئے تھے۔ آئے دن بزم سخن کیمھفلیں جمع کرتی تھیں۔ ۱۸۵۷ کے بعد یہ قلعوں، دیوان خانوں اور محل سراؤں سے باہر آکر پڑھے لکھے طبقوں اور انجمنوں میں سما گئے تھے اور اس کی نت نئی شکلیں ابھر کا سامنے آ گئی تھں ؛ جیسے طرحی مشاعرہ، مراختہ، مطارحہ اور مجلس ریختہ وغیرہ۔

مرثیہ خوانی : اردو میں مرثیہ کی روایت مسلمانوں کے ذریعے عراق، حجاز، ایران اور افغانستان سے آئی۔ یہ امام حسین کی شہادت کے بعد سے ہی لکھے جانے لگے تھے۔ لوک ادب میں زاریوں اور دوہوں کی زبان سے سراغ ملتا ہے کہ ان کی ابتدا اور پرورش دہلی اور اس کے نواح میں ہوئی۔ اسی طرح مرثیہ گوئی کا آغاز بھی دہلی سے ہی ہوا جو مغلیہ دور میں شھدا سے محبت اور عقیدت کا نتیجہ تھا۔ اورنگ زیب، فرح سیر اور محمد شاہ کے

عہد میں فنِ مراثی اپنے عروج کو پہنچ چکا تھا۔ محمد شاہ کے ایک درباری ملا علی سودائی یوم عاشورہ میں نہایت فنکارانہ انداز میں خطابت اور مرثیہ پیش کرتے۔ یہ باضابطہ ایک فن ہے جس کے اپنے اصول ہیں۔ مرثیہ خواں کو تعلیم لینا اور فن کو باقاعدہ سیکھنا پڑتا ہے۔

مرثیہ خوانی میں آواز، لہجہ، ادائے الفاظ، عضوِ جسم کی جنبش وغیرہ کا اپنا کردار ہوتا ہے۔ ان عناصر کو توازن کے ساتھ بروئے کار لا کر ہی مرثیہ خواں کو مجمع میں مرثیہ پیش کرنا ہوتا ہے۔ مرثیہ خوانی میں سانحہ کربلا کو مرثیوں کے ذریعہ تازہ کیا جاتا ہے۔ اس مجلس میں لوگ مذہبی عقیدت سے آتے ہیں کیونکہ بیان کیا جانے والا واقعہ اور حالات غیر معمولی نوعیت کے ہوتے ہیں۔ یہ وہ حادثہ ہے جس کی یاد ہر مسلمان کو خون کے آنسو رلاتی ہے۔ مرثیہ خوانی کے آدب میں چند مزید باتیں بھی اہم ہیں جن کا ذکر ذیل میں کیا جاتا ہے:

مرثیہ خواں منبر پر دوزانوں بیٹھے اور زانوں کشادہ نہ ہوں۔ بازو پہلو میں رہیں۔ کمر خمیدہ نہ ہو اور بدن کسا رہے۔ مرثیہ شروع کرنے سے پہلے اس کے اوراق کی ترتیب ضروری ہے۔ مرثیہ خواں کے لیے ضروری ہے کہ وہ آنکھیں کھلی رکھے۔ بند آنکھوں سے مرثیہ پڑھنا خلاف آداب ہے۔ مجلس کی ابتدا میں عموماً رباعی، سلام اور مخمس پڑھنے کے بعد ہی مرثیہ پڑھا جاتا ہے۔ مرثیہ خواں زبانی یاد ہی کیوں نہ ہو لیکن اسے کتاب میں دیکھ کر ہی پڑھا جاتا ہے۔ منبر پر بیٹھنے کے بعد پانی پینا یا پان کھانا مرثیہ خوانی کے آداب کے خلاف ہے۔

اردو میں مرثیہ خوانی کے فن کو باقاعدہ برتا جاتا ہے۔ اودھ میں اس کو فروغ ملا۔ محرم کے مہینے میں شروع کے نو دن اور چہلم تک مسلمانوں کے گلی کوچوں میں اس فن کے مظاہرے ہوتے رہتے ہیں۔ مرثیہ خواں اپنے کو مجمع کے سامنے اس طرح پیش کرتا ہے کہ جیسے وہ خود جذبات و کیفیات سے دوچار ہو رہا ہے جو نفسِ مضمون میں ہے اسی کے مطابق وہ سامعین کو بھی شریک کرلیتا ہے اردو میں میر لطف، مسکین، حزیں، غمگین، شیخ سلطان، سید ابوتراب، حاجی حجام، محمد ندیم اور جاوید خاں وغیرہ مشہور مرثیہ خواں گذرے ہیں۔ جنھوں نے اپنے فن کے ذریعے اس سماجی اداروں کو فروغ دیا۔ مرثیہ خوانی کے ذریعے اردو زبان و ادب کی ترویج و اشاعت بھی ہوئی ہے۔

قوالی: قوالی عربی لفظ قول سے بنا ہے جس کے معنی کہنا، اظہار کرنا، تاکید کرنا ہے۔ قوال پیشہ ظاہر کرنے کے لئے ہے یعنی کسی قول کو بار بار دہرانے والا۔ قوالی کی ابتدا صوفیہ میں سلوک کی منزل طے کرنے کی

نیت سے ہوئی تھی۔ ہندستان میں مسلمان صوفیوں نے سماع کی محفلوں کا آغاز کیا۔حضرت بختیار کا کی،حضرت نظام الدین اولیا،شیخ فرید الدین گنج شکر وغیرہ صوفیوں کے مزارات پر ہر برس عرس کے موقع پر قوالی کا انعقاد خصوصیت کے ساتھ کیا جا تا ہے۔ ہزاروں خانقاہوں میں ہر جمعرات کو سماع کی محفلیں بھی جمتی رہتی ہیں۔

امیر خسرو قوالی کے موجد ہیں انہوں نے قوالی کو ایک فن بنایا۔انہوں نے اس کے لوازمات اور شرائط کے علاوہ سامعین کے لئے بھی ضوابط مقرر کئے۔صوفی لوگ موسیقی کو روح کی بالیدگی کے لئے لازمی تصور کرتے ہیں اور ذکر الٰہی میں موسیقی کو مددگار مان کر ذات الٰہی کا تصور اور انہماک پیدا کرتے ہیں۔قوالی کو سماع کی توسیع کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔امیر خسرو نے قوالی کی ایک مخصوص ہیئت مقرر کی جس کی ابتدا قول سے ہوتی ہے۔قوالی میں غزل گائی جاتی ہے اس لئے غزل کا انتخاب کرتے وقت بہت سی چیزوں کو ذہن میں رکھنا پڑتا ہے۔غزل کے مفہوم کو حاضرین محفل کے مزاج،وقت اور حالات سے مناسبت رکھنی چاہئے۔قوالی کے راگ کا انتخاب موقع محل کے مطابق ہوتا ہے۔

اردو سماج میں قوالی کا عام رواج تھا۔چشتی سلسلے کے صوفیہ قوالی کو روحانی غذا سمجھتے تھے اور قوالوں کی سرپرستی کرتے تھے۔رفتہ رفتہ عوام میں بھی اس کا ذوق سرایت کر گیا۔حالانکہ صوفیا کے نزدیک عوام کے لئے قولِ ممنوع تھی۔۱۸ویں صدی عیسوی میں عرس کی محفلوں میں شاہانِ مغلیہ سے لے کر عوام تک ہر طرح کے لوگ یا تو اپنے یہاں مجلس قوالی منعقد کرتے تھے یا دوسروں کے گھروں میں جا کر سنتے تھے۔محمد شاہ کے دور میں اس فن کو کافی ترقی ملی۔

محفل سماع کا قوالی بننے اور قوالی کا موجودہ دور تک سرایت کر جانے کے سفر میں قوالوں نے بہت اہم کردار ادا کیا ہے۔انہوں نے صوفیا کے کلام کو اپنے حافظے کا حصہ بنا کر قوالی کے فن کو نکھارا اور سینہ بہ سینہ ایک نسل سے دوسری نسل میں منتقل کیا۔قوال صوفیائے کرام کی صحبت میں رہا کرتے تھے اور ان کی سرپرستی میں اس فن کی باریکیوں کو سمجھا کرتے تھے۔جب ایک ماہر فن صوفیائے کرام کو جو توحید کے رموز سے بھرپور ہوتا اور کلاسیکی موسیقی کے ساتھ پیش کرتا تو اہل محفل پر بے خودی کا عالم طاری ہو جاتا اور وہ لوگ وجد و رقص پر مجبور ہو جاتے۔کہا جاتا ہے کہ صرف حضرت نظام الدین اولیا کے مرید قوالوں کی تعداد 200 کے قریب تھی۔

قوالی کے وقت ادب کا بڑا خیال رکھا جاتا ہے۔استاد قوال نیم گولائی میں اپنے ساتھیوں کے درمیان دو زانوں بیٹھ کر غزل گاتا ہے۔موسیقی کے آلات میں ہارمونیم،ڈھولک،چمٹا،تالیوں کے درمیان ایک خاص راگ

بجتے ہیں ۔سامعین کے درمیان ہمہ تن گوش کی صورت ضروری ہے۔مشاعرہ،اورمرثیہ خوانی کی طرح قوالی نے بھی اردو شاعری کی ترویج میں کارہائے نمایاں انجام دیئے ہیں ۔قوالی اردو کا ایک ایسا سماجی ادارہ ہے جس نے اردو غزل کو قبولِ عام کی سند بخشوائی ۔قوالی اردو کی حکائی روایت کا بھی ایک بے حد اہم حصہ ہیں ۔

مجرے: ہندستانی تہذیب میں نرتیہ کی تاریخ بہت پرانی ہے۔دیوی دیوتاؤں کے سامنے اپسراؤں کے رقص کی بہت سی مثالیں ہندو مائی تھولوجی میں مل جاتی ہیں ۔ناچنے گانے والی عورتیں مندروں سے وابستہ ہوتیں اور دیوداسیوں کے لقب سے پکاری جاتی تھیں ۔عرب میں کنیزیں اور نچلے طبقے کی عورتیں ناچنے گانے کا پیشہ کیا کرتی تھیں ۔ایرانیوں کے یہاں رقص وسرور کا سراغ ملتا ہے۔ہندستان کے مسلمانوں میں رقص کی روایت اکبری عہد سے آخری بادشاہ بہادر شاہ ظفر کے وقت تک شاہی دربار فن رقص وموسیقی میں ماہر حسین عورتوں سے خالی دکھائی نہیں دیتا ۔یہ ہنر مند رقاصائیں درباروں میں رئیسوں کے گھروں پر اور بزرگوں کی خانقاہوں اور مزارات پر سلام کرنے حاضر ہوتیں اور اپنے فن کے کمالات پیش کرتی تھیں ۔یہی سلامی ''مجرے'' کے نام سے مشہور ہوئی ۔مجرے کرنے والیوں کے تین طبقے ملتے ہیں ۔پہلا طبقہ وہ ہے جن میں نہایت متمول، تعلیم یافتہ رقاصائیں ہوتی تھیں جن کا آنا جانا رئیسوں کے درباروں تک محدود تھا اور پیشہ صرف گانا اور رقص کرنا تھا۔یہ ڈیرہ ڈارنیاں کہلاتی تھیں ۔دوسرا طبقہ کم درجے کی رقاصاؤں کا تھا جو بازاروں میں آ بیٹھتیں اور متوسط طبقے کے افراد کو اپنے کوٹھوں پر دادِ تحسین فراہم کرتی تھیں ۔یہ شادی بیاہ کے موقعوں پر گھروں میں جا کر بھی مجرا پیش کرتی تھیں ۔ان کے دروازے عوام کے لئے کھلے رہتے تھے۔نچلے طبقے کی رقاصاؤں میں وہ عورتیں آتی ہیں جو ضروریات زندگی کے اخراجات پورا کرنے کے لئے ہر غیر مرد کے ساتھ جنسی تعلقات قائم کر لیتی تھیں یہ رنڈیاں کہلاتی تھیں ۔

اکبر کے زمانے میں رقص وسرور کی خوب محفلیں جمتی تھیں ۔اسی زمانے میں ناچنے گانے والیوں کا ایک خاص طبقہ وجود میں آیا۔شاہ جہاں کے دور میں ان کے بازار قائم ہوئے ۔اورنگزیب زاہدِ خشک مشہور تھا لیکن اس کا پوتا شاہ عالم تو رقص وسرور کی محفلوں کا دلدادہ تھا۔وہ رات دن عیش وعشرت میں گذارتا۔اس کی منظورِ نظر لال کنور تھی جو خود بھی ایک طوائف تھی ۔اس کے عزیز واقارب بڑے بڑے عہدوں پر فائز تھے گویا شاہ عالم کے دور میں گویوں اور ڈام دھاریوں کا بول بالا تھا۔پہلے دو بڑے طبقوں کی طوائفوں کے ادارے اپنی اعلیٰ تہذیب، شائستہ

گفتگو اور آدابِ مجلس کی درس گاہ قرار دئے جاتے ہیں۔طوائفوں کے یہاں رقص وسرور کے فن کے مظاہرے ہوتے تھے۔انھیں خوبیوں کے باعث وہ لوگوں کے دلوں پر قابض تھیں۔مجرے اردو شعر وادب کی ترقی کے لحاظ سے بے حد اہم ہیں۔رقص،خوش آواز گانا،خوبصورت نقش ونگار اور موسیقی کے ساتھ طوائفیں جب غزل گاتی تھیں تو عوام ان کے گرویدہ ہو جاتے تھے۔ان طوائفوں کے ذریعے اردو شاعری لوگوں کے زبان زد ہوگئی اور اس طرح گویا اردو زبان وادب کی ترویج واشاعت بھی طوائفوں اوران کے مجروں کے ذریعے ہوئی۔

غزل گائیکی: غزل دوہوں اور گیتوں کا مزاج رکھتی ہے۔اس کے اندر چھپی ہوئی نغمیت اور موسیقیت نے اسے قبول عام کی سند بخشی ہے۔اردو شاعری کی دوسری اصناف کے مقابلے میں غزل کے موضوعات میں زیادہ تنوع ہے۔اس کے اندر بسے ہوئے خیالات،جذبات اور احساسات کی رنگا رنگی اسے پر کشش بناتی ہے۔غزل اپنی ہیئت کے اعتبار سے بحروں اور ردیفوں اور قافیوں کے باعث اصنافِ شعر میں موسیقی سے زیادہ قریب رہی ہے۔اس کے اندر گیتوں کا رچاؤ اور حسیت کا جماؤ دیکھنے کوملتا ہے۔غزل میں سوز وساز کا اٹوٹ رشتہ پایا جاتا ہے۔غزل کے اشعار میں،خوش رنگی وخوش آہنگی کا سلسلہ دور تک پھیلا ہوا ملتا ہے۔غزل کے معنی معشوقوں سے باتیں کرنا ہیں جس کا واضح طور پر یہ اشاراتی مطلب ہے کہ غزل میں زیادہ تر عشقیہ مضامین ہوتے ہیں۔غزل جب موسیقی کے ساتھ گائی جاتی ہے اوراس کی لہروں میں ڈوب کر حسین و پر کشش آہنگ میں سامنے آتی ہے تو اس میں استعمال ہونے والے لفظوں کے معنی اپنے اندر تاثر سے غیر معمولی طور پر بڑھ جاتے ہیں شائد ایسی لئے غزل گائیکی نے جنم لیا اور یہ سماجی ادارہ بہت جلد اپنے ارتقا کی بلندیوں پر پہنچ گیا۔

غزل گائیکی سے مراد وہ فن ہے جس میں موسیقی کی طے شدہ مروجہ دھنوں میں غزل کے بولوں کو اس طرح سجایا جاتا ہے کہ شعر کی معنی آفرینی اور تاثیر میں کئی گنا اضافہ ہو جاتا ہے اور موسیقی کے سُر غزل کے بولوں سے اس طرح سج جاتے ہیں کہ جیسے سونے سے خوشبو آنے لگے۔موسیقی کے راگ اور غزل کے الفاظ جب شیر و شکر ہوکر نغمے کی شکل میں باہر آتے ہیں تو اپنی انفرادیت کے لحاظ سے ایک جداگانہ فن کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں اور یہی فن غزل گائیکی کہلاتا ہے۔غزل گائیکی کو موسیقی کے فن میں ایک اضافہ کہا جا سکتا ہے لیکن غزل گائیکی میں ہندستان کی کلاسیکی موسیقی کے راگ اوراس کے سروں کے سچے ہونے کی پابندی نہیں ہوتی۔اسی لئے ابتدا

میں اعلیٰ درجہ کے موسیقار غزل گانا باعثِ ننگ سمجھتے تھے غالباً اسی لۓ غزل گائیکی کو نیم کلاسیکی موسیقی کے تحت گردانہ جاتا ہے۔

مغلوں کے زمانے میں غزل سرائی کی ترویج ہوئی، اکبر، جہانگیر، شاہجہاں اور بعد میں محمد شاہ کے زمانے میں غزل گائیکی کو عروج ملا۔ بہادر شاہ ظفر کو موسیقی کا ذوق وشوق ورثہ میں ملا تھا اس لئے ان کے یہاں بھی غزل گائیکی کی روایت کو مزید پھلنے پھولنے کا موقع ملا۔ غزل گانے کے لئے موسیقی کے مخصوص راگ راگنیاں مقرر نہیں ہیں کیونکہ غزل کا مواد مختلف النوع ہوتا ہے۔ ہر شعر میں مختلف مزاجی کیفیت اور مطالب میں مختلف پہلو پنہانے ہوئے ہیں لہٰذا غزل میں مخصوص راگنی سے ہٹنا اور سروں کی چلت بھرت لازمی ہوتی ہے۔ غزل گائیکی کی ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ یہ سماجی ادارہ عوام وخواص دونوں میں یکساں طور پر مقبول ہے۔ اس لئے اس راستے سے بھی اردو شاعری میں بالخصوص غزل مقبول ہوئی اور اس نے اردو ادب کی ایک محبوب صنف کے ذریعے اردو کی ترویج واشاعت بھی کی۔

چہار بیت : چہار بیت کی ایجاد کا سہرا افغانستان کے سرحدی پٹھانوں کے سر باندھا جاتا ہے۔ چہار بیتیہ خیال کی عوامی روایت کے بطن سے پیدا ہوا جو پشتو میں کافی مقبول تھا۔ پختونوں نے چہار بیت کو بنیادی طور پر ایک رزمیہ اور عشقیہ نغمے کی حیثیت سے اختیار کیا تھا۔ بہادری کے کارنامے، تاریخی واقعات، رومانی داستان اور عشق ومحبت کی باتیں ابتدائی دور کے چہار بیت کے مرکزی موضوعات ہیں۔ اس کے بعد جس عوامی چار بیتئے نے فروغ پایا اس میں طنز ومزاح، معمہ سازی اور ایک دوسرے کے شعر کے مقابلے کے رجحانات جیسے مضامین نظر آتے ہیں۔ پشتو میں چہار بیت کا آغاز اردو سے پہلے ہوا لیکن اس کا زمانہ عروج وہی ہے جو اردو کا ہے۔ پٹھانوں کی بستیوں میں خصوصاً رام پور، ٹونک، شاہجہاں پور، ملیح آباد، قائم گنج اور بھوپال میں چہار بیت خوب پروان چڑھی۔ مختلف اکھاڑے سامنے آئے۔ رام پور کے چہار بیت خواں حضرات کے مطابق اکھاڑا بھنتا استاد سے وابستہ افراد چہار بیت گانے والوں کی ایک جماعت بنائی تھی جس کا استاد عبدالکریم خاں غزنوی کو مقرر کیا گیا تھا۔ وہ چہار بیت کے ایک کہنہ مشق استاد تھے جو افغانستان سے ہندستان آئے تھے اور پشتو چہار بیت کا نمونہ اپنے ساتھ لائے تھے۔ اردو چہار بیت کے نمونے ہر جگہ دستیاب ہیں اور خوب پڑھے جا رہے ہیں۔ انہیں اردو اور پشتو دونوں پر دسترس حاصل تھی۔ عبدالکریم خاں کے متعدد شاگرد تھے جن میں سے انہوں نے

Library

پانچ کو خلیفہ بنایا۔ کفایت اللہ خاں، گل باز خاں، جان محمد خاں، محبوب خاں اور بخت خاں۔ ان کے چہار بیتوں پر ہندستانی لوک گیتوں کے اثرات بہت گہرے ہیں۔ ان میں برہ گیتوں اور ملہار کی کیفیت پائی جاتی ہے۔

مولانا عرشی چہار بیتوں کو پٹھانوں کے لوک گیت کہتے ہیں۔ انہیں پٹھان راگ بھی کہا جاتا ہے کلاسیکی موسیقی میں ''گھرانہ'' کا جو مفہوم ہے، لگ بھگ وہی مفہوم چہار بیت کے اکھاڑوں سے مراد لیا جاتا ہے۔ اکھاڑے کے خلیفہ کے اختیارات بہت وسیع ہوتے ہیں۔ اس کے ذمہ نوآموزوں کی تربیت کا کام بھی ہوتا تھا۔ استاد کی خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ وہ فی البدیہہ شعر کہہ سکے۔ عموماً اکھاڑے استاد کے نام سے مشہور ہوتے ہیں لیکن بعض اکھاڑے شاعروں سے بھی منسوب ہیں مثلاً ذوقی میاں، اکھاڑہ صبر استاد وغیرہ۔ صوبہ سرحد میں چہار بیت ڈھول، دف اور سرنا کے ساتھ پیش کی جاتی ہے لیکن ہندستان میں صرف دف کی سنگت دی جاتی ہے۔ اکھاڑے کے ارکان نصف دائرہ میں بیٹھتے ہیں۔ اگلی صف میں خلیفہ اور دائیں بائیں دو ایسے ہم نو ہوتے ہیں جن کی آواز خلیفہ کی طرح اونچی اور حافظہ قوی ہو۔ ان کے پیچھے باقی ہم نواؤں کی صلاحیت کے اعتبار سے درجہ بندی کر کے دوسری اور تیسری صفوں میں بیٹھ جاتے ہیں۔ سب کے ہا اگلی صف والے گھٹنہ فرش پر ٹیک لیتے ہیں اور دوسرا کھڑا کر لیتے ہیں۔ دوسری صف کے ہمنوا دونوں گھٹنوں پر کھڑے ہو جاتے ہیں اور تیسری صف والے مکمل طور پر کھڑے رہتے ہیں۔ کلام شروع کرنے سے پہلے دف نوازی کا مظاہرہ ہوتا ہے سارے ہم نوا اسی ایک تال پر دف بجاتے ہیں۔ یہ دور دو تین منٹ تک چلتا ہے۔ پھر خلیفہ چہار بیت کا مکھڑا یا سرا پیش کرتا ہے اور باقی لوگ اس کی ہم نوائی کرتے ہیں۔

ٹونک اور بھوپال میں گانے کے ساتھ رقص اور پینترہ بازی بھی ہوتی ہے۔ انترہ کے فوراً بعد جب ٹیپ کا اعادہ ہوتا ہے تو جوش و خروش کے عالم میں اگلی صف کے ہمنوا سپاہیانہ رقص کرنے لگتے ہیں۔ یہ رقص تلواروں کے پینتروں پر مشتمل ہوتا ہے۔ چہار بیت کے مقابلے بڑے دلچسپ ہوتے ہیں جن کی سامعین سے بھرپور داد ملتی ہے۔

رام پور میں پہلا اکھاڑا قایم ہونے کے بعد ہندستان بھر میں پٹھانوں کی بستیوں میں اکھاڑے قائم ہوئے اور ان کے ساتھ اردو زبان بھی اپنی شاعری کے ساتھ پھیلتی چلی گئی۔ ان اکھاڑوں کے ذریعے اردو زبان کی ترویج و اشاعت بھی ہوئی۔ اردو زبان و ادب کے ارتقا میں چہار بیتوں کے اکھاڑوں کا بڑا ہاتھ رہا ہے۔ اس سماجی ادارے کی اہمیت و افادیت سے بھی انکار ممکن نہیں ہے۔

TH-18806

زیرِنظر تحقیقی مقالے میں دیگر سماجی اصناف کا بھی ذکر ہے جن سے ہماری مراد ان سماجی اداروں سے ہے جو اردو میں ادبی حیثیت سے اپنی شناخت نہیں رکھتیں بلکہ ان کی حیثیت اردو کے لوک ادب کی ہے، اردو کا لوک ادب روائتی سطح پر حد بندیوں کے دائرے میں نہ آنے کے باعث اردو اسکالروں کی توجہ کا با قاعدہ مرکز نہ بن سکا۔انہوں نے اس حلقہءزبان وادب کو شہری روایت سے الگ تصور کیا اور الگ رکھا ہے۔اردو کے لوک ادب کا معاملہ دوسری زبانوں کے لوک ادب سے کچھ مختلف ہے۔یہ اسلئے کہ ہمارا ادب کہیں کہیں لوک ادب میں اس طرح سرائیت کر گیا ہے کہ وہ عوامی ادب ہی معلوم ہوتا ہے۔یہ ہماری زبردست حکائی روایت کا دین ہے۔مثال کے طور پر فانی کی غزل کا مصرع دیکھئے:

حالِ سوزِغم ہائے تنہائی دیکھتے جاؤ

یا شکیل بدایونی کی غزل کا ایک شعر:

جونقابِ رخ اٹھادی تو یہ قید بھی لگادی اٹھے ہر نگاہ لیکن کسی بام تک نہ پونہچے

اردو کے لوک ادب اور نیم ادبی ادب کو ہم نے دیگر سماجی اصناف کے زمرے میں رکھا ہے۔سماجی اصناف اور دیگر سماجی اصناف ،ادبی اور غیر ادبی نقطہءنظر سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں جبکہ اردو کی دیگر سماجی اصناف کو اردو کی حکائی روایت جیسے موضوع پر بات کرتے وقت ہم نظر انداز نہیں کر سکتے کیونکہ اردو کی ترقی و اشاعت میں انہوں نے اہم کرادار ادا کیا ہے۔ان دیگر سماجی اصناف کا فرداً فرداً جائزہ لینے کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچ سکتے ہیں کہ اردو کی حکائی روایت کیا ہے؟ سماجی اصناف کیا ہیں؟ اور اردو کی ترویج واشاعت میں انہوں نے کس طرح کا کردار ادا کیا ہے۔

•••••••••••••••

باب دوم : داستان گوئی ، بیانیہ اور حکائی روایت

الف : اردو میں بیانیہ کا فن

ب : دہلی میں داستان گوئی کی ابتدا

ج : داستان گوئی کا ارتقا اور خصوصیات

د : دہلی میں داستان گوئی اور حکائی روایت

زبانوں کا وجود خودرو نباتات کی طرح ہوتا ہے جو اپنے مناسب ماحول میں خود بخود جنم لے لیتی ہیں اور جب نشو ونما کے ابتدائی دور میں ہوتی ہیں تو غیر شعوری طور پر ان کے حسن افادیت اور استعمال کے باعث انکی اہمیت اور ضرورت مسلم ہوتی چلی جاتی ہے۔ اردو اسی طرح وجود میں آئی اور اسی پیش وخم کو پار کرتی ہوئی اس منزل تک پہنچی۔ قصہ، کہانی، روایت، حکایت خواہ نظم میں ہو یا نثر میں بیشک ہمیشہ سے انسانی فطرت میں میل کھاتے ہیں اور شاید دنیا کی ہر زبان میں اولین بیانیہ کی کوئی شکل ہوسکتی ہے تو وہ یہی قصے کہانیاں رہے ہونگے۔

انسان نے اپنے ارتقائی سفر کے اولین منازل میں جب کسی بنا پر بھی اپنے چھوٹے چھوٹے مرکزوں سے باہر قدم نکالا ہوگا یا قدرت کے مختلف مظاہر کا مشاہدہ کیا ہوگا تو ہر نئی چیز اس کے لیے حیرت کا باعث رہی ہوگی۔ اوران نئی نئی اشیا نے اس کی پیشتر حصوں کو متحرک کیا ہوگا۔ اپنی اس لذت میں دوسروں کو شریک کرنے کے لیے اس نے ان مخصوص مشاہدات کو دیگر لوگوں کے ساتھ بانٹا ہوگا اور یہی سے بیانیہ کی ابتدا ہوئی ہوگی۔ راز یزدانی لکھتے ہیں۔

> "جس وقت شاید انسان نے یہ بھی نہ سمجھا ہو کہ دنیا صرف ان دس بیس غاروں یا بیس اکیس جھونپڑوں کا نام نہیں بلکہ ان غاروں اور جھونپڑوں سے آگے بڑھ کر بھی بستیاں بنائی جاسکتی ہیں۔ اس وقت آسانی سے زندہ رہنے کی خواہش نے ان سو پچاس یا دو ڈھائی سو انسانوں کے مختصر سے گروہ میں ہی ایک قسم کے انفرادی غلبہ کی خواہش ضرور پیدا کردی ہوگی۔ یعنی ہر طاقت ور کی ہی یہی خواہش ہوگی کہ زندہ رہنے کی ہر شے مجھے اور میرے متعلقین یعنی بیوی بچوں کو دوسرں سے نسبتاً زیادہ ملے۔ انفرادی غلبہ کی اس خواہش نے آبادی کے کمزور اور نسبتاً ناتواں کو مجبور کیا ہوگا کہ وہ ذرا آگے بڑھ کر اور

موجودہ حدود کو اپنے سے ناتوانا افراد کے لیے چھوڑ کر زندگی بسر کریں، جہاں زور بازو سے ان کے منھ کا نوالہ چھیننے والا کوئی نہ ہو۔ ناتواں تر انسانوں کا یہ پہلا قافلہ جب اپنے مرکز کو چھوڑ کر دوسرے مرکزوں کی تلاش میں مظلومیت کا پیکر بن کر چلا ہوگا، تو اپنے ساتھ اپنے پہلے اور واحد مرکز کی کچھ یادیں، اپنی مظلومیت اور توانا افراد کے مظالم کے افسانے لے کر چلا ہوگا۔ جنھیں نئے نئے مرکزوں پر قدم جما کر اس نے اپنے بچوں کو ضرور سنایا ہوگا۔ بس یہی ہے دنیا کی ہر قوم کے افسانوی ادب اور خاندانی کہانیوں کی ابتدا ۔ اور یہی وجہ ہے کہ دنیا کی ہر زبان کے ادب کی ابتدا اس کے بڑوں کی کہانیوں سے ہوتی ہے۔ اسے ہم دیومالا کہہ لیں یا اساطیر یا Prable اور Tale-"

(اردو میں داستان گوئی اور داستان نویسی، راز یزدانی، آج کل نئی دلی ۱۹۹۲ء)

یہ تھیوری کافی حد تک قابل قبول نظر آتی ہے۔ کیونکہ آج بھی رائج قدیم کہانیاں ساخت کے اعتبار سے دنیا کے مختلف مما لک میں یکساں ہیں۔ ہندستان کی سب سے اہم مذہبی اور ثقافتی کہانی رامائن کے ہیرو کا نام رام ہے۔ جب کہ اس قسم کے ناموں کا ذکر قدیم ہندستان میں کہیں نہیں ملتا۔ البتہ مصر میں ضرور اس سے ملتے جلتے ناموں کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ آج بھی سیتا مسجد دریائے نیل کے کنارے موجود ہے۔ اور رامائن کی کہانی اس بات پر دلالت کرتی ہے کہ آریہ لوگ جب ہندستان میں آئے ہونگے تو اپنے ساتھ اپنے بزرگوں کی کہانیاں بھی لائیں ہونگے۔ جو نسل درنسل اور سینہ بسینہ ان کے کلچر میں شامل تھیں۔ یہ بھی قابل غور ہے کہ مقامات بدلنے کے ساتھ جغرافیائی حالات بھی بدلے اور اگر وہاں پہلے سے کوئی دوسرا گروہ موجود تھا تو اس کی اپنی ایک الگ زبان اور اپنی کہانیاں رائج رہی ہوں گی۔ ان نئے آنے والے گروہ اور پرانے گروہوں کے اختلاط سے ان کہانیوں میں بھی تغیر وتبدیلی ہوئی ہوگی اور جب یہ مخلوط گروہ کہیں اور گیا ہوگا تو ان قدیم کہانیوں میں کچھ اضافے اور تخفیف ہوتی رہی اور اس طرح یہ حکائی روایت اس منزل تک آ گئی کہ جب انسان لکھنے کے فن اور ضرورت سے آشنا ہوا تو پھر یہ قصے، یہ حکایتیں، یہ کہانیاں، یہ واقعات قلم بند ہو کر ادب کی صف میں آ کھڑے ہوئے۔

(الف) اردو میں بیانیہ کا فن

اردو زبان کی ابتدا معاشرتی ضرورت کو پورا کرنے والی ایک مخلوط بولی کی شکل میں ہوئی ۔جس میں ہندستان کی چاروں سمتوں کے لوگوں کی بولیاں جیسے فارسی ،عربی ،سنسکرت اور بعد میں انگریزی ،ترکی ،پشتو بھی شامل ہوگئیں۔انگریزی کے توسط سے چند الفاظ فرانسیسی اور لاطینی کے بھی داخل ہو گئے ۔اگر ہم اردو کا تجزیہ کریں تو اس کا ذخیرۂ الفاظ اس کے عناصر ترکیبی کی صاف گواہی دیتا ہے۔اگر سویرا، پراٹھا، کھیر ہندستانی ہیں تو سندھ، پریم، لہو وغیرہ سنسکرت ہیں۔اسٹیشن، سگریٹ، گلاس انگریزی ہیں تو کیفے، ریستوران فرانسیسی۔اچار، چمچہ، شوربہ ترکی۔بلاغنڈ، کمرہ پشتو۔نور، صبح، طریق عربی۔دانستہ، کفگیر، بے ساختہ، خاک وغیرہ فارسی۔اس لیے اردو کو ابتدا سے یہی زبردست حکائی روایت کا پس منظر ملا اور اسے ان زبانوں کی امداد حاصل ہوگئی۔کیونکہ اردو نے ایک لسانی اور تہذیبی نقطہء ارتکاذ کا کام کیا۔اس لیے انسانوں نے قصے اور کہانی میں اپنی فطری دلچسپی کے باعث ایک دوسرے کی تہذیب اور ان تہذیبی قصوں میں حصہ لینا شروع کیا۔اور یہی وجہ ہے کہ اردو کی اتنی تیزی سے نشو ونما ہوئی جس میں حکائی روایت نے مرکزی کردار ادا کیا ہے۔چونکہ قصے، کہانیاں، واقعات سننے سنانے کی چیز ہوتے ہیں اس لیے اگر ہم یہ کہیں کہ ادب کی روایت کی بنیاد بیانیہ ہے خواہ وہ منظوم ہو یا منثور ہو بالکل بجا ہوگا اور لازمی طور سے ایک عرصہء دراز تک ضبط تحریر میں آنے سے پہلے اس کی روایت حکائی رہی ہوگی

۔

دراصل بیانیہ کسی بھی کہانی واقعہ وقوع کا زبانی اظہار ہوتا ہے اور الفاظ کی اہمیت اس میں مسلم ہے۔اس کے باوجود ہر ایک بیانیہ دوسرے بیانیہ سے قطعی طور پر مختلف ہوتا ہے ہوسکتا ہے کہ ایک ہی واقعہ مختلف لوگ بیان کریں لیکن ہر ایک لفظ کا انتخاب، ترتیب، آہنگ، طریقہ اظہار بالکل الگ الگ ہوتا ہے۔حد یہ ہے کہ اگر کوئی ایک شخص کسی واقعہ کو بیان کرے تو ہو بہو اسے دہرا نہیں سکتا بقول شمس الرحمٰن فاروقی

"زبان بیانیہ کی سب سے بڑی صفت اور سب سے اہم خوبی یہ ہے کہ وہ کسی مقررہ متن کا تابع نہیں ہوتا۔''

(شاعریؔ، صاحبقرانؔی، داستان امیر حمزہ کا مطالعہ، شمس الرحمان فاروقی)

دوسری اہم خوبی یہ ہے کہ بیانیہ میں جزوی تفصیلات کا بیان ہوتا ہے۔جب تک بیانیہ میں جزوی تفصیلات نہ ہوں تو بیانیہ ناقص ہوگا۔زبانی بیانیہ معمولی معمولی سے واقعہ یا قصے کو نہایت تفصیل سے ادا کرنے کا مطالبہ کرتا ہے۔

اردو ادب میں بیشتر مراثی ایک ہی ہیرو یعنی امام حسین کے مصائب اور شہادت کو پیش کرتے ہیں۔ان مراثی کا پس منظر کربلا کے واقعات میں ہے یعنی اول تا آخر وہ مختلف واقعات کا مجموعہ ہیں، جو یکم ذی الحجہ سے ۱۰محرم تک امام عالی مقام اور اہل بیت پر ہوکر گذرے تقریباً۔تمام شعرا نے انھیں واقعات کا منظوم بیان مراثی کی شکل میں پیش کیا ہے۔اس کے باوجود اس میدان کا بے نظیر شہہ سوار میر انیس ہی ٹھہرا۔وجہ بالکل صاف ہے۔ بیانیہ کو اظہار کرنے کے لیے ایک مخصوص ٹیکنیک پر عبور ہونا ضروری ہے۔انیس اس ٹیکنیک سے واقف تھے وہ جانتے تھے کہ ایک پھول کا مضمون کس طرح سو رنگ سے باندھا جاتا ہے اسی لیے ان کے بیانیہ سامع کو فوراً اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں۔یہاں سوال مواد کا بالکل نہیں ہے۔یہاں تو بیان کرنے والا اپنا فلسفہ، اپنی نظر، اپنا انتخاب الفاظ، اپنا مخصوص لب ولہجہ، طرز ادا ایک ہی واقعے کو دلچسپ یا غیر دلچسپ بنا دیتا ہے۔جب تک بیانیہ میں اتنی کشش نہ ہو کہ سامع محفل کے اختتام تک بیانیہ سے نہ بندھے رہیں تو وہ بیانیہ نہایت گھٹیا درجہ کا ہوگا۔

بیانیہ بیشک الفاظ کے انتخاب کا تابع ہوتا ہے لیکن اگر بیان کنندہ کی آنکھیں، ہاتھ، ہونٹ، گردن، آواز کا Medulalion اگر ترتیب الفاظ کے ساتھ نہیں چلتا تو کتنا ہی بہتر بیانیہ ہو رائیگاں ہو جاتا ہے اسی لیے بیانیہ کے فن میں حرکت اعضا یعنی Body Language زبردست کردار ادا کرتی ہے۔جس کے بہترین نمونے داستان گویوں کے یہاں ملتے ہیں۔یا کسی رقاصہ کے مجرے کے بھاؤ بیانیہ کو زندہ کردیتے ہیں۔

اگر ہم بیانیہ کی ہیت (Form) پر گفتگو کریں تو بیانیہ کی کئی شکلیں سامنے آتی ہیں۔پہلی اور بنیادی شکل تو تقریری بیانیہ کی ہے۔جس میں بیان کنندہ الفاظ کے قالب میں اپنے بیان کو اتارتا چلتا ہے۔یہ بیانات دنیا کے اولین انسانوں کے ہوتے ہونگے۔جب وہ غذا اور پناہ کی تلاش میں بھٹکتے ہونگے اور راہ میں انھیں روز ہی عجوبے ملتے ہونگے۔نئے نئے جانور، نباتات، مقامات اور قدرت کے مظاہر سامنے آتے ہونگے اور جب وہ اپنے قبیلے میں لوٹتے ہونگے تو اپنے اس مختصر سے سفر کی مہم کو اپنے قبیلے میں ضرور بیان کرتے ہونگے اور جیسے جیسے انسان کی قوت متخیلہ نے نشو ونما کی تو اپنے اس دلچسپ تجربے میں کلی پھندنے لگا کر کہانیاں بھی گڑھی ہونگی۔ س طرح تقریری بیانیہ کی بہترین اور مربوط شکل جس سے آج ہم آشنا ہیں، وہ داستان گوئی ہے۔

داستان گویوں میں سے بیشتر نے داستان امیر حمزہ کو اپنے اپنے طریقے سے بیان کیا ہے اور طریقہ اظہار سے سامعین کو مہینوں اور برسوں تک باندھے رکھا ہے۔وہی سنی سنائی داستان، داستان گویوں کے فن بیانیہ کی بدولت

کبھی دلچسپی سے خالی نہیں ہوئی۔ کیونکہ سامعین کے لیے دلچسپی کا سامان ہر ایک داستان گو کی شعریات داستان تھی۔ اس کے ساتھ ساتھ اس کی جسمانی حرکات، ابروؤں، پیشانی، آنکھ، ہونٹوں، گردن، ہاتھ کی انگلیوں کی حرکات سے ہر داستان گو اپنے سامعین کی دلچسپی کبھی بھی کم نہیں ہونے دیتا تھا۔ یہ تقریری بیانیہ کی بہترین مثال ہے۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ داستانوں نے وقت کے ساتھ ساتھ اپنے اندر معاشرتی تاریخ کو سمیٹ لیا ہے۔ درباروں، بازاروں، گلیوں، چوراہوں، قہوہ خانوں اور امرا کے گھروں پر سنائی جانے والی داستانوں میں عیاروں کے واقعات کبھی تو محفل کو زعفران زار بنا دیتے تھے اور کبھی ان کی عیاریاں انگشت بدنداں کر دیتی تھیں۔ درباروں کے آداب، رسمیں، کھانیں حد یہ ہے کہ ظروف، زیور وغیرہ اگر ایک جانب رئیس وقت کی دلچسپی کا سامان تھا تو دوسری جانب عوام کے لیے ملک زریں (Eldorado) کا کام کرتے تھے۔ اس طرح حکائی روایت کی ابتدا تقریری بیانیہ سے ہوتی ہے۔ اردو زبان کی خوش نصیبی ہے کہ اسے مختلف معاشرتوں کے بیانیہ بیک وقت نصیب ہو گئے اور اردو نے اسے اپنے مزاج، اپنی معاشرت، اپنے تمدن اور اپنی تہذیب میں ایسا جذب کیا کہ ان کی ساری اجنبیت ختم کر دی۔ شاید یہی وجہ ہے کہ میر انیس کو اپنے مراثی میں جہاں محض ایک تاریخی المیے کا بیان کرنا چاہیے تھا وہاں وہ صندل سے عرب کی عورتوں کی مانگ بھروانے اور دلہن کو تاروں کی چھاؤں میں بیاہ کر لانے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔

جیسے جیسے مختلف زبانوں نے ترقی کی اور فطری طور پر منظوم کلام جزو گفتگو بننے لگا ویسے ویسے بیانیہ نے بھی منظوم Form اختیار کر لی۔ خواہ ہماری الا ادل ہو یا فردوسی کا شاہ نامہ منظوم بیانیہ کی شکلیں ہی ہیں۔ بیانیہ کو منظوم شکل دینے سے بیان کنندہ کو کم سے کم اثر پیدا کرنے کا ایک مضبوط ذریعہ ضرور ہاتھ لگ گیا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ نشو و نما کلام سے کہیں زیادہ منظوم کلام سامع کے ذہن کو تیزی سے اپنی جانب مبذول کراتا ہے اور اس کو حسیات کا محرک بنا کر سامان لذت بہم پہنچاتا ہے۔ اس لیے منظوم بیانیہ وجود میں آئی۔ اور آج تک اپنے مقام پر قابض ہے۔ مشاعروں میں شاعروں کی زبان سے سنائے گئے اشعار زیادہ مقبول ہوتے ہیں اور رسائل میں چھپنے والے اشعار محض ایک مخصوص طبقے تک محدود ہو کر رہ جاتے ہیں۔ غیر منقسم ہندستان میں تو عام رواج تھا کہ فقیر، جوگی چمٹا یا ایک تارا بجا کر یا پھر دف کی تھاپ پر ہاتھ مار مار کر گلی گلی محلے محلے کوئی حکایت گا گا کر بیان کرتے اور لوگ انھیں پیسے دیتے تھے۔ دہلی کی گلیوں میں چمٹا اور ایک تارا بجانے والے فقیر عام تھے۔ یہ عام طور پر سیاہ

لباس پہنے سر پر پگڑی باندھے گلے میں رنگ برنگے منکوہ کی مالائیں ڈالے گلیوں میں منظوم کلام سناتے گھومتے تھے۔ بالخصوص جمعرات کی صبح ان کی تعداد بڑھ جاتی تھی۔اسی روایت کا فائدہ اٹھاتے ہوئے مرزا غالب فلم/ سیریل میں ایک فقیر مرزا کی غزل گاتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔حبیب تنویر کے ڈرامے' آگرہ کا بازار ' میں ایسے جوگی دکھائی دیتے ہیں۔اس روایت میں اتنی دلکشی تھی کہ جب مہاتما گاندھی اور محمد علی جوہر کی قیادت میں خلافت تحریک ہندستان میں چلی تو مرادآباد سے لیکر دہلی کے نواح تک میں بچے بڑوں کی ٹولیاں چھوٹے چھوٹے ڈنڈے آپس میں بجا کر کہتیں.

بولی اماں محمد علی کی بیٹے خلافت پہ تو جان دیدے
ہے ساتھ میں تیرے شوکت علی بھی بیٹے خلافت پہ تو جان دے دے

''اس کے علاوہ اردو زبان کے وجود میں آتے وقت سے ہی محفلوں میں سارنگی پر موسیقار کوئی مثنوی یا قصوں پر مبنی نظموں کو گا گا کر سناتے تھے۔شادی، بیاہ، بسم اللہ وغیرہ خوشی کے موقع پر عوامی موسیقار کسی ساز کے ساتھ منظوم حکایت بیان کرتے جاتے اور اہل محفل لطف اندوز ہوتے۔منظوم بیانیہ کی یہ روایت جتنی مشرق میں مقبول تھی اس سے کہیں زیادہ مغرب میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ہومر کی الیڈ، اوراوڈیسی زبانی سنانے کے لیے ہی وجود میں آئیں۔مغرب میں گیتوں کو کورس کی شکل میں گا گا کر حکایتیں بیان کی جاتیں تھیں۔" طویل یا مختصر بیانیہ نظموں کو گا کر یا پڑھ کر سنانے کا رواج مغرب میں بھی اتنا مقبول اور اتنا ہی قدیم ہے جتنا مشرق میں"

(شاعری، صاحب قرآنی، داستان امیر ہمزہ، شمس الرحمان فارقی، صفحہ نمبر ۱۹۸)

اردو میں ابتدا ہی سے اس عوام وخواص پسند حکائی روایت نے اپنا ایک زبردست مقام بنالیا تھا۔شرح خواندگی کم ہونے کی بنا پر پڑھنے سے زیادہ سننے کا چسکا عوام میں لگ چکا تھا۔اس حکائی روایت نے تحریری بیانیہ کی شکل ضرور اختیار کی اور ادب وجود میں آیا۔داستان خوانی اگر چہ آج زوال پذیر ہو چکی ہے لیکن اردو کی حکائی روایت داستان خوانی کے علاوہ دوسری شکلوں میں آج بھی پورے زور وشور سے جاری وساری ہے۔چاہے وہ مشاعرے کی شکل میں ہو یا مرثیہ خوانی کی شکل میں۔قوالی ہو یا پھر چار بیت۔شروع سے آج تک اردو ادب کا اہم حصہ رہے ہیں اور اردو کی ترقی واشاعت میں اس حکائی روایت نے جو کردار ادا کیا ہے اور کر رہی ہے اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔زبانی بیانیہ کے ذیل میں جو مقام داستانوں کو حاصل ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔فاروقی لکھتے ہیں:

> "زبانی بیانیہ کے اپنے ضوابط اور اپنے رسومیات ہوتے ہیں۔ان رسومیات میں بعض ایسے ہیں جو کسی اور صنف میں نہیں ملتے۔ لہذا داستان کا مطالعہ بنیادی طور پر ایک آزاد علومیہ disciplane کا حکم رکھتا ہے۔"

(شاعری، صاحب قرآنی، داستان امیر ہمزہ کا مطالعہ، شمس الرحمان فاروقی)

یہ ہماری بدنصیبی ہے کہ ہمارے زیادہ تر جدید نقاد انگریزی اور فرانسیسی ادب سے اس قدر متاثر ہوئے کہ محض مغربی ادب کے فدوی اور خادم بن کر رہ گئے۔بلا مبالغہ اگر اسے احساس کمتری نہ بھی کہا جائے تو کوتاہ نظری ضرور ہے۔جدید تنقید کے ساتھ ناول میدان میں آچکا تھا۔ناول کے عناصر ترکیبی مخصوص تھے اور اسی مغربی چکا چوند نے داستانوں کو ناول کی کسوٹی پر کس کر ادب کی سلطنت سے خارج کر دیا تھا۔جب کہ حقیقت اس کے برعکس ہے۔ناول کسی ایک شخص چند کرداروں اور زندگی سے بحث کرتا ہے اور داستانیں دنیا کے ہر پہلو کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہیں۔

"ادب کے ماہرین نے یہ فرض کرلیا تھا کہ ناول کے ہوتے ہوئے کسی اور نثری بیانیہ کی ہمیں ضرورت نہیں۔پھر یہ بھی ہے کہ ان دنوں داستان کے بارے میں بااثر ادبی حلقوں میں عام خیال تھا کہ یہ واقفیت سے دور اور اخلاقی قدروں سے عاری ہے اس لئے نئے زمانے کو اس کی ضرورت نہ ہونا چاہیے۔ ادھر رتن ناتھ سرشار نے 'فسانہ آزاد' لکھ کر چند دنوں کے لیے یہ خیال رائج کر دیا کہ اگر نئے زمانے میں داستان ہوسکتی ہے تو ایسی ہی ہوگی۔لہذا آج صورت حال یہ ہے کہ ہم میں سے اکثر کے ذہن میں داستان گوئی کا کوئی واضح تصور نہیں ہے۔"

جب کہ داستان ایک مکمل معاشرتی تاریخ کا درجہ رکھتی ہے۔داستان شطرنج کے کھیل کی طرح بساط سجاتی ہے اور اس کا ہر مہرہ رزم بزم، طلسم اور عیاری کسی نہ کسی میدان میں اپنی چال چلتا رہتا ہے۔داستان اپنے دور کے آلات وحرب وضرب، درباری لوازمات، عوامی کاروبار، عوامی رسوم کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے۔کوئی بھی داستان گو کسی گھوڑے کے ساز میں استعمال ہونے والے جتنے آلات کے نام گن جاتا ہے وہ اس فن کے ماہر کو بھی شاید پتہ نہ ہوں۔اگر موسیقی کی بات کرنا ہے تو آلات موسیقی سے لیکر موسیقی کے رموز ونکات کسی ماہر موسیقار کی طرح بیان کر دیتا ہے۔ بہت سے داستان گویوں نے مختلف علوم کا زبردست مطالعہ کیا صرف اس لیے کہ انھیں اپنی داستانوں میں ان علوم سے متعلق تفصیلات بہم پہچانا تھیں۔اور وہ تفصیلات متعلقہ علوم کے ماہر فن سے کسی طرح کم نہ ہوتی تھیں۔اس جگہ اگر ہم یہ کہیں تو بیجا نہ ہوگا کہ داستان گویوں نے اپنے زبردست بیانیہ کے ذریعہ داستانوں میں مختلف علوم کو بھی شامل کیا ہے۔اور اس دور کے معاشرے کے ہر پہلو کے جزیات کی تفصیلات داستان اپنے اندر بڑی خوبصورت سے سموئے ہوئے ہیں۔ بظاہر مرصع زبان ہونے کے باوجود کوئی لفظ بے موقع یا بے معنی نہیں ہوتا۔داستان گویوں کی سرپرستی درباروں سے ہوئی اور داستان گو باقاعدہ سرکاری ملازم ہوتے تھے۔اس لیے جہاں جہاں ریاستیں تھیں وہاں کے عوام بھی مختلف فنون کی اصطلاحات سے جس قدر آگاہ ہیں اس قدر اچھے پڑھے لکھے لوگ بھی نہیں ہوتے۔اور اس کی وجہ ہی زبانی بیانیہ کی مخصوص صنف داستان ہے آج بھی دلی کی گلیوں میں رہنے والے دلّی کے قدیم باشندے اور ان کی نسلیں جدید انگریزی اسکولوں کے تعلیمی یافتہ نوجوان سے کہیں زیادہ مختلف فنون کی اصطلاحات سے واقف ہیں۔یہ سب زبانی بیانیہ یعنی داستان گوئی کی ہی دین ہے۔

(ب) دہلی میں داستان گوئی کی ابتدا

حقیقت یہ ہے کہ زبانیں کس طے شدہ پروگرام کے تحت کسی ایک وقت میں وجود میں نہیں آتیں۔ بلکہ بولیوں کے رائج ہونے کے بعد رفتہ رفتہ پھیلتی چلی جاتی ہیں اور اس طرح اپنی نمائش کرتی ہیں کہ گویا یہ ہمیشہ سے اس طرح تھیں۔اردو کے ساتھ بھی یہی ہوا۔اردو کی جائے پیدائش بالاتفاق محققین دہلی اور اس کا نواح ہے۔ظاہری بات ہے کہ داستانوں نے زبان کے ساتھ ساتھ ہی جنم لیا ہوگا۔ایک تاریخی حقیقت یہ بھی ہے کہ اس وقت پورے ہندستان میں ایرانی تہذیب اپنے پاؤں پھیلا چکی تھی۔اور فارسی درباری کام کاج کی زبان کے

بطور رائج ہو چکی تھی۔ جغرافیائی قربت کی بنا پر شمالی ہند کا انتہائی حصہ ایرانیوں کی آمد کا دروازہ تھا۔ سرحد کا قریب ترین شہر ہمیشہ اس تہذیب سے سب سے زیادہ متاثر ہوتا ہے جو اس ملک میں نو آمدہ ہو مثلاً ہندستان میں فرنگیوں کا سب سے پہلے کلکتہ پر اثر پڑا۔ اسی طرح ایرانیوں کا اثر پشاور اور اس کے نواح میں پڑا۔ اور پھر درباری زبان ہونے کی بنا پر پورے ملک میں پھیل گئی۔ یہی وجہ ہے کہ بہت سی اصطلاحیں یا تو فارسی سے لی گئیں یا پھر فارسی کے زیر اثر گڑھ لی گئیں۔ داستان گوئی کی تاریخ پر جب ہم نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں داستان گو جیسا کوئی لفظ نہیں ملتا۔ بہار عجم میں (صفحہ 632 حصہ اول) لفظ داستان پر بحث کی گئی ہے۔ وہاں لفظ داستان گو نہیں ملتا ہاں لفظ قصہ کے ذیل میں قصہ گو ملتا ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ اولاً پیشہ ور داستان گو قصہ گو کہلاتے تھے اور پشاور میں آج تک ایک محلّہ بازار قصہ خوانی کے نام سے موسوم ہے۔ پرانے زمانے میں یہ قاعدہ تھا کہ پیشہ وروں کے محلے انھیں کے پیشہ کے مطابق منسوب کر دیے جاتے تھے۔ مثلاً دہلی کا بلی ماران، چوڑی والان، چاوڑی بازار، سوئی والان وغیرہ۔ یا رام پور کا صیقل گراں، چینی گراں، تکیہ معماران وغیرہ۔ اس روشنی میں اغلب خیال یہ ہے کہ پشاور کے اس محلے میں پیشہ ور قصہ خواں رہتے ہونگے جو بعد میں داستان گو کہلائے۔ اس سلسلے میں یہ بات بڑی دلچسپ ہے کہ دہلی کے آخری مستند داستان گو میر باقر علی اور اپنے وقت کے نامور داستان گو (جو لال قلعہ سے متعلق تھے) میر کاظم اور میر باقر علی کے ماموں تھے، داستان گو کہلاتے تھے۔ جب کہ میر کاظم علی کے والد میر پیر علی لال قلعہ کے دربار میں بعہدہ قصہ گو مندرج ہیں۔ اگر تاریخی اعتبار سے دیکھیں تو ہمیں دہلی میں تحریر کردہ پہلی داستان بوستان خیال نظر آتی ہے۔ یہ داستان میر تقی خیال نے بزبان فارسی تحریر کی اور وجہ تحریر اپنے دیباچے میں لکھی ہے۔

> ”کہ صحت کے بعد وہ ایک تفریح گاہ یعنی قہوہ خانہ میں بیٹھنے لگے جہاں ایک قصہ خواں داستان حمزہ بیان کرتا تھا۔ اس قصہ خواں کا خیال تھا کہ اہل علم داستان نہیں لکھ سکتے۔ جب تک ان میں داستان گوئی کی فطری صلاحیت موجود نہ ہو۔ میر تقی خیال میں بوستان خیال کے ابتدائی جز اس داستان گو کو جھٹلانے کے لیے لکھے۔“

قابل غور یہ ہے کہ میر تقی خیال ۲۹۔۱۷۲۸ء میں محمد شاہ رنگیلے کے توپ خانے میں ملازم ہوئے اور بوستان

خیال راز یزدانی کے تحقیقی اندازے کے مطابق ۱۷۴۷ء میں تحریر کی گئی ہوگی (بوستاں خیال کا یہ مخطوطہ رضا لائبریری رام پور میں محفوظ ہے)

اس کا مطلب یہ ہوا کہ داستان گوئی کا رواج ۱۷۴۷ء سے پہلے جاری تھا۔ چونکہ خیال نے ایک عوامی تفریح گاہ میں اس ایک عوامی داستان گو کا ذکر کیا ہے اس لیے یقینی ہے کہ داستان گوئی بطور فن اس سے کہیں پہلے رائج رہی ہوگی۔ اس کے ساتھ ساتھ ہمیں یہ بات بھی ذہن میں رکھنا ہوگی کہ جب میر تقی خیال نے فارسی میں داستان لکھ کر عوام کے سامنے پیش کرنا شروع کی تو اس داستان گو نے بوستان خیال کے فارسی زبان میں ہونے پر ایک مہمل اعتراض بھی کیا۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ داستان گوئی کا رواج نہ صرف یہ کہ بوستان خیال سے پہلے سے تھا۔ بلکہ اردو میں داستان گوئی کا رواج عام ہو چکا تھا۔ داستان گو کے دل میں اس سے زیادہ تاریخی حوالے دستیاب نہیں ہیں اور یہ بات فطری بھی ہے کیونکہ کسی بھی حکائی روایت (Oral tradition) کے شروع ہونے کی تاریخ کبھی مقرر نہیں ہوئی۔

(ج) اردو میں داستان گوئی کا ارتقا اور خصوصیات

داستان کی تاریخ ما قبل تاریخ نویسی سے شروع ہوتی ہے۔ کالی داس نے میگھ دوت میں دیہاتی سبھاؤں کا ذکر کیا ہے۔ آج تک دیہاتوں میں تفنن طبع کے لیے خاص مواقع پر ایسی داستانیں سنائی جاتی ہیں جو منظوم ہوتی ہیں۔ لیکن بیچ بیچ میں داستان گو منثور بیانیہ بھی پیش کرتا چلتا ہے۔ ہندی زبان کی تاریخ میں تو ایک پورا عہد ویر گاتھا کال کے نام سے منسوب ہے۔ جس میں شجاعوں کی عسکری داستانیں لکھی ہوئی ہیں۔ بولی اور زبان بدلنے کے ساتھ ساتھ یہ لوک داستانیں بھی نئے قالب میں کبھی نثری داستان بن کر اور کبھی منظوم ہو کر مثنویات کی شکل میں سامنے آئی ہیں۔ لازمی طور پر ان داستانوں کے کرداروں، واقعات اور مقامات میں تبدیلیاں ہوتی چلی گئیں۔ اگر ہیر رانجھا کا قصہ پنجاب کا تھا تو لیلیٰ مجنوں' وامق عذرا' عرب سے آ گئے۔ اور آغا حشر مرحوم نے تو رومیو جولیٹ کی داستان بھی پیش کر دی۔ وقت کے ساتھ ساتھ داستانوں کی ہیت بھی بدلتی چلی گئی۔ پرانے زمانے سے آج تک گھروں میں بوڑھی نانیاں، دادیاں بچوں کو بٹھال کر سونے سے پہلے کہانی قصے سناتی تھیں اور حد یہ کہ سنتے سنتے بچے سو جاتے تھے۔ اور وہ خود بھی سو جاتی تھیں۔ جب داستان بڑوں کی محفل میں آئی تو صرف

محلے ٹولے کے لوگ ہی نہیں دور دراز کے محلے کے لوگ بھی اسی ایک مخصوص جگہ اکٹھا ہو جاتے تھے اور پھر داستان گو الفاظ کی جادوگری، حرکات و کنایات کی ساحری سے داستان کے کرداروں کو زندہ کر دیا کرتا تھا۔ اشرف صبوحی نے میر باقر داستان گو کی محفل کا بیان تقریباً ہو بہو کیا ہے۔ اس وقت تقریباً سارے پیشہ ور داستان گو ایک ادارے کی حیثیت اختیار کر چکے تھے۔ اور داستان گوئی ان کا ذریعہ معاش ہو گئی تھیں۔ یہی وجہ تھی کہ وہ گھر پر اپنے بچوں کی تربیت شروع کر دیا کرتے تھے۔ رات کو اپنے بچوں کو پاس بیٹھا کر آج کل کی بیت بازی کے انداز پر کھیل شروع کرتے تھے۔ مثلاً کوئی ایک حرف لے لیتا اور اس سے شروع ہونے والے گھوڑے کے ساز کے نام، پھولوں کے نام، لباس کے نام بتانے کو کہتے۔ اس طرح کھیل کھیل میں داستان کی ساری لفظیات یاد کرا دیتے۔ لیکن یہ سب کچھ زبانی عمل تھا۔ اس وقت تک داستان ضبط تحریر میں نہیں آئی تھی اور یہی وجہ ہے کہ ایک ہی داستان بار بار سنائی جانے کے باوجود کبھی بھی اپنی دلکشی ختم نہیں کرتی تھی۔ چونکہ زبانی بیانیہ کا یہ قاعدہ ہے کہ اگر کوئی ایک شخص کسی ایک واقعہ کو خود ہی کئی بار سنائے گا تو ہر بار کچھ نہ کچھ فرق ضرور پیدا ہو جائے گا۔ دوسرے یہ کہ داستان گو کے سامنے اپنے سامعین کو اپنے فن سے باندھے رکھنا اس کی کامیابی کی دلیل تھی۔ لہذا وہ شعوری طور پر ایسے اضافے یا تخفیف بھی کر دیتا تھا کہ داستان کی تازگی اور سامعین کی دلچسپی میں اضافہ ہوتا رہے۔ غالباً 'بوستان خیال' دہلی کی پہلی ایسی داستان ہے جو مصنف اور داستان گو میر تقی خیال نے پہلے لکھی اور پھر سنائی۔ درباروں سے وابستہ داستان گویوں کا کام اور زیادہ مشکل تھا۔ کیونکہ انھیں روز اپنے صاحب کا موڈ بھی دیکھنا پڑتا تھا اور داستان کو اسی کے مطابق ڈھالنا بھی پڑتا تھا۔ درباری آداب، لوازمات اور صاحب دربار کی دلچسپیاں بھی پیش نظر رکھنا ہوتی تھیں اس طرح سامعین کے مزاج اور داستان کے پھیلاؤ کے ساتھ ساتھ داستان میں مختلف علوم کی اصطلاحیں مثلاً شاعری، موسیقی، طب، گھوڑوں کی مختلف قسمیں، معماروں، شیشہ گروں، لوہاروں وغیرہ کی مخصوص بولی اور اصطلاحیں شامل ہوتی چلی گئیں۔ اس سلسلے میں میر باقر علی کے بارے میں اشرف صبوحی کا بیان اس دور کے داستان گویوں کی ذہانت، قابلیت اور علمیت کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> " آخری عمر میں طب پڑھنے کا شوق ہوا تھا۔ با قاعدہ طبیہ کالج دہلی میں جا کر لیکچر سنتے تھے طبیب بننے کے لیے نہیں بلکہ اس خیال سے کہ داستان میں علمی رنگ پیدا ہو جائے۔

کیونکہ طب اسلامی کے نصاب میں فلسفہ، ریاضی، ادب، نفسیات، منطق، فلکیات وغیرہ تقریباً سارے علوم کم وبیش داخل ہیں۔"

اردو کی ابتدا سے اردو کی ترویج وترقی کے سفر میں داستان کو ہم مینارۂ نور کہہ سکتے ہیں۔ کیونکہ داستان باوجود زبانی بیانیہ کے اپنے دامن میں نہ صرف یہ کہ نظم ونثر کو بلکہ ان کی مختلف اصناف کو بھی سمیٹے ہوئے ہے۔ داستان مختلف علوم وفنون کی تفصیلات طریقے اصطلاحات اور عملی تجربات کو بھی پیش کرتی ہے۔ زبان و بیان کے لحاظ سے تو ہم اس کا شمار کسی بھی زبان کے شاہ کار میں کر سکتے ہیں کیونکہ اگر ایک جانب اس کی اساس محض الفاظ کی بازی گری ہے تو دوسری جانب اس کی ادائیگی ایک بڑے اسٹیج پر کسی بڑے ڈرامے کو کھیلنے والی تھیٹر کمپنی کی ہے۔ داستان گو کا یہ فن اسے Mono play کے ایک زبردست ایکٹر کے بطور پیش کرتا ہے اور دلچسپ بات یہ ہے کہ اس کے پاس نہ کوئی Costume ہوتا ہے نہ کوئی Background موسیقی اور نہ کچھ امدادی سامان۔ لے دے کر وہ بذات خود معمولی لباس میں ایک معمولی سادکھائی دینے والا شخص ہوتا ہے اور بیشتر حالات میں افیون کی پینک کا عادی۔ نہ کوئی تحریر ہوتی ہے نہ تحریری اشارے زیادہ تر ایک ہی قصے کو بار بار دہراتا ہے۔ اور سامعین کو ایک دو دن نہیں کبھی کبھی ایک ہی کہانی میں مہینوں بلکہ برسوں تک الجھائے رکھتا ہے۔ داستان کی یہ خوبی اور خصوصیت دوسری کسی بھی زبان کے کسی بھی صنف ادب کو نصیب نہیں۔

ظاہری بات ہے کہ داستان کی پہلی خصوصیت اسکا طویل ہونا ہے۔ سوائے داستان کے کسی بھی دوسری صنف کی معمولی سی طوالت بھی ناگوار محسوس ہوتی ہے اور بوجھ بن جاتی ہے۔ جب کی داستان کی طوالت اس کی خوبی میں شمار ہوتی ہے۔ داستان چونکہ بنیادی طور پر ایک مرکزی کردار، ایک واقعہ سے شروع ہوتی ہے اور آخر تک وہی ایک کردار داستان کے مرکزی دھارے سے کبھی دور ہو جاتا ہے اور کبھی اس کے بے حد قریب آ جاتا ہے۔ لیکن کبھی بھی داستان کے میدان سے باہر نہیں ہوتا۔ داستان کا بنیادی واقعہ عشق بھی ہوسکتا ہے۔ کوئی تنازعہ بھی ہوسکتا ہے۔ ملک ستانی بھی ہوسکتا ہے کچھ بھی ہو ہر واقعہ کی نشو ونما ایک گھنے شاخدار، وسیع، تناور درخت کی مانند ہوتی ہے۔ شاخوں سے نئے شگوفے پھوٹتے ہیں اور شگوفوں سے پھر نئی شاخیں۔ اس لیے داستان کا پلاٹ ڈھیلا ڈھالا ہوتا ہے۔ جس میں یہ گنجائش رہتی ہے کہ بیشتر داستان کی ضرورت کے مطابق اکثر داستان کو طول دینے کے لیے اور کبھی کبھی داستان گو سامعین کی دلچسپی کے مطابق نئے نئے قصے جوڑتا چلتا ہے۔ لیکن یہ سب کے

سب قصے اسی بنیادی قصے سے جڑے رہتے ہیں۔ چونکہ داستان ایک بہت بڑے کینوس کی چیز ہے اس لیے اس میں دنیا بھر کے اہم واقعات سمو جاتے ہیں۔

داستانوں میں بزم آرائیوں کا التزام کیا جاتا ہے۔ ہر ایک بزم اپنے ماحول کے مطابق سجتی ہے۔ حد یہ ہے کہ اگر کسی مسلمان رئیس کا دربار ہے تو اس کی سجاوٹ، وہاں کے لوازمات درباری، امرا کے لباس، ملازمین کی زبان، محل کی بناوٹ سب کچھ کسی کافر امیر کے دربار سے مختلف ہوگی۔ اگر مسلمان رئیس کے یہاں اذان اور نماز کا ذکر ہوگا تو کسی ہندو رئیس کے یہاں آرتی ہو اور ناقوس بجتا دکھائی دے گا۔ ہر ایک بزم کی ساری تفصیل موقع کے مطابق ہوگی۔ بظاہر داستانیں انگریزی کے رومانس جیسی دکھائی دیتی ہیں لیکن کسی بھی رومانس میں کسی جگہ یا وہاں کے رسوم یا وہاں کا سامان آرائش اتنی جزئیات یا باریک تفصیلات کے ساتھ نہیں پیش کیا گیا ہے جتنا کسی بھی داستان میں پیش کرنا ضروری ہے۔

عشقیہ داستانوں میں رقیب کی موجودگی لازمی ہے۔ داستانوں میں یہ شعوری طور پر التزام رکھا جاتا ہے کہ ہیرو کا رقیب خود بھی کوئی زبردست قسم کی شخصیت ہو۔ جس سے مقابلہ باعث ذلت نہ ہو۔ اگر داستان مرکزی طور پر جنگ سے متعلق ہے تو ظاہر بات ہے کہ بغیر دشمن کی موجودگی کے جنگ ممکن ہی نہیں۔ خواہ کچھ بھی صورت ہو رقیب ہیرو کی راہ میں طرح طرح کی رکاوٹیں پیدا کرتا ہے۔ زور آزمائیاں کرتا ہے۔ اور کبھی کبھی تو ہیرو شکست کے اتنے قریب پہنچ جاتا ہے کہ سامعین کی سانسیں سینے میں رکنے لگتی ہیں۔ اور پھر منصوبہ بندی ہوتی ہے۔ اس منصوبے میں جہاں ایک جانب ہیرو کے جاں نثار جنگجو ہوتے ہیں وہیں دشمن کی خبر لانے والے، دشمن کو غلط راہ پر ڈالنے والے اور نہایت چست و چالاک عیار بھی ہوتے ہیں۔ یہ منصوبہ بندی رزمیہ ناولوں سے ذرا مختلف ہے۔ کیونکہ کوئی بھی رزمیہ ناول ایک جنگ سے متعلق ہوتا ہے۔ جس میں فوج ہوتی ہے اور شطرنج کی بساط پر بادشاہ، بیگم، وزیر، فیل، اسپ اور پیادے ہوتے ہیں۔ لیکن داستان میں عام طور پر جو مہرا فتح اور شکست کو قریب لانے کا سبب بنتا ہے وہ عیار ہوتا ہے۔ عیار جاسوس سے مختلف چیز ہے۔ اس کا اپنا محکمہ ہوتا ہے۔ چونکہ ہیرو کی منزل مراد تک پہنچنے کا راستہ نہایت پر پیچ و پرخم ہوتا ہے۔ اس لیے ہر موڑ پر ایک نئی کہانی اس میں جڑ جاتی ہے۔ اور پھر اس نئی کہانی سے پیچ و خم دیگر ذیلی کہانیوں کو جنم دیتے رہتے ہیں۔ داستان کی خصوصیت ہے کہ اس کی ذیلی کہانیاں بھی سیدھے سپاٹ قصے نہیں ہوتے ہیں۔ ان میں نہ جانے کتنے داؤں پیچ ہوتے ہیں۔ ہر نئے موڑ پر نئی بزم آرائی

ہوتی ہے۔ زماں ومکاں بدل جاتے ہیں، نئے منصوبے جنم لیتے ہیں لیکن اولین منصوبہ جس کو حذف کر دیا جاتا ہے، اپنی جگہ برقرار رہتا ہے۔

داستان میں مختلف طلسم ہوتے ہیں جو کہ اپنا کردار ادا کرتے ہیں۔ حالانکہ طلسم کے لغوی معنی جادو یا سحر ہوتے ہیں۔ لیکن داستان کے طلسم محض سحر کاری نہیں ہوتے۔ دراصل یہ طلسم ایسے نظری دھوکے ہوتے ہیں جو دشمن کو شکست دینے اور اپنی حفاظت کے لیے تیار کیے جاتے ہیں۔ ان میں جادوگری بھی ہوتی ہے۔ معمے بھی ہوتے ہیں اور ان طلسموں سے نکلنے کے راستے بھی ہوتے ہیں۔ جنھیں صرف مخصوص لوگ ہی جانتے ہیں۔ طلسم کی کچھ کچھ مثال بھگوت گیتا میں بیان کردہ چکرویو سے دی جاسکتی ہے۔ ان طلسموں کو توڑنا ہی فتح کی پہلی منزل ہے۔ داستان کی بڑی خوبی یہ ہے کہ جب رزم گاہ کا بیان ہوتا ہے یا اگر طلسم میں پھسلنے کا موقع آتا ہے تو داستان کا ہیرو پوری جرأت، جواں مردی، ہمت اور اعلیٰ ظرفی سے کام لیتا ہے۔ اور یہاں پر اس کے مددگار عیار پرندے، جانور، فوق فطرت عناصر وغیرہ ہوتے ہیں۔ داستان مین شامل فوق فطرت عناصر کسی بھی عظیم کام کے لیے بہت ضروری ہیں۔ روم کی اپیکسن سے لیکر مذہبی کتابوں تک ان کی شمولیت کے بغیر انسان منزل مراد تک نہیں پہنچ سکتا۔ حالانکہ چند مغربی تہذیب سے متاثر اصحاب انھیں فضول، لایعنی، حقیقت سے دور قرار دیتے ہیں۔ جب کہ حقیقت اس کے برعکس ہے۔ ہارڈی جیسا جدید ناول نگار اتفاقات وقسمت پر تکیہ کیے رہتا ہے۔ جب کہ وہاں تو محض ایک فرد کی سیدھی سادی کہانی ہوتی ہے۔ اور یہاں داستان میں نہ جانے کتنے قصے، نہ جانے کتنے کردار ایسے باریک تاروں سے جڑے ہوئے ہیں کہ ذراسی نادانی انھیں الجھا کر داستان کو ختم کرسکتی ہے۔

داستان کو محض کہانی یا کہانیوں کا مجموعہ کہنا بھی ناانصافی ہوگا کیونکہ داستانیں اگرچہ فرضی، ماضی بعید سے متعلق ہمارے فہم وادراک سے دور اور بے سروپا خیالی گدے معلوم ہوتی ہیں۔ اس کے باوجود ہر ایک داستان، ہر ایک کہانی زندگی سے نہایت قریب ہوتی ہے۔ داستانوں کے کردار علامتی ہوتے ہیں۔ وہ پیچیدہ نفسیات کی گھتیوں کو سلجھاتے ہیں۔ انسان میں حوصلہ اور حرارت پیدا کرتے ہیں اور سننے والے کو حیرت زدہ کر کے خواب دیکھنے پر مجبور کرتے ہیں۔ یہ بات آج مصدقہ ہے کہ بغیر خواب دیکھے کوئی بڑا کام نہیں ہوسکتا۔ منصوبہ بندی زبردست ذہنی ورزش کا سامان بہم پہنچاتی ہے۔ عیاری کی چالیں وہ تمام ممکنہ چالاکیاں اپنے دامن میں سمیٹے ہوتی ہیں جنھیں سامنے سے ہم خوب جانتے ہیں لیکن ان کے اثرات نفع ونقصان سے ناواقف ہوتے ہیں۔ داستان

طلسم ہوش ربا تو پوری کی پوری علامتی تحریر ہے۔ جیسا کہ اس کے مصنف نے پیش لفظ میں ہی ظاہر کر دیا ہے کہ دنیا ایک طلسم ہے اور اس بڑے طلسم کے ذیلی طلسموں میں مصنف نے سات طلسم شامل کیے ہیں۔ دراصل ان میں سے پانچ ظاہر اور دو باطنی ہیں۔ ظاہری طلسموں سے مراد انسان کے حواس خمسہ سے ہے اور باطنی سے اس کے روحانی تجربات سے۔ درمیان میں خون کا دریا ہے۔ طلسم ہوش ربا کے کرداروں کے نام بھی علامتی ہیں۔ اس طرح داستانوں کی خصوصیت ان کے علامتی کرداروں کی بنا پر بھی ہے۔ داستانیں اپنے قارئین وسامعین کو تفریح کے ساتھ ساتھ رسوم وعلوم اور اصطلاحوں سے بھی آشنا کراتی ہیں۔

داستانوں میں دلچسپی برقرار رکھنے کے لیے ان میں بیان کردہ شہر یا ممالک بہت دور کے ہوتے ہیں۔ اور کبھی کبھی داستان گو کا ذہن نئے شہر اور ممالک بھی بنا لیتا ہے۔ کہانی اور کردار ماضی بعید کے ہوتے ہیں۔ ان دونوں باتوں کی وجہ یہ ہے کہ انسان کو فطری طور پر حقائق سے زیادہ تصویروں میں دلچسپی ہوتی ہے اور عوام کی دلچسپی کا سامان ہمیشہ ماضی میں ہوتا ہے۔ سامعین کے لیے اجنبی شہر زیادہ دلچسپ ہوتے ہیں۔ لیکن داستان گو سارے رسوم اور طور طریقے وہی برقرار رکھتا ہے جس سے سامعین کم وبیش آشنا ہوتے ہیں۔ داستانیں اپنے دامن میں پوری سماجی تاریخ کو محفوظ کیے رہتی ہیں۔

داستانوں کی کامیابی دلچسپی اور رواج کا انحصار داستان گو پر ہی ہے۔ کیونکہ داستان گو اپنے فن میں منجھا ہوا شخص ہوتا ہے۔ نہ صرف یہ کہ وہ داستان کا خالق ہوتا ہے بلکہ داستان کے کرداروں کا اداکار بھی ہوتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اکثر داستان گو دوسروں کی سنی سنائی داستانیں سناتے تھے اس کے باوجود انھیں داستان کا خالق بھی کہا جا سکتا ہے۔ کیونکہ بوستان خیال کے لکھے جانے سے پہلے تک دلّی میں سنائی جانے والی ساری داستانیں زبانی ہوتی تھیں۔ کوئی بھی واقعہ جو زبانی دہرایا جا رہا ہو اس میں ہر بار الفاظ کی رد وبدل، واقعات کی کمی بیشی لازمی اور فطری ہے۔ ان داستان گویوں کی ذہانت یہ تھی کہ موقع محل کے لحاظ سے دانستہ بھی تبدیلیاں کر لیا کرتے تھے۔ داستانوں کے سلسلے میں ایک نہایت اہم بات یہ ہے کہ داستان گو کو اظہار خیال پر ایسی زبردست گرفت ہوتی تھی کہ شام سے صبح تک ایک ہی مقام پر بیٹھا بیٹھا اپنی زبان کا جادو جگاتا رہتا تھا۔ داستان گو کی معلومات کا یہ عالم ہوتا تھا کہ اگر کہیں موسیقی کی محفل کا ذکر کر رہا ہے تو بغیر زبان روکے آلات موسیقی کا نام لیتا چلا جائے گا اور اگر گانے کا ذکر ہے تو موسیقی کی تمام تر باریکیاں اس طرح گنا دے گا کہ موسیقی کے استاد بھی دنگ رہ جائیں۔ اگر گھوڑے کا ذکر ہے تو گھوڑوں کی نسلوں سے لیکر ان کے عادات واطوار تک بلا رکے گنا تا چلا جائے گا۔ ایک

جنگ کا منظر بیان کرر ہا ہے تو جنگ کی حالت، پینترے، آلات، حرب ضرب کا استعمال، میدان کارزار کی منصوبہ بندی کا اس طرح بیان کرے گا کہ گویا وہ خود اس جنگ میں شریک تھا اور کوئی بڑا عہدہ دار تھا۔ اگر داستان گو غم کا بیان کرر ہا ہے تو اس کے حرکات زبان اور ادائیگی سامعین کو رونے پر مجبور کردے گی۔ اچھا داستان گو مناسب موقع محل پر سامعین کے جذبات سے کھیلنے کا فن جانتا ہے۔ جب وہ چاہتا تو کوئی ایسا خلاف فطرت واقعہ منطقی انداز میں بیان کرتا کہ لوگوں کے منھ حیرت سے کھلے رہ جاتے۔ جس طرح کے جذبات کا بیان کرتا اس کی ہو بہو تصویر بن جاتا تھا اور یہی اس کے فن کمال تھا۔ داستان گو آداب محفل کا زبردست واقف کار ہوتا تھا۔ کیونکہ اس کا واسطہ دربار سے بھی تھا اور عوام سے بھی۔

داستان گوئی کا پیشہ کوئی آسان بات نہیں تھی۔ کیونکہ داستان گو کو مختلف علوم کی واقفیت ضروری تھی اور اس کا زبان داں ہونا لازمی تھا۔ اس کام کے لیے داستان گو اپنے بچوں کی تربیت اپنے گھر سے ہی شروع کیا کرتے تھے۔ دہلی کے آخری مستند داستان گو میر باقر علی کے سلسلہ میں اشرف صبوحی نے لکھا ہے کہ میر باقر علی کافی عرصہ تک طبیہ کالج جا کر لیکچر سنا کرتے تھے۔ اسلامی طب کے علم کے لیے تفسیر حدیث، فقہ، علم الکلام وغیرہ کی جانکاری ہونا اور فارسی فطری زبانوں پر دستگاہ ہونا نہایت ضروری تھا۔ کافی دنوں ریاض کے بعد داستان گو اس قابل ہوتا ہے کہ چار لوگوں میں بیٹھ کر اپنا منھ کھول سکے۔ داستان کا تعلق چونکہ بنیادی طور پر حکایت کی روایت ہے اس لیے اس کا مزاج حکائی رہا ہے۔

(د) دہلی میں داستان گوئی اور حکائی روایت

داستان گوئی سنانے کا فن ہے لکھنے کا نہیں۔ آج کل کہا جاتا ہے کہ داستان گو اسی فن کا ادا کار ہوتا ہے۔ اس کے پاس ذخیرہ الفاظ، ذخیرہ علم اور طاقتِ لسانی کے دو اور اوصاف مزید ہوتے ہین۔ حالانکہ ادب کی تمام اصناف بلکہ یوں کہا جائے کہ کسی بھی فن کی ابتدا تخیل وتصور کی اوزان اس کے عملی اظہار سے ہوتی ہے، تو غلط نہ ہوگا۔ داستان کے بارے مین غالب کی یہ رائے ہے:

'داستان منجملہ فنون لطیفہ ہے۔ دل کے بہلانے کا اچھا فن ہے۔'

یہ بات نہایت درست ہے۔ داستان کی ابتدا ہی حقائق پر مبنی تخیلات اور تصوّرات کی کارستانی کے نتیجے میں وجود

میں آتی ہے۔ داستانوں میں جو نئے جہاں، مافوق الفطرت عناصر یا محیر العقول کارنامے ہوتے ہیں وہ دراصل انسانی تصورات کی بنیاد پر مبنی دوراز کار امکانات ہوتے ہیں۔ چونکہ داستان طرازی اور داستان گوئی بنیادی طور پر حکائی شے ہے اس لئے اس میں رنگ آمیزی داستاں گو کرتا ہے جو مناسب الفاظ کے انتخاب، ترتیب اور ساتھ ساتھ ان کی طرز ادا سے پیدا ہوتی ہے۔ اگر داستان کتابی شکل میں ہوتی ہے تو اس میں سے تمثیلی عنصر مفقود ہو جاتا ہے جو دراصل داستاں کا جز و اعظم ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب مغربی اثرات سے ہماری تہذیب میں ناول داخل ہوا تو لوگ داستاں کو ایک فضول، غیر فطری، بچکانا اور عامیانہ شغل سمجھنے لگے۔ دوسری جانب یہ بات بالکل واضح ہے کہ انگریز قوم نہ صرف یہ کہ قابض تھی بلکہ اس میں اپنی قومی برتری کا جذبہ جہالت کی حد تک بھرا ہوا تھا اور ایک جانب تو وہ اپنی تہذیبی روایات اور فنون کی ترویج کرنا چاہتے تھے اور دوسری جانب شعوری طور پر اس کوشش میں مصروف تھے کہ مشرق کے خزانے سے عوام کو دور کر دیا جائے اور ان میں لاشعوری طور پر کم تری اور نفرت کا جذبہ پیدا کیا جائے۔ کسی بھی قوم کو برباد کرنے کے لئے سب سے آسان طریقہ یہ ہے کہ اسے اس کے ورثے سے محروم کر دیا جائے اور اس کام کے لئے سب سے بہتر طریقہ کار یہ ہے کہ عوام سے ان کی زبان چھین لی جائے۔ چونکہ داستانیں عظیم الشان روایت کی امین تھیں۔ اس کی زبردست بیانیہ قوّت بے نظیر تھی اس لئے پہلے تو عوام سے وہ زبان دور کر دی گئی اور پھر داستانوں کے خلاف یہ سوچی سمجھی سازش عمل میں لائی گئی۔ بالخصوص اردو زبان کے سلسلے میں تو یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ اس زبان کی ابتدا ہی مختلف اقوام کے درمیان رابطے کی زبان کے بطور ہوئی اور اسی لئے جدید زبانوں میں اتنی تیزی سے یہ پھلی پھولی۔

اردو کے وجود میں آتے ہی بیشتر ہندستان بہت جلد اردو بولنے لکھنے اور سمجھنے لگا۔ اردو بہت جلد ہندستان کی لنگوا فرینکا (Lingua Franca) بن گئی۔ چونکہ دہلی وہ جگہ تھی جہاں اردو نے جنم لیا اس لئے لازمی طور پر اردو کی حکائی روایت کی ابتدا دہلی سے ہی ہوتی ہے۔ فارسی کی داستان امیر حمزہ کو پہلو بدل بدل کر روز نئے رنگ وروغن اور نئے نوک پلک سے آراستہ کر کے سنایا جانا شروع ہوا۔ داستان عوام یا خواص دونوں میں یکساں مقبول تھی۔ اگر اکبر شاہ ثانی اور بہادر شاہ ظفر کے درباروں میں داستان گو تنخواہ دار ملازم تھے تو مرزا غالب اور حکیم اجمل خاں جیسے صاحبان علم بھی داستان سننے کے شوقین۔ عوام میں تو اکثریت کسی نہ کسی چوک یا داستان گو کے گھر پر آتی جاتی رہتی تھی۔ داستان کی عوام پسندی سے کسی حد تک حکم پسندی کا شبہ ضرور ہوتا ہے۔ کیونکہ عام قاعدہ ہے کہ جو شغل

حاکم وقت اور روسا میں مقبول ہوتا جس عوام کا رجحان بھی اس طرف ضرور ہو جاتا ہے۔لیکن داستان کے سلسلہ میں یہ مفروضہ صد فی صد درست نہیں ہے، انسان کی فطرت ہے کہ دن بھر کسبِ معاش کی محنت سے تھک کر سونے سے پہلے کسی نہ کسی دماغی تفریح کی ضرورت محسوس کرتا ہے۔ اور یہ ضرورت ابتدائی انسان سے لے کر آج تک ویسی کی ویسی ہی ہے۔تفریح کی شکلیں حالات اور زبان کے ساتھ ساتھ بدل گئیں۔کبھی چوپالوں پر رات کی سبھائیں ہوتی تھیں۔جس میں سوانگ، گیت، اخلاقی حکایات کی محفلیں جمتیں۔داستان چونکہ فارسی میں ترقی یافتہ شکل میں موجود تھی، اس لیے عوامی بولی یعنی اردو میں آ کر مقبول خاص و عام ہوگئی۔داستان کی اس حکائی روایت نے اردو کے دامن میں بیش بہا موتی بھر دیئے۔داستان گو استعجاب اور دلچسپی پیدا کرنے کی خاطر مدائن اور یمن جیسے ممالک کے نام لیتا ہے۔ بہت سے شہر اپنے دماغ سے ایجاد کرتا ہے لیکن معاشرتی رسوم وہی بیان کرتا ہے جن کا تعلق خود اپنے معاشرے سے ہے۔ اگر ایسا نہ کرے تو سامعین کی دلچسپی ختم ہو جائے۔ ان کے ذہن داستان کے واقعات سے ہم آہنگ نہ ہوسکیں۔اس بہانے داستان گو داستانوں میں معاشرے کی تاریخ (Social history) محفوظ کر لیتا ہے۔داستان گو خواہ خواندہ ہو یا ناخواندہ اپنے بزرگ داستان گو سے براہ راست فن حاصل کرتا ہے۔داستان کی ضرورت کی وجہ سے اس کا انگریزوں کا بنیادی مقصد مقامی عوام کو لڑوا کر ان پر حکومت کرنا تھا، اس لیے رابطے کی زبان کو اس کے قیمتی سرمائے سے محروم کیا گیا۔ یہاں یہ بات بھی غور کرنے کے قابل ہے کہ اردو کی ساری ترویج و ترقی حکائی کارناموں کے ذریعہ ہوئی۔اور آج بھی حکائی روایت اردو کی جڑوں سے وابستہ ہے۔

داستان گو حالانکہ کسی بھی داستان کو طبع زاد تخلیق کہتا ہے اور ہمیشہ داستان کا مصنف کسی دوسرے کو بتاتا ہے خواہ وہ کوئی فرضی نام ہو یا متاثر کن فیضی جیسا نام۔جب کی حقیقت یہ ہے کہ وہ لاشعوری طور پر زبان کی اور ادب کی توسیع کرتا ہے۔اور اس کی حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اردو کے جدید ترقی یافتہ ادب سے لیکر کلاسیکی فن پاروں تک یہی حکائی روایت ذمہ دار ہے۔اس سلسلہ میں یہ مشاہدہ (Obsornation) بھی کم دلچسپ نہیں کہ اردو ادب میں بہت سی چیزیں مغربی ادب سے شامل کی گئیں کیونکہ بہت سے ادیبوں نے مغرب کے ادب کو اپنے ادب سے بہتر سمجھ کر وہاں کے تجربات یہاں پر دہرائے لیکن باوجود کوشش بسیار صرف وہی تجربات زندہ رہے جو اردو کی حکائی روایت سے ہم آہنگ تھے۔ یا کم از کم مشرقی ادب سے مماثلت رکھتے تھے۔ ناول و

افسانہ صرف ان کے لیے زندہ رہا کہ اس کی بنیاد حکائی کہانیوں پر تھی۔ ڈراما کسی حد تک باقی رہا کیونکہ میگھ دوت اور شکنتلا جیسے ڈرامے سے معاشرہ واقف تھا۔ اردو میں غزل کی جگہ سانٹ کبھی نہیں لے سکی۔ آج بھی نثری نظم کے چاہنے والے صرف چند وہ نام ہیں جنھوں نے بطور فیشن اس کا تجربہ کیا۔ علامتی کہانیاں صرف اس لئے تھوڑی سی مقبول ہوسکیں کہ داستانیں اپنے علامتی کرداروں کی بنا پر رچی بسی تھیں۔ یہ بات نہایت غیر مناسب اور بڑی حد تک غلط معلوم ہوتی ہے کہ مشرقی اصناف ادب کا موازنہ اور مقابلہ مغربی اصناف ادب سے کیا جائے۔ ہر خطہ کا ہر قوم کا اپنا مزاج ہوتا ہے۔ اس کی اپنی تخلیقی روایات ہوتیں ہیں۔ جن کے پس منظر میں تاریخی، جغرافیائی، معاشرتی، معاشی اور سیاسی نہ جانے کتنے عوامل کارفرما ہوئے ہیں۔ لہذا سب اپنی اپنی جگہ پر اہمیت رکھتے ہیں ۔ اگر انسان کے مرد کے چہرے پر مونچھیں ہیں تو انسان کو شیر کیسے کہا جاسکتا ہے۔ کیا صرف اس لیے کہ شیر کی بھی مونچھیں ہوتی ہیں۔ ہلکی سی شباہت کا مطلب کبھی مماثلت نہیں ہونا چاہیے۔ اردو میں حکائی روایت کم از کم داستان اور شاعری کے حوالے سے نہایت مضبوط اور مسلسل ہے۔ کیونکہ فارسی کے درباری زبان ہونے کے باوجود ہندستان کے مختلف علاقوں میں مختلف بولیاں، پراکرتیں اور اپ بھرنشیں بولی جاتی ہیں۔

داستان گو جزئیات سے ایسا تعارف کراتا ہے کہ سامع خود کو عین شاہد سمجھنے لگتا ہے۔ اور لطف یہ ہے کہ قسط وار ناول کی طرح قصے کو کسی ایسی جگہ نہیں چھوڑتا کہ اگلی قسط پڑھے بغیر تسلی نہ ہو اور اپنی داستان کو اس ہنر سے سناتا ہے کہ سامع جب چاہے آکر شریک محفل ہو جائے اور جب چاہے اٹھ کر چلا جائے۔ سامع کو نہ تو اس کا افسوس ہو کہ اس نے نہیں سنا کہ اس سے پہلے کیا ہوا تھا اور نہ یہ فکر کہ اس کے بعد کیا ہوگا۔ یہ ہنرمندی اور چابک دستی داستان گو کا ہی حصہ ہے۔ اس سلسلہ میں یہ بات دھیان میں رکھنا ہوگی کہ داستان گوئی ایک فن اور ایک پیشہ تھا۔ پشاور میں تو قصہ خوانوں کا بازار بھی ہے۔ دہلی میں جہاں سے اس روایت کی ابتدا ہوئی اور اس روایت نے بے پناہ ترقی کی۔ ہمیں قلعہ کی داستان گویوں میں امیر علی قصہ خواں کا نام نظر آتا ہے۔ اس طرح ان کے بیٹے میر کاظم علی بھی مستند قصہ خواں تھے۔ اور دہلی کے بظاہر آخری نامور قصہ خواں میر باقر علی میر کاظم کے بھانجے تھے۔ اس خاندان کے علاوہ اور نہ جانے کتنے داستان گو ہونگے جن کے نام زمانے کے گرد میں کھو گئے۔ کیونکہ یہ داستان گو عوامی محفلوں میں گلیوں، چوراہوں اور قہوہ خانوں میں داستان سنانے والے عام داستان گو رہے ہونگے۔ ان کے وجود کا ثبوت داستان بوستاں خیال کے مصنف میر تقی خیال نے اپنی داستان کے دیباچے میں دیا ہے۔ راز

یزدانی نے اس حوالے کو اپنے مضمون اردو میں داستان گوئی اور داستان نویسی (مئی 1940 آجکل) میں دیا ہے ۔ وہ اپنی داستان کے دیباچے میں لکھتے ہیں ' وہ ایک تفریح گاہ یعنی قہوہ خانے میں بیٹھنے لگے جہاں ایک قصہ خواں داستان حمزہ بیان کرتا تھا ۔ اس قصہ خواں کا خیال تھا کہ اہل علم داستان نہیں لکھ سکتے جب تک ان میں داستان گوئی کی فطری صلاحیت موجود نہ ہو ۔ میر تقی خیال نے بوستان خیال کے ابتدائی جز اسی داستان گویوں کو جھٹلانے کے لیے لکھے ۔

☆☆☆☆☆☆

باب سوم : اردو شاعری اور حکائی روایت

الف : اردو میں مشاعرے کا ارتقا

ب : اردو میں مرثیہ خوانی

ج : اردو میں قوالی کا ارتقا

د : اردو میں مجرے کی روایت

ہ : اردو میں غزل گائیکی

اردوشاعری کی ابتدا ہی اہلِ قال اور اہلِ حال دونوں کے لئے دلچسپی کا سامان تھی ۔ فارسی شاعری معاشرے کے اعلا طبقے میں رائج تھی اور عوام میں لوک گیت مقبول تھے چونکہ اردو زبان کا وجود ہی مقامی اور غیر مقامی زبانوں اور بولیوں کے اشتراک سے ہوا ہے جب اردو شاعری بالخصوص غزل کی رونمائی ہوئی تو عوام اور خواص دونوں طبقات نے یکساں طور پر اسے اپنا لیا چونکہ اردو تو جلد ہی کارِ سرکار سے لے کر کارِ بازار تک کی ضرورت بن گئی ۔ اس لئے اردو شاعری روزِ اول سے ہی ہر طبقے کی محبوب ہوگئی ۔ اردو جذبات کے اظہار کا بہترین وسیلہ تھی ۔ ذکرِ کربلا جو بیشتر ہندستان میں بولی جانے والی عوامی بولیوں میں ہوتا تھا اور اپنے اپنے علاقوں تک محدود تھا، اردو میں ہونے لگا ۔ اردو کی رسائی ہر گھر میں اور ہر دل میں تھی ۔ اردو کی ابتدا اور ترقی جغرافیائی لحاظ سے دہلی کے مرکز کے اردگرد ہوئی اس لئے اس وقت کی دہلی کے سیاسی حالات نے عوام پر کافی اثر ڈالا تھا ۔ محمد شاہ کے عہد میں جب اردو پورے شباب پر آئی تو مغلیہ سلطنت کا چراغ بھڑ کنے لگا تھا جو اس کے جلد ہی بجھ جانے کی علامت تھی ۔ تاریخی اعتبار سے ایسے حالات مین فنونِ لطیفہ بہت ترقی کرتے ہیں ۔ اس دور کے عوام کو اردو شاعری کا مشغلہ ہاتھ آ گیا جس میں جذباتی کشمکش کا سارا سامان موجود تھا ۔ اگر ایک طرف

واقعاتِ کربلا سے عوام کی عقیدت اور غم کے جذبات وابستہ تھے تو دوسری جانب غزل کی دنیا میں اپنے جذبے کی تسکین کر رہے تھے۔ زبان کی وسعت نے عوامی حلقے کو جغرافیائی حدیں توڑ کر ایک کر دیا تھا۔ لہٰذا اردو مرثیہ بھی لکھا گیا۔ اس میں موسیقی کی آمیزش بھی ہوئی اور مرثیہ نے پرفورمنگ آرٹ کی جگہ لے کر اپنے قد و قامت کو سجا لیا۔ اس طرح مرثیہ بالخصوص ماہِ محرم میں پوری معاشرے کا ایک حصہ بن گیا۔ خواہ بادشاہ ہو، درباری ہوں، طوائف ہو، موسیقار ہو، مرثیہ گو ہو یا مرثیہ خواں یا پھر سامعین سب کیے سب مرثیہ کی اقلیم کا حصہ بن گئے۔ اور پھر یہ فن سینہ بسینہ ہماری روایت کا حصہ بن کر رگ و پے میں شامل ہو گیا۔ یہ عمل غیر شعوری طور پر اردو زبان و ادب کی ترویج و اشاعت کا ایک ذریعہ بھی بنا ہے۔

غزل کا حال بھی اس سے مختلف نہیں ہے۔ بلکہ یوں کہا جائے کہ غزل ہمہ جہت افکار و خیالات، جذبات و احساسات کے اظہار کا بہترین ذریعہ ہونے کی وجہ سے کل بھی زندہ تھی، آج بھی زندہ ہے اور زندگی سے بھرپور ہے تو غلط نہ ہوگا۔ ابتدا سے ہی غزل کا رشتہ زندگیِ انسان کے بنیادی جذبے یعنی عشق سے وابستہ ہے اس لئے غزل کے اشعار میں ہر شخص کو اپنے دل کی آواز سنائی دیتی ہیں۔ یہ علیحدہ بات ہے کہ وقتی طور سے جو حالات پیش آئے انھوں نے بھی شاعر کے ذہن کو جھنجھوڑا اور وہی شاعر جس نے کہا تھا:

دل سے اٹھتا ہے کہ جاں سے اٹھتا ہے یہ دھواں سا کہاں سے اٹھتا ہے

یہ بھی کہہ اٹھا:

شہاں کہ کحلِ جواہر تھی خاکِ پا جن کی انھی کی آنکھوں میں پھرتی سلائیاں دیکھیں

اپنی اسی طاقت کی وجہ سے غزل کبھی محلوں میں رہی، کبھی خانقاہوں میں، کبھی عاشقوں کی دل میں، کبھی طوائف کے کوٹھے پر تو کبھی قلندروں کے تکیوں میں۔ اہلِ محفل تو اس کے ایسے دیوانے ہوئے کہ صوفیوں کا سماع، قوالی کا فن بن گیا۔ مشاعروں کی آراستگی نے زبان اور فنی نزاکتوں کا تحفظ کیا۔ ایک دلچسپ حقیقت یہ ہے کہ غزل کہیں بھی گئی خواہ مشاعرے ہوں، قوالی ہو، مجرے ہوں یا گداگر کی صدا، ہر جگہ عوام کا مجمع موجود رہا۔ بلکہ یوں کہا جائے کہ اردو شاعر کوئی بھی ہو خواہ مرثیہ گو ہو یا غزل گو، اس کی فن کا اظہار ہمیشہ عوام کی درمیان ہوا۔ اور اس لئے اردو شاعری کتابوں میں محفوظ رہتے ہوئے بھی عوامی سرمایہ بنی رہی۔ فنکاروں کی توجہ نے شاعری کو ہمارے مزاج کا ایک حصہ بنا دیا۔ سیدھا سادھا مرثیہ خواں اسٹیج کا آرٹسٹ بن گیا، قوالی کے ارکان

مقرر ہو گئے۔ رقص اور موسیقی کی فن میں شاعری کے بولوں نے زندہ کا کام کیا اور اس طرح یہ فنون لطیفہ اردو شاعری کا ورثہ بن کر شاعری کی حفاظت اور اردو کی ترویج و اشاعت کے ضامن بن گئے۔ حقیقت یہ ہے کہ کتابیں اپنی جگہ لیکن اردو زبان اور اردو ادب کی ترویج و اشاعت کا سہرا انھیں حکائی روایت کی سر ہے۔ ذیل میں اردو کے سماجی اداروں کو تفصیل کی ساتھ بیان کیا جاتا ہے۔ یہ وہی سماجی ادارے ہیں جنھوں نے نہ صرف اردو ادب کی حکائی روایت کو پروان چڑھایا بلکہ اردو زبان اور ادب کی ترویج و اشاعت میں بھی کارہائے نما یاں انجام دئے۔

(الف) اردو مشاعروں کا ارتقا

مشاعرہ سے مراد شعراء اور سامعین کا مجمع یا مجلس ہے جس میں ایک معینہ وقت اور مقام پر تقابل اور تسابق کے جذبہ کے پیش نظر شعراء اپنا اپنا کلام پیش کرتے ہیں اور شائقین سخن سے دادِ سخن حاصل کرتے ہیں۔ ان اجتماعات کو ہر دور میں الگ الگ ناموں سے بھی یاد کیا گیا ہے۔ بعض محققوں اور تذکرہ نگاروں نے دو شعرا کے مابین کلام سنانے اور اس پر اظہار خیال کو بھی مشاعروں کا نام دیا ہے۔

مشاعروں میں شاعر اپنے جذباتِ باطنی، خیالاتِ ذہنی، مناظر و مشاہدات اور محسوسات کو بڑے دل پذیر اور مؤثر طریقہ سے نظم کے قالب میں ڈھالتا ہے، وہ ضرورت پڑنے پر شواہد و استدلال سے بھی کام لیتا ہے اور سامع کی ذہنی پرتیں کھولتا ہے۔ وہ اپنی کاوشوں کو تشبیہات و استعارات کے رنگین پردوں میں ظاہر کرتا ہے۔ یہ ایک نفسیاتی حقیقت ہے کہ بنی نوع انسان اپنی تعریف سننا چاہتا ہے اور ایک فنکار کے ساتھ تو یہ چیز خصوصیت سے جڑی ہے کہ وہ اپنے فن کی داد چاہتا ہے اور اپنی فنی کاوش کی تعریف سننے کا عادی ہوتا ہے۔ لہذا اس جذبہ کے تحت وہ اپنا فن دوست اور اہل نظر کے سامنے پیش کرتا ہے ان کو محظوظ کرتا ہے اور ان سے داد وصول کرتا ہے گر یہی بات شاعری کے حوالے سے کی جائے تو ایک شاعر اپنی شاعرانہ کاوشوں کو مجمع کے سامنے پیش کرتا ہے، سامعین لطف اندوز ہوتے ہیں اور دادِ سخن سے نوازتے ہیں۔ یعنی سننے سنانے کا دور شروع ہو جاتا ہے۔ ایسے مجمع کو ہم 'مشاعرہ' کی اصطلاح سے یاد کرتے ہیں۔ آج کے دور میں اردو زبان کے حوالے سے برصغیر ہندو پاک میں شاید ہی کوئی ایسا تعلیم یافتہ یا کم تعلیم یافتہ شخص نظر آئے گا جو لفظ مشاعرے سے ناواقف ہو۔ یہ ضروری نہیں کہ

وہ اردو زبان سے بھی واقف ہو۔محفل مشاعرے نے آج ایک دلچسپ معاشرتی اجتماع کی شکل اختیار کر لی ہے۔ زبان سے تھوڑے بہت بھی واقف عوام مشاعرے میں جانا، مشاعرے کروانا، مشاعروں پر گفتگو کرنا ایک تفریحی شغل سمجھتے ہیں۔دراصل موجودہ دور میں مشاعروں میں شرکت کرنا ایک فیشن بن گیا ہے۔

ہندستان میں مشاعرے: مشاعروں کی ابتدا کب، کہاں اور کن حالات کے تحت ہوئی، قطعیت کے ساتھ تاریخ کا تعین کرنا تو مشکل ہے البتہ تاریخی اعتبار سے یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ مشاعرے کا تعلق زمانہ قدیم سے عرب، ہندستان اور ایران میں رہا ہے۔ ہندو عرب اور ایران کی تہذیبیں یوروپی تہذیبوں سے قدیم تر ہیں۔ جہاں علم وادب کے چرچے اس وقت بھی تھے جب یوروپ تاریکیوں میں لپٹا ہوا تھا، مشاعرہ خالص مشرقی ذہن کی پیداوار ہے اور اس کی نشوونما ان ممالک میں ہی ہوئی ہے اور یہیں اس نے فروغ پایا ہے۔قدیم ہندستان میں شعرا یہاں کی ریاستوں میں درباروں سے وابستہ رہے ہیں ۔سنسکرت کے شاعر معاشرے کے وہ افراد ہوتے تھے جو عالم، فاضل اور معتبر افراد میں شمار کیے جاتے تھے۔شاعری نہایت اعلیٰ درجے کا وجدانی عطیہ تسلیم کی جاتی تھی اور یہ شعرا اپنے ہم پلہ شاعروں کو بلا کر یا وہاں جا کر اپنا اپنا کلام سناتے اور سنتے تھے۔یا پھر راجہ کے دربار میں کلام سناتے تھے۔ایسی نشستوں میں عیوب ونقائص پر بھی گفتگو ہوتی تھی اور شاعر بلاتر دید ان کی اصلاح کرلیا کرتے تھے۔تاریخ کی رو سے کہا جاسکتا ہے کہ ہندستان میں نوی صدی عیسوی میں شاعری ایک مستقل پیشہ بن چکی تھی۔شاعر ایک منظم اور طے شدہ لائحہ عمل کے تحت زندگی بسر کرتا تھا۔علی جواد زیدی لکھتے ہیں۔

> "ایسی صحبتوں کا ذکر سب سے پہلے راج شیکھر (۹۲۰-۸۸۰) کی" کاویہ میمانا" کے دسویں باب میں ملتا ہے۔اس باب میں راج شیکھر شاعروں کے معمولات کا ذکر کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ شاعر کے لیے یہ لازم ہے کہ وہ لگاتار علوم وفنون کا مطالعہ کرتا رہے۔ دل، زبان اور عمل کا پاک وصاف ہو۔اس کا مکان صاف ستھرا اور ہر موسم کے لحاظ سے آسائش ہو۔اس کے ملازم اپ بھرنش میں باتیں کریں اور گھر والے اور گھر والیاں سنسکرت اور پراکرت سے واقفیت رکھتے ہوں۔اس کے دوست سبھی زبانوں سے واقف ہوں۔لکھنے کا سامان جیسے کھریا، قلم، دوات، بھوج پتر وغیرہ ہر وقت اس کے سامنے موجود

رہے۔شاعر اپنی نامکمل تخلیق دوسروں کو نہ سنائے۔وہ اپنے نظام اوقات کو چار حصوں میں بانٹ لے، صبح کو پوجا پاٹ سے فارغ ہو کر مطالعہ کرے۔مطالعہ کا کمرہ الگ ہو جہاں وہ شعر و شاعری کے علاوہ دوسرے علوم سے فیض حاصل کر سکے۔دوسرے پہر میں وہ شعر نظم کرے۔دو پہر کے لگ بھگ وہ نہا دھو کر کھانا کھائے۔غذا سے فارغ ہو کر شعری نشست منعقد کرے۔اپنے وقت کے چوتھے حصے میں اپنی تصنیف پر نظر ثانی کر کے اچھی طرح جانچے اور پرکھے اور شعری نشست میں ہونے والی تنقید و تعریف کو پیش نظر رکھ کر مناسب ترمیم کرے[1]

ا۔تاریخ مشاعرہ، علی جواد زیدی، ص ۱۴

اس کے ساتھ راج شیکھر نے راجاؤں کے دربار میں ہونے والی شعری نشستوں کا حال بھی تفصیل سے بیان کیا ہے اور وقتاً فوقتاً مفید مشوروں سے بھی نوازا ہے۔لیکن جہاں راج پاٹ اور شہریوں کے معمولات کے سلسلے کی تفصیلات درج ہیں۔وہاں اس میں وتسائن کی" کام سوتر" اور "اتھوشاستر" کی گونج سنائی دیتی ہے۔اس لیے راج شیکھر کو پہلا شاعر تسلیم نہیں کیا جا سکتا جس نے ان معمولات کی پابندی سب سے پہلے کی ہو۔لہذا یہ کوی سمیلن یا مجالس شعرا جو سنسکرت میں ہوا کرتی تھیں، کب سے شروع ہوئیں اور کس طرح وجود میں آئیں یہ بتانا مشکل ہے۔راجاؤں کے درباروں میں تو مجلسِ شعرا یا کوی سمیلنوں کا انعقاد تو بڑے اہتمام سے کیا جاتا تھا۔جس میں دوسرے ماہرین فن اور علماء بھی شریک ہوتے تھے۔شاعری اور شاعرانہ مقابلوں کے لئے "برہم سبھا" منعقد کی جاتی جن میں علماء اور ارباب علم و فن بڑی تعداد میں دکھائی دیتے ہیں۔یہاں ارباب سخن اپنی تخلیقات پیش کرتے اور داد سخن حاصل کرتے۔خوبیوں کا اعتراف کیا جاتا۔ساتھ ہی خامیوں کی طرف بھی اشارہ کر دیا جاتا اور شعرا اس پر غور خوض کے بعد اپنے کلام میں ترمیم اور اضافے کر لیتے۔مذہبی موقعوں پر بھی ایسی مجالس منعقد کی جاتیں تھیں۔طرحی مشاعروں کی ابتدا کا سراغ بھی ہمیں انہیں مجالس سے ملتا ہے۔یہاں بدیہہ گوئی پر بھی زور دیا گیا ہے۔فوری طور پر کوئی موضوع دے دیا جاتا اور شعرا حضرات اس پر طبع آزمائی کرتے اور عمدہ سے عمدہ اشعار پیش کرنے کی کوشش کرتے اور انعام و اکرام حاصل کرتے۔شاعری کو شاہی سرپرستی ہر دور میں میسر رہی ہے۔

اس شاہی سرپرستی نے شاعری کو فکرِ معاش سے کافی حد تک آزاد کردیا تھا جس کا ایک بڑا فائدہ یہ ہوا کہ شاعر نے اپنی تمام تر ذہنی صلاحیتوں کو بروئے کار لاکر شعروادب کی خدمت کی اور اپنا وقت شاعری کے ساتھ دوسرے علوم وفنون کی تحصیل میں صرف کیا۔ دوسرے علوم کا عمیق مطالعہ شعرا کے لیے نہایت فائدے مند ثابت ہوتا تھا۔ قواعد، لغت اور عروض پر عبور ہونا لازمی تھا۔ ساتھ ہی شاعر کو مسلسل مشق کرتے رہنا اور اشعار کو زبانی یاد رکھنا بھی ضروری تھا۔ فنونِ لطیفہ اور دنیاوی امور میں دلچسپی ہونا بھی شاعر کے لیے اہم تھا۔ انھیں صلاحتیوں پر پرکھ کر مقابلوں میں شعرا کی شعری کاوشوں کا فیصلہ سنایا جاتا تھا۔ اسی لیے شاعر کو اُس دور کا نہایت معتبر اور قابل احترام شخص تسلیم کیا گیا تھا۔

مذکورہ صفات کی موجودگی، فطری صلاحیتوں اور روایتی تربیت کو بروئے کار لاتے ہوئے شاعر بیک وقت دانشور، علماء، مورخ، بھاٹ، مغنی وغیرہ کے ساتھ شعری اجتماعات میں شریک ہوتا۔ چونکہ وہ ان تمام علوم پر حاوی ہوتا اس لیے درباروں میں بآسانی فروغ پاتا اور مقابلوں میں نہ صرف حصہ لیتا بلکہ پسندیدگی کلام کے باعث داد وپیش سے نوازا جاتا۔ مدح خوانی اور مناجاتوں کا سلسلہ اسی دور میں ملتا ہے۔ جو شعرا کے لئے انعام واکرام کا ذریعہ بنتا تھا۔ شعرا اپنی اپنی شاعری سے ممدوحین کی شہرت میں اضافہ کرتے ہی تھے ساتھ میں اگر کسی سے ٹھن جاتی تو ہجو کہنے سے بھی پرہیز نہیں کرتے تھے۔ بقول ذکی تال گانوی :

> "چنانچہ دور جاہلیہ میں قطع اللسان کا جو محاورہ رائج تھا اس کا مفہوم یہ تھا کہ کچھ دے دلا کر زبان بند کردی جائے" ۔ (چند یادگار مشاعرے، ص۱۰)

شاعر کو اس وقت کے معاشرے کا ایک لازمی جز قرار دیا گیا ہے۔ اسے درباروں اور راج سبھاؤں کی زینت سمجھا گیا ہے۔ شاعر بیک وقت کئی زبانوں پر عبور رکھتا تھا۔ ویسے بھی ہندستانی معاشرے کی تشکیل ایسی تھی کہ شاعر کے علاوہ عالم، امیر اور راجہ وغیرہ کو کئی زبانوں سے واقف ہونا ضروری تھا۔ ان زبانوں کے جانے بغیر ان کا کام نہیں چلتا تھا۔ عوام وخواص کی زبانیں علیحدہ علیحدہ تھیں مثلاً ملازمین اپ بھرنش میں بات کرتے ہیں تو خادمائیں ماگدھی میں اور محل کی عورتیں وغیرہ سنسکرت اور پراکرت زبان کا استعمال کرتی ہیں۔ جو شعری ذوق بھی رکھتی ہیں اور شعری اجتماعات میں دلچسپی لیتی تھیں۔

عرب میں مشاعرے: عربوں میں شاعری ایام جاہلیت سے ہی ایک صفت سمجھی جاتی تھی۔ شاعر

اپنے قبیلہ کا ایک اہم فرد ہوتا اور وہ قبائلی زندگی میں ایک اہم کردار ادا کرتا۔عرب میں بازاروں ،میلوں ، درباروں اوردوسرے مقامات پر شعری اجتماعات مختلف اوقات میں ہوتے رہے ہیں۔تاریخ عرب سے پتہ چلتا ہے کہ مقامی حیثیت کے بہت سے میلے لگتے تھے۔موسمی ، ہفتہ وار اور ماہانہ میلے ان سے علیحدہ تھے لیکن بین عرب میلوں میں (۱) عکاظ (۲) ذوالمجنہ (۳) اور ذوالجاز کے میلے اہم تھے۔ان میلوں میں بھی عکاظ کا میلہ خاص اہمیت کا حامل تھا۔ان میلوں میں ہزاروں کی تعداد میں لوگ شریک ہوتے۔عرب کے تمام قبائل اس میں شرکت کرتے۔اہل فن کا ایک بڑا مجمع ہوتا تمام فن کار اپنے فن کا مظاہرہ کرتے۔سیکڑوں کی تعداد میں دکانیں لگتی۔ناچ رنگ ، گانا بجانا غرض کہ سیر وتفریح کے تمام سامان ان میلوں میں مہیا ہوتا۔ان میلوں میں تجّار کاروبار کے منصوبے بناتے ،خرید وفروخت کرتے ،جنگجو عرب ان دنوں میں جنگ وجدال بند کردیتے۔قبائل بہادری کے قصے سناتے ،زباں دانی اور حسب ونسب کے دعوے کرتے اور فوقیت جتاتے۔قرب وجوار اور قبیلوں کے شعرا اکھٹا ہوتے اور شعری اجتماعات کا باقاعدہ انتظام ہوتا جنھیں مشاعرہ یا مقاصدہ کہا جاسکتا ہے۔ان شعری محافل میں شریک ہونے کے لیے شعرا بہت پہلے سے تیاری کرتے تھے اور کلام کی مشق مہینوں پہلے سے شروع کردیتے تھے۔کیونکہ یہ میلے شعرا کا درجہ متعین کرنے میں اہم رول ادا کرتے اس لئے شعرا اور ان کے کلام کی شہرت کا یہ واحد اور مضبوط ذریعہ تھے۔چند دنوں میں ہی شاعر کا کلام قبیلوں اور دور دراز کے علاقوں میں پھیل جاتا اور زبان زدعام وخاص ہوجاتا تھا۔ان میلوں کے ذریعہ اس دور کے شعرا کو آفاقی شہرت حاصل ہوتی تھی۔ان میلوں میں منعقد شعری محفلوں میں شریک ہونے کے لیے بہت دور دور سے لوگ آتے اور شعرا کا بھی بڑا مجمع ہوتا۔متفقہ طور پر کسی سن رسیدہ شاعر کو میر مشاعرہ یا ثالث (حکم) چن لیا جاتا۔شعرا باری باری اپنا قصیدہ سناتے۔لوگ بھی اس میں اپنا سر دھنتے۔جب سب شعرا فارغ ہوجاتے تو میر مشاعرہ فیصلہ سنادیتا کہ اس سال کس شاعر کا قصیدہ سب سے اچھا تھا۔اور پھر اس شاہکار قصیدے کو قباطی (مصر کا بنا ہوا ریشمی کپڑا) پر سونے کے پانی سے لکھ کر خانہء کعبہ پر آویزاں کردیا جاتا تھا جس کو معلقات (لٹکائے ہوئے قصیدے) کہا گیا ہے۔لوگ اس منتخب قصیدے کو سال بھر دیکھتے رہتے اگر کوئی نکتہ قابل اعتراض ہوتا تو اس کی نشاندہی کی جاتی ورنہ اس قصیدے کی اہمیت کو تسلیم کیا جاتا ہے اور اس شاعر کو 'ملک الشعرا' مان لیا جاتا تھا اس شاعر کا شمار چوٹی کے شعرا میں ہونے لگتا تھا۔اہل قبیلہ شاعر کی شہرت اور کامیابی کے لیے جشن مناتے۔عورتیں اس میں پیش پیش رہتیں ،عود ورباب پر اس کے قصیدے گاتیں

۔دوسرے قبیلے کے لوگ بھی ان جشنوں میں شریک ہوتے اور اس طرح اس شاعر کی اہمیت مسلم ہو جاتی تھی ۔اس طرح کے سات قصیدے جنھیں یہ شرف حاصل ہے کہ انھیں خانہء کعبہ کی دیوار پر آویزاں کیا گیا تھا 'سبعہ معلقہ' کہا جاتا ہے۔ادبِ عربی میں اصحاب معلقات کا ایک اہم اور خاص مقام ہے۔

ان مسابقوں میں مردوں کے ساتھ عورتیں بھی شریک ہوتیں تھیں۔عملی حصہ لیتی تھیں اور ان پر تنقید بھی کرتی تھیں۔تنقید بھی تعریف کی طرح عام تھی کیونکہ یہاں شعرا اپنے قبیلے کی نمائندگی بھی کرتے نظر آتے ہیں لہذا اس جذبے کے تحت شعرا اپنے قصیدوں پر عرق ریزی کرتے اور جوہرِ طبع دکھاتے تھے۔

عرب میں ان بازروں اور میلوں سے پہلے گانوں، چوپالوں اور شرفا کی بیٹھکوں کے ذریعہ ادبی مجلسیں وجود میں آچکی تھیں۔ان مجالیس کو 'نادی' (جمع اندیہ) کہتے تھے۔ان میں پنچایتی فیصلوں، دنیاوی امور، سیاست و دیگر مسائل وموضوعات پر گفتگو ہوتی اور ساتھ ہی شعرا اپنا کلام بھی سناتے تھے۔بادشاہوں اور امیروں کے محلوں میں بھی شعرا اپنا کلام پیش کرتے تھے۔یہی مجالیس شعرا کی ابتدائی تربیت گاہیں ثابت ہوئیں کیونکہ یہاں سے تربیت یافتہ شعرا اس قابل ہو جاتے کہ وہ بازاروں اور عکاظ جیسے بڑے میلے میں منعقد شعری مجالیس کے بڑے مجمع کا سامنا کرنے اور وہاں قصیدہ پڑھنے کی جرأت کرسکیں۔

عرب میں شعر پڑھنے کو 'انشاد' اور 'نشید' کہتے تھے (یعنی گانا گانا)۔عرب کی قدیم مجالیس میں شعرا اپنا کلام گا کر ہی درباروں میں پیش کرتے تھے۔یہ سلسلہ ہمیں بنی امیہ اور بنو عباس کے دور تک نظر آتا ہے۔دورِ بنی امیہ میں جب شہنشاہیت کی بنیاد پڑی تو شاہی دربار میں شاعرں اور مغنیوں کا ہجوم ہوتا تھا۔شاعر اخلاقی قدروں کو چھلانگ کر عشقیہ شاعری کررہے تھے۔قصیدے سے علیحدہ غزل کو ایک مستقل صنف سخن مان لیا گیا تھا۔ پروفیسر خورشیدی لکھتے ہیں:

> "خصوصیت کے ساتھ عہد بنو عباس میں عرب کی غزل گو شاعروں کی مقبولیت موسیقاروں کی آواز کے سہارے پر تھی یعنی ہم محافل اور مجالیس میں مغنیوں کو شعرا کے غزلیہ اشعار گاتے ہوئے پاتے ہیں" (۳۔ ابلاغ وترسیل، محمد یوسف خورشیدی)

شعرا کے مسابقوں اور مقابلوں میں قصائد کے ساتھ رجز بھی ہوتے تھے۔مشاعروں کے ساتھ منافروں اور مفاخروں کا انعقاد ہوتا تھا اور ان مشاعروں کے نتیجہ میں کبھی خوف ناک جنگیں بھی ہوئیں ہیں۔عربوں کی شعر

فہمی اورشعر پسندی کا یہ عالم تھا کہ ادھر شاعر کی زبان سے شعر نکلا اور لوگوں کی زبان پر چڑھ گیا۔ان لوگوں کا قوت حافظہ بے پناہ تھا۔راویوں کو سیکڑوں اور ہزاروں کی تعداد میں قصائد اور اشعار یاد ہوتے۔عام لوگوں کے حافظے میں سیکڑوں اشعار محفوظ رہتے تھے۔شعرا راویوں اور عام لوگوں کے زبردست قوت حافظے کی بدولت یہ شعری سرمایہ نسل در نسل تبدیل ہوا اور محفوظ رہا ہے۔عرب میں شعری مجالیس کی حیثیت عوامی بھی رہی ہے اس لیے اس شعری خزانے کو ترسیل کا ایسا ذریعہ یعنی عوام ہاتھ آیا جو اس کی بقا کا ضامن ٹھہرا۔شعری مجلس کی یہ حکائی روایت ایک نسل سے دوسری نسل میں منتقل ہوتی گئی۔ جن شعرا نے عوامی جذبات کو سہل اور آسان زبان میں نظم کیا ہے وہ شعرا زیادہ پسند کیے گئے ہیں۔اس لیے یہاں کے مشاعروں میں عرب کی قبائلی زندگی کی روح دکھائی دیتی ہے۔

ایران میں مشاعرے: عربوں کے توسط سے ایران نے بھی مشاعروں کا رواج پایا۔عرب کی طرح ہر دور میں ایران میں بھی شعرا کی حوصلہ افزائی اور قدر کی گئی۔عوام وخواص سب اس سے لطف اندوز ہوئے۔ ایران کی ابتدائی شاعری سے شعرا کے ایسے بڑے مجمع کا پتا نہیں چلتا جسے ہم لفظ مشاعرہ سے تعبیر کریں۔لیکن درباروں ، مذہبی جشنوں ، بازاروں ،قہوہ خانوں اور خاص خاص دکانوں پر شعرا جمع ہوتے اور مقابلوں اور مسابقوں میں مشغول رہتے۔ایران میں عرب کے بڑے میلے عکاظ کے سے ملک گیر پیمانے پر بازاروں میں باقاعدہ شعری مقابلوں کا رواج نہیں تھا لیکن ہم ایران کی ان نجی ادبی محفلوں اور درباری نشستوں میں مشاعرے کے ابتدائی نقوش تلاش کر سکتے ہیں۔ایران میں شعرا کے ان اجتماعات کا پتا ہمیں تاریخی حوالوں سے ہوتا ہے۔ مثلاً

> "حافظ کا بیان ہے کہ جشن نوروز یعنی مہرگان کے مواقع پر نوشیرواں کے دربار میں شعرا جمع ہوکر اس کی مدح میں اشعار پڑھتے تھے۔یہ قصیدے خاص طور سے انھیں جشنوں کے لیے لکھے جاتے تھے " (۴؎ تاریخِ مشاعرہ، علی جواد زیدی)

شعرالعجم کا مندرجہ ذیل اقتباس مشاعرے کی ابتدا کے سلسلے میں ضروری معلومات فراہم کرتا ہے ملاحظہ ہو:

> " فردوسی ہرات سے چل کر غزنی میں آیا اور ایک باغ کے قریب ٹھہرا۔وضو کر کے دو رکعت نماز پڑھی۔شہر میں جن لوگوں سے راہ ورسم تھی ان کو اپنے آنے کی اطلاع دی۔ چلتا

پھرتا باغ میں جا نکلا۔حسن اتفاق سے دربار کے ممتاز شعرا یعنی عنصری، فرخی، مسجدی باغ میں سیر کو آئے تھے اور بادہ و جام کا دور چل رہا تھا۔فردوسی ادھر جا نکلا، حریفوں نے اسے محفل صحبت سمجھ کر روکنا چاہا ایک نے کہا اس کو چھیڑا جائے تو خود تنگ آ کر چلا جائے گا۔ عنصری نے کہا کہ تہذیب وہ آدمیت کے خلاف ہے۔آخر رائے قرار پائی کہ رباعی کا ایک مصرع طرح کیا جائے سب اس پر طبع آزمائی کریں اگر یہ بھی مصرع لگائے تو شریک صحبت کرلیا جائے ورنہ خود شرمندہ ہوکر اٹھ جائے گا عنصری نے ابتدا کی اور کہا۔

ع چوں عارض تو ماہ نباشد روشن

فرخی نے کہا ۔ ع مانندرخ گل نہ بود درگلشن

مسجدی نے کہا ۔ ع ہمی گزر کند از جوشن

قافیوں میں شین کا التزام تھا اور اس التزام کے ساتھ کوئی شگفتہ قافیہ باقی نہ رہا لیکن فردوسی نے برجستہ کہا ۔ ع مانند سنان گیو در جنگ پشن

سب نے گیو اور پشن کی تلمیح پوچھی فردوسی نے تفصیل بیان کی۔اس وقت تو سب نے اسے شریک صحبت کرلیا لیکن رشک وحسد کہ ایشیائی قوموں کا خاصہ ہے، سب نے سازش کی کہ فردوسی دربار تک نہ پہنچنے پائے۔بعض روایتوں میں ہے کہ یہ مشاعرہ خود محمود کے دربار میں ہوا تھا۔" (۵؎ شعرالعجم، جلد سوم، شبلی نعمانی)

یہ واقعہ چوتھی صدی ہجری کے آخر یا پانچویں صدی ہجری کے شروع سے تعلق رکھتا ہے اور ایران کے ابتدائی زمانوں میں شعر مجالیس کا ہونا ثابت کرتا ہے۔کچھ تاریخی حوالوں سے پتہ چلتا ہے کہ ایران میں مشاعرے حافظ شیرازی کے زمانے سے پہلے قائم ہو چکے تھے۔سید ظہیرالدین علوی نے اپنے مضمون میں لکھا ہے:

"اتنا ضرور پتا چلتا ہے کہ حافظ شیرازی کے زمانے سے پہلے مشاعرے ایران میں قائم ہو چکے تھے اور ان میں وہ تمام ردیف و قافیہ کی پابندیاں تھیں جو یہاں کے مشاعروں میں ہوتی ہیں" (٦؎ مشاعرے اور ان کی اصلاح، زمانہ، کانپور، ۱۹۳۵ء، ص ۵)

ان حوالوں سے ہم قطعیت کے ساتھ آغاز مشاعرہ کی تاریخ کا شاید صحیح تعین نہ کر پائیں لیکن ابتدائی زمانوں میں مسابقوں اور مقابلوں کے پس منظر کو ضرور سمجھا جا سکتا ہے۔ادبی مجلسیں درباروں اور اُمرا کے یہاں منعقد ہو

تیں ایک سے زیادہ شاعر اور ادیب درباروں سے وابستہ رہتے تھے۔ علامہ شبلی نے شعر العجم میں لکھا ہے کہ ولید کے زمانے سے جب شاہانہ در و دربار قائم ہوا تو لوازم سلطنت کی حیثیت سے شاعری نے دوبارہ جنم لیا۔ خان آرزو نے لکھا کہ ایران کے قدیم سلاطین میں فراہوش نام کا ایک عالیشان بادشاہ تھا۔ اس کے دربار میں گروہ کثیر اہل سخن کا حاضر رہتا تھا (ے شعر العجم) شعرا کی درباروں سے وابستگی کا ثبوت ہر دور میں ملتا ہے۔ درباری مجالیس میں شعرا کے ساتھ علماء، دانشور، ماہرین، اُمرا اور وزرا بھی موجود رہتے تھے اس لیے شعرا کو شاعری اور قدیمی صلاحیتوں کے ساتھ دوسرے علوم پر بھی نظر رکھنی ہوتی تھی اس کے بغیر دربار میں قدر و منزلت اور مقام حاصل کرنا ان کے لیے ناممکن تھا۔ یہی وجہ ہے کہ قصیدے میں اظہار علم وفن نے خصوصیت سے جگہ پائی ۔

شعری اجتماعات میں شعر خوانی کا کام ایران میں زیادہ منظم طریقے سے درباروں میں ہی ہوا ہے جو مقابلے ایسی بقا کے لیے ہوتے تھے وہ شاعری کی دنیا میں داخل ہو چکے تھے۔ جس کے نتیجہ میں شعرا کی باہمی رقابتں اور چشمکیں بروئے کار رہیں۔ فارسی کے قدیم تذکروں میں (لعب اللباب، خزانہ عامرہ، آتشکدہ وغیرہ) ایسے واقعات ملتے ہیں جن میں شعرا نے ایک دوسرے کو نیچا دکھانے کی کوشش کی ہے۔ فردوسی جیسے عظیم شاعر کو بھی دربار غزنوی کی رقابتوں اور خودغرضیوں کا سامنا کرنا پڑا تھا۔

درباروں میں اہم اہم موقعوں پر بھی شعری مجلسیں منعقد ہوتی تھیں۔ جیسے جشن نوروز، جشن تخت نشینی۔ غسل صحت، شادی، عید وغیرہ۔ شعرا قصائد وقطعات لکھ کر لاتے۔ یعنی یکساں موضوع پر بھی طبع آزمائی کرتے۔ ایک دوسرے پر سبقت لے جانے کی کوشش میں اپنے اپنے ذہن کی پرتیں کھولتے اور جوہر طبع دکھاتے۔ ان مجالس میں شعرا اپنا کلام باری باری پیش کرتے اور جس شاعر کا کلام زیادہ پسند کیا جاتا وہ دوسرے شعرا پر فوقیت حاصل کر لیتا اور ملک الشعرائی کے خطاب سے نوازہ جاتا اور یہی پسندیدگی کلام شاعر کے لیے انعام و اکرام کا ذریعہ بن جاتی۔ ہندستان میں ' کوی راج' کی روایت زیادہ قدیم سے ہے۔ شبلی نے لکھا ہے

"خاندان تیموریہ کی حکومت میں اکبری دربار کے شاعر غزالی کو سب سے پہلے ملک الشعرا کا منصب حاصل ہوا۔ (۸ شعر العجم، جلد سوم)

ایران میں طرحی مشاعروں کی ابتدا بقول شبلی نعمانیؔ فغانی کے زمانے سے ہوئی ہے لیکن کچھ تاریخی حوالوں سے معلوم ہوتا ہے کہ طرحی مشاعروں کی روایت فُغانی سے پہلے کی ہے اکثر سنگلاخ زمینیں سامنے آتیں اور کئی شعرا بیک وقت اس پر طبع آزمائی کرتے۔ شبلی نے فُغانی کے زمانے کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے۔

"اس سے پہلے شعرا بطور خود اساتذہ کی غزلوں پر غزلیں لکھتے تھے۔ اب (فغانی کے زمانے سے) یہ طریقہ قائم ہوا ہے کہ کسی امیر صاحبِ مذاق کے مکان پر شعرا جمع ہوتے تھے۔ پہلے سے کوکوئی طرح دیدی جاتی تھی سب اس طرح میں غزلیں لکھ کر لاتے اور پڑتے تھے۔ کبھی بر سر محفل دعوے داروں میں چوٹ چل جاتی تھی۔ سوال و جواب ہوتے تھے اور اس طرح مسابقت اور حریف پیشگی شاعری کو ترقی دیتی جاتی تھی۔"

(شعر العجم، شبلی نعمانی، صفحہ ۷۸)

مندرجہ بالا اقتباس کو اگر اس کی تشریحات کے ساتھ پڑھا جائے تو واضح ہو جاتا ہے کہ یہاں شبلی مطلق مشاعروں کی بات نہیں کر رہے تھے۔ طرحی مشاعروں کے ذیل میں ہی گفتگو ہو رہی تھی کیونکہ شبلی نے شعر العجم میں ایک دوسری جگہ فردوسی کے زمانے کی جو روایت بیان کی تھی اور جس کی مثال اس سے پہلے دی جا چکی ہے (۹) اس سے ایران میں طرحی مشاعروں کی روایت کی قدامت پر روشنی پڑتی ہے فغانی سے پہلے بھی طرحی مشاعرے رواج پا چکے تھے۔ ہم طرحی قصائد کے ساتھ ہم طرح غزلیں بھی ہر دور میں بکثرت نظر آتی ہیں۔ فخری ابن محمد امیری نے ۱۸۰ شعرا کی ہم طرح غزلیں 'تحفۃ الحبیب' میں جمع کر دی ہیں [۱۰] اس زمانے میں شعرا طرحی غزلیں کہہ کر باہمی صحبتوں میں سناتے اور کا کبھی کبھی خط و کتابت کے ذریعہ ایک دوسرے کو بھی پہنچائی جاتی تھیں۔

ایرانی مشاعروں میں درباری لوازم نمایاں ہیں یہ مشاعرے جاگیردارانہ قدروں کے حامل ہیں۔ جب کی عرب میں قبائلی زندگی کی روح ظاہر ہوتی ہے۔ طرحی مشاعرے اس تخلیقی عمل کی نفی کرتے ہیں جو ایک آزاد سماج میں پنپتا ہے اور یہی مشاعرے شعرا کے حصول دولت اور شہرت کا ذریعہ بھی ثابت ہوئے ہیں اور تفریحی طبع کا سامان بھی۔ درباروں کے بعد روسا نے اس رواج کو آگے بڑھانے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ عربوں میں جس

طرح کے مشاعرے مسابقت کے لیے ہوتے تھے تقریباً وہی حال ایران میں ہوا۔ درباروں اور اُمرا کی پسندیدگی اور داد و دہش کے باعث شعرا کے اجتماعات باضابطہ اور عام ہو گئے۔ یہاں تک کہ عرب مسابقہ سے آگے بڑھ گئے لیکن سولھویں صدی عیسوی میں ایران میں ایک دور ایسا آیا کہ طہماسپ صفوی کی حکومت قائم ہوئی اور اس نے سوائے ائمہ کی مدح و ثنا کے ہر قسم کی شاعری پر پابندی عائد کر دی اور سخت سزائیں تجویز کر دیں۔ شاعری ایک فطری رجحان ہے اور کوشش کے باوجود اسے روکا نہیں جا سکتا۔ یوروپ میں بھی ایک مرتبہ شاعری پر پابندی لگائی گئی تھی لیکن شعرا یونان سے نکل کر اٹلی اور انگلینڈ میں آ گئے تھے۔ ایران میں پابندی کے بعد شعرا ایران نے صف در صف ہندستان کا رخ کیا اور یہاں دربار اکبری میں ان کی بھرپور پذیرائی۔ ذکی تال گانوی 'منتخب التواریخ' کے حوالے سے لکھتے ہیں۔

مشہور عالم عبدالقادر بدایونی نے منتخب التواریخ میں ایسے ۱۷۶ نامور شعرا، ادبا اور دانشوروں کی فہرست درج کی ہے جو ایرانی درباروں سے راہِ فرار اختیار کر کے ہندوستان کے دربار اکبری میں چلے آئے تھے ظاہر ہے کہ اتنے بڑے 'گنجینہ علم و ادب' کی موجودگی میں ہندستان کی فضا شعر و ادب کی فضاؤں سے پوری طرح معمور ہو گئی اور اکبر بادشاہ کے علاوہ خانخاناہ اور ابوالفتح جیسے علم دوست امراء و رؤسا کے درباروں میں ایرانی شاعروں کو جب کھلی فضا اور تازہ ہواؤں میں سانس لینے کا موقع ملا تو وہ ادبی اور شعری سرگرمیاں جو کچھ عرصہ قبل ایران میں روس تھیں اب ان کا منبع اور سرچشمہ ہندستان کی سرزمین بن گئی۔'

(چند یادگار مشاعرے، ذکی تال گانوی، صفحہ دس)

دہلی میں اردو مشاعروں کی ترویج و ترقی: ہندستان نے شاعری کے ساتھ ایرانی تہذیب کے اثرات بھی تیزی سے قبول کئے۔ غلاموں، خلجیوں اور تغلقوں نے اپنے اپنے عہد میں علم دوستی، ادب نوازی اور علم پروری کا حق ادا کیا یعنی شعرا ادبا اور علماء کو شاہی سرپرستی تو حاصل تھی۔ اکثر درباری جشن میں بادشاہ اپنے ذوق شعری کی تسکین کرتے نظر آتے ہیں البتہ لودیوں کے عہد میں شاعری کا وہ عام ذوق نظر نہیں آتا جس میں ہم شعری مجالس کو تلاش کر سکیں۔ خلجیوں اور تغلقوں کے عہد میں صوفیا، اکابرین اور بزرگان دین کی صحبتوں میں بھی شعرا موجود رہتے تھے۔ پروفیسر خورشیدی نے لکھا ہے:

"خصوصیت کے ساتھ حضرت نظام الدین اولیا کے حجرۂ خاص میں امیر خسرو اور دوسرے شعرا اپنے عارفانہ کلام سے حجرۂ درویش کو شہنشاہ کے دربار کا نمونہ بناتے رہتے تھے۔ اس عہد میں قوالی کی مجلسیں اور قوالوں کی غزل سرائی بھی ایک محفل مشاعرے کا سماع باندھ دیتی ہوگی" (۱۲ابلاغ و ترسیل، محمد یوسف خورشیدی، ص ۱۲۸)

اردو زبان کا ارتقا عوامی سطح پر ہو رہا تھا۔ فارسی زبان تو صدیوں تک ہندستان میں درباری زبان کی حیثیت سے مسلط رہی۔ راج پاٹ اور درس و تدریس کا کام اسی زبان میں ہوتا تھا۔ اس لیے اردو کی ابتدا کے بارے میں مزید معلومات خانقاہوں، اعراس اور عوام کے دوسرے بڑے اجتماعات کی فضا کی سیر ہمارے لیے فائدے مند ثابت ہوسکتی ہے۔ اردو مشاعروں کے ابتدائی نقوش تلاش کرتے ہوئے علی جواد زیدی رقم طراز ہیں۔

"قدیم ترین مشاعرہ اردو کی علاقائی بولیوں برج بھاشا اور اودھی وغیرہ کے ایسے شعرا پر مشتمل ہوتا تھا جن کی رسائی دربار اکبری تک تھی۔ کہا جاتا ہے کہ ان کی صدارت شہنشاہ اکبر خود کیا کرتا اس کے مخصوص شرکا میں عبدالرحیم خان خاناں اور متی رام وغیرہ شامل ہوا کرتے تھے۔ تلسی داس کا نام بھی شرکا میں لیا جاتا ہے۔ واللہ علم۔ اکبر کے زمانے سے برج بھاشا کی وسطت سے اردو کے مشاعروں کے ابتدائی نقوش ملنے لگتے ہیں اور ان میں ایک طرح کا تسلسل ہے لیکن اس کی دستیابی فارسی مشاعروں کے بارے میں زیادہ ہے۔" (۱۳۔ تاریخِ مشاعرہ، علی جواد زیدی)

سولھویں صدی میں جب مغل حکومت کا عروج ہوا تو ایرانی شعرا کے کارواں نے ایران و افغانستان سے نکل کر ہندوستان کا رخ کیا۔ ایران کی فضا شاعری کے لیے سازگار نہیں رہی تھی اور درباروں میں شعرا کی قدر دانیوں کے سامان کافی محدود ہو چکے تھے۔ ایسے میں مغلیہ حکومت نے وسیع القلبی کا ثبوت دیا۔ ان شعرا کو خوش آمدید کہا اور دل کھول کر مہمان نوازی کی۔ اور اس طرح ہندستان میں فارسی شاعری کا عروج ہوا۔ ایرانی شعرا کی یہ غیر معمولی تعداد ہمایوں، اکبر، خان خاناں اور حکیم ابوالفتح کے درباروں اور کاشانوں سے وابستہ ہوئی۔ کچھ شعرا

نے گولکنڈہ اور بیجاپور کی ادب دوست سلطنتوں کی راہ لی۔ ہندوستان میں فارسی گوشعرا بھی موجود تھے اور فارسی شعروادب کا چرچا بھی تھا۔علماء،فضلا اوردانشوروں کی موجودگی سے ایسا ماحول تیار ہوا کہ اس پرایران بھی رشک کی نگاہیں ڈالتا تھا۔اکبراور خان خاناں کی فیاضیوں نے مغل دربار کوشیراز اوراصفہان کا ہم پلہ بنادیا تھا۔ادبی مجالیس قابل دید تھیں۔سخاوت،مہمان نوازی،ادب دوستی اورشعرا کے سرپرست کہلانے کی خواہش اور درباروں کی رونق بڑھانے کے ملے جلے جذبات نے شعرا کی قدرومنزلت بڑھادی تھی۔اکثر دربارا کبری میں محافل مشاعرہ اورشعری مجالیس کاانعقاد کیا جاتا تھا۔اکبر کے دربار میں فیضؔی،عرفؔی اورخواجہ حسین ہرویؔ بھی موجود تھے۔خان خاناں کا بھی الگ دربار تھا۔اس کے یہاں فارسی و ہندی شعرا کو یکساں مواقع فراہم تھے۔وہ نہ صرف ان دادودہش سے نوازتا تھا بلکہ خودبھی ان محفلوں اورمطارحوں میں شریک ہوتا،اپنی شاعرانہ صلاحیتوں کا مظاہرہ کرتا اور اکثر و بیشتر دوسروں پرسبقت لے جاتا تھا۔حکیم ابوالفتح کے کاشانے پرطرحی اور غیرطرحی مشاعروں میں شعرااپنا کلام سناتے تھے۔خان خاناں نے نایاب اورنادر کتب جمع کر کے احمد آباد میں ایک عظیم الشان کتب خانہ قائم کیا تھا۔علامہ شبلی نے لکھا ہے۔

"ایک عجیب خصوصیت اس کتب خانے کی یہ تھی کہ جس قدرمشہورشعرااس دربار میں تھے ان کے دیوان خود ان کے ہاتھ کے لکھے ہوئے کتب خانے میں محفوظ تھے۔اکثرشعرا اس کتب خانے کی خدمت پرمعمور تھے۔یہیں غزلوں کی طرحیں دی جاتی تھیں۔شعرا مشاعرے کرتے تھے۔خان خاناں خودبھی شریک صحبت ہوتا تھا اورقدردانی سے دل بڑھاتا تھا۔خودبھی ان طرحوں میں غزلیں کہتا تھا۔(۱۴۔ شعرالعجم،جلدسوم)

چنانچہ ہندستان میں فارسی گوشعرا عرصہ درازتک یہ اجتماع جس میں مختلف شعرا جمع ہوتے،ایک دوسرے کو اپنا کلام سناتے داد وتحسین حاصل کرتے،درباروں اور رئیسوں سے انعامات پاتے،مشاعرے کے اسم سے موسوم ہوکر عام ہوگئے۔چونکہ اب بھی شاعری ایک شریفانہ فعل تھی اوررسمی طور پرصرف علماء،فضلا کوہی شاعری کرنے کا حق دار سمجھا جاتا تھا۔اس لیے یہ مشاعرے عام طور پر درباروں اوررئیسوں کے دیوان خانوں تک محدود تھے۔ہرکس وناکس کی رسائی وہاں تک نہیں تھی۔دوسرے یہ بھی کہ علم کی روشنی سے عوام محروم تھے۔اکبرکی

حکومت کے بعد جہانگیر کے عہد میں شاعروں کو اور زیادہ ساز گار فضا میسر آئی۔ جہانگیر عہد ولی عہدی سے ہی علم دوستی اور شعر و شاعری کا شوقین تھا۔ اس کے دربار میں فارسی کے بڑے بڑے شاعر مثلاً نظیریؔ، نیشاپوریؔ، طالب آملی، جمال الدین عرفیؔ، شیرازیؔ، بابا طالبؔ، اصفہانیؔ، ملا حیاتیؔ گیلانی، میر معصوم کاشی، ملا محمد صوفی، مازندانیؔ، اور سعیدائے گیلانیؔ وغیرہ وابستہ تھے اور درباری مشاعروں میں شریک ہوتے تھے۔ جب جہانگیر تخت نشینی پر بیٹھا تو اس نے اکبر کے بتائے ہوئے عہدے ملک الشعرا کو برقرار رکھا اور طالب آملی اس عہدے پر فائز ہوئے۔ جہانگیر کے عہد میں مشاعرے کا مفہوم کلام سنانے کے لیے فارسی گو شعرا کا اجتماع ہوتا تھا۔ حالانکہ خود اکبر کے عہد میں اور پھر جہانگیر کے عہد میں برج بھاشا، اودھی اور ماگدھی میں شاعری کرنے والے بھی موجود تھے۔ جہانگیر اور اس کی بیگم نور جہاں دونوں شعر کہتے تھے۔ اس کے دربار میں منعقد شعری مجالس کا اس کی خود نوشت سوانح حیات "تزک جہانگیری" اور اس کے ایک امیر معتمد خاں کی کتاب "اقبال نامہ جہانگیری" میں دیکھا جا سکتا ہے۔ جہانگیر کا ذوق سخن اکبر سے زیادہ بالیدہ تھا۔

جہانگیر کے بعد شاہجہاں اور عالم گیر اورنگ زیب کے عہد تک فارسی نہ صرف یہ کہ درباری زبان تھی بلکہ امرا، شرفا، علماء سب کے سب اپنی خط و کتابت میں فارسی کا ہی استعمال کرتے تھے اور اس وقت تک ایران اور ہندستان ایک مکان کے دو کمروں کے مانند ہو چکے تھے۔ اس عہد میں بھی درباروں اور امیروں کی سرپرستی کے باعث مشاعرے منعقد ہوتے اور کسی بھی مشاعرے میں فارسی کے علاوہ کسی دوسری زبان کے شاعر کی شمولیت کا ذکر نہیں ملتا، حالانکہ عہد اکبری میں بیشتر ہندی شاعر دربار اکبری اور خان خاناں کے درباروں سے وابستہ تھے اور محفلوں میں بھی شریک ہوتے تھے۔ شاہجہاں کا بھی ذوق شاعری پاکیزہ تھا۔ شاہجہاں کی فیاضیاں، اکبر اور جہانگیر سے بڑھ کر تھیں اس کے دربار میں شعرا کی تعداد بکثرت رہی اور اپنی قدر دانی اور فیاضی میں اکبر اور جہانگیر دونوں سے بازی لے گیا۔ حاجی محمد جان قدسی اسکے دربار کا ملک الشعرا تھا۔ اور اس نے بھی فارسی شعرا کے ساتھ ساتھ ہندی کے شاعروں کو خوب خوب نوازا۔ عالمگیر کو شعرا سے کم دلچسپی رہی۔ لیکن دربار کی اول روایت کو برقرار رکھا، مرزا عبدالقادر بیدلؔ اس دور کے شاعر ہیں۔ اورنگ زیب کی طبیعت میں مذہبی رجحانات حاوی تھے اس لیے مشاعروں کا تذکرہ نظر نہیں آتا۔ حالانکہ خود "رقعات عالمگیری" اورنگ زیب کے شاعرانہ مزاج اور نفاست کے گواہ ہیں لیکن عہد عالمگیری سے ہی سلطنتِ مغلیہ کا زوال شروع ہو جاتا ہے۔ عہدِ محمد شاہی میں مشاعروں سے

زیادہ موسیقی کی محفلیں آراستہ ہوتی تھیں۔ دراصل یہ دور کسی حد تک بھڑکتی ہوئی شمع کا منظر پیش کرتا ہے۔ لیکن اس دور میں وہ ملی جلی زبان جو قلعہ معلیٰ کے آس پاس بولی کی شکل میں رائج تھی، جسے ابتدا میں بھاکا، ہندوی اور بعد میں اردو کہا گیا اس قابل ہو چکی تھی کہ لوگوں نے بطور تفریح طبع غیر سنجیدہ شاعری شروع کر دی تھی۔ صنعت ایہام بہت مقبول تھی ادھر سیاسی طور پر نادر شاہی حملے نے رہی سہی کسر پوری کر دی۔ طوائف الملوکی اور مفلوک الحالی کا دور شروع ہوا لیکن ادبی طور پر اردو زبان کی ترقی ہوئی اور ریختہ میں یعنی اردو میں شاعری شروع ہو گئی۔ فن، تکنیک اور مضامین کا پکا پکایا مواد فارسی کے توسط سے مل گیا چنانچہ ایک دم نکھار آ گیا اور مقتدر فارسی شعرا بھی ریختہ کہنے لگے۔ دورِ شاہ عالم میں ہمیشہ اکثر مشاعروں کے اجتماع میں اردو کلام بھی دکھائی دینے لگتا ہے۔ ابتدا میں چونکہ مشاعرے سے مراد صرف فارسی شعرا کا اجتماع تھا اس لیے جب ریختہ لوگوں کی تعداد اتنی ہو گئی کہ مشاعرے کے طرز پر صرف اردو شعرا کے مشاعرے ہونے لگے تو انھیں تذکرہ نویسوں نے مراختہ لکھا۔ اور پھر جب فارسی کے طرز پر مصرعہ طرح دے کر غزلیات کہلوائی گئیں تو انھیں 'مطارحہ' کہا گیا۔ حالانکہ بہادر شاہ ظفر کے عہد تک فارسی گویوں کی تعداد کم ہو گئی اور مرزا سلیمان شکوہ (شاہ عالم کا بیٹا) کے لکھنؤ پہنچتے پہنچتے یہی ریختہ گو یوں یا اردو شعرا کے اجتماعات کو بلا تکلف 'مشاعرہ' کہا جانے لگا۔

یہ شعری اجتماعات کا سلسلہ شمال سے دکن تک پھیلا ہوا تھا۔ ابراہیم قلی قطب شاہ ادب نواز بادشاہ تھا اس نے محل کا ایک بڑا حصہ شعرا اور علماء کے لیے وقف کر دیا تھا جو 'اُش خانہ' کہلاتا تھا۔ شعر و سخن کی محفلیں وہیں جمتی تھیں۔ اس نے ۱۵۴۸ء سے اکتیس سال بادشاہت کی اس زمانے میں شاعری کے بہت چرچے تھے۔ لوگ بات بات پر اشعار کہتے تھے۔ اردو کے بھی تین بڑے شعر ملّا خیالؔی، سید محمودؔ اور فیروز موجود تھے۔

> ''شاہ عالم ثانی کا عہد اس اعتبار سے بڑا اہم ہے کہ شاہ عالم خود بھی شاعر تھے اور مشاعروں کی محفلیں ان کے دربار سے آراستہ ہوتی تھیں۔ یہی وہ زمانہ تھا جب کہ دلی کے تتبع میں دلی کے فارسی گو شعرا بھی ریختہ گوئی کی طرف مائل ہوئے اور شعرا کی محفلیں امرا کے محلوں کے علاوہ شرفا کے گھر پر بھی منعقد ہونے لگیں۔ ریختہ گوئی کا وہ ٹمٹماتا ہوا ستارہ جو دبستان دہلی کے ادبی افق پر نمایاں ہوا تھا بقول صاحبِ 'آبِ حیات' شاہ عالم ثانی کے دور میں آفتاب بن کر چمکا۔ اپنے عہد کے اساتذہ میں میرؔ و سوداؔ سے تو شاہ عالم کے

تعلقات زیادہ نمایاں نظر نہیں آتے البتہ میر دردؔ سے ان کو خاص عقیدت تھی۔ اس زمانے میں میر دردؔ کے یہاں خانقاہ میں وعظ، محفل سماع اور محفل مشاعرہ منعقد ہوتیں جو مہینہ اور ہفتہ وار چلتیں۔ شاہ عالم اپنے شاہانہ وقار ترک کر کے اکثر میر دردؔ کے یہاں ان محفلوں میں شریک ہوتے تھے۔ آبِ حیات کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ قلعہ معلیٰ اور خانقاہ دردؔ سے باہر بھی مشاعرے کی محفلیں آراستہ ہوتی تھیں۔ شاہ عالم ان مشاعروں میں اپنی غزل بھیجا کرتے تھے۔ اس عہد کا ملک الشعرا ہونے کا فخر سید الشعرا سید منشی غالب علی خاں سیدؔ کو حاصل ہے۔ (۱۵۔ اٹھارویں صدی میں ہندستانی معاشرت: میر کا عہد، ڈاکٹر عمر ص ۲۷۲)

یہ مشاعرے دہلی کی ہی دین ہیں۔ دہلی کے علاوہ دہلی کے مضافات یا لکھنؤ اور لکھنؤ کے مضافات یا پھر دکن ،سب جگہ دہلی کے اردو مشاعروں کی روایت کے بعد ہی یہ سلسلہ شروع ہوا، اور آج تک پھل پھول رہا ہے۔ شاہ عالم نے پہلی مرتبہ لال قلعہ میں اردو کے شاہی مشاعرے کا اہتمام کیا اور پھر اس قسم کے مشاعرے تو اکثر ہوتے رہے۔ غالباً لال قلعہ کا وہ پہلا مشاعرہ تھا جس کے بارے میں علی جواد زیدی اعظم الدولہ سرورؔ کے حوالہ سے لکھتے ہیں۔

> "اعظم الدولہ سرور ناقل ہیں کہ اللہ کی عبادت سے فارغ ہو کر شعر و شاعری اور کسب وددوہرہ کی طرف متوجہ ہوتے تھے۔ سید شعرا میر غالب علی خاں سیدؔ، فخر الشعرا میر نظام الدین ممنونؔ، حافظ عبدالرحمٰن خاں انسانؔ، میر فقیر اللہ فقیر چوکی بندی کے طریقے پر دیوان خاص میں حاضر ہوتے تھے اور بادشاہ کے اشعار آبدار سنتے تھے اور یہ حضرات بھی اپنا کلام سناتے تھے۔"
>
> (۱۶۔ تاریخِ مشاعرہ، ص ۴۹)

لیکن یہ مشاعرے اس سے پہلے ہی مروج ہو چکے تھے، چندروسا اس طرح کے اجتماعات کرتے لیکن ان کی شکل خالص مشاعروں سے مختلف ہوتی تھی مثلاً نیارنگ خاں رئیس کے بیٹے مکرم الدولہ، بہادر بیگ خاں غالبؔ جب شعرا کا اجتماع کرتے تو مشاعرہ بھی ہوتا۔ اسی محفل میں کھانا بھی ہوتا اور رقاصاؤں کے رقص بھی ہوتے۔

اگر یہ اجتماع کسی خانقاہ میں ہوتا تو مشاعرے کے ساتھ ساتھ محفل سماع بھی ہوتی۔ اس وقت اردو زبان کافی ترقی کر چکی تھی۔ فارسی محض روایتاً یہاں کی تہذیبی زندگی پر مسلط تھی۔ شعرا اردو میں تو شاعری کر رہے تھے اس لیے اردو مشاعرے بھی ہونے لگے۔ انجاؔم و امیدؔ جیسے ایرانی شعرا بھی اردو میں شعر کہنے لگے اور ہندی شعر گوئی کی وہ روایت جو خسرؔو اور مسعودؔ جیسے فارسی گویوں نے قائم کی تھی، پروان چڑھنے لگی۔ ۱۷ء۔ میر تقی میرؔ نے نکات الشعرا میں کئی اردو مشاعروں کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ ریختہ گویوں نے فارسی مشاعروں سے متائز کرنے کے لیے مشاعروں کو ریختہ کہنا شروع کیا۔ یہ مراختے با قاعدگی اور پابندی کے ساتھ دلی کے اہم ترین شعرا کے یہاں ہوتے اور امرا اور شرکا بھی شریک ہوتے۔ یہی مراختے آگے چل کر رام پور اور پھر وہاں سے لکھنؤ پہنچے۔ نکات الشعرا، مخزنِ نکات، مجموعۂ نغز، تذکرہ ہندی، ریاض الفصحا اور طبقات الشعرا وغیرہ تذکروں میں ہمیں بہت سے مراختوں کا ذکر مل جاتا ہے لیکن ان مراختوں میں خان آرزؔو، خواجہ میر دردؔ اور میر تقی میرؔ کے یہاں مراختوں کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ لیکن جو مشاعرہ خواجہ میر دردؔ کی خانقاہ پر شروع ہوا، اس کے متعلق پتہ چلتا ہے کہ مہینے میں دو بار مقررہ تاریخوں پر اجتماعات ہوتے۔ مختلف حوالوں کے پیش نظر خیال یہ ہے کہ غالباً ایک مقررہ تاریخ کو محفل سماع کا اجتماع ہوتا اور اسی ماہ کی کسی دوسری تاریخ میں مشاعرہ کا اہتمام کیا جاتا۔ نکات الشعرا سے معلوم ہوتا ہے کہ خواجہ میر دردؔ نے کسی مجبوری کے تحت مشاعرہ ختم کر دیا اور ان کی فرمائش پر یہ مشاعرہ میرؔ کے گھر پر کئی برس تک ہوتا رہا۔ میرؔ نے مجلس ریختہ کے حوالے سے نکات الشعرا میں لکھا ہے۔

> " مجلس ریختہ کہ نجانہ ء بندہ بتاریخ پانزدہم ہر ماہ مقررہ است واللہ بذات ہمیں بزرگ است۔ زیرا کہ پیش ازیں ایں مجلس نجابہ اش مقرر بود، از گردش روزگارے مدار برہم خورد۔ از بسکہ بایں فقیر اخلاص دلی داشت، گفت کہ ایں مجمع را شما اگر نجانہ ء خود متعین بکنید، بہتر است۔ نظر اخلاص آں شفق عمل کردہ آمد۔" (۱۷ء تاریخِ مشاعرہ، علی جواد زیدی بحوالہ نکات الشعرا، میر تقی میر، ص ۶۷)

مجلس ریختہ کا ذکر نکات الشعرا میں سب سے پہلے سامنے آیا۔ اس کے علاوہ نکات الشعرا میں مراختہ میر سجاد، مراختہ جعفر علی خاں ذکی، مراختہ میر علی تقی وغیرہ متعدد مراختوں کا ذکر ملتا ہے۔ اس سلسلے میں پروفیسر محمد حسن مزید معلومات فراہم کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"مشاعروں کی نہج پر ریختہ گوشعرا نے مراختے ایجاد کیے جن میں ریختہ کہنے والے اپنا کلام سناتے تھے اور ریختہ سننے کے لیے مشتاق جمع ہوتے تھے۔اس عہد کے تذکروں میں ایسے متعدد مراختوں کا ذکر ملتا ہے۔ ہر قمری مہینے کی پندرہویں تاریخ کو خان آرزو کے مکان پر ریختہ گوئی کی محفل جمتی تھی جسے مراختہ خان آرزو کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔اس کے بعد میر تقی میر کے یہاخواجہ میر درد کی فرمائش سے یہ محفل منعقد ہونے لگی' (۱۸ دہلی میں اردو شاعری کا تہذیبی وفکری پس منظر، محمد حسن، ص۱۶۲)

انھیں مراختوں کی بدولت عوام اورادب کے رشتے استوار ہوتے ہیں یعنی سترھویں صدی عیسوی کے ادب سے عوام کو جوڑنے والے یہ مراختے اور مشاعرے تھے۔حالانکہ دہلی کی سلطنت برائے نام رہ گئی تھی تاہم بادشاہ عوام کے لیے ایک عزت وحرمت اور وقار کی نشانی ضرور تھا۔اس لیے جب شاہ عالم کی سرپرستی میں قلعہ میں مشاعرے شروع ہوئے تو ان مشاعروں کی شرکت بھی باعث فخر وعزت تھی ۔روسا کے مشاعروں میں امین الدولہ مرزا مینڈھو امیؔر کے گھر کا مشاعرہ قابل ذکر ہے۔اس محفل میں ہمیں میر انشااللہ خاں انشؔا، برکت اللہ خاں برکتؔ، مشتاق علی خاںؔ، مرزا عظیم بیگؔ، حلیم ثنااللہ فراقؔ اور میر قاسم خاں خاص طور پر شریک ہوتے۔ان کے علاوہ بھی امرا کی ایک لمبی فہرست رہی ہے جو اپنے یہاں مشاعرہ کراتے۔خیال رہے کہ یہ عہد شاہ عالم کا ہے۔ سوزؔ، میرؔ اور دردؔ کی بزرگی کا دور ہے۔انشؔا وغیرہ جوان ہیں۔دلی کی حالت یہ ہے کہ ادنیٰ سے سردار غلام قادر روہیلہ نے شاہ عالم ثانی کو گرفتار کرکے اس کی آنکھوں میں نیل کی سلائیاں پھروادیں۔

شہاں کے کوہلے جواہر تھی خاک پا جن کی
ان ہی کی آنکھوں میں پھرتی سلائیاں دیکھیں (میرؔ تقی میر)

لیکن ایسے ماحول میں بھی اردو شاعری کی آبیاری ہوتی رہی۔شاہ عالم ثانی کا ولی عہد مرزا جواں بخت تخلص جہاںؔ دارا خود بھی شاعر تھا اور اپنے یہاں مہینے میں دومرتبہ مشاعرہ کراتا تھا۔مغلیہ حکومت کے آخری دور کے شہزادے اپنے یہاں برابر محفل مشاعرہ آراستہ کررہے تھے۔شاید ہی کوئی شہزادہ بچا ہو جو اشعار نہ کہتا ہو۔ان میں سپہر شکوہ اسرار، مرزا وجیہ الدین اختر، مرزا محی الدین اشکی، مرزا غلام حسین انداز، مرزا کریم الدین ایجاز، مرزا فخر الدین حشمت، مرزا نصیر الدین حیدر شہرہ، مرزا عالی بخت عالی، مرزا عزیز الدین عزیزؔ، مرزا اکلن عشرت، مرزا

منگومحزوں، مرزا محمود وغیرہ کے نام لیے جاسکتے ہیں۔

دہلی کی مرکزی حکومت کمزور ہونے کے بعد فرخ آباد، اودھ، مرشدآباد، رام پور اور ٹانڈہ وغیرہ میں خود مختار صوبائی حکومتیں قائم ہوئیں۔ دہلی تباہ و برباد ہوچکی تھی۔ بادشاہ اور امیر دونوں اقتصادی تنگی اور افلاس کے شکار ہو چکے تھے۔ اس بنا پر اب وہ شعراء کی قدر دانی کہاں سے کرتے۔ لہذا شعرا کو ایسی پناہ گاہیں تلاش کرنا پڑیں جہاں ان کی قدر دانی کے ساتھ مفلسی اور تنگ دستی سے بھی آزادی حاصل ہو سکے۔ شعرا نے ان حالات کا اور اہل فن کی خواری کا بار بار ذکر کیا ہے۔ میرؔ کہتے ہیں ۔

صنّاع ہیں سب خوار اراں جملہ میں　　ہے عیب بڑا اس میں جسے کچھ ہنر آوے

(ب) اردو میں مرثیہ خوانی کی روایت

اردو کے بولی سے زبان بننے تک کا سفر بڑا دلچسپ ہے کیونکہ رابطے کی یہ مخلوط بولی اپنی ابتدائی شکل میں اکبری عہد سے ہی شروع ہوچکی تھی۔ شاہجہاں کے عہد میں کسی نہ کسی شکل میں پورے ملک خصوصاً دہلی اور یوپی میں اسکا خاصہ رواج تھا۔ عالمگیری دور میں ایک مستقل بولی کی شکل اختیار کر رہی تھی جس پر الگ الگ علاقوں میں وہاں کی علاقائی زبانوں کی گہری چھاپ تھی اور جب اورنگ زیب نے دکن فتح کیا تو اس وقت تک دکن میں اسی بولی کی ایک علاقائی شکل یعنی دکنی مستقل حیثیت اختیار کر چکی تھی۔ اس بولی کے زبان بننے تک یعنی عہد فرخ سیر اور محمد شاہ تک اردو ادب کی بنیادیں محض حکاتی روایات کی مرہون منت ہیں۔ اور زبان بننے کے بعد سے آج تک یعنی جب کہ اردو ایک نہایت ترقی یافتہ اور جدید ادبی زبان بن چکی ہے۔ حکائی روایات اتنی ہی مضبوط ہیں جتنی ابتدا میں تھیں۔ اس سلسلہ میں یہ بات قابل توجہ ہے کہ ان حکائی روایات کا تعلق بنیادی طور پر انسان کی ذہنی اور جذباتی ضرورتیں پوری کرنے کے لیے ہوا تھا۔ مثلاً داستانیں ہمارا لوک ادب تخیل اور تصور کو جلا بخشنے اور ذہنی آسودگی کے لیے تھیں۔ شاعری جذباتی تشنگی اور اظہار جذبات کی ضرورتیں پوری کرتی تھیں۔ جب کہ ان ہی اوصاف کے شانہ بشانہ رثائی ادب مذہبی جذباتیت کا مرہم بن گیا تھا۔

رثائی ادب کی تاریخ سے پتہ چلتا ہے کہ اس کی روایت دنیا کی تمام زبانوں اور سب ہی ملکوں میں رہی ہے ۔ اس کے ابتدائی نقوش لوک ادب میں تلاش کئے جاسکتے ہیں۔ رثائی ادب زیادہ تر لوک ادب پر مشتمل

تھا اس لئے ضائع بھی ہو گیا لیکن اگر اس بچے کچھے حصے کو تاریخی تسلسل میں دیکھا جائے تو اس کے ارتقائی عوامل کا پتہ چلنے لگتا ہے۔

تاریخی طور پر جب مسلمانوں نے ہندستان کی سرزمین پر قدم رکھا تو اپنے ساتھ اپنی روایات اور سماجی تاریخ کو بھی لیکر آئے۔ مرثیے کی روایت مسلمان اپنے ساتھ عراق، حجاز، مصر، ایران اور افغانستان سے لائے تھے۔ مرثیہ واقعہ کربلا کے فوراً بعد سے ہی لکھے جانے لگے تھے اور اس کے بعد یہ سلسلہ برابر جاری رہا۔ علی جواد زیدی لکھتے ہیں۔

"مجالس ذکر کا انعقاد بھی قدیم سے ہوتا آیا ہے۔ حجاز میں خاندان نبوت اور محبان اہل بیت کے گھروں میں ذکر شہادت ہوتا تھا۔ مصر میں خلفا کے بنی فاطمی کے زمانے میں سرکاری طور پر غم منایا جانے لگا۔ اس دن بازار بند کر دیئے جاتے اور صف ماتم بچھائی جاتی تھی۔ ایران، ترکی اور افغانستان میں بھی ذکر شہادت عام طور سے ہوتا تھا۔ ایران میں مخصوص رسوم مثلاً تمثیل تعزیہ وغیرہ اسی ملک سے مخصوص تھیں۔" (ا۔ دہلوی مرثیہ گو، علی جواد زیدی، ص ۳۲۱)

اسلام میں واقعہ کربلا اس اعتبار سے نہایت اہم ہے کہ تاریخی طور پر پہلی مرتبہ ایسا سانحہ ہوا جس میں رسول کے جگر گوشے کو مع خاندان کے بھوکا پیاسا رکھ کر انھیں لوگوں نے شہید کر دیا جو رسول اللہ کے نام کا کلمہ پڑھنے والے تھے۔ اس لیے اکثریت اور فوجی طاقت کے سہارے ایک شخص شریعت کے خلاف الاعلان کام کر رہا تھا اور نواسہء رسول سے باضابطہ الاعلان حمایت چاہتا تھا۔ یہ اسلامی تاریخ میں وہ اہم موڑ ہے کہ اگر حسین یزید کی بیعت کر لیتے تو اسلام کی بنیاد مجروح ہو جاتی لیکن حسین کی قربانی نے اسلام پر آنچ نہیں آنے دی۔ حسین کی شہادت سے اسلام کو مضبوطی اور فروغ حاصل ہوا۔ لیکن ایسی عدیم المثال قربانی اور ظلم وستم کی مکروہ ترین شکل کہ جہاں ایک شیر خوار بچے کو اس کے ماں باپ کے ہاتھوں میں تیروں کی بارش سے ہلاک کر دیا، مسلمانوں کے لیے جذباتی طور پر، مذہبی طور پر، انسانیت کے ناطے کبھی نہ بھلائے جانے والے واقعے میں تبدیلی ہوگئی۔ مسلمان جہاں بھی رہے وہ اس سانحے سے زبردست طور پر جڑے رہے اسی لیے ہندستان میں ان کی آمد کے ساتھ ہی یہ

واقعہ اس وقت کے نومسلموں میں بھی ایمان کی طرح سرائیت کر گیا۔ بالخصوص ماہ محرم کے آتے آتے ہر ایک مسلما ن کے ذہن میں پوری طرح داستان زندہ ہو جاتی ہے۔ اور پھر فطری طور پر ذکر کربلا، سیرت نواسہ رسول اور اس کے متعلق ذکر شروع ہو جاتا ہے۔ چنانچہ سب سے پہلے یہ حکائی روایت مختلف صورتوں میں منثور یا منظوم ہو کر مسلمانوں کو غمگین کرتا رہا اور ذکر کربلا تذکرۂ شہدا لوک کتھاؤں اور لوک گیتوں میں شامل ہو گیا۔ جس کے سینہ بسینہ ہونے کی وجہ سے مٹے ہوئے نشان رہ گئے لیکن وہ ادب باقی نہ رہا۔ جس کا ثبوت گجرات اور مشرقی یوپی کی وہ 'زار ہاں' ہیں جو دوران محرم اس طرح گائی جاتی تھیں کہ ماہ محرم میں شام ڈھلتے ہی عورتیں اکھٹی ہو کر نکل جاتیں اور نوحے پڑھتی جاتی تھیں جنھیں زاریاں کہا جاتا تھا۔ یہ زاریاں ہلکے ترنم اور غمگین لہجے میں پڑھی جاتی تھیں۔ لیکن یہ ذکر اور زاریاں ضابطہ تحریر میں نہیں آیا اور یہ سرمایہ جولسانی اور ثقافتی اعتبار سے اہم ہوتا اب تقریباً ضائع ہو گیا ہے۔ دیہاتی چند بڑی بوڑھیوں کو یاد رہ گیا ہو تو الگ بات ہے۔

یہ بات قابل غور ہے کہ مقامی بولیوں کا رثائی ادب کس طرح مشرقی یوپی سے گجرات تک پھیلا ہوا تھا اور مشرقی اتر پردیش میں گائے جانے والی ان زاریوں کی زبان میں کھڑی بولی کی آمیزش تھی جبکہ یوپی کے مشرقی اضلاع کی زبان بھوج پوری تھی۔ ممکن ہے ان زاریوں کا سرچشمہ دہلی کے آس پاس کا علاقہ رہا ہو۔ تاریخی حوالوں سے پتہ چلتا ہے عوامی اجتماعات کے درمیان ہندستانی بولیوں میں رثائی ادب کی روایت رہی ہے لیکن عوامی ہونے کے باعث ضبط تحریر میں نہیں آیا اور ضائع ہو گیا جب مستند شعرا اور اعلی طبقے نے اس کی طرف توجہ کی تو مراثی نے تحریری شکل اختیار کی۔ کشمیری، پنجابی، گوجری اور سب ہی زبانوں میں مرثیوں کی موجودگی سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ مرثیہ گوئی کی یہ روایت فارسی، اردو میں محدود نہیں تھی بلکہ خاصی جاری وساری اور ملک گیر تھی۔

دہلی میں اورنگ زیب کے عہد کے بعد تعزیہ داری کا رواج ہوا کیونکہ تاریخی طور پر تعزیوں کے جلوسوں پر پابندی کا تذکرہ آتا ہے۔ لیکن اسی عہد میں دکن میں کئی ریاستیں شعیہ ہو چکی تھیں اور قلی قطب شاہ کی سرپرستی میں فنون لطیفہ ترقی پر تھے۔ چونکہ بادشاہ خود شعیہ تھا۔ اس لیے یہی لوک ادب با قاعدہ مراثی کی شکل میں ادبی طور پر تحریر ہو رہا تھا کیا نکہ ایرانی شعرا اور علما کی آمد اپنے ساتھ فارسی مرثیے لا چکی تھی جو عربی مرثیوں کے طرز پر لکھے گئے تھے۔ جب اورنگ زیب نے دکن فتح کیا تو اس نے وہاں مجالس تعزیہ داری بند کرا دی اور پھر دکن میں مرثیہ گوئی تقریباً ختم ہو گئی لیکن یہ واقعہ مرثیہ کے ارتقا اور وسعت کا سبب بن گیا۔ کیونکہ اس وقت دکن میں شاعر شاہ

قلی قطب شاہ کے مراثی کی دھوم تھی اور اورنگ زیب کی فوج کے بہت سے سپاہیوں نے سن سن کر مراثی حفظ کر لیے تھے۔ جب فوج واپس آئی تو اپنے ساتھ ان مراثی کو لے آئی اور یہ مراثی شمالی ہند میں پھیل گئے۔ کیونکہ دہلی تقریباً ہر نو آمدہ قافلے کا مسکن یا گزرگاہ ضرور رہی۔ شکست و ریخت اور نئی تعمیر و تخلق کے بہت سے عمل یہیں سے شروع ہوئے۔ اس لیے وہ اثر ڈالتی اور قبول کرتی رہی۔ مراثی کی ابتدا جو لوک گیتوں کی صورت میں پہلی اس کا مرکز بھی دہلی ہی رہا ہوگا (کیونکہ مشرقی اتر پردیش میں گائی جانے والی زاریوں کی زبان میں کھڑی بولی کی آمیزش ہے نہ کہ وہاں کی رائج زبان بھوج پوری کی جو زاریوں کی زبان سے مختلف تھی) اس طرح شاہی کے مرثیے جب دہلی آئے تو مرثیہ خواں دہلی کی اعزاداری میں ان کا بھرپور استعمال کرنے لگے۔ مرثیہ کی ترقی کے لیے عہد بھی سازگار ہو چکا تھا فارسی مرثیے بہت پہلے سے موجود تھے۔ اعزاداری بھی ہو رہی تھی اور اب محمد شاہی دور میں کسی حد تک شاہی سرپرستی بھی حاصل ہوگئی تھی۔ عوام اور خواص میں بھی تعزیہ داری عام ہو رہی تھی۔ محمد شاہ کے بعد شاہ عالم کے دور میں تو جمعہ اور عیدین کے خطبات بھی تبدیل کر دیئے گئے تھے۔ کچھ اضافے کے ساتھ اعزاداری کی شیعہ رسوم بھی شروع ہو چکی تھیں اور اردو ایک ادبی زبان کی شکل لے چکی تھی۔ لہذا عام طور پر تقریباً ہر بڑے شاعر خواہ میرؔ ہو یا سوداؔ یا میر دردؔ سب نے مراثی سلام اور نوحے لکھے۔ مجالس کی درباری اور سرکاری سرپرستی ساتھ ہی تشیع کے پیروکار شعرا نے صرف مرثیہ گوئی شروع کر دی تھی اور اس طرح دہلی میں مرثیہ جو اصلاً سینہ بسینہ یا یوں کہیے کہ حکائی روایات کے بطور شروع ہوا تھا، شاعری کی معتبر اور محترم صنف بن گیا۔ مراثی اردو کی دوسری اصناف کی طرح حکائی روایت سے جڑے رہے۔ کیونکہ مجالس بپا ہونے لگیں۔ ممبر پر بیٹھ کر مرثیہ پڑھنے کا چلن ہو گیا لہذا مرثیہ کی برابر پیش کش کے لئے مرثیہ خوانی ایک مستقل فن بن گیا۔۲

۲۔ دہلوی مرثیہ گو، علی جواد زیدی، ص ۶۵

دہلی میں عزاداری تو مسلمانوں کی آمد کے ساتھ ہی شروع ہو چکی تھی اور واقعہ کربلا دیسی بولیوں میں منظوم شکل میں بیان کیا جاتا تھا جس کا اہتمام خصوصاً ماہ محرم میں ہوتا تھا۔ ویسے تو پورے ہندستان میں واقعہ کربلا کا بیان اور ائمہء معصومین کے تذکرے عقیدت اور محبت سے ہوتے تھے جس کی ابتدا غالباً سندھ میں اسمٰعیلیوں کی حکومتوں سے ہی شروع ہوئی۔ بہر صورت اس وقت کی مقامی بولیوں میں ذکر شہادت حسین کی روایت بھی ملتی ہے۔ اسی ذیل میں وہ 'زاریاں' اور 'دوحے' بھی آتے ہیں جن کا چلن مشرقی اتر پردیش میں پچاس سال قبل تک

تھا۔ چونکہ یہ زاریاں بھی لوک ادب کی کوکھ سے نکلی تھیں اس لے ضبط تحریر میں آتی تھیں بلکہ سینہ بسینہ گاؤں دیہات کی عورتوں میں رائج تھیں۔ ایسی چند زاریاں مجلّہ نوائے ادب' بمبئی نے شائع کی ہیں ۲؎۔ اسی طرح چند دوحے اظہر فاروقی نے اپنے مضامین میں یکجا کر دیئے ہیں۔ ان زاریوں اور دوحوں کی زبان سراغ دیتی ہے کہ ان کی ابتدا اور پرورش دہلی اور اس کے نواح میں ہوئی ہے۔ اس طرح مرثیہ گوئی کی ابتدائی شکل بھی دہلی سے شروع ہوئی۔ امغلیہ دور میں شہدا سے محبت اور عقیدت اور رسوم محرم جاری تھے۔ ایران سے جہاں شعیہ حکومت تھی بالخصوص طہماسپ صفوی کے دور میں ایران عقائد کے اعتبار سے پوری طرح شیعہ مذہب اور رسوم اپنا چکا تھا۔ صفوی اور بابر میں ذاتی تعلقات تھے جس کی وجہ سے ہمایوں کو دوبارہ سر پر آرائے سلطنت کروانے میں ایران نے بڑا کردار ادا کیا۔ فارسی درباری زبان تھی۔ ایرانی علماء وفضلا اور شاعر عہد اکبری میں بڑی تعداد میں موجود تھے اور سیاسی طور پر مقتدر تھے۔ اس لیے شیعی رسوم ہمیشہ سے داخل معاشرہ تھیں۔ لیکن خواص میں مرثیہ

گوئی اور مرثیہ خوانی دیگر اصناف کی طرح فارسی ہی میں رائج تھیں اور عوام میں لوک ادب کی شکل میں جاری وساری تھیں۔ اورنگ زیب پوری طرح سنّی تھا اس کے باوجود شہدائے کربلا کا بے پناہ احترام کرتا تھا اور اہل بیت سے والہانہ عقیدت رکھتا تھا۔ اورنگ زیب کے عہد میں بھی عوام میں تازیہ داری ہوتی تھی۔ تعزیوں کے جلوس میں جب شہدا شامل ہونے لگے جو برسرعام اسلحہ لیکر چلتے تھے جس کی وجہ سے نقص امن کا خطرہ لاحق ہوا تو اورنگ زیب نے محرم کے جلوس بند کروادیئے۔ اورنگ زیب کی وفات کے بعد اسکے ورثہ میں سے چند نے الاعلان شیعہ مذہب اختیار کیا۔ مثلاً بہادر شاہ اول نے اپنے دربار میں ہی سنّی علماء سے مناظرے کر کے تشیّع کی پشت پناہی کی اور شہزادہ معظم شاہ عالم نے جمعہ اور عیدین کے خطبات سے خلفائے ثلاثہ کا نام خارج کر کے علی ولی اللہ وحی رسول کے کلمات شامل کیے۔ مختلف ریاستیں خود مختار ہوگئیں جہاں کے حاکم شیعہ مذہب رکھتے تھے چنانچہ مرثیہ گوئی اور مرثیہ خوانی نے ترقی کی۔ کیونکہ ماہ محرم میں شیعہ رسوم کے لیے مراثی کی ضرورت تھی، ابھی تک اردو تحریری زبان نہیں بنی تھی، اس لیے بیشتر مرثیہ گوئی اور مرثیہ خوانی فارسی میں تھی۔ جو کچھ مقامی زبانوں میں رثائی ادب رائج تھا وہ ضبط تحریر میں نہیں آیا کیونکہ اس کی حیثیت لوک ادب کی تھی۔

بادشاہ محمد شاہ کے عہد میں ادبی طور پر ریختہ گوئی شروع ہو چکی تھی لیکن بیشتر ریختہ گو فارسی کے اثرات سے غزل گو تھے۔ کیونکہ رسول خدا اور اہل بیت سے محبت خاصہء ایمانی تھی اس لیے یہ ریختہ گو گاہے گاہے مراثی بھی

لکھتے تھے۔مراثی کے نمونے فارسی میں تو پہلے سے موجود ہی تھے۔لیکن اورنگ زیب کے سپاہیوں کے ساتھ دکن سے بھی شاہی وغیرہ کے مرثیے آگئے تھے۔خود بادشاہ محمد شاہ عقیدت اہل بیت سے سرشار تھا۔دوسرے یہ کہ اس کی بیگم قدسیہ الزمانی مذہباً شعیہ ہوگئیں تھیں اس لیے مرثیہ گویوں کو شاہی سرپرستی حاصل تھی۔اس دور میں باقاعدہ مرثیہ گوئی ہونے لگی تھی۔محمد شاہ کے عہد میں فضلی اور کرم علی مشہور مرثیہ گو تھے۔لیکن نہایت اہم اور بسیار گو، مرثیہ گو میر عبداللہ مسکین گزرے ہیں۔تاریخی حوالوں سے پتہ چلتا ہے کہ انہوں نے مرثیہ گوئی عہدِ فرخ سیر سے شروع کردی تھی۔ (۳؎ دہلوی مرثیہ گو، علی جواد زیدی، ص ٦٦)

ان کے مراثی بیت سی قدیم بیاضوں میں موجود ہیں۔مسکین کے مراثی کی اپنے زمانے میں بڑی دھوم تھی۔ بڑے بڑے مرثیہ خواہ، بڑی خوش آمد اور محنت سے مرثیہ حاصل کرتے تھے اور فخریہ مجالس میں سناتے۔مسکین کے مختلف دستیاب مراثی مسعود حسین رضوی نے بیاضوں سے جمع کئے جن کی کل تعداد ۵۷ ہے اس کے علاوہ ۸/ سلام ہیں۔مرثیہ میں ۴۸/ مربع، تین مخمس اور ۷/ منفردہ ہیں جبکہ ڈاکٹر گلکرسٹ نے کیٹلاگ میں ان کے دو مجموعے مراثی کا ذکر کیا ہے اور اشعار مرثیہ کی تعداد سات ہزار چھ سو بتائی ہے۔ان کا مشہور مرثیہ جس کا پہلا شعر ہے:

یاراں عجب قوی ہے تقدیر الٰہی — جس روز شہ نے ڈیرا کوفے کی طرف نکالا

یہ برٹش میوزیم میں رومن رسم الخط میں موجود ہے۔ جان گلکرسٹ نے دیوناگری میں ۱۸۰۲ء میں فورٹ ولیم کالج سے شائع کیا اور پھر اس کا فرانسیسی زبان میں ترجمہ گارساں دتاسی نے کیا۔شوق رام پوری کے مطابق مسکین نے اپنے ورثہ میں ایک صندوق بھرا ہوا مرثیوں کے مسودات کا چھوڑا اور اپنے ورثہ کو وصیت کی کہ ہر برس ماہ محرم میں ایک نیا مرثیہ صندوق سے نکالیں اور مرثیہ خوانوں کے ذریعہ اسے عام کردیں۔ان کے بھائی غمگین بھی اعلیٰ درجہ کے مرثیہ گو تھے۔تینوں بھائیوں کے بارے میں قلی قطب خاں مرقع دہلی، میں رقم طراز ہیں :

" یہ تینوں بھائی مرثیہ گوئی میں بھی مہارت رکھتے ہیں۔سارے شہر میں ان کا کلام مشہور ہے۔واقعی تینوں بہت خوب مرثیہ کہتے ہیں اور ایسی تراکیب اور مضامین باندھتے ہیں

جس سے اندوہ وحسرت کا اظہار ہوتا ہے۔ مرثیہ خواں ان کے حضور میں حاضری دیتے ہیں اور بڑی مشکل سے ان کے مرثیہ کا مسودہ حاصل کرتے ہیں۔ اور مل جائے تو دوسروں پر ڈینگ مارتے ہیں۔ ان کا سخن طرز نرالی اور خیال انوکھا ہے۔ وہ اپنے اشعار سے سوگواری کا حق ادا کرتے ہیں اور چونکہ اہل بیت سے سبھی کو محبت ہے اس لیے انھیں مخصوص جگہوں سے اتنا انعام مل جاتا ہے جو کہ گذر بسر کے لیے کافی ہوتا ہے۔ چنانچہ منقبت گوئی کے علاوہ ان کا کوئی اور شغل نہیں۔ ان کے مراثی سے عزادار اس طرح غم میں ڈوب جاتے ہیں کہ روضۃ الشہدا اور وقائع مقبل سے بھی ممکن نہیں۔ البتہ جو درد وغم کے مدارج سے آشنا ہیں وہ بخوبی درک کرتے ہیں۔ ہمیں کیا پتہ صبا کیا ہے اور نسیم کیا۔ ہمیں تو یہ معلوم ہے کہ جو بھی محبوب کی خبر لاتا ہے ہمارا دل اچک لے جاتا ہے " (۴ ۔ ترجمہ: نورالحسن انصاری)

ان حوالوں کی بنا پر کہا جا سکتا ہے کہ دہلی میں مرثیہ گوئی اورنگ زیب کے زمانے سے شروع ہو کر فرخ سیر اور محمد شاہ کے عہد تک اپنے عروج کو پہنچ چکی تھی۔ مرثیہ خوانوں کی کثرت شہزادوں، شاعروں کی مرثیہ خوانی سب اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ دلی مرثیہ گوئی اور مرثیہ خوانی کا اہم مرکز رہا ہے۔ دہلی میں بیان مسائب کی روایت کافی قدیم ہے۔ اعجاز خسروی میں خسرو نے تیرہویں صدی عیسوی (ساتویں صدی ہجری) میں دہلی میں مجلس عزا کی نشاندہی کی ہے۔ جس میں "مقتل حسین" پڑھی جاتی تھی۔ اور پورے عشرے میں مخصوص دعاؤں کا ورد ہوتا تھا۔ خسرو نے ماتم اور سینہ چاکی کی رسموں کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔

(۵۔ بحوالہ دہلوی مرثیہ گو، علی جواد زیدی، ص ۲۳)

تاریخی حوالوں کے پیش نظر عہد فرخ سیر میں عزاداری کی روایت تھی۔ اور ذکر مصائب کربلا پر کتابیں دہلی اور اس کے قرب وجوار میں عہد عالمگیر اور اس کے بعد تک برابر تصنیف ہوتی رہیں۔ عقیدت مند ایام میں مراسم عزا بجالاتے۔ علی جواد زیدی نے لکھا ہے:

"محمد شاہ کے دور میں چوک سعید اللہ خاں میں شیریں مقال واعظ چوبی کرسیوں کے منبر بنا کر مہینے اور موقع کی مناسبت سے وعظ کہتے تھے۔ چنانچہ 'مرقع دہلی' کی روایت کے

مطابق محرم الحرام میں سرعام ذکر شہادت ہوتا تھا۔ کنور پریم کشور فراقؔ نے یہ چشم دید شہادت دی ہے کہ سفر میں بھی مراسم عزا بجالاتے تھے۔ چنانچہ اب افراسیاب خان کی درخواست پر شاہ عالم آگرے کو روانہ ہوئے تو ۲ رمحرم کو لشکر شاہی سیہ پور (تعلقہ فتح پور سیکری) میں مقیم ہوا۔ وہاں شاہی اور دکنی دونوں ہی فوجیوں نے مل کر "عزائے امین" (امام حسینؑ، امام حسنؑ) کا انتظام کیا۔ پھر ۲۰ رمحرم کو اسی سفر میں شاہ عالم نے حکم دیا کہ " حضرت حسینؓ وشہدائے کربلا" کی فاتحہ کے لیے کھانے پینے کی چیزیں پوری احتیاط سے تیار کریں۔" (٦۔ دہلوی مرثیہ گو، ص ۲۲)

درگاہ قلی خاں نے محمد شاہ کے عہد کی دلی کا آنکھوں دیکھا حال مرقع دہلی میں بیان کیا ہے۔ جاوید خاں کے دیوان میں میر علی لطف کے بارے میں رقم طراز ہیں۔

"انتہائی بد قیافہ اور بد ہیبت ہے۔ لیکن اس شان سے مرثیہ اور منقبت کہتا ہے کہ اسے محتشمؔ اور مولانا حسن کاشی سمجھیں تو غلط نہیں۔ ریختہ (اردو) میں بڑی آن بان کے ساتھ منقبت کہتا ہے اور مرثیے میں بھی عجیب سوز وگداز پیدا کرتا ہے۔ گویا خود اندوہ وغم کا مدن اور مصائب والم کا مخزن ہے۔ جاوید خاں کے عاشور خانے کا مہر مہتمم ہے۔ زائرین اور تعزیہ داروں کی ہر طرح سے خاطر داری کرتا ہے۔" (۷۔ مترجم نورالحسن انصاری، ص ۱٦۷)

دہلی میں جاوید خاں کے عزاخانے کے علاوہ بہت سے عاشور خانے بھی تھے اور بہت سے امرا اور وسا کے گھر پر تعزیہ خانے بھی۔ ان روسا میں اشرف علی خاں کا نام بھی مشہور ہے۔ ان عاشور خانوں اور تعزیہ خانوں میں مجالس بپا ہوتیں، لوگ ایک ہجوم کی شکل میں جمع ہوتے۔ کہیں محتشم کاشی اور حسن کاشی کے مرثیہ پڑھے جاتے تو کہیں روضۃ الشہدا۔ اسی کے ساتھ مجمع میں شور وگریہ بلند ہوتا۔ قدسیہ صاحبہ الزمانی جو بادشاہ دہلی کی بیگم تھیں نے، شاہ مردان تعمیر کرائی تھی۔ بعد میں عشرت علی خاں اور صادق علی خاں نے اس میں مجلس خانہ اور تتار

خانہ بھی تعمیر کرایا۔ سرسید آثارالصنادید میں اس کے متعلق لکھتے ہیں:

"اب یہ درگاہ خوب آراستہ ہے ہر مہینے کی بیسویں کو یہاں مجلس ہوتی ہے اور رمضان کی بیسویں کو بہت ہجوم ہوتا ہے اور محرم میں تعزیئے آتے ہیں اور بہت ہجوم ہوتا ہے اور جس میدان میں تعزیے ٹھنڈے ہوتے ہیں اس کا نام کربلا رکھا ہے۔ اس کی چہار دیواری مرزا اشرف بیگ خاں نے بنوائی" (۸۔ صفحہ نمبر ۲۲۲ اور ۲۲۷)

درگاہ قلی قطب خاں نے 'قدم گاہ حضرت علیؑ' کے متعلق لکھا ہے۔

"شاہی قلعہ سے تین کردہ کے فاصلے پر واقع ہے۔ شنبہ کے روز جوق در جوق زائرین ثواب آخرت کے خاطر حاضری دیتے ہیں اور انتہائی عقیدت کے ساتھ سلام و نیاز پیش کرتے ہیں...... بارہویں (محرم) کو جو حضرت امام حسینؑ کا روز زیارت ہے۔ اہل عزا دل بے قرار اور چشم اشکبار کیساتھ اس جگہ ماتم کے لیے جمع ہوتے ہیں اور پورے آداب کے ساتھ زیارت کرتے ہیں۔ کوئی ایسا متنفس نہیں جو اس دن سعادت سے محروم رہے۔ شرفاء اور امرا کی سواریوں کا ہجوم ہوتا۔ راستے میں تل دھرنے کی جگہ نہیں ہوتی۔ اہل حرنہ بھی اپنی اپنی دکانیں سجاتے ہیں اور خوب منافع کماتے ہیں۔ چوکی خانے میں جہاں مومنین کی مخصوص نشست ہے منقبت خواہ با آواز بلند قصائد پڑھتے ہیں۔ آپکی بارگاہ سے پروانۂ نجات حاصل کرتے ہیں۔ ع جنت چاہتے ہو تو اس آستانے کی زیارت کرو"

(۹۔ ترجمہ نورالحسن انصاری، صفحہ نمبر ۱۱۹)

مجالس میں بیان مصائب کے کئی طریقے رائج تھے۔ ان میں روضہ خوانی، کتاب خوانی اور واقعہ خوانی ہم رہی ہیں۔ دہلی میں کتاب خوانی بڑے بڑے مجمع میں سرعام ہوا کرتی تھی۔ میر غالب علی خاں سید اور میر فضل جنوں کا نام اچھے اور باسلیقہ کتاب خواں کے ذیل میں لیا جاسکتا ہے۔ میر غالب علی خاں سید کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ کتاب خوانی میں یکتا اور بے مثال تھے۔ اسی طرح واقعہ خوانی میں ملا محمد شوستری خطا کا نام اہم ہے۔ دہلی میں فنکارانہ بلکہ پیشہ وارانہ مرثیہ خوانی عام تھی۔ محمد شاہ کے ایک درباری ملاّ علی سودائی یوم عاشورہ پر

نہایت فنکارانہ انداز میں خطبہ اور مرثیہ پیش کرتے کیونکہ انھیں ایرانی فن موسیقی میں مہارت اور ہندستانی موسیقی میں دسترس تھی۔ ماہ محرم میں شاہی دربار کے علاوہ روسا کے درباروں میں بڑے اہتمام سے مجلس بپا کی جاتیں۔ عوامی طور پر اہم چوک و چوراہے پر چوبی ممبر نسب کر کے محفلیں مجالس آراستہ کی جاتیں۔ اور غم حسین میں ماتم اور سینہ کوبی ہوتی۔ اس درد میں میر لطف خاں، میر عبداللہ، شیخ سلطان، میر ابوتراب، مرزا ابراہیم، میر درویش حسین اور جانی حجام مشہور مرثیہ خواں تھے۔ صورت حال یہ تھی کہ میر لطف علی، جاوید خاں کے عاشور کا میر مہتمم تھا۔ باوجود اس کے نہایت لمبا چوڑا اور بد ہیبت تھا۔ ریختہ (اردو) میں منقبت اور مرثیہ ایسے دل گداز انداز میں پڑھتا کہ سنگ وحشت بھی اشک بار ہو جاتیں۔ اسی طرح میر عبداللہ کا آواز کا سوز اور پڑھنے کا انداز حاضرین کو رونے اور چیخیں مارنے پر مجبور کر دیتا تھا۔ یہی صورت شیخ سلطان کی تھی جسے درگاہ قلی خاں نے پورب کا بتایا ہے۔ آواز ایسی اور تان کھینچنے کا یہ انداز کہ محفل غم واندوہ میں ڈوب جائے۔ باوجود پورب کا ہونے کے شین، قاف سے نہایت درست تھا۔ میر ابوتراب بھی موسیقی کے ماہر تھے اور مرثیے کا بہترین وصف رقت پیدا کرنا خوب جانتے تھے۔ مرزا ابراہیم کا گذر بھی تقریباً اس وقت کے عام عزا خانوں میں تھا اور فن کے باعث ہر جگہ نہایت مکرم تھا۔ میر درویش حسین کی خوبی یہ تھی کہ آواز کے زیر و بم اور تان کھینچنے میں ان کا کوئی جواب نہیں تھا۔ میر عبداللہ جیسا مرثیہ خواں اپنے بعد انھیں کا شمار کرتا تھا۔ اسی دور میں ایک نام حانی حجام کا آتا ہے جس کا الاپ، سُر اور آواز کی بلند آہنگی مشہور تھی، محمد ندیم مرثیہ میں رقت آمیز تراکیب اور غم انگیز استعارے باندھنے کے باعث عوام میں پہچانا جاتا تھا کہ سننے والے سینہ چاک کر لیتے۔ اس طرح دہلی میں محمد شاہی دور میں ہی مرثیہ گوئی اور مرثیہ خوانی ایک معاشرتی ضرورت ہو گئی تھی اور معاشرے کا جزو بن چکی تھی۔ اس میں تشیع تسنین، اہل ہنود کی قید نہیں تھی۔ کیونکہ جہاں تک مسلمانوں کا سوال ہے، ان میں بلاتفریق فرقہ رسول اور آل رسول سے محبت اور دشمنان رسول سے نفرت فطری ہے۔ لیکن واقعہ کربلا کے انسانی پہلو جس میں حسین اور آل حسین کی جرئت مندانہ قربانی اور دشمنان اہل بیت کی بربریت اور سفا کی شامل تھی۔ اس لیے اعزاداری تقریباً سبھی کرتے تھے ورنہ کم از کم مجالس اعزا میں شریک ضرور ہوتے۔ اس طرح محمد شاہی دور میں اردو مرثیہ ضبط تحریر میں بھی آیا اور شانہ بشانہ حکائی روایت اسے محفوظ کرتی رہی۔ بہر طور مرثیہ کی ادبی شکل ابھی تک مقرر نہیں تھی لیکن عام طور پر مربع کی شکل میں لکھا جاتا۔ مخمس اور مسدس بھی لکھے گئے لیکن مرثیہ کی ترویج کا سہرا حکائی روایت کے ہی سر ہے۔ اس کے بعد شاہ عالم کا عہد ہے

جہاں ایک طرف مغلیہ حکومت کا زوال بڑھتا ہے تو دوسری طرف فنون لطیفہ کی ترقی ہوتی ہے۔

بادشاہ شاہ عالم ثانی خود ریختہ گو شاعر تھے اور آفتاب تخلص کرتے تھے۔ شاہ عالم بے حد خوش عقیدہ بادشاہ تھا اور اہلِ بیت رسول سے خصوصی عقیدت رکھتا تھا۔ وہ دوران ماتم ساری عزاداری کی رسوم جو شیعوں میں رائج تھی، خود ادا کرتا تھا۔ شاہ آفتاب خود بھی مرثیے لکھتا تھا اور اس کے خاندان میں بھی مرثیہ گوئی اور مرثیہ خوانی کے شوقین موجود تھے۔ علی جواد زیدی لکھتے ہیں:

"شاہ عالم کے داماد مرزا محمد صادق صادقؔ کا ایک شعر تذکروں میں محفوظ ہے

ہے دعا صادق کی یارب برائے اہل بیت
جز غم شبیرؔ کچھ دیجو نہ غم میرے تئیں

شاہ عالم گیر ثانی کے پوتے مرزا ہدایت علی مہجور مرثیہ خوانی میں ماہر تھے۔ صاحب عالم مرزا عبدالغنی گورگانی ارشد کا بھی سلام و مرثیہ پڑھنے کا شوق تھا۔ اکبر ثانی کے چھوٹے بھائی اولاد میں مرزا قادر شکوہ قادر باقاعدہ مرثیہ گو اور اس فن میں ضمیر لکھنوی کے شاگرد تھے"۱۰

(بحوالہ دہلوی مرثیہ گو، صفحہ نمبر ۲۰)

شاہ عالم کے عہد میں دہلی درگاہوں اور خانقاہوں کے لحاظ سے بھی یکتا تھا۔ یہاں صوفیوں کی کئی خانقاہیں تھیں۔ صوفیوں کو رسولِ خدا اور ان کے اہلِ بیت سے والہانہ عقیدت اور محبت رہی ہے۔ چنانچہ تقریباً ہر خانقاہ میں دوران محرم مجالس بپا کی جاتیں اور ان صوفیاء میں سے جو خود شاعر تھے، مراثی سلام اور مناقب لکھتے۔ علی جواد زیدی رقم طراز ہیں:

"شاہ نجم الدین آرزو نے کئی مرثیے لکھے ہیں اور ان کے دیوان کے نسخے میں محفوظ ہیں اسی طرح شاہ ظہور الدین حاتمؔ نے بھی مرثیے لکھے ہیں۔ خواجہ میر درد کے یہاں ہر سال تیسری محرم کو مرثیہ خوانی کی مجلس ہوتی تھی جس میں شہر کے سب ہی مرثیہ خواں شرکت کرتے تھے اور اپنی اپنی زبان میں مرثیہ خوانی کرنے لگے۔ گلدستہ بازیناں، کے بیان کے مطابق یہ سلسلہ بعد تک جاری رہا۔ خواجہ احسن اللہ میاں اور حافظ حفیظ بھی

صاحب کیف تھے۔ موخر الذکر اچھے مرثیہ گو ہونے کے ساتھ ساتھ اچھے مرثیہ خواں بھی تھے۔ جن کے مرثیے ہم تک پہنچے ہیں وہ بھی یارثائی رباعیاں لکھ کر غم امام حسین سے اپنی وابستگی کا اظہار کرتے تھے" (۱۱ ۔ دہلوی مرثیہ گو، علی جواد زیدی، صفحہ نمبر ۳۶)

اس سلسلہ میں میر نظام الدین ممنون کی رباعیاں قابل ذکر ہیں:

سبطین کہ ہیں دو بازوئے پیغمبر — ایک ایک سے رتبے میں نہیں کم تر
دونوں کو ہے دوش مصطفیٰ پر معراج — دونوں ہیں علوئے مرتبت میں ہمسر
ہے سبز لباس وہ جو مسموم امام — کیا رمز ہے اس میں دیکھو باغور تمام
دشمن کہ ہے راہ دیں میں گویا افعی — چشم اس کی میں کرتا ہے زمرّد کا کام

....

ہوں آل نبی کا شیفتہ اور مائل — شمشیر محبت سے ہوں ان بسمل
داغ الم حسین سے پُرخوں ہے — لالہ ہے حسینی، یہ نہیں اپنا دل

....

سبحان اللہ وہ امام غمناک — کی مرگ تلک بندگی ایزد پاک
سجدوں سے ہوا حق کے جہاں کا مسجود — ہے سجدہ گہہ انام اس کی کف خاک

اس دور کے ایک نہایت مستند صوفی بزرگ خواجہ محمد باسط کے شاگرد علی باسطی کے بیان سے خواجہ باسط کی عزاداری اور جوش عقیدت کا اندازہ ہوتا ہے کہ محرم میں سبز پوش ہو کر جوش و خروش سے مجلس ماتم برپا کرنے اور قوال مرثیہ خوانی کرتے۔ اس وقت مرثیہ گوئی اور مرثیہ خوانی شباب پر تھی اور اردو مرثیہ نے اپنی ایک مخصوص فارم یعنی مسدس کو اختیار کر لیا تھا۔ یہ زمانہ میر ضمیر اور میر خلیق کا ہے۔ اب مرثیہ میں محض ذکر کربلا اور شہادت ہی کے علاوہ چہرہ، رجز (عناصر ترکیبی) شامل ہو گئے تھے۔ یعنی مناظر قدرت عسکری سامان کا بیان، سپاہی کے گھوڑے اور جنگ کا تفصیلی نقشہ اور بین کا اضافہ ہو چکا تھا۔ غزل کے انداز میں اظہار عقیدت کے لیے سلام اور نوحہ ایک الگ صنف بن چکے تھے۔ سلام کی بھی دو قسمیں ہو گئیں ایک سوز کے لیے اور تحت اللفظ پڑھنے کے لیے۔ مرثیہ

خواں فن موسیقی سے واقف ہوتے اس لیے روایتی تحت اللفظ مرثیہ خوانی کے ساتھ بغیر آلات موسیقی کے راگ بند مرثیہ خوانی (سوز کی ابتدائی شکل) کا آغاز ہو چکا تھا۔ مرثیہ خوانی اور مرثیہ گوئی میں بادشاہ سے لیکر عوام تک خواہ مذہباً شیعہ ہو یا سنّی سب ہی شاگرد تھے۔ چند صاحب علم اہل ہنود نے بھی طبع آزمائی کی۔ دہلی کے آخری چراغ بہادر شاہ ظفر بھی ماہ محرم میں پابندی سے ایک سلام ضرور کہتے۔ مرثیہ خوانی خواہ مرثیہ گو کرے یا مرثیہ خواں ایک فن کی حیثیت لے چکی تھی۔ اور مرثیہ خوانی کے آداب ایک روایت بن گئے تھے۔ اور یہ روایت حالانکہ کہیں ضبط تحریر میں نہیں ہے لیکن آج تک مرثیہ خوانی اسی طرز پر ہوتی ہے۔ خواہ دنیا کے کسی کونے میں ہوتی ہو۔ مرثیہ خوانی کے یہ آداب، طور طریقے سینہ بسینہ ایک نسل سے دوسری نسل کو پہنچتے رہے ہیں۔

فن مرثیہ خوانی:

جہاں تک مرثیہ گوئی کا تعلق ہے وہ تو واقعہ کربلا اور شہدائے کربلا سے عقیدت اور محبت کے باعث جذباتی کیفیات سے گذر کر نظم کی شکل میں سامنے آتی ہے۔ لیکن مرثیہ خوانی ایک علیحدہ سے فن ہے کہ جس میں مرثیہ خواں انھیں جذباتی کیفیات کو نہ صرف یہ کہ سامعین تک پہنچاتا ہے بلکہ اپنی طرز ادا سے کچھ اضافے کے ساتھ سامعین میں ایسی ترسیل کرتا ہے کہ شاید شعر خواں اور مرثیہ گو بھی ایسی کیفیت سے دوچار نہ ہوا ہو۔ مرثیہ خوانی کے اس فن کا لازمی طور سے داستان گوئی کے فن سے جوڑنا پڑے گا۔ کیونکہ داستان گو محض اپنی زبان، انتخاب الفاظ، حرکات وسکنات سے دربار سے لے کر بزم، بزم سے لے کر عیاری، عیاری سے لے کر رزم گاہ اور رزم گاہ سے لیکر جنگ تک کے سارے مناظر اسی طرح پیش کرتا تھا کہ سامعین اسی منظرنامے کا حصہ بن جاتے جو داستان گو دکھانا چاہتا تھا۔ ریختے میں باقاعدہ شاعری شروع ہونے کے بعد شعر خوانی نے اسی سے استفادہ کیا۔ اور پھر مرثیہ خوانی نے اسی فن کا اپنایا۔ یہ رشتہ عین فطری تھا کیونکہ شعر خوانی جذبات کا اظہار ہے اور شاعر کو اپنے جذبات کی ترسیل سامع کے ذہن تک کرنا ہوتی ہے۔ اور پھر مرثیہ سرتاپا جذباتی کیفیات کا مرقع ہے اس لیے یہاں بھی وہی تکنیک استعمال کی گئی جو داستاں گو کرتا تھا۔ تینوں اصناف میں جوڑنے والا دھاگا دراصل ان کی Theaterical خصوصیت ہے۔ جہاں فنکار کے روبرو سامعین کا مجمع ہے۔ مجموعی طور پر ان تینوں روایتوں میں فنکار کو اپنا فن مجمع کے سامنے اس طرح پیش کرنا ہوتا تھا، کہ جن جذبات و کیفیات سے وہ خود دوچار ہو رہا ہے اس

میں سامعین کو بھی شریک کرے۔ جو لفظ فنکار کی زبان سے ادا ہو رہے ہیں وہ سامعین کے دل میں اترتے چلے جائیں۔ سننے سنانے کے عمل سے بری ہو کر تمام واقعات نظروں کے سامنے ہوں۔ داستان گویوں کو اس فن میں کمال حاصل تھا۔ مجمع میں ایسا سماں باندھتے کہ خود مضمون کی صورت ہو جائے۔ مرثیہ خوانوں نے اس فن کو نتہا تک پہنچا دیا۔ کچھ شعرا نے شعر خوانی میں وہ طرز ایجاد کیا جس نے کلام کا لطف دوبالا کر دیا۔ شعر کی تفہیم ان کی شعر خوانی سے اس طرح ہوتی ہے کہ ایک ایک لفظ سامعین کے دل میں اترتا جاتا ہے۔ مرثیہ خوانی ایک مشکل فن ہے کیونکہ مرثیہ خواں کو حد ادب میں رہ کر ہی اپنے فن کو کامیابی کے ساتھ سامعین کے سامنے پیش کرنا ہوتا ہے۔

مرثیہ خوانی چونکہ خود باضابطہ ایک فن کی حیثیت رکھتی ہے اس لیے اس کے کچھ مقرر اصول اور قواعد ہیں۔ مسلسل مشق اور محنت کے بعد مرثیہ خواں اس فن میں مہارت حاصل کرتے ہیں۔ مرثیہ خواں کو اس فن کے اصول وضوابط کی تعلیم لینا اور فن کو باقاعدہ سیکھنا ضروری ہوتا ہے۔ مرثیہ خواں کئی سال کی مدت میں یہ تعلیم حاصل کرتے تھے۔ مرثیہ خواں بزرگ مرثیہ خوانوں کی خواندگی سے استفادہ کرتے اور ان کی صحبتوں اور مجلسوں میں بیٹھ کر اس کی باریکیوں کو سمجھتے۔ مرثیہ خواں کسی بھی مجلس میں مرثیہ پڑھنے سے پہلے کسی آئینہ کے سامنے بیٹھ کر مشق کرتے اور اس طرح وہ اپنے فن کے رموز پر قدرت حاصل کرتے۔ مرثیہ خوانوں کی ریاض کا اندازہ مندرجہ ذیل پیراگراف میں ملاحظہ ہو۔

> "میر محمد رضا طہیر شاگرد مرزا دبیرؔ خود ہر روز تنہائی میں ایک بڑا آئینہ سامنے رکھ کر مرثیہ پڑھتے تھے۔ بعض مصرعے کو بیس بیس مرتبہ مختلف طرز، اتار چڑھاؤ سے پڑھتے تھے۔ جب جا کر ان کو اطمینان ہوتا تھا اور شاگردوں کو سامنے بیٹھلا کر سکھاتے تھے" ۱۲۔
>
> (فنِ مرثیہ خوانی، نیر مسعود، صفحہ نمبر ۱۸)

اس قدر مشق کے بعد مرثیہ خواں اس قابل ہوتے ہیں کہ مجلس میں مرثیہ پڑھ سکیں۔ اس کے بعد وہ اپنے فن کے ذریعہ سامعین کو اپنے قابو میں کر لیتے ہیں ان پر ایسی نظر بندی کر دیتے ہیں کہ جو واقعہ مرثیہ خواں بیان کرتا ہے وہی سامعین کی نظر کے سامنے آنے لگتا ہے۔ مرثیہ خوانی میں آواز، لہجہ، ادائے الفاظ، عضوئے جسم کی جنبش وغیرہ کا اپنا رول ہوتا ہے۔ ان تمام عناصر کو توازن کے ساتھ بروئے کار لا کر ہی مرثیہ خواں مرثیہ مجمع

میں پیش کرتا ہے۔ مرثیہ خوانی کے عناصر مندرجہ ذیل ہیں۔

آواز :۔ مرثیہ خوانی میں مرثیہ خواں کی آواز کی بہت اہمیت ہے۔ ایک بڑے مجمع میں آواز کو اس طرح پہنچانا کہ دور تک یکساں سنائی دے، بہت مشکل ہے۔ اس زمانے میں جب لاؤڈ اسپیکر وغیرہ نہیں ہوتے تھے، آواز کو دور تک پہنچانا ایک مشکل کام تھا۔ لیکن مرثیہ خواں نے مسلسل مشق و ریاض کے بعد مرثیہ اس کامیابی کے ساتھ پڑھا کہ آواز موقع کی متقاضی زیر و بم اور تاثر کے ساتھ مجمع کی آخری صف تک پہنچی ہے۔ اور لوگوں پر رقت طاری ہوئی اور سماں بندھ گیا، جو مرثیہ خواں کا مقصد تھا۔ لہٰذا مرثیہ خواں کو بہت سی باتوں کا خیال رکھنا پڑتا تھا تب ہی اس کا فن کمال کو پہنچتا تھا۔

مرثیہ خواں کے لیے ضروری ہے کہ اس کی آواز "پلّہ کش" ہو۔ پلّہ کش اس آواز کو کہتے ہیں جو دور تک مجمع کو ایک سی سنائی دے۔ آواز کے صرف بڑا ہونے سے یہ کام آسان نہیں ہو جاتا۔ جتنی بڑی آواز سے مرثیہ شروع کیا جا رہا ہے آخر تک آواز کی وہی کیفیت قائم رہنا چاہیے۔ کب آواز گلے سے نکالنا ہے۔ کب سینے سے نکالنا ہے اور کب سینے اور گلے دونوں سے نکالنا ہے۔ اس کی باقاعدہ مشق ہوتی تھی۔ مرثیہ خواں اپنے شاگروں کو آہستہ آہستہ آواز بڑھانے کی مشق کرتے تھے۔ آواز کے 'پلّہ کش' ہونے اور مجمع کی آخری صف تک یکساں آواز کے قائم رہنے کی تائید مندرجہ ذیل پیراگراف سے ہوتی ہے جس میں رشید صاحب حیدرآباد میں نواب بہرام الدولہ کے یہاں پانچ ہزار کے مجمع میں مرثیہ پڑھ رہے تھے۔

> "ایک صاحب پیشتر منبر کے نیچے، پھر وسط مجلس میں، پھر مجلس کے بالکل آخری حصے میں دیوار سے لگ کر کھڑے ہو گئے۔ انھوں نے بیان کیا کہ جیسے ہم ممبر کے نیچے آواز سن رہے تھے بالکل اسی طرح آخری صف میں بھی آواز تھی۔" (۱۳۔ فنِ مرثیہ خوانی، نیر مسعود، صفحہ مبر۲۵)

مرثیہ خواں کو اپنی آواز پر قابو ہونا ضروری تھا تا کہ حسب ضرورت وہ آواز میں تاثر پیدا کر سکیں جو موقع اور مضمون کے لحاظ سے ضروری ہے۔ آواز میں نرمی، گداز یت، گرج اور اتار چڑھاؤ کا ہونا بھی مرثیہ خواں کے لیے اہم ہے۔ مرزا جعفر حسین نے عروج صاحب کے بارے میں لکھا ہے کہ انھیں آواز پر اتنا قابو تھا کہ جہاں چا

ہتے، گداز پیدا کر لیتے اور جس مقام پر ضرورت ہو، گرج آجاتی ۱۴۔ مرثیہ خواں کی آواز موٹی یا پتلی مرثیہ پڑھتے وقت مرثیہ خواں کو اپنی اس خوبی سے مجمع تک پہچانا ہوتی تھی کہ وہ رقت آمیز مجمع کی آہ و بکا اور داد و تحسین میں مرثیہ خواں کی آواز علیحدہ سنائی دے۔ جو اس سامعین کے جذبات کو تازہ اور اثر انگیز تاثر دینے میں کامیاب ہو۔

میر مہر علی اُنس ایک غیر معمولی آواز کے مالک تھے اپنی خواندگی کا حال ایک خط میں یوں بیان کرتے ہیں:

"اور طرفہ یہ کہ اب مجھے یقین تھا کہ پہلی تاریخ آواز گرفتہ ہو جائے گی، سونویں تک آواز کا یہ عالم تھا کہ آسمان پر جاتی تھی اور پانچ ہزار آدمیوں کی رقت پر بالا تھی۔" (۱۵ فنِ مرثیہ خوانی، نیر مسعود، صفحہ نمبر ۴۹)

سریلی، سبک، تیز اور اچھی آواز قدرت کا عطیہ ہے۔ لیکن اس میں اثر آفرینی پیدا کرنا اور مضبوط بنائے رکھنا بہت کچھ مشق پر بھی منحصر کرتا ہے۔ اس لیے استاد مرثیہ خوانوں نے اپنے شاگردوں کو مشق کرنے کی تاکید کی ہے۔ مرثیہ خواں کو بچوں، عورتوں کی آوازیں اور جانوروں کی بولیاں سیکھنا بھی ضرور ہوتا تھا۔ یہ آوازیں سیکھنے کے بعد آواز میں نرمی، گدازیت، لوچ اور کرختگی جیسی خوبیاں پیدا ہو جاتی تھیں۔ میر انیس نے اپنے پوتے دولہا صاحب کو مذکورہ بالا آوازیں سیکھنے کی تاکید کی تھی اور بیٹے کو ہدایت کی تھی کہ ان کو یہ آوازیں سکھاؤ اور اس شخص کو نوکر رکھو جو جانوروں کی بولیاں بولتا ہو۱۶۔ (فنِ مرثیہ خوانی، نیر مسعود، صفحہ نمبر ۲۱)

آواز کا مرثیہ خوانی میں اہم کردار ہے مختلف طریقوں اور مشق کے ذریعہ آواز کی تربیت کی جاتی ہے۔ آواز کی باقاعدہ تربیت اور مشق کے سلسلہ میں سید مہدی حسن لکھتے ہیں۔

"پہلے مشق سانس کی کرے۔ اس طرح دم بڑھاوے جہاں تک سانس وفا کرے۔ شمار اس کا دانہء تسبیح ہے۔ یہاں تک سانس بڑھاوے کہ ایک سانس میں سو دانے تسبیح کے گردش میں آجائیں زیادہ دم نہ بڑھائے کہ قلب صدمہ لیجیے۔ اس کے لیے وقت معین کرے۔ تھوڑے عرصے میں اس قدر سانس بڑھے گی کہ سو دانے تمام ہو جائیں گے۔ بلکہ کچھ سو سے زیادہ منصور ہے۔ اور ورزش بھی ضروری ہے۔ ہفتے میں دو مرتبہ بہ آواز

بلند سو پچاس بند مرثیے کے پڑھا کرے کہ وقت پڑھنے کے نا طاقتی آواز میں نہ ہو کہ دو دو چار آواز گلے سے نکل رہی ہیں، کھانس رہے ہیں اور گھر کے سو بند مجلس کے دس بند سمجھنا چاہیے۔" (۱۷۔ بحوالہ قاعدہ تحت الفظ خوانی، فنِ مرثیہ خوانی، نیر مسعود، ص ۱۱)

مرثیہ خواں کو جہاں اپنی آواز پر مضبوط گرفت ہوتی ہے اور پورے مجمع میں اپنی آواز بخوبی پہنچانے پر قادر ہوتا ہے۔، وہاں یہ بھی ضروری ہوتا ہے کہ خواندگی اتنی صاف ہو کہ حرف بہ حرف صاف سنائی دے اور سمجھ میں آئے۔ ہر لفظ صاف ہو اور کوئی بھی رکن دبنے نہ پائے۔

مرثیہ خوانوں کی خواندگی میں آواز کے تین طریقے سامنے آتے ہیں۔ جو انھوں نے وقتاً فوقتاً استعمال کیے ہیں۔ آواز کا گلے سے نکالنا۔ جس میں گلہ جلدی نہیں تھکتا ہے۔ لیکن آواز جلدی گرفتہ ہو جاتی ہے۔ دوسرا طریقہ یہ ہے کہ آواز سینے سے نکالنا۔ اس میں زور لگا کر آواز نکالنا پڑتی ہے۔ اس لیے قوت زیادہ صرف ہوتی ہے اور تھکان بھی جلدی محسوس ہوتی ہے۔ تیسرے طریقے میں مرثیہ خواں گلہ اور سینہ دونوں کا استعمال کرتا ہے۔ اس میں آواز کچھ دیر کے لیے ماند ہو سکتی ہے۔ ان تینوں طریقوں میں آواز الگ الگ تاثر دیتی ہے۔ اس لیے مرثیہ خواں موضوع اور موقع محل کے لحاظ سے ان آوازوں کا چناؤ کرتے ہیں۔ اور اپنی خواندگی کو مؤثر بناتے ہیں۔

مرثیہ خواں کو اپنے کھانے پینے کا خیال بھی رکھنا ہوتا ہے۔ خاص کر ان دنوں میں جب اسے پڑھنا ہوتا ہے۔ مہدی حسن لکھتے ہیں:

" خصوصاً ایام عشرہ محرم الحرام میں روزانہ وقت صبح استعمال رکھے۔ اور یخنی میں مرچ سیاہ زیادہ رکھے کہ آواز کھلی رہے گی۔ اگر گلہ گرفتہ ہو تو مسکہ اور مصری و مرچ سیاہ وقت شب کھا کر سو رہے۔ رومال گلے میں بندھا رہے اور جس وقت مرثیہ پڑھ چکے فوراً پانی میں نمک ڈال کر خوب گرم کر کے مثل چائے کے استعمال کرے تو بہتر ہے۔ اگر کلچن بھی رہے تو بہتر ہے۔ (۱۸۔ فنِ مرثیہ خوانی، نیر مسعود، ص ۵۵)

بہر حال مرثیہ خواں کو ان تمام لوازمات کا خیال رکھتے ہوئے مرثیہ سامعین کے سامنے پیش کرنا ہوتا تھا کہ کہاں کس آواز میں پڑھنا ہے اور کہاں وقفہ برقرار رکھنا ہے اور آواز کے منتقل ہونے میں لفظ کی ادائیگی

بھی واضح ہو اور کوئی بھی رکن دبنے نہ پائے۔غرض کہ مرثیہ خوانی ایک مشکل فن ہے جو ہر کسی کے بس کی بات نہیں ۔خواندگی کی مسلسل مشق ضروری ہے۔بچپن سے اس کی طرف توجہ دی جائے تو یہ کام قدرے آسان ہوسکتا ہے۔

انسانی آواز کی رسائی ایک حد تک ہوسکتی ہے اس لیے مرثیہ خوانی کا ایک طریقہ یہ بھی تھا کہ اگر مجمع اتنا بڑا ہو تا کہ مرثیہ خواں کی آواز کا پہنچنا ناممکن ہوتا اور آواز کی رسائی مجمع کی آخری صف تک نہیں ہو پاتی تو دو مرثیہ خواں مرثیہ پیش کرتے۔ایک مرثیہ خواں منبر سے مرثیہ پڑھتا اور دوسرا عین مجمع کے بیچوں بیچ کھڑا ہوتا اور منبر پر بیٹھے ہوئے مرثیہ خواں کا مصرعہ دہراتا اس طرح پورا مجمع مرثیہ اچھی طرح سن پاتا۔اور سامعین پوری طرح متوجہ رہتے۔

لہجہ: ایک ہی مضمون کی قرات مختلف لہجہ میں کی جائے تو مختلف اثر ڈالتی ہے، مختلف کیفیت پیدا کرتی ہے اور معنویت پر اثر انداز ہوتی ہے۔یہی چیز مرثیہ خوانی کی اصطلاح میں "رخ سے پڑھنا" کہی جاتی ہے۔ اسی لیے مرثیہ خوانی میں لہجہ کی بہت اہمیت ہے۔لہجے کے تغیرات مرثیہ کی تاثیر پر اثر انداز ہوتے ہیں۔مرثیہ کا ایک اساسی لہجہ ہوتا ہے۔جس میں پورا مرثیہ پڑھا جاتا ہے۔جبکہ مرثیہ کے عناصر ترکیبی چہرہ، جنگ، شہادت اور بین اپنے الگ الگ لہجے کے متقاضی ہوتے ہیں۔یہ لہجے فروعی ہوتے ہیں اور اساسی لہجے پر قائم ہوتے ہیں۔ فروعی لہجے کے ساتھ اساسہ لہجے کو برقرار رکھنا مرثیہ خوانی کا یک بڑا وصف ہوتا ہے۔اگر کوئی شخص بہت دور سے کھڑا سن رہا ہے، بھلے اس کی سمجھ میں الفاظ نہیں آرہے ہوں لیکن وہ اس اساسی لہجے کی بنا پر پہچان جاتا ہے کہ مرثیہ پڑھا جارہا ہے اور یہ بھی پہچان جاتا ہے کہ مرثیہ کا کونسا حصہ پڑھا جارہا ہے۔

ادائے الفاظ: مرثیہ خوانی میں ادائے الفاظ کا مسئلہ بھی بہت پیچیدہ ہوتا ہے۔الفاظ کے وصل وفصل کے نظام میں ذرا سی لغزش مرثیہ کے تاثر کو ختم کرسکتی ہے۔اس مرثیہ خواں کو الفاظ کے وصل وفصل میں بڑی احتیاط سے کام لینا پڑتا ہے۔اس کے علا اسے کہاں الفاظ کو کھینچ کر پڑھنا ہے، کہاں دہرانا ہے، کہاں الفاظ کے درمیان وقفہ رکھنا ہے، کہاں حذف کرنا ہے، کس الفاظ پر سانس روکنا ہے اور کس مصرعے کو ایک سانس میں پڑھنا ہے وغیرہ وغیرہ۔یہ تمام فیصلے مرثیہ خواں پر منحصر ہوتے ہیں۔مرثیہ خواں موقع ومحل کی مناسبت سے یہ فیصلے لیتا ہے۔اور اپنی خواندگی کے جوہر کھولتا ہے۔جس سے مرثیہ میں مختلف کیفیتیں اور معنویتیں پیدا ہوتی ہیں۔مرثیہ خواں کے لیے ضروری ہے کہ اس کی زبان سے ادا ہونے والا ایک ایک لفظ صاف اور واضح تلفظ میں ادا ہو۔کسی لفظ کا کوئی رکن

دبنے نہیں پائے تا کہ سامعین مرثیہ کا حرف بہ حرف سن کر سمجھ سکیں۔ادائے الفاظ کے سلسلہ میں مرثیہ خوانوں کی با قاعدہ تربیت ہوتی تھی۔جس کی انھیں مشق کرنا ہوتی ہے اور خواندگی کے وقت خاص خیال رکھنا پڑتا تھا۔ نیر مسعود،اقبال بہادر ترکمان کے حوالے سے لکھتے ہیں:

"اس کا ایک خاص طریقہ ہے کہ دور تک آواز کیوں کر پہنچائی جائے اور وہ اسی خاندان انیس میں مخصوص ہے۔(اور وہ طریقہ یہ ہے) آخری حرف اور آخری رکن پر اتنا زور دیا جائے کہ دور تک آواز چلی جائے اس سے پورا لفظ سمجھ میں آجاتا ہے۔اور اگر لفظ کا پہلا حصہ زور سے بولا جائے اور آخری آواز کم ہو جائے دور تک نہیں جائے گی آواز ۔" آخیری لفظ کو اٹھا کے واضح پڑھا کرے۔مصرع گرنے نہ پاوے لفظ ادھا نہ ہو"۔
(۱۹۔فن مرثیہ خوانی، صفحہ نمبر ۵۷)

تلوار کی تعریف میں ایک بند ملاحظہ ہو :

سر پر جو پڑی دو کئے خود و سر و گردن گردن سے چلی تا بہ کمر کاٹ کے جوشن
جوشن سے جو اتری تو لیا زین کا دامن دامن سے چلی تیز تو دو ہو گیا توسن
قبضہ تو رہا دست جناب شہہ دیں میں
اور تا سر دنبالہ در آئی وہ زمیں میں

'قاعدہ تحت خوانی' کی ہدایت کے مطابق اس بند کو اس طرح پڑھا جانا چاہئے۔

سر پر جو پڑی
دو کیے خود وسر و گردن گردن سے چلی
تا بہ کمر کاٹ کے جوشن جوشن سے جو اتری
تو لیا زین کا دامن دامن سے چلی تیز
تو دو ہو گیا توسن قبضہ تو رہا
دست جناب شہہ دیں میں اور تا سر دنبالہ
در آئی وہ زمیں میں

مرثیہ خوانی کی اصطلاح میں اس طرح کے بند کو "دست گریباں" کا بند کہا گیا ہے۔ مرثیہ میں بعض جگہوں پر لفظوں کو حذف کرنے سے مرثیہ میں بے پناہ تاثیر پیدا ہو جاتی ہے۔ حذف کیے ہوئے الفاظ کو سامعین اپنے ذہن یا پھر اپنی زبان سے پورا کر لیتے ہیں۔ خواندگی میں لفظوں اور حرفوں میں حذف اور تصرف کے علاوہ حسب موقع مصرعوں میں اپنی طرف سے اضافہ کرنا بھی مرثیہ خواں کے لیے جائز ہوتا ہے۔ یہ اضافے اس قدر بے ساختگی سے کہے جاتے ہیں کہ کسی جگہ بے جوڑ یا برے معلوم نہیں ہوتے بلکہ مرثیہ کی مہذب فضا اور عام شستہ زبان کی مناسبت میل کھائے ہوئے ہوتے ہیں۔ یہ اضافے مرثیہ میں کہیں کہیں بہت ضروری ہو جاتے ہیں اور قابل مستحسن ہوتے ہیں۔

چشم و ابرو اور چہرے سے اظہار: مرثیہ خوانی میں صورت حال کی تصویر کشی اور مضمون کی اثر آفرینی کے لیے چشم و ابرو سے اشارے اور چہرے کے تاثرات بہت اہمیت رکھتے ہیں۔ مرثیہ خواں کے بطور، جذبات و تاثر اس قدر سچے ہوتے ہیں کہ سامعین محسوس کرنے لگتے ہیں کہ مرثیہ خواں جو واقعہ بیان کر رہا ہے، وہی سب کچھ ان کی نظروں کے سامنے واقع ہو رہا ہے۔ چشم و ابرو اور چہرے کے اظہار سے مرثیہ خواں اپنی مرثیہ خوانی میں ایک بارعب اور پر اثر شخصیت کی شکل میں ابھرتا ہے اور اپنے فن کو کمال کی حد تک لے جاتا ہے۔ سامعین اس کے ساتھ اس کی منزل میں آ جاتے ہیں یعنی مخاطبین کو وہی سب محسوس ہونے لگتا ہے جو کرنے لگتے ہیں۔ جس کیفیت سے مرثیہ خواں گزرتا ہوتا ہے۔ اور یہی مرثیہ خوانی کی کامیابی کی دلیل ہے۔

بتانا: مرثیہ خوانی میں دوسرے عناصر کے ساتھ جسم کی خفیف سی جنبش کے ذریعہ مضمون کی ادائیگی کو مرثیہ خوانی کی اصطلاح میں "بتانا" کہتے ہیں۔ بتانے سے کلام کی کیفیت میں اضافہ ہوتا ہے۔ لیکن مرثیہ خوانی میں اس عنصر کو بہت احتیاط کے ساتھ برتنا پڑتا ہے۔ اس میں حد اعتدال مقرر کرنا بھی مشکل ہیں اور دوسری جانب حدِ اعتدال سے بڑھنا بھی معیوب سمجھا جاتا ہے۔ بزرگ مرثیہ خواں بتانے میں حدِ ادب سے آگے نہیں بڑھے ہیں یعنی مرثیہ خوانی میں ہاتھ اور جسم وغیرہ کی حرکت کے ساتھ مضمون کی ادائیگی کو برا سمجھا جاتا ہے۔ اس طرح سے مرثیہ پڑھنے کو 'رقص منبری' کہا گیا ہے۔ قاعدہ تحت لفظ خوانی کے مصنف نے لکھا ہے۔

> "منبر پر اچھلنا اور بدن کو چاروں طرف پھرانا اور ہاتھ پٹکنا، زانو پیٹنا، کہ جس سے
> رقت آئی ہوئی رک جائے، اہل عزا کو سکوت ہو جائے احتیاط کرے ہاتھ کو بے موقع محل پر

اٹھاوے تا کہ اس کا اشارہ ونظارہ وکنایہ صحیح یا درست معلوم دے۔ بے مصرف ہاتھ اٹھانا موجب سرزنش ہے۔"۲۰ (صفحہ نمبر ۶)

شیخ حسن رضا نے بھی اس کو واضح کیا وہ کہتے ہیں:

"جنھوں نے افراط وتفریط کر کے ہاتھ پاؤں نکالے بھی ہیں وہ عوام الناس میں ممدوح ہوں تو ہوں۔ لیکن اہل تہذیب میں رقص منبری کے لقب سے یاد کیے جاتے ہیں۔"۲۱

(مرثیہ خوانی کا فن، نیر مسعود صفحہ نمبر ۷۸)

بہر طور مرثیہ کو اس کی اجازت تو ہے کہ وہ آنکھوں کے اشارے اور ہاتھ وگردن کی جنبش سے کام لے۔ لیکن اس بات کا خاص خیال رکھنا پڑتا ہے کہ حدِ اعتدال اور شائستگی برقرار رہے۔

مرثیہ خوانی کی ابتدا مرثیہ کی ابتدا کے ساتھ ہوتی ہے۔ مرثیہ خواں کے ساتھ بڑی پابندی یہ بھی ہے کہ اسے حد ادب میں رہنا ہوتا ہے۔ مرثیہ خوانی نے بیشک لکھنؤ میں بے اندازہ ترقی کی لیکن اس کی بنیاد دہلی میں ہے۔ بادشاہ محمد شاہ کے عہد میں چونکہ مجالس عام ہو چکی تھیں۔ اس لیے مرثیہ گویوں کے ساتھ مرثیہ خوان بھی خوب پھلے پھولے۔ اس دور کے مشہور مرثیہ خوانوں میں میر لطفؔ، مسکینؔ، حزیںؔ، غمگینؔ، میر عبداللہ، شیخ سلطانؔ، میر ابوترابؔ، مرزا ابراہیمؔ، میر درویش حسین، حاجی حجامؔ اور محمد ندیمؔ شامل تھے۔ ان میں کچھ تو مرثیہ گو بھی تھے اور کچھ محض مرثیہ خواں۔ درگاہ قلی خاں نے 'مرقع دہلی' میں ان سب کا تذکرہ کرتے ہوئے ایک عام خصوصیت ضرور بتائی ہے وہ ہے ان کی پاٹ دار آواز۔ ادائیگی میں ہو بہو تصویر بن جانا اور موسیقی سے خاص واقفیت۔ دراصل سوز خوانی کے یہی بنیادی عناصر آج تک جاری وساری ہیں۔ حالانکہ لکھنؤ میں مرثیہ خوانی کے فن نے بلندیوں کو چوما۔ خود میر انیسؔ جیسے مرثیہ گو بہترین مرثیہ خواں تھے یا پھر امیرؔ علی اس فن میں یکتا تھے۔ بہرصورت لکھنؤ میں انھیں مرثیہ خوانی کے انھیں تینوں بنیادی عناصر کا ایک خاص ترتیب استعمال رائج ہو گیا۔ مثلاً لکھنؤ کے مرثیہ خواں میں عہدِ قدیم سے لیکر آج تک یہ رسم جاری ہے کہ مجالس کی ابتدا موسیقی کی دھن میں ترتیب دیے ہوئے مرثیہ کے ایک بند یا کسی قطعہ یا رباعی سے دی جاتی ہے اور اس راگ بند ادائیگی کو سوز کہا جاتا ہے۔ اس کے بعد کبھی کبھی غزل کے انداز میں مرثیہ اور صاحبانِ مرثیہ کے متعلق جذباتی اظہار ہوتے ہیں، جسے سلام کہا جاتا ہے۔ اس کے بعد مرثیہ گو تحت اللفظ میں مرثیہ پڑھتا ہے، یہ ایک تہذیب بن گئی ہے۔ دہلی میں مرثیہ تحت اللفظ پڑھا جاتا

تھا۔تحت اللفظ کا مطلب غیر موسیقی آمیز یا غیر مترنم سے مراد نہیں ہے۔ بیشک اس طرح پڑھنے میں ترنم نہیں ہوتا ۔لیکن ہر لفظ کی ادائیگی اس طرح کی جاتی ہے کہ اس کے معنی اس کے نیچے رہیں۔ یہ بڑا اہم نکتہ ہے کیونکہ مرثیہ خواں کی کاری گری کا یہ اہم مقام ہے۔اس کے منھ سے جو الفاظ برآمد ہوتے ہیں اس کی ادائیگی مرثیہ خواں کی حرکات وسکنات سے واضح ہوتی ہے۔یہیں پر مرثیہ خواں داستان گوئی اور شعر خوانی کے فن کو اپناتا ہے۔یعنی کبھی آنکھوں کی گردش،کبھی جسم کی حرکت،کبھی ہاتھوں کے اشاروں سے اور کبھی آواز کے اتار چڑھاؤ سے یا پھر ان سب کی آمیزش سے نفس مضمون کا تاثر پیدا کرتا ہے۔درگاہ قلی خاں نے جو کہ اس دور کے معتبر چشم دید گواہ ہیں مرثیہ خوانوں کے ذیل میں گواہی دی ہے کہ جب یہ مرثیہ پڑھتے تو سامعین بے قابو ہو جاتے۔چیخیں مارتے، روتے اور گر پڑتے،ہاتھ بے تابانہ سینہ کوبی کو مجبور ہو جاتے۔سامعین کے جسم تڑپتے اور پھڑکنے لگتے ایسا منظر نہ تو صرف سامعین کے جذبات پیدا کر سکتے ہیں نہ مرثیہ گو کی شاعرانی بندیشیں،یہ تو مرثیہ خواں کا کمال تھا کہ واقعہ کربلا کے واسطے سے مرثیہ گو کی زبان کے توسط سے اور اپنی فنکاری کے باعث سامعین کے غمناک جذبات کو نقطہء عروج تک لے جاتا ہے۔

مرثیہ خوانی کے آداب: مجلس مرثیہ خوانی میں سانحہ کربلا کو مرثیوں کے ذریعہ تازہ کیا جاتا ہے۔اس مجلس میں لوگ بڑی عقیدت سے آتے ہیں۔کیونکہ اس مجلس میں بیان کیے جانے والے واقعات اور حالات کوئی عام بات نہیں ہے۔یہ وہ حادثہ ہے جس کی یاد ہر مسلمان کو خون کے آنسو رلاتی ہے۔یہ سانحہ انسانیت کے ناطے کبھی نہ بھلائے جانے والے واقعہ میں تبدیل ہو گیا ہے۔ہر مسلمان اس سانحہ سے مذہبی اور جذباتی طور پر جڑا ہوا ہے۔ چونکہ مرثیہ خوانی کی مجلس عام مجلسوں سے مختلف ہوتی ہے اس لیے اس کے کچھ مقررہ آداب اور اصول ہیں جن کے پیش نظر مرثیہ خواں کو اپنا مرتبہ پیش کرنا ہوتا ہے۔قدیم مرثیہ خوانوں،ان کے آداب اور اصولوں کی پابندی بھی کی ہے۔مرثیہ خوانی کے مندرجہ ذیل آداب ہیں۔

مرثیہ خواں منبر پر دوزانوں بیٹھے،پاؤں فرق سے رکھے اور دونوں زانوں کشادہ نہ ہوں،بازو پہلو میں رہیں،کمر خمیدہ نہ ہوں،بدن کسار ہے اور پوشش چست ہو۔

(مرثیہ خوانی کا فن،نیر مسعود، اترپردیش اردو اکادمی،لکھنو۔)

مرثیہ شروع کرنے سے پہلے مرثیہ اچھی طرح دیکھ لینا چاہے اور مرثیہ کے اوراق ترتیب سے لگا لینا بھی مرثیہ کے آداب میں شامل ہے۔ مرثیہ خواں کے لیے ضروری ہے کہ آنکھیں کھلی رکھے، بند آنکھوں سے مرثیہ پڑھنا خلاف آداب ہے۔ مجلس کی ابتدا میں عموماً رباعی، سلام اور مخمس وغیرہ پڑھنے کے بعد ہی مرثیہ پڑھے۔ مرثیہ کا خاتمہ بینیہ بند پر کرتے تھے۔ تاریخ میں مرثیہ کی شروعات سورہ فاتحہ سے کرنے کے بھی حوالے ملتے ہیں۔ لیکن اس کی سب نے پابندی نہیں کی کہیں کہیں اختلاف بھی ملتا ہے۔ پیش خوانی بھی مرثیہ خوانی کے آداب میں شامل ہے۔ یعنی اصل مرثیہ خواں سے پہلے کوئی دوسرا خواندگی کرے۔ بھلے وہ اصل مرثیہ خواں کا شاگرد ہو یا عمر میں اس سے بڑا ہو۔ مرثیہ خواں کے لیے ضروری ہے کہ وہ مرثیہ دیکھ کر پڑھے اس لیے مرثیہ اس کے سامنے ہونا ضروری ہے۔ بھلے ہی مرثیہ خواں کو مرثیہ زبانی یاد ہوں۔ لیکن مرثیہ کو دیکھ کر پڑھنا مرثیہ خوانی کے آداب میں شامل ہے۔ تاریخی حوالوں سے پتہ چلتا ہے کہ نا خواندہ مرثیہ خواں بھی مرثیہ سامنے رکھ کر پیش کرتے تھے۔ مرثیہ خواں کے منبر پر بیٹھنے کے بعد ہی مرثیہ جزدان کے ساتھ مرثیہ خواں کو مرثیہ پیش کیا جاتا تھا۔ اس طرح مرثیہ ختم ہونے کے بعد مرثیہ خواں پہلے مرثیہ واپس کرنے کے بعد ہی منبر سے اتر کر نیچے آتا تھا۔ منبر پر بیٹھ کر پانی وغیرہ پینا بھی مرثیہ خوانی کے آداب کے خلاف ہے۔

دہلی میں مرثیہ اغلب خیال یہ ہے کہ عوام میں بطور لوک گیتوں کے شروع ہوئے ہونگے کیونکہ سوائے روایتوں کے ایسے کوئی لوک گیت ضبط تحریر میں نہیں آئے جو چند ایک زاریاں اور در ملتے ہیں وہ بھی چند بڑی بوڑھیوں کو زبانی یاد تھیں۔ ادھر دکن سے جب شاہی کے مرثیہ پہنچے جو کہ دکنی زبان میں تھے۔ لطف یہ ہے کہ ان کی بحور بھی فارسی بحور طرز پر نہیں ہیں مثلاً شاہی کے مرثیہ کا ایک مصرعہ

چمکے بجلی، گرجے بادل، مینھ کی رات اندھیاری ہے

دراصل ہندی کے للت چھند میں ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ مرثیہ کا مقامی زبانوں میں رواج عوام الناس میں ہوا۔ دہلی مین عہدِ فرخ سیر میں ہی تذکرے ملتے ہیں کہ ماہ محرم میں بڑے چوراہوں پر چوبی تخت ڈال کر مرثیہ خواں بیٹھتا تھا اور اپنی آواز کے جادو یعنی فن ادائیگی سے مرثیہ کو مجسم کر دیتا تھا۔ آج بھی جب کہ فن مرثیہ خوانی بے ترقی یافتہ ہو چکا ہے۔ تحت اللفظ مرثیہ خواں مجلس میں رونق افروز ممبر ہوتا ہے۔ اور وہیں سے بیٹھ کر

مرثیہ خوانی کرتا ہے۔ حالانکہ سوز خوانی، سلام خوانی، نوحہ خوانی ممبر کے برابر کھڑے ہوکر کی جاتی ہے۔ بنیادی طور پر مرثیہ خوانی کا طریقہ بالکل بھی نہیں بدلا ہے۔

(ج) اردو میں قوالی کا آغاز وارتقا

اردو زبان کے بہت کم وقت میں ہی مقبولیت اور پھیلاؤ کے عناصر اور وجوہات پر اگر ہم نظر ڈالیں تو واضح طور پر یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ حکائی روایت جو اردو زبان اور ادب کی ابتدا سے ہی ساتھ چلی آرہی ہے نے اس کی مقبولیت اور وسعت میں بے پناہ اضافہ کیا ہے۔ یہ ایک دلچسپ حقیقت ہے کہ اردو ادب اور پرفارمنگ آرٹس یعنی وہ فنون جو عوام کی ضیافت طبع کے لیے کوئی فنکار مجمع کے سامنے پیش کرتا ہے مثلاً داستان گوئی مرثیہ خوانی مجرے، غزل گائیکی، مشاعرے چار بیت اور قوالی وغیرہ اردو ادب اور زبان میں شانہ بشانہ ساتھ چلے ہیں اور سماجی اداروں کی حیثیت حاصل کر چکے ہیں ان سماجی اداروں نے مختلف انداز اور زاویوں سے انسان کو ذہنی وجذباتی آسودگی بخشی ہے۔ ہر سماجی ادارے کا اپنا ایک علیحدہ رنگ اور حیثیت ہے۔ ان سماجی اداروں میں قوالی بھی ایک سماجی ادارہ ہے جو اس وقت زیر بحث ہے۔

'قوالی' ایک اصطلاحی لفظ ہے جو قول سے بنا ہے۔ لفظ قوالی کی وجہ تسمیہ کے بارے میں نثار احمد فاروقی نے لکھا ہے۔

> '' قوالی لفظ اردو کا ہے اور عربی لفظ قول سے بنایا گیا ہے۔ قول کے معنی ہیں کہنا، اظہار کرنا۔ تاکید کرنا۔ تعلیم دینا مثال وغیرہ۔ عربی میں جو الفاظ فعّال کے وزن پر آتے ہیں وہ یا تو مبالغے کے لیے ہوتے ہیں جیسے اکّال (بہت کھانے والا) سجّاد (سجدے کرنے والا، عبادت گزار) یا پھر اس وزن کے الفاظ کوئی پیشہ ظاہر کرتے ہیں جیسے طبّاخ (باورچی) فنّان (آرٹسٹ) صرّاف (مہاجن) وغیرہ قوّال بھی پیشہ ظاہر کرنے کے لیے ہے کسی قول کو بار بار دہرانے والا۔ قول عربی، فارسی، ہندی یا اردو کا کوئی فقرہ یا مصرعہ شعر یا دوہا ہوسکتا ہے اس میں صوفیہ کے لیے نظم ونثر کی بھی کوئی قید نہیں تھی''

(خواجہ نظام الدین اولیاء اور سماع، مشمولہ آجکل جنوری 2003 صفحہ ۔)

قوالی کی ابتدا صوفیہ میں سلوک کی منازل طے کرنے کی نیت سے ہوئی تھی۔موسیقی کے ساتھ گانے کا رواج عرب، ایران وغیرہ میں کافی قدیم ہے۔ صوفیوں کی محفلوں میں سازوں کے ساتھ گانا بھی پہنچ چکا تھا۔صوفیہ کی اصطلاح میں اسے سماع کہا گیا ہے۔عربی لفظ سماع کے عام معنی سننا، سماعت کرنا ہیں۔لیکن صوفیہ کے نزدیک اس کے بہت گہرے معنی ہیں۔حالتِ سماع میں روحانی عروج کی وہ کیفیات ہوتی ہیں جنھیں عطائے نعمت اور قبولیت دعا کا خاص وقت سمجھا گیا۔صوفیہ میں سماع کا ذوق ابتداء سے رہا ہے جبکہ اسلام کے ایک گروہ یعنی فقہاء کے نزدیک سماع جائز نہیں، بعض نے اسے بغیر صراحت کے بھی جائز ٹھہرایا ہے لیکن صوفیوں اور محدثین کے ایک گروہ کے نزدیک روح کے لیے موسیقی اور موسیقی کے ساتھ ادا کیے جانے والے الفاظ توانائی بخش غذا کی حیثیت رکھتے ہیں۔دراصل صوفیہ کا مقصد قربِ الٰہی ہے۔موسیقی، موسیقی بند الفاظ، محویت، اللہ کی طرف مکمل ارتکاز سب مل کر روح کو متحرک کر دیتے ہیں اور روحانی طور پر سامع کی روح ایک نئے جہاں میں Transport ہو جاتی ہے اس لیے صوفیہ کی محفلوں میں سنایا جانے والا کلام سماع کہلاتا تھا۔گانے والا مطرب، مغنی یا گوئندہ کہلاتا تھا۔قادری، نقشبندی، سہروردی کے بعض خانوادوں میں سماع نہیں ہے ۔صوفیوں اور فقیہوں اور بعض سلسلوں میں یہ اختلاف شروع سے رہا ہے۔بعض صوفیہ اصحاب نے اپنی کتابوں میں سماع کے جواز پر مکمل باب لکھے ہیں جن میں شیخ ابوطالب مکی، شیخ شہاب الدین سہروردی، امام غزالی وغیرہ کے نام اہم ہیں۔شیخ فخر الدین رازی نے سماع کے جواز میں ایک رسالہ 'باختہ السماع' نکالا۔بعض مصنفین نے بھی پیغمبر اسلام، ان کے اصحاب اور ثقات اسلام کے عمل وقول کی رو سے گانا سننا جائز قرار دیا ہے جبکہ دوسری جانب فقہا نے بھی اماموں کے اقوال واجتہاد کے پیش نظر اپنے اپنے جواز پیش کیے ہیں۔ہر صورت میں عقائد کا یہ اختلاف اپنی جگہ برقرار ہے۔لیکن سماع کی یہ محفلیں قوالی بن کر زمانہ قدیم سے موجودہ دور تک سرایت کر چکی ہیں۔اور کچھ تبدیلیوں کے ساتھ آج بھی جاری و ساری ہیں اور ہر طبقہ کے عوام میں بے حد مقبول ہیں۔ ہندستان میں مسلمان صوفیوں نے سماع کی محفلوں کا آغاز کیا۔کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ ہندستان میں سماع کا آغاز اور توسیع چشتیہ سلسلے سے ہوئی ہے۔یعنی خواجہ معین الدین چشتی (1141-1236) کے ہندوستان آمد کے بعد۔میکش اکبر آبادی 'اخبار الاخیار' کے حوالے سے شیخ عبدالحق محدث دہلوی کے الفاظ میں لکھتے ہیں۔

''ان کے مشرب پر وجد وسماع غالب تھا گانا سننے کے بہت دلدادہ تھے اس زمانے میں

سماع کا ان کے برابر کوئی شوقین نہ تھا۔ علماء نے ان کے لیے محضر تیار کیا تھا۔ اس کے بعد حضرت شیخ نظام الدین اولیا نے اس سلسلے کو برپا رکھا۔ تغلق شاہ کے زمانے میں ان پر بھی ویسا ہی محضر پیش کیا گیا۔ (ترجمہ)''

یہ اقتباس حمید الدین ناگوری (1274-1192) کے حال میں لکھا گیا ہے۔ قاضی حمید الدین ناگوری کا تعلق سلسلہ سہروردیہ سے رہا ہے۔ جس کے بانی شیخ شہاب الدین سہروردی (1234) تھے۔ اس اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ چشتیہ کے سلسلے کے علاوہ اس عہد کے دوسرے سلسلوں میں بھی سماع رواج پا چکا تھا۔ تاریخی حوالوں سے معلوم ہوتا ہے کہ ان سلسلوں کے علاوہ ہندستان میں جتنے صوفی سلاسل رہے ہیں ان میں بیشتر نے سماع کی توسیع واشاعت مین تعاون کیا ہے۔ اور سماع کا مقصد اس کی اہمیت وافادیت اور آداب کو اپنی تصانیف میں پیش کیا ہے۔ اور ان میں سے بہت مشہور اور معزز صوفی بزرگوں کے نام مندرجہ ذیل ہیں۔

حضرت بختیار کاکیؒ (سال وصال 1235ء)، حضرت نظامدین اولیا (سال ولادت 1236ء)، حضرت شیخ بہاؤالدین زکریا (سال ولادت 1182ء)، حضرت امیر حسن سنجری، شیخ فریدالدین گنج شکر (سال ولادت 1175ء)، میر عبدالعلائی (سال ولادت 1582ء)، میر محمد صالح کشفی (سال وصال 1649ء)، شیخ محمد مومن عرشی (سال وصال 1680ء) شیخ جمالی، شاہ برہان الدین جانم (1582ء)، شیخ بہاء الدین باجنؒ (1338ء)، قاضی محمود دریائی ویرپوری (سال وصال 1340ء)، شیخ محمد غوث شطاریؒ (سال وصال 1562ء)، حاجی قیام الدینؒ (1196ء)، حضرت شاہ بیدار دہلوی، حاجی وارث علی شاہ (1238ء)، حاجی اوگھٹ شاہ صاحب انور صاحب ''بلھے شاہ'' مستا شاہ صاحب، تراب شاہ صاحب، بہلول شاہ جنگ، بابا لال شاہ، شاہ حسین، کرخ علی شاہ، مہراں شاہ، مران جی، بھیک شاہ، شیخ صفی (1526ء)، شیخ عبداللہ شطاری (1501ء) وغیرہ وغیرہ۔ مذکورہ صوفیوں اور فقیروں میں سے اکثر کے مزارات موجود ہیں اور ہر سال عرس کا اہتمام ہوتا ہے جن میں قوالی کا انعقاد خصوصیت سے کیا جاتا ہے۔ صوفیہ صاحبان کے اپنے اپنے تربیت یافتہ قوال ہوتے تھے۔ یہ قوال اپنے اپنے پیرومرشد کے ذوق کے مطابق ان کی پسندیدہ طرز کی ہی قوالی پیش کرتے تھے۔

''ہندستان میں امیر خسرو سے پہلے تمام اولیا سماع ہی سنتے تھے۔ اس وقت لفظ قوالی نہیں تھا۔ دراصل قوالی کے موجد حضرت امیر خسرو ہی ہیں۔ امیر خسرو نظام الدین اولیا کے

مرید، ایک صاف باطن صوفی، موسیقی داں اور شاعر تھے۔ خسرو کے زمانے سے قوالی نے ایک مستقل فن کی حیثیت اختیار کی۔ اسکے لوازمات اور شرائط کے علاوہ سامعین کے لیے بھی آئین مقرر ہیں۔ میکش اکبر آبادی نے لکھا ہے۔

''امیر خسرو ایک صاحب دل صوفی تھے عدیم المثال موسیقی داں بھی اور ایک بے نظیر شاعر بھی تھے اس کے سوا کسی کی مجال بھی نہ تھی کہ قوالی جیسی صنف ایجاد کر سکتا جو غزل کے مزاج کے بھی موافق ہو، اہل حال کے طبعیت سے بھی مناسب ہو اور اصول موسیقی بھی سر مو انحراف نہ کرے قوالی دراصل اس امتزاج کا نام ہے اس میں غزل کا حسن، موسیقی کا روپ اور ارباب دل کا کیف شامل ہے۔''

(قوالی۔ مشمولہ آجکل موسیقی نمبر۔ اگست 1956 صفحہ 32)

قوالی کے بارے میں کوئی حتمی فیصلہ کر دینا کہ یہ فن موسیقی کی شاخ سے بالکل جدا کوئی علیحدہ چیز ہے، درست نہیں ہے۔ کیونکہ قوالی کی ابتداء صوفیہ کے یہاں سے قربِ الٰہی کی منزل تک جانے کے لیے بطور ایک مددگار کے ہو چکی تھی۔ جس میں موسیقی کی شمولیت عموماً رہی ہے۔ یہاں نثار احمد فاروقی نے حضرت علی بن عثمان ہجویری مصنف کشف المحجوب کا قول نقل کیا ہے۔

''جو یہ کہتا ہے کہ مجھے اچھی آواز، نغمہ یا مزامیر پسند نہیں آتے وہ یا تو جھوٹ کہتا ہے یا مکاری کرتا ہے، یا حس نہیں رکھتا وہ انسانوں اور جانوروں کے ہر زمرے سے خارج ہے''

(خواجہ نظام الدین اور سماع، نثار احمد فاروقی، آجکل، جنوری ۲۰۰۳)

لہذا صوفی موسیقی کو روح کی بالیدگی کے لیے لازمی تصور کرتے ہیں اور ذکر الٰہی میں موسیقی کو مددگار بنا کر ذات الٰہی کا تصور اور انہماک پیدا کرتے ہیں۔ بلاشبہ قوالی ہندستان میں امیر خسرو کی ایجاد ہے لیکن یہ اس سماع کی توسیع ہے جو صوفیوں میں ہمیشہ سے رائج تھی خسرو کے زمانے تک موسیقی کے ضوابط اور اصول مقرر ہو چکے تھے اور موسیقی بحیثیت فن نہایت ترقی یافتہ اور پختہ ہو چکی تھی۔ خسرو اس فن سے نہ صرف بخوبی واقف تھے بلکہ اس فن کے ماہر تھے۔ موسیقی کے سازوں میں طبلہ اور ستارہ خسرو کی ایجاد بتایا جاتا ہے۔ نثار احمد فاروقی رقم طراز ہیں۔

''انھیں بعض سازوں کا اور راگوں کا موجد بھی بتایا جاتا ہے۔ یہ سب علم سینہ ہے لیکن اس کی شہادتیں علم مغنیہ میں بھی موجود ہیں کہ وہ علم موسیقی میں پورا درک اور استادانہ مہارت رکھتے تھے۔ اعجاز خسروی میں انھوں نے موسیقی کے رموز ونکات پر جو کچھ لکھا ہے وہ فارسی زبان میں ہندوستانی کے قلم سے موسیقی کے موضوع پر لکھی ہوئی پہلی دستاویز ہے۔ وہ یقیناً خوش الحان بھی تھے اور اس کی کئی روایات ملتی ہیں کہ حضرت نظام الدین اولیا کو سماع سناتے تھے۔ کبھی خود ایسے بے قابو ہو جاتے تھے کہ زبان سے الفاظ ادا کرنا دشوار رہتا تھا

(خواجہ نظام الدین اولیا اور سماع صوفیہ۔ نثار احمد فاروقی مشمولہ آجکل نئی دہلی جنوری 2003 صفحہ 9)

اس کے علاوہ کئی راگنیوں کی ایجاد کا سہرا خسرو کے سر ہے۔ سوہا۔ شہانہ، سگری، ہُوا ساز گیری، بسنت، بہار اور درباری خسرو سے منسوب ہیں۔ ظاہر ہے یہ ایجاد اور اختراع کوئی ماہر فن ہی کر سکتا ہے۔ دوسری جانب خسرو عظیم ترین صوفی حضرت نظام الدین اولیؒ سے بیعت ہیں اور عملاً فنا فی الشیخ دکھائی دیتے ہیں۔ تیسری جانب وہ شاہان وقت کے مقربین اور مصاحبین میں شامل ہیں اور چوتھی جانب زمینی حقائق سے جڑے ہوئے ہیں۔ عوام دوست عوامی شاعر اور عوام میں مقبول ہیں۔ ہر طبقہ کی ضرورت اور لوازم سے آگاہ ہیں اور لذت سے آشنا۔ لہذا خسرو نے سماع کو قوالی میں تبدیل کر دیا جو ایسا مرکب ہے کہ ہر طبقے کی ضرورت کو پورا کرتا ہے۔ نہ تو موسیقی کا کوئی راگ تشنہ رہ جاتا ہے نہ صوفیہ کے خیالات سے انحراف کرتا ہے نہ خواص کی بیزاری کا سبب بنتا ہے اور نہ عوام سے دور رہتا ہے۔ ہاں فقہا ضرور معترض ہوتے ہیں کیونکہ ان کے نزدیک غنا جائز نہیں اس مسئلہ پر قوالی کی ابتداء سے پہلے ہی صوفیوں اور فقہا کے گروہ موسیقی کا جواز اور ناجائز پر بحث کرتے رہے ہیں۔ موسیقی کے جواز میں نہ صرف یہ کہ صوفیوں کی اپنی دلیلیں ہیں، بہت سے شیوخ اور محدثین بھی فقہا سے اختلاف کرتے ہیں۔ خسرو نے قوالی کی ایک مخصوص ہیئت مقرر کی جس کی ابتداء کسی قول سے کی جاتی ہے۔ کلاسیکل قوالی میں عربی یا فارسی کا قول ہوتا تھا لیکن اب اردو میں بھی حمد یا نعت کا کوئی قول ابتداء میں پڑھا جاتا ہے۔ اگر قول راگ کی بندش پر پورا نہیں اترتا تو ترانے کے بول ڈال کر اسے اس طرح ادا کیا جاتا ہے کہ راگ کی تکمیل ہو جائے اور راگ کی نزاکتیں بھی واضح ہو جائیں۔ اس سلسلہ میں میکش اکبر آبادی کا بیان ہے۔

"قول کا مطلب ہے کہ پیغمبر اسلام کا کوئی قول بجنسہ کسی راگنی میں ڈھال لیا جائے۔ عربی نثر کو ہندوستانی موسیقی میں اس طرح باندھ لینا کہ قول بھی نہ بگڑے اور راگنی بھی پوری ہو جائے، ممکن نہ تھا اس لیے ترانے وغیرہ کے بول شامل کر کے راگنی پوری کی جاتی ہے۔

لہٰذا خسرو نے فن کا پورا لحاظ کرتے ہوئے قول رسول "من کنتُ مولاہ فعلی مولاہ" کو راگ بند کیا ہے انھوں نے جو بندش بنائی ہے۔ وہ اس طرح ہے:

من کنت مولاہ فعلی مولاہ۔ درتوم تانانانانا۔ نانانا لے

الالی آلالی الئی اللہ یاللے الالی الالی یاللے من کنت مولاہ فعلی مولاہ

خسرو نے قول کو راگ میں خوبصورتی سے ڈھال دیا ہے۔ عام طور یہی قول بہت زیادہ مروج اور مقبول ہے ۔قوال اسی قول سے قوالی شروع کرتے ہیں۔ چونکہ قوالی میں شرط یہ بھی ہے کہ کسی راگ میں اس کی بندش ہو لہذا خسرو نے قول کو راگ میں لانے کے لیے ترانے کے کچھ بولوں کا اضافہ کیا ہے۔ واضح ہے کہ در توم تانانانانا۔ نانانانالے ترانے کے بول ہیں جو لازمی طور پر گائے جاتے ہیں اور آج تک رائج ہیں۔ خسرو کے حوالے سے قوالی کے ضمن میں چند اور اصطلاحوں کا ذکر ملتا ہے مثلاً قلبانہ۔ نقش گو اور ہوا وغیرہ۔ لیکن ان کی تعریف، وضاحت یا نمونہ شاید کہیں موجود نہیں۔ میکش صاحب کا بیان ہے۔ قول کے علاوہ قلبانہ اور نقش گل کے نام تو بعض اہل فن سے سنے ہیں مگر کسی نے یہ نہیں بتایا کہ یہ ہیں کیا" عظمت حسین میکش نے اس سلسلے میں مزید وضاحت کی ہے۔

"قول قلبانہ نقش گل ہوا ان میں سے سوائے قول کے جو صرف ایک ہی ہے اور کسی ایجاد کا وجود نہیں ملتا۔ انھیں لکھا ضرور گیا ہوگا لیکن کسی سبب سے وہ ضائع ہو گئیں جن کا ملنا اب محال نظر آتا ہے۔ میں نے حضرت نظام الدین اولیاء کے خدام حضرات سے بھی استفسار کیا لیکن جواب شافی نہ مل سکا"

قوالی میں چونکہ عام طور پر غزل گائی جاتی ہے اس لیے غزل کا انتخاب کرتے وقت بہت سی چیزوں کو ذہن میں رکھنا ہوتا ہے۔ اول یہ کہ جو غزل پیش کی جا رہی ہے وہ حاضرین محفل کے مزاج، وقت اور حالات سے مناسبت رکھتی ہو۔ یہ بھی ضروری ہے کہ غزل عامیانہ اور سفلی جذبات کو اشتعال دینے والی نہ ہو۔ قوالی جس راگ

میں گائی جارہی ہے اس کے راگ کا انتخاب بھی موقع محل اور وقت دیکھ کر کیا جائے۔اسی کے ساتھ یہ بھی خیال رکھنا ضروری ہے کہ گائی جانے والی غزل کے الفاظ موسیقی کی بندش پر پورے ہوں یعنی کسی راگنی یا راگ کی معین شکل کے ساتھ اور اس کی نزاکتیں بھی بھرپور واضح ہوجائیں ورنہ غزل کی وہ بحور جو مختصر ہوں اور راگنی کی خصوصیت اور نزاکتیں واضح نہ کرسکیں تو وہ قوالی میں گائے جانے کے اہل نہیں ہوتی۔قوالی میں فن کا کمال یہی ہے کہ الفاظ کی تاثیر کے ساتھ راگنی کا حسن بھی برقرار ہے قوالی گاتے وقت قوال ایک لفظ کو بار بار مختلف انداز سے دہراتے ہیں الفاظ کی تکرار چھوٹی بحر کی غزلوں میں راگ کو پورا کرنے میں مددگار ثابت ہوتی ہے جس سے راگنی کی صورت میں اور الفاظ کا تاثر بھی دوگنا ہوجاتا ہے۔غزل کے اصل مصرعوں کے ساتھ گانے والا جو کہ خود بھی صاحبِ حال اور تربیت یافتہ ہوتا ہے، حاضرین محفل کی قلبی کیفیات اور مزاج سے اور ان میں ہونے والی تبدیلیوں سے اچھی طرح واقف ہوتا ہے لہذا مختلف بندشیں اور ہم موضوع مصرعوں واشعار کی گرہ لگاتا چلتا ہے۔

قوالی کی محفل میں جب یہ تمام اجزا میسر آجاتے ہیں تو شرکائے محفل ایک خاص کیفیت میں ڈوب جاتے ہیں۔ مختلف لوگوں پر مختلف اثرات مرتب ہوتے ہیں محفل میں چندلوگ مافیہا سے بے نیاز ہوکر روحانی کیفیت میں آجاتے ہیں اس لذت بخش کیفیت کو جو قوالی میں روحانی سفر کا باعث ہوتی ہے'حال' آنا کہتے ہیں۔دراصل سماع کا مفہوم نفس میں موجود ہوتا ہے اور سامع پر حسب استطاعت کیفیت طاری ہوتی ہے حساس اور سچے لوگوں اور حقیقت میں خدا کی محبت میں مستغرق صوفیوں پر وجد کی مختلف کیفیات طاری ہوئی ہیں۔کوئی حالت وجد میں جھومتا ہے تو کوئی رقص کرتا ہے اور کوئی اسی حالت میں اپنے معشوق حقیقی سے جاملا۔یعنی روح پرواز کرگئی۔

دراصل سماع کے کئی مدارج ہیں۔نفسانی جذبات کا طاری ہونا یا پھر خیالات وجذبات کا یکسو ہوکر خدا رسول کی طرف راغب ہوجانا اور روح میں پاکیزگی کا پیدا ہوجانا۔یا پھر ماسوائے بے خبر ہوجانا اور معشوق حقیقی یعنی خدا کے عشق میں غرق ہوکر معرفت کے میدان میں پہنچ جانا۔یہی اصل سماع ہے۔کئی صوفیہ اور مشائخ ایسے ہیں جن کا انتقال سماع کی حالت میں ہوا۔خواجہ قطب الدین بختیار کاکی، شیخ شرف الدین کرمانی، حضرت برہان الدین غریب یا پھر درگاہ اجمیر شریف میں محفل سماع کے دوران محمد حسین الہ آبادی کا وصال حالتِ سماع میں ہوا۔

قوالی کی محفلوں میں پیش کئے جانے والے اس عارفانہ کلام کے چند نمونے ملاحظہ ہوں جن کو سن کر صوفیہ اور مشائخ وجد وحال کی کیفیت میں مبتلا ہوجاتے تھے اور ان میں سے کچھ حضرات تو اس کیفیت کی تاب نہ لا سکے اور

ان کی روح قفس عنصری سے پرواز کر گئی۔

کشتگان خنجر تسلیم را   ہر زماں از غیب جان دیگر ست   (حضرت احمد جام)

(اس شعر پر حضرت قطب صاحب کو وجد طاری ہوا تین دن تک یہی کیفیت طاری رہی اور پھر رب حقیقی سے جا ملے)

ہر روز دید جان من آواز مرا

زنہار در راہِ دوست در باز مرا

ترجمہ: میری روح ہر روز مجھ سے پکار کر کہتی ہے، ارے دوست کے راستے میں مجھے لٹا دے، داؤں پر لگا دے۔ شیخ شرف الدین نے نعرہ لگایا، لٹادی، میں نے لٹادی اور اسی وقت روح پرواز کر گئی۔

اے اجل آن قدرے صبر کن امروز کہ من

لذے گیرم از اں زخم کہ بر جانم زد

ترجمہ: اے موت آج مجھے اتنی مہلت دیدے کہ میں اس زخم کا مزہ لے لوں جو محبوب نے میری روح پر لگایا ہے۔ خواجہ حماد کاشانی کو اس شعر پر وجد ہوا اور روح پرواز کر گئی یا پھر شیخ عبداللہ گنگوہی کی وہ عارفانہ غزل جس کا مطلع ہے۔

آستیں بر رو کشیدی ہمچو مکار آمدی

با خودی خود در تماشا روے بازار آمدی

مقطع تک پہنچتے پہنچتے محمد حسین الہ آبادی کی وہ کیفیت طاری ہوئی کہ سرزمین پر ٹیک دیا اور کچھ دیر بعد روح قفسِ عنصری سے پرواز کر گئی۔ اس غزل کا مقطع تھا۔

کفت قدوسی فقیرے در فنا و در بقا

خود بخود آزاد بودی خود گرفتار آمدی

قوالی کے ذیل میں گائی جانے والی غزلوں میں سے کچھ غزلیں عوام میں بیحد مقبول ہیں۔ محفلِ قوالی میں اکثر شرکاء اپنی فرمائش ہر قوالوں سے ان غزلوں کو سنتے ہیں اور لطف لیتے ہیں۔ چاہے خسرو سے منسوب فارسی کا وہ نعتیہ کلام ہو یا پھر شراج دکنی کی غزل۔ یہ غزلیں ہر قوال کو یاد ہوتی ہیں اور اکثر قوالوں نے ان غزلوں میں برجستہ

اور مصرعہ لگا کر اپنے اپنے کمال فن کی سند دی ہے۔ چند نمونے ملاحظہ ہوں:

نمی دانم چہ منزل بود شب جائے کہ من بودم
بہر سو رقصِ بسمل بود شب جائے کہ من بودم
پری پیکر نگارے سرو قدے لالہ رخسارے
سراپا آفتِ دل بود شب جائے کہ من بودم
رقیباں گوش بر آواز، او در ناز و من ترساں
سخن گفتن چہ مشکل بود شب جائے کہ من بودم
خدا خود میر مجلس بود اندر لا مکاں خسرو
محمد شمعِ محفل بود شب جائے کہ من بودم

اسی کے ساتھ چند مزید مثالیں ملاحظہ ہوں جو صوفیہ اور درویشوں کے لیے وجد و حال کا باعث بنیں:

خبرِ تحیرِ عشق سن، نہ جنوں رہا نہ پری رہی   نہ تو تو رہا، نہ تو میں رہا، جو رہی سو بے خبری رہی
چلی سمتِ غیب سیں اک ہوا کہ چمن سرور کا جل گیا   مگر ایک شاخِ نہالِ غم جسے دل کہو سو ہری رہی
وہ عجب گھڑی تھی میں جس گھڑی لیا درس نسخۂ عشق کا   کہ کتاب عقل کی طاق میں جوں دھری تھی تیوہی دھری رہی

اس طرح کے عارفانہ کلام کی تاثیر اور قوالوں کی فنکارانہ پیشکش صوفیہ کے وجد و حال کا ذریعہ بنتی تھی اور ان میں سے کچھ لوگ مرغ بسمل کی طرح تڑپنے لگتے۔ لہٰذا اس طرح کیفیات ابھارنے اور سماں باندھنے میں کلام کی تاثیر کے ساتھ قوالوں کی فنکارانہ صلاحیتوں کا زبردست دخل رہا ہے۔ غرض یہ ہے۔ قوالی اس سماجی صنف کا نام ہے جس میں گائے جانے والا کلام، حسن و موسیقی کی بنیادی ہیئت اور سامع کی ذاتی دلچسپی و لطف تینوں کا حسین امتزاج ہوتا ہے۔

قوالی کے محفل اور شرکاء کے لیے کچھ آداب مقرر کئے ہیں جس میں مکان زمان اخوان کی شرط ہے یعنی جگہ ایسی ہو جو شاہراہ عام پر نہ ہو کسی قسم کی دخل اندازی سے محفوظ ہو اور دوسروں کے لیے باعث اذیت نہ ہو۔ اسی

طرح ایسا وقت ہونا چاہئے جس میں کسی کو لازمی مصروفیت نہ ہو مثلاً ایسا وقت نہ ہو جو عام طور پر دینی اور دنیوی فرائض ادا کرنے کا ہوتا ہے شرکائے محفل ہم مزاج اور ہم مشرب ایک ہی سطح کے ہوں۔ اس سلسلے میں میکش اکبر آبادی مصباح الہدایہ کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''جائے سماع رہگزر سے محفوظ ہونی چاہیے اس میں تکبر بیہودہ گو اور زاہدان خشک نہاد بد اعتقاد پیر اور مصنوعی حال لانے والے نہ ہونے چاہیے۔ اہل محفل کو دوزانو خاموش بیٹھنا چاہیے اور دل کو خدا کی طرف متوجہ رکھنا اور عطاوفیض کا منتظر رہنا چاہیے۔ ترجمہ 32

شرکاء کے لیے شرط ہوتی ہے کہ قوالی کی محفل میں صاف ستھرے کپڑے پہن کر خوشبو لگا کر اور سروں کو ڈھانپ کر آئیں۔ محفل میں خوشبو سلگائی جائے اور شرکاء دوزانوں بیٹھیں آپس میں گفتگو کرنا تو درکنار چھینکنا اور کھکھارنا بھی آداب محفل کے منافی سمجھا جاتا ہے۔ محفل میں شریک لوگ سر جھکا کر بھی نہیں بیٹھیں قوال اور شرکائے محفل ہمہ وقت باوضو رہیں۔ اس طرح محفل کا مجموعی رنگ عام محفلوں سے ہر اعتبار سے جداگانہ رہتا ہے اور محفل ختم ہونے کے بعد تک شرکا پر ایک روحانی کیفیت طاری رہتی ہے۔ قوالی میں قوائد وقوانین کی سختی سے پابندی کی جاتی ہے۔ ایک مثال دیتے ہوئے نثار احمد فاروقی لکھتے ہیں۔

''حضرت شیخ کلیم اللہ جہاں آبادی کی خانقاہ میں سماع ہوتا تھا تو ایک دربان دروازے پر بیٹھا دیا جاتا تھا جو محفل میں جانے کی خواہش رکھنے والوں سے پہلے درود چشتیاں سن کر امتحان لیتا تھا۔ اگر صحیح پڑھ دیا تو اندر جانے کی اجازت ملتی تھی''

خواجہ نظام الدین اولیا اور سماع صوفیہ ،مشمولہ آجکل، جنوری 2003)

قوالی کے لیے یہ تمام اہتمام وقت کے ساتھ انحطاط پذیر ہوتے گئے۔ قوالی اب ایک روایت اور فیشن بن کر رہ گئی بیشتر خانقاہیں صاحب حال بزرگوں سے خالی ہوتی گئیں اور وراثتاً نام نہاد اصحاب مسند نشیں ہوتے گئے جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ قوالی ایک مخصوص طرز کے گانے میں تبدیل ہوگئی لہذا محفل میں مصنوعی حال لانا جھوٹ موٹ کی کیفیت کا اظہار کرنا عام ہوگیا۔ اور حاضرین میں اہل اور نااہل کا تمیز مٹتا گیا ورنہ پہلے شرکاء پر قوائد سختی سے لاگو ہوتے تھے اور سامعین اسی احترام سے ان اصول وضوابط کی پابندی کرتے تھے۔ سرزمین دہلی لا تعداد

صوفیااوردرویشوں کامسکن اورآرام گاہ قرار پایا ہے۔ان صوفیا میں سے اکثر قوالی کے شوقین تھے اور مذہبی رو سے جائز قرار دیتے اور قرب الٰہی کا ذریعہ سمجھتے تھے۔اکثر قوالی کے شوقین اور بزرگان دین کے مزارات پر ہر سال عرس اور میلے کی روایت ہندستان میں کافی پرانی ہے یہ اعراس اور میلے عوام وخواص دونوں کے لیے زبردست تفریح طبع کا سامان مہیا کرتے ہیں ان تفریحی مقامات پر رقص وسرور کے ساتھ قوالوں کی ٹولیاں نظر آتی ہیں اور قوالی کی محفلیں جمتی ہیں۔ یہ قوالی کی محفلیں خانقاہوں، درگاہوں، سماجی محفلوں، قوالوں اور صاحب ذوق لوگوں کے گھروں پر منعقد ہوتی نظر آتی ہیں۔ اس طرح یہ محفلیں صوفیا ومشائخ اور خواص کے ساتھ عوام کی دلچسپی کا باعث بنی ہیں۔ڈاکٹر عمر لکھتے ہیں۔

> 'قوالی کا بہت رواج تھا۔ چشتی سلسلہ کے صوفیا قوالی کو روحانی غذا سمجھتے تھے اور قوالوں کی سرپرستی کرتے تھے رفتہ رفتہ عوام میں بھی اس کا ذوق سرایت کر گیا۔ حالانکہ صوفیا کے نزدیک عوام کے لیے قوالی ممنوع تھی مختصر یہ کہ اٹھارویں صدی میں عربوں کی مجلسوں کے علاوہ شاہان مغلیہ سے لے کر عوام تک ہر طرح کے لوگ یا تو اپنے یہاں مجلس قوالی منعقد کرتے تھے یا دوسروں کے یہاں جا کر سنتے تھے''

(اٹھارویں صدی میں ہندوستان ص253)

مرقع دہلی سے محمد شاہ کے دور کے تفصیلی حالات ملتے ہیں جس سے اندیزہ ہوتا ہیکہ صوفیہ کے یہاں قوالی کی کیا اہمیت تھی۔عوام میں قوالی کس قدر مقبول تھی اور قوالی کی محفلیں کہاں کہاں اور کن کن موقعوں پر منعقد ہوتی تھیں۔ خواجہ میر درد اس دور کی صوفی بزرگ شاعر تھے۔ان کے تکیہ پر ہر ماہ کی دوسری تاریخ کو محفل سماع منعقد ہوتی تھیں۔شہر کے عوام وخواص سب کے دروازے کھلے رہتے۔خود شاہ عالم ثانی قوالی کا شوقین تھا۔شاہی آداب کے خلاف خواجہ صاحب کے یہاں محفل قوالی میں شریک ہوتا۔ یہاں تک کہ علالت کی حالت میں بھی وہ ان محفلوں کو نہ چھوڑتا تھا۔ مصحفی نے تذکرہ ہندی میں شاہ عالم کا ایک واقعہ نقل کیا ہے کہ وہ علالت کی حالت میں خواجہ میر درد کے یہاں محفل میں شریک ہوا اور کافی دیر دوزانو بیٹھنے کے بعد کمزوری کی تاب نہ لاسکا تو آداب محفل کے خلاف اپنے دونوں ہاتھوں کو پھیلا لیا۔خواجہ صاحب کو بادشاہ کی یہ حرکت بہت ناگوار گزری اور انھوں

نے بادشاہ کی طرف پاؤں پھیلا دیے۔ بادشاہ کو اپنی غلطی کا فوراً احساس ہوا اور خواجہ صاحب کے لیے ناراضگی کا اظہار نہ کرتے ہوئے اپنے دونوں پاؤں سمیٹ لیے اور دوزانوں بیٹھ گیا ۔ (تذکرہ ہندی ص ۹۲، ۹۳)

اس واقعہ سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ یہ صوفیا کے اپنے دربار تھے جہاں آداب کی پابندی کتنی ضروری تھی ۔ یہاں محمود و ایاز ایک ہی صف میں کھڑے تھے سب کے ساتھ ایک سا ہی سلوک تھا اور محفل قوالی میں قواعد و آداب کا بجالانا کتنا ضروری تھا۔ صوفیا کی مجلس میں قوالی کا منظر میر کے اشعار میں ملاحظہ ہو۔

مطرب نے پڑھی تھی غزل اک میر کی شب کو
مجلس میں، بہت وجد کی حالت ہوئی سب کو

پھرتے ہیں چنانچہ لیے خدام سلاتے
درویشوں کے پیراہن صد چاک قصب کو

اس غزل پر شام سے تو صوفیوں کو وجد تھا
پھر نہیں معلوم کچھ مجلس کی کیا حالت ہوئی

د رویشوں کے پیراہن صد چاک قصب کو
اس غزل پر شام سے تو صوفیوں کو وجد تھا

اٹھارہویں صدی میں جہاں دہلی میں ہر طرف سیاسی بدامنی، معاشرتی انحطاط فقر و فاقہ، اقتصادی زبوں حالی اور بے روزگاری کا دور دورہ تھا وہاں فن موسیقی اپنے نقطہ عروج پر پہنچا ہوا تھا۔ موسیقی کی یہ پر کیف فضا دلی والوں کو قوالی اور رقص وسرور کی محفلوں کے ذریعہ میسر ہوتی تھی ۔لیکن ان محفلوں میں موسیقی کے ساتھ ایک دوسری چیز جو ان محفلوں میں عوام کی دلچسپی کا باعث بنی ہوئی تھی وہ اردو شاعری تھی اور اس میں خصوصاً اردو غزل جو اٹھارہویں صدی کی افراتفری اور بدامنی کے دور میں عوام وخواص کے لیے تفریح طبع کا ذریعہ بنی ہوئی تھی ۔ یہی وجہ ہے کہ دلّی والے کبھی اولیاء کے مزارات پر نظر آتے ہیں تو کبھی طوائفوں کے کوٹھوں پر۔ لہٰذا ان چینل سے اردو شاعری اور خاص کر اردو غزل کی اشاعت ہو رہی تھی جو اردو کی مضبوط حکائی روایت بھی قرار پائی اور آگے چل کر یہ محفلیں اردو کی حکائی روایت کی اہم کڑی ثابت ہوئیں ۔ڈاکٹر صلاح الدین نے دہلی کی آخری شمع، کے مقدمے میں لکھا ہے۔

''قوالی اور رقص وسرور کی محفلوں نے شعر و شاعری کے چرچے کو سب سے زیادہ عام کیا خواہ یہ محفلیں صوفیا کے آستانوں پر ہوتی ہوں یا شاہوں کے درباروں میں، اچھی غزلیں دونوں جگہ سے نکل کر بازاروں میں عام ہو جاتی تھیں حتی کہ بے پڑھے لکھے بھی انھیں کو

الاپا کرتے۔غزل کی مقبولیت اورغزل کی بدولت شعروشاعری کی مقبولیت بہت کچھ اسی رقص سرود اور قوالی کی رہین منت ہے۔ابتداء میں اردو شاعری بہت کچھ تفریح کے طور پر بھی پروان چڑھی۔تفریح زندگی کی ضروریات کا ایک بڑا جز ہوا کرتی ہے۔اس زمانے میں نہ سنیما تھے نہ تھیٹر اور نہ ریڈیو اس لیے مشاعرے اور قوالی کی محفلیں بہت کچھ تفریح کا کام دیتی تھیں اور جمہور بھی انھیں چیزوں سے اپنی طبعیت کو بہلاتے تھے۔ پتنگ بازی، تیر بازی مرغ بازی وغیرہ بھی تفریحیں تھیں لیکن ان کے مقابلے میں مشاعرے اور گانے کو فوقیت حاصل تھی محمد شاہ سے قبل اس قسم کی جتنی تفریحیں ہوتیں وہ سب فارسی میں ہوتی تھیں اس لیے ان سے صرف خواص ہی حظ اٹھا سکتے تھے لیکن جب دیہی زبان میں فارسی شعراء بہ طریق تفنن کہنے لگے تو اس وقت سے یہ دلچسپی خواص سے گزر کر عوام تک بھی پہنچ گئی۔

(دہلی کی آخری شمع۔مرزا فرحت اللہ بیگ ص20)

قوالی میں قول کے ساتھ غزل گائی جاتی ہے۔چونکہ غزل بذات خود فارسی کے توسط سے اردو میں پہنچی اور سماع بھی براہ فارسی ہندستان آکر قوالی میں تبدیل ہوئی۔اس لیے ابتدا تا آخر غزل ہی قوالی کی روح رواں رہی ہے۔دہلی میں صوفیا کا پڑاؤ ہمیشہ سے رہا ہے اور ان کی وجہ سے علم، پیار، انسان دوستی کے سوتے شائقین کی پیاس بجھاتے رہے ہیں۔ چونکہ صوفیوں کو جاہ وحشمت سے کوئی غرض نہیں ہوتی اس لیے ان کی وابستگی امرا کے درباریوں سے نہیں تھی۔وہ خود اپنے دربار سجاتے ہیں۔دہلی میں مسلمانوں کی آمد کے ساتھ فقرا کی بھی آمد ہوئی۔خود ہندستان کے مزاج میں بھکتی بسی ہوئی تھی جو بنیادی طور سے صوفیوں کے مسلک کے مطابق تھی۔اسی لیے جب امیر خسرو نے قوالی کو بحیثیت فن کے استعمال کیا تو بہت جلد اس کی رسائی تقریباً ہر خانقاہ تک ہوئی۔ظاہر ہے کہ یہاں کی سماع کی محفلوں میں فارسی غزل ہی گائی جاتی تھی۔جب اردو اس قابل ہوئی کہ غزل کی متحمل ہو سکے تو اردو شاعری نے فارسی کی جگہ لینا شروع کر دیا۔اردو کے اولین شعراء میں خان آرزو کا شمار ہوتا ہے۔خان آرزو حالانکہ بعد میں لکھنؤ چلے گئے تھے لیکن جب تک دہلی میں رہے ان کے یہاں مجالس شعرخوانی

ہوا کرتی تھیں۔ بعد میں یہ محفلیں خواجہ میر درد کے یہاں بھی ہوتی تھیں۔ خواجہ میر درد صاحب حال بزرگ تھے۔ یہاں یہ بات بھی ذہن میں رکھنا چاہیے کہ شعر خوانی کی محفل اور گانے والوں کی محفل ایک ساتھ ہوتی تھیں۔ مشاعروں اور گانے کی محفلوں کا الگ الگ ہونے کا سلسلہ بعد میں شروع ہوا۔ خواجہ میر درد کے یہاں بزرگوں کا مجمع ہوتا۔ موسیقار بھی صاحب کمال ہوتے اور مغنی بھی اپنے فن کے استاد۔ سارا کلام خواہ اردو یا فارسی میں ہو، عشق حقیقی میں ڈوبا ہوا ہوتا۔ قوالی کا سلسلہ تو حضرت نظام الدین اولیاء (سال ولادت 1236ء) کی خانقاہ اور ان کے خلفاء کے یہاں جاری تھا۔ لہذا اردو غزل نے اسی جمے ہوئے قوالی کے طریقے پر جو خسرو کی ایجاد تھا ،اپنی جگہ بنائی اور قوالی میں فارسی کے ساتھ ساتھ اردو کلام بھی پڑھا جانے لگا۔ اردو غزل میں فارسی کی اور مقامی زبانوں کی گرہ لگائی جاتیں۔ چونکہ قوالی کا اپنا ایک مزاج تھا اس لیے قوالی خانقاہوں میں رہی اور اردو غزل اپنی علیحدہ مخصوص گائیکی کے ساتھ درباروں میں جاری ہوگئی۔ اور پھر امراء کے یہاں غزل نے مجروں میں دخل پالیا جب کہ قوالی خانقاہوں فقراء اور صاحبِ دل اصحاب کی محفل کو گرم کرتی رہی۔ اس طرح اردو غزل کا اظہار بحیثیت کلام کے مشاعروں میں ہوا اور بحیثیت پرفارمنگ آرٹ قوالی اور مجروں میں ہوا۔ عوام اور خواص کی رسائی مشاعروں اور قوالی میں یکساں طور پر تھی جبکہ مجرے رئیسوں کے درباروں تک محدود تھے۔ اس لیے اردو غزل اپنے مخصوص مزاج کے ساتھ عوام کے دلوں میں اتر گئی۔ اور گانے والے جو کہیں بیعت تھے یا فقراء اور درویشوں سے وابستہ تھے خود بھی اسی رنگ میں ڈوب گئے۔ فقراء اور صوفیوں نے اپنی پسند اور مزاج کے مطابق انھیں اردو فارسی کلام یاد کرایا۔ اور قوالی کے مخصوص رنگ کی تربیت دی۔

محفل سماع کے قوالی بننے اور قوالی کے موجودہ دور تک سرایت کر جانے کے سفر میں قوالوں نے بہت اہم کردار ادا کیا ہے۔ قوالوں نے صوفیاء کے کلام کو اپنے حافظے کا حصہ بنایا اور قوالی کے فن کو سینہ بسینہ ایک نسل سے دوسری نسل میں منتقل کیا ہے۔ قوالی اردو کی ان سماجی اصناف میں سے ہے جو حکائی روایت کے بطور ہی ایک لمبا سفر طے کرتی ہوئی موجودہ دور تک آئی ہے۔ لہذا قوالی اس حکائی روایت کا اہم جز قرار پائی۔ قوالوں نے فن کی باریکیوں کو سمجھنے اور نکھارنے کے لیے صوفیا کی قربت اور درویشوں سے تربیت حاصل کی۔ کلاسیکی موسیقی کی باقاعدہ تعلیم لی۔ صوفیا کی سرپرستی کے باعث انھوں نے اپنے اندر صلاحیت پیدا کی کہ حاضرین محفل کی قلبی کیفیات کو سمجھ سکیں اور اسی کے مطابق کلام کا انتخاب کر سکیں یعنی قوال بھی صاحبِ حال اور صاحبِ دل ہوتے اور

پھران صلاحیتوں کے بعد جب ایک ماہرفن صوفیانہ کلام کو جو توحید کے رموز سے بھر پور ہوتا اور کلاسیکی موسیقی کے ساتھ پیش کرتا تو اہل محفل پر بے خودی کا عالم طاری ہو جاتا اور وہ لوگ وجد و رقص پر مجبور ہو جاتے۔محفل کو اس عجیب وغریب سماں میں باندھنا اور ان کیفیات کو ابھارنا قوالوں کا ہی حصہ تھا۔صوفیا کے ساتھ اکثر قوال رہا کرتے تھے۔حضرت نظام الدین اولیاء کے مرید قوالوں کی تعداد 260 تھی۔جنکو زندگی گذارنے کے جملہ وسائل بھی خانقاہ سے حاصل رہتے تھے۔حاجی عبدالرحمٰن خاں دہلوی،کٹونظیر دہلوی بڑے پائے کے قوال تھے اور صوفیا کے ساتھ رہا کرتے تھے۔حضرت محمد حسن کے ساتھ فرزندعلی نامی قوال کا نام ملتا ہے جوان کے ساتھ ہی رہا کرتے تھے۔چند اور مشہور قوالوں کے نام جو اس فن میں اپنی نظیر آپ تھے،اسطرح ہیں۔۔ کھنئی ،محبوب فرزند جے پور والے،عاشق علی خاں للن ،پتن ،بخشا،میاں نظیر حمید،غلام نجف،کلن خاں ، بنے خاں ، ببو خاں اور عبدالکریم خاں صاحب وغیرہ۔ان میں کچھ تو فن موسیقی کے زبردست ماہر اور مسلم الثبوت استاد تھے۔مرقع دہلی سے ایک اقتباس دیکھئے:

''حضرت قطب صاحب کی درگاہ پر ۱۶ ربیع الاول کو آپ کا عرس ہوتا اور دنیا بھر کے لوگ زیارت کی سعادت حاصل کرتے اور دو دن تک سیر کرتے ہیں۔مزار مبارک کے روبرو قوال کبھی بیٹھے اور کبھی کھڑے قوالی پیش کرتے ہیں'' ۔ 120

حضرت سلطان المشائخ معشوق الٰہی (نظام الدین اولیا)

حضرت سلطان المشائخ معشوق الٰہی (نظام الدین اولیا) کا چودہ ربیع الثانی کو عرس مبارک ہوتا ہے۔۔۔ ۔قوال ساری رات باری باری قوالی پیش کرتے ہیں اور مشائخ وصوفیا کے لیے وجد وحال کا سامان فراہم کرتے ہیں۔حضرت امیر خسروؒ آپ کی پائنتی محوآرام ہیں۔۔۔۔آپ کے عرس شریف میں بھی ایک خاص کیفیت ہوتی ہے اور سماع کا اہتمام ہوتا ہے،، ۔122۔۔۔''تیئیس محرم کو خلد منزل کے عرس کا اہتمام ہوتا ہے۔۔۔۔۔کبھی سے زیادہ قوال اور گویّے ،مچھر سے زیادہ فقیر اور بھک منگے۔۔۔۔'' ۔127 میر شرف کا بیٹا کلو بڑی شان اور طمطراق سے عرس کراتا تھا ، یہاں تفریح اور ضیافت کے تمام سامان مہیا ہوتے'' (شاہ غلام محمد اول پور)

۔۔۔۔۔ 'جو قوال آپ کے آستانے پر رہتے ہیں وہ کسب فیض بھی کرتے ہیں ۔ یہ لوگ سایہ کی طرح آپ

کے ساتھ لگے رہتے ہیں اور ہر روز وجد حال کا ہنگامہ گرم کئے رہتے ہیں۔۔۔۔ مجنون نانک شاہی کے تکیہ پر قوال قوالی کرتے رہتے ہیں۔۔ (شاہ عزیزاللہ) ۔عرس کے روز مخصوص سماع ہوتا ہے اور جوان بوڑھے سب ہی وجد کرتے ہیں۔۔۔(شاہ رحمت اللہ) آپ کی محفل میں عموماً سماع ہوتا رہتا ہے (شاہ رحمت اللہ) آپ کی خانقاہ داراشکوہ کے طویلے کے برابر ہے۔ ہر منگل کو وہاں سماع کی مجلس منعقد ہوتی ہے۔ سارے شہر کے قوال اور ارباب ذوق حاضری دیتے ہیں۔۔۔۔اس لیے ہر مہینے کی پانچویں تاریخ کو جب تاج خاں قوال کے گھر مجلس منعقد ہوتی ہے اور جسے آپ سے خاص عقیدت بھی ہے آپ تشریف فرماتے ہیں۔'' 143 (بسنت)

صوفیاء کے مزارات اور امراء کے گھروں پر قوالی کی محفلیں قمری مہینے میں ہوتی ہیں اور اس کا سلسلہ کئی دن چلتا ہے۔ عجیب وغریب ہجوم اور ہنگامہ رہتا ہے۔ رنگا رنگ محفلیں منعقد ہوتی ہیں۔ قوال، مجرا کرنے والیاں، زائرین، صوفیا سبھی موجود ہوتے ہیں۔ قوالی کا اہتمام لگاتار چلتا رہتا ہے۔ قوال باری باری مزارات اور پھر گھروں پر جاتے ہیں اور وجد وحال کا سامان مہیا کرتے ہیں۔

ربیع الاول کی بارہویں تاریخ پوری دہلی میں بڑی دھوم دھام سے منائی جاتی تھی اور سماع کی پر کیف محفلیں منعقد ہوتی ہیں۔ لیکن ان محفلوں میں خان زماں بہادر کی مجلس کا رنگ سب سے علیحدہ ہوتا ہے۔ عقیدت مند دل اور زائرین کا ہجوم ہوتا ہے۔۔۔۔قوال وجد وحال کا ایسا سماں باندھتے ہیں کہ حاضرین مجلس اہل وجد کی تعظیم کو اٹھ کھڑے ہوجاتے ہیں۔ 154 قوالی کی یہ زبردست روایت جو خانقاہوں، درگاہوں اور صاحبِ ذوق لوگوں کا حصہ تھی، اب کافی حد تک بدل چکی ہے۔ قوالی کی جو شکل آج ہم دیکھ رہے ہیں اسے Sufi song یا صوفیا کا گانا کہا جاتا ہے لیکن یہ پرانے طرز کی قوالیاں اب بھی کچھ مقامات پر محفوظ ہیں جیسے بریلی، رودولی، اجمیر اور دہلی وغیرہ ۔لاہور میں حضرت علی ہجویری کی درگاہ پر، آستانہ نظام اولیاء پر اور حضرت امیر خسرو کے عرس کے موقع پر عوام کی رسائی اور روشناسی کلاسیکی قوالی سے ہوتی ہے۔ جدید دور میں فلم ساز مظفر علی نے کلاسیکی موسیقی کا اہتمام سال میں ایک مرتبہ جشن خسرو کے عنوان سے کیا ہے۔ جس میں مختلف مذاہب اور ملکوں کے موسیقی کار کلاسیکی موسیقی پیش کرتے ہیں۔ گاہے گاہے کلاسیکی قوالی کا نمونہ بھی دیکھنے کو مل جاتا ہے۔ گو کہ محفل میں سامعین کا روایتی اہتمام شامل نہیں ہوتا ہے۔

قدیم طرز کی یہ قوالیاں، قوالوں کی بدولت پروان چڑھیں اور انھیں کے ذریعہ یہ فن سینہ بسینہ نسل در نسل

منتقل ہوا ہے۔لہذا اس جگہ چند اہم قوالوں کا ذکر اور ان کی فنکارانہ صلاحیتوں کا اعتراف کرنا ناگزیر ہو جاتا ہے۔مثلاً تاج خاں دہلی میں عہد محمد شاہ کے کنبے میں پایہ کے قوال تھے۔ان کے گلے میں عجیب تاثیر ہے کہ حاضرین کو بے خود کر دیتی ہے۔خود بھی اپنے یہاں قوالی کی محفلیں آراستہ کرتے تھے۔مزاج میں فقر و درد کی ایسی چاشنی ہے کہ گاتے گاتے رونے لگتے ہیں جانی اور غلام رسول دو بیٹے ہیں اور دونوں لوگوں کو اپنی محفلوں میں خوب محظوظ کرتے ہیں۔درگاہ قلی خاں لکھتے ہیں۔

> ' ہر مہینے کی ساتویں کو اس کے گھر میں مجلس ہوتی ہے اور اکثر فقرا و مشائخ جو سماع کے قدردان ہیں، وہاں آتے ہیں سبھی نامور قوال بھی وہاں حاضر ہوتے ہیں اور باری باری گاتے ہیں۔

تاج خان اپنے فن کے بارے میں خود لکھتے ہیں۔

> اس کی تان میں ہزار رنگ ہوتے ہیں مختلف راگنیوں میں ایک ہی مختصر فقرے کو دہراتا رہتا ہے اس کا نغمہ سن کر طبعیت اتنی محظوظ ہوتی ہے کہ پھر کسی اور چیز کی طرف مائل نہیں ہوتی۔ص،175

معین الدین اس دور کے ایک دوسرے اہم قوال ہیں۔فنِ قوالی میں ان کا کوئی ثانی نہیں۔مختلف راگوں کے ساتھ فضا میں تان کی گونج اس کے فن کو مزین کرتی ہے لیکن اس کے ساتھ سانس پر مضبوط گرفت رہتی ہے بقول درگاہ قلی خاں تر دید غنا (پلٹا کھانا) ان کے گلے کی خصوصیت ہے۔۔۔۔۔۔عالم وجود میں کان اس کے زیادہ شیریں آواز نہیں سن سکتے ،، برہانی قوال کو شاہ کمال سے خاص نسبت ہے اور منگل کے روز قوالی کی محفل منعقد ہوتی ہے اس کے ریاض کی پختگی اس کے فن کی داد دیتی ہے۔درگاہ قلی خاں لکھتے ہیں۔

> ''وہ گانے میں آزادی کے ساتھ ایسی ایسی جدت کرتا ہے کہ کہیں اور سننے میں نہیں آتا اور اس کی تان کا یہ عالم ہے کہ لوگ آرزو کرتے ہیں کہ دوستوں کو سنوائیں،،

جٹا قوال مصباح الدولہ کی سرکار میں ملازم تھا۔ہر ہفتہ اتوار کے دن شاہ باسط کی خانقاہ میں قوالی کی محفلیں آراستہ ہوتیں جٹا قوال اس میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیتا ہے۔اس کی آواز اور فن میں درد اور تاثیر ہے۔اکثر صوفیہ اور مشائخ اس کے فن کے معترف ہیں اور اس سے محبت کرتے ہیں اس دور کے قوالوں کا معیار اور فن کا انداز درج ذیل

بیان سے لگایا جاسکتا ہے۔

"ارباب وجد حال کی محفلوں میں اس سے زینت رہتی ہے اور صوفیہ کی مجلس میں اس سے رونق ہوتی ہے انتہائی غمگین آواز میں قرآن کی آیتوں کو پڑھتا ہے جن میں وحدت الوجود کا بیان ہے تو صوفیہ مرغ بسمل کی طرح تڑپنے لگتے ہیں اسے متقدمین صوفیہ اور مشائخ کے اتنے اقوال یاد ہیں کہ چاہے تو تصوف کی ایک کتاب مرتب کر لے اور اسے صوفی شعرا کے اتنے اشعار ازبر ہیں کہ ایک ضخیم بیاض جو تمام دواوین کا منتخب ہو تالیف کرے۔ وجد و حال اس کے نغمے کا لازمہ ہے اور اس کا ساز سن کر دلوں کا تڑپ اٹھنا یقینی ہے،، 188

رحیم خاں، دولت خاں سلیمان خاں اور بدو چاروں بھائی ہیں اور سواد خاں کے بیٹے ہیں۔ان کے گانے کی اس زمانے میں بڑی شہرت تھی۔ چاروں گانے میں بے نظیر ہیں۔ رحیم خاں اور دولت خاں اس فن میں استاد تسلیم کئے جاتے ہیں اپنے گھر پر ہر مہینے کی پچیس تاریخ کو محفل منعقد کرتے تھے۔ارباب کمال اور قوال اس محفل میں موجود رہتے ہیں۔اپنے فن کے باعث امراء اور صاحب حال لوگوں کو یہ عزیز رہتے تھے۔ دہلی کے بھی معروف فنکاران کی محفلوں میں شریک ہوتے اور سامعین کا زبردست ہجوم رہتا تھا۔غرض یہ محفلیں بڑی دلچسپ ہوا کرتی تھیں۔ یہ قوال صوفیہ کے مرید ہوتے اور عام طور پر کسی بادشاہ اور امرا کی سرکار سے منسلک ہوتے تھے۔ جٹا قوال نواب مصباح الدولہ کی سرکار سے وابستہ تھا۔ برہانی امیر خاں اور رحیم خاں جہانی نواب عمدۃ الملک امیر خاں انجام کی سرکار سے منسلک تھے۔تاج شاہ بھیک کا مرید تھا۔شاہ بھیک کے ایک اور مرید اور خلیفہ محمد شاہی امیر روشن الدولہ کو بھی قوالی کا شغف تھا۔ وہ قوالی کی محفلیں منعقد کرتا اور قوالوں کی سرپرستی میں بڑے شوق وذوق سے حصہ لیتا تھا۔اٹھارہویں صدی میں ہندوستانی معاشرے کا وقت بدلنے کے ساتھ ساتھ محفلوں کا رنگ اور انداز بھی بدلا۔سامعین کا مزاج بھی بدلا اور تیز رفتاری بھی آئی۔ یہ تبدیلیاں بالکل فطری ہوتی ہیں ان کا اثر پرفارمنگ آرٹ پر بھی پڑا اور اس کے مرکزی خیال پر بھی،۔ یہ ہمیشہ ہوتا ہے کہ کسی بھی فن کے تبدیل ہونے پر اس کے بنیادی عناصر میں انحطاط بھی ہوتا ہے لیکن کچھ اضافے بھی ہوتے ہیں۔ یہ سب کچھ وقت کی ضرورت کے تحت ہوتا ہے۔ایک دور میں گھوڑوں کے کرتب دکھائے جاتے تھے، آج موٹر سائیکل پر دکھائے جاتے ہیں اور گھوڑوں کا کرتب صرف نمائش کی ایک چیز اور تفریح بن کر رہ گیا ہے۔تھیٹر آج بھی زندہ ہے لیکن اس کا مواد اور

stage craft بدل چکا ہے۔ پہلے علوم اور فن سینہ بسینہ استادوں کی نگرانی میں پروان چڑھتے تھے۔ آج صورت حال یہ نہیں ہے۔ قوالی کے ساتھ بھی یہی ہوا۔ وہ قوالی جس کی سنگت کے لیے پہلے صرف دف چنگ وغیرہ ہوتا تھا۔ پھر اس میں طبلہ ہارمونیم اور سارنگی شامل ہوئی۔ اب طرح طرح کے سازوں کا بھی اضافہ ہوگیا ہے جس سے سازوں کی آواز کا اثر قوالوں کی آواز پر حاوی رہتی ہے۔ حالانکہ بنیادی فارمیٹس وہی ہے لیکن اس کی روح بدل چکی ہے۔ قوالی کی مقبولیت عوام میں ابتداء سے ہی ہے اور آج بھی عوام میں اتنی ہی مقبول ہے۔ چونکہ اس دور میں مادہ پرستی کو ترقی ہوئی اور یوروپ کی طرح ہماری توجہ روحانیت سے ہٹ گئی اس لیے وہ پورا نظام جو مرشد، مریدوں اور خانقاہوں پر مبنی تھا، ختم ہوگیا۔ اس کی جگہ سطحی چیزوں نے لے لی۔ آج بھی اعراس بڑی تعداد میں ہوتے ہیں۔ مزارات پر میلے پہلے سے زیادہ شان وشوکت سے لگتے ہیں۔ اور قوالیاں دھوم دھڑاکے سے عرس، ہوٹلوں، شادیوں اور باراتوں میں گائی جاتی ہیں۔ چونکہ رنگ کی غزل کے آشنا بہت کم تعداد میں رہ گئے ہیں اور نئی نسل میں سے بیشتر لوگ زبان سے ناواقف ہیں اس لیے عرس کی قوالی میں بھی نعت منقبت اور دس بیس رواں غزلوں کے علاوہ باقی حصہ عوامی غزلوں کا ہوتا ہے۔ زیادہ تر قول کی جگہ پر قوال کسی پھڑکتے ہوئے قطعہ کا استعمال کرتے ہیں۔ مضامین عاشقانہ اور فاسقانہ ہوتے ہیں۔ قوالوں کو صوفیہ کا کلام بھی کم یاد رہ گیا ہے اور جو یاد بھی ہے تو سمجھنے والے موجود نہیں ہیں۔ لیکن آج بھی قوالی کا اہتمام حضرت امیر خسرو کے رنگ پر ہی ہوتا ہے۔ قوالی نے ہندی فلموں میں اپنی مقبولیت کے سبب جگہ بنالی ہے۔ یہاں معاملہ دوسرا ہے۔ یہاں نہ قول ہوتا ہے اور نہ رنگ صرف ایک اجتماعی گانا ہوتا ہے اور اس میں بھی ٹیمیں بنا کر کرکٹ میچ کی طرح مقابلے ہوتے ہیں۔ اس کے باوجود راگ اور سرا ابھی تک قائم ہے۔ قوالی جس طرح ابتداء میں عوام میں مقبول تھی اسی طرح آج بھی مقبول ہے۔ قوالی کی بدولت اردو زبان کی غزلیں ناخواندہ اور دیہی عوام کو ازبر ہیں۔ یہاں دیہی عوام کا ذکر کرنا اس لیے بھی اہم ہے کیونکہ ان کی رسائی اردو ادب تک اسی قسم کے پرفارمنگ آرٹ کے ذریعہ ہوتی ہے۔ یا تو گاؤں کی نوٹنکیوں میں ہونے والے مجرے کی غزل انھیں یاد رہ جاتی ہے یا پھر قوالی میں سنے ہوئے اشعار۔ نوٹنکی اور مجروں کا رواج تو اب بہت کم ہوگیا ہے لیکن اکثر دیہات میں مزارات اور عرس کے میلے ہوتے رہتے ہیں جن میں قوالی ایک جزوِ لاینفک ہے۔ لہٰذا ان ناخواندہ عوام کا اردو ادب اور زبان سے سیدھا راستہ براہِ قوالی ہوتا ہے۔ اس طرح اردو ادب قوالی میں گھل کر زبانی روایت کے سبب آگے پھیلتا چلا جاتا ہے گویا اردو ادب کی

اشاعت میں قوالی بحیثیت حکائی روایت نہایت اہم رول ادا کرتی ہے۔

(د) اردو میں مجروں کی روایت

ہندستانی تہذیب میں رقص جسے نرتیہ کہتے ہیں، کی تاریخ نہایت قدیم ہے۔ دیوی دیوتاؤں کے سامنے اپسراؤں کے رقص کی بہت سی مثالیں ہندو مذہبیات (Mythology) میں مل جاتی ہیں۔ یہ ناچنے گانے والی عورتیں مندروں سے وابستہ ہوتی اور دیوداسیوں کے لقب سے پکاری جاتی تھیں۔ ان رقاصاؤں کے فن کی سرپرستی مذہبی رسوم کے تحت ہوئی۔ ہندستان کے قدیم ترین دیوتا شو کے سامنے پاروتی کا رقص، بھسما سر کا رقص یا دنیا میں قیامت برپا کرنے کے لیے تو تانڈو رقص ویدوں سے بھی پہلے کی باتیں ہیں۔ آریوں کی آمد کے بعد جب ہندستانی مذہبیات میں دوسرے دیوتا شامل ہوئے تو ان میں بارش کا دیوتا 'اندر' اپنی سبھا کے باعث خصوصی توجہ کا مستحق ہوا۔ اندر سبھا سے متعلق اپسراؤں کے رقص کی محفل کا ذکر قدیم ادب سے لے کر جدید ادب تک سرائیت کر گیا اور ان رقاصاؤں میں 'مَنیکا' بہت مشہور ہے۔ دیا شنکر نسیم کی مثنوی 'گلزارِ نسیم' کی جو کہ ایک دیومالائی کہانی پر مبنی ہے، کی ہیروئن 'بکاولی' ایک اپسرا ہے جو اندر سبھا میں رقص کے لیے بلائی جاتی ہے ان اساطیر سے یہ بات واضح ہے کہ رقص انسانی فطرت میں شامل ہے اور اس کی دلچسپی کا سبب ہے۔ معاشرے میں رقاص مرد عورتیں ہمیشہ موجود رہے اور اسطرح رقص بحیثیت فن ترقی کرتا رہا۔ مندروں میں رہنے والی دیوداسیوں کو رقص کی ترتیب دی جاتی تھی تا کہ وہ دیوتاؤں کے سامنے رقص کریں اور انھیں دیوتاؤں کی خوشنودی حاصل ہو۔ اس بات سے یہ سراغ ملتا ہے کہ رقص انسان میں بھی خوشی اور انبساط پیدا کرنے کا ذریعہ ہے۔ یہ سلسلہ بڑھتے بڑھتے نزاکتوں، فنکاری اور لطافت سے آراستہ ہوتا گیا۔ مردنگ، ڈھول، مجیرے اور گھنگروں کے ساتھ موسیقی کے نو ایجاد ساز رقص کی سنگیت کے لیے شامل ہوتے گئے۔ رقص کی مدراؤں میں بھاؤ بتانے کے لیے الفاظ کی شمولیت بھی ہونے لگی اور جب تہذیب کا وہ دور آیا جس میں صاحبِ اقتدار خواہ راجہ ہو، شہنشاہ ہو، بادشاہ ہو یا زمیندار ہو، سب کے دربار میں رقص آراستہ ہونے لگے تو درباتر کا ایک اہم جز رقص کی محفلیں بن گئیں۔ رقاصائیں درباروں کی زینت اور ضرورت ہو گئیں یعنی معاشرے میں رقاصہ نے ایک ادارے کی حیثیت حاصل کر لی۔

اس ادارے کے ابتداء کہاں ہوئی اور کب ہوئی ؟اس کی معینہ تاریخ کا پتہ لگانا تو مشکل ہے لیکن تاریخ میں موجود قدیم ترین روایتوں، دستاویزوں سے جو شہادتیں فراہم ہوتی ہیں ان کی رو سے کہا جا سکتا ہے کہ یہ ادارہ ہر دور اور ہر ملک میں کسی کسی نہ صورت میں ضرور موجود رہا ہے۔عرب میں کنیزیں اور نچلے طبقے کی عورتیں ناچنے گانے کا پیشہ کیا کرتی تھیں۔ہندستان میں یہ طبقہ پہلے مندروں کے زیر سایہ پروان چڑھتا رہا اور بعد میں یہی طبقہ ہو گا جسے بادشاہوں امرا اور رؤسا کی سر پرستی حاصل ہوئی۔گانے ناچنے کی یہی وہ روایت ہو گی جو چندر گپت موریہ، علاوالدین خلجی، محمد تغلق کے عہد سے گزرتی ہوئی زمانے کی تبدیلیوں سے ہم آہنگ ہو کر مغلیہ دور تک پہنچی۔مغلیہ دور میں اس طبقہ نے اپنے فن کے ساتھ بے پناہ ترقی کی۔

ہندستان میں جتنے بھی حملہ آور بادشاہ ہوئے ہیں، ان میں مغلوں کی حیثیت کچھ علیحدہ ہے۔کیونکہ یہ فاتح صرف حکومت کرنے اور لوٹ مار کی غرض سے نہیں آئے تھے بلکہ انھوں نے ہندستان میں سکونت اختیار کر کے ہندستان کو اپنا وطن قرار دیا۔اس طرح یہیں کی تہذیب میں گھل مل گئے۔بالخصوص اکبری عہد سے آخری بادشاہ بہادر شاہ ظفر کے وقت تک شاہی دربارِ فنِ رقص وموسیقی میں ماہر حسین عورتوں سے خالی دکھائی نہیں دیتا۔یہ ہنر مند رقاصائیں درباروں میں رئیسوں کے گھروں پر اور بزرگوں کی خانقاہوں اور مزارات پر سلام کرنے حاضر ہوتیں اور اپنے فن کے کمالات پیش کرتیں۔یہی سلامی 'مجرے' کے نام سے مشہور ہوئی۔

مجرا کرنے والی رقاصائیں کی کئی حیثیتیں کی ہوتی تھیں اور ان کو عام طور سے تین طبقوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلا طبقہ تو وہ ہے جس میں نہایت شائستہ، تعلیم یافتہ رقاصائیں ہوتی تھیں جن کا آنا جانا بادشاہوں اور رئیسوں کے دربار تک محدود تھا اور پیشہ صرف گانا اور رقص تھا۔عام طور پر کسی ایک مرد سے جنسی طور پر وابستہ ہوتی تھیں۔یہ 'ڈیرہ ڈارنیاں' کہلاتی تھیں۔ان کا اپنا پورا خاندان ہوتا۔رؤسا کی محفلوں میں یہ برابری کے درجے پر شریک ہوتیں۔اور ان تک ہر کس و ناکس کی رسائی نہیں ہوتی۔یہ نوعمر لڑکوں کی تربیت کرتیں۔تربیت دینے کے لیے اس وقت کے اپنے ماہرینِ فن مقرر کیے جاتے تھے کیونکہ یہ فن و آداب و تہذیب کا مرقع ہوتیں اس لیے یہ ذمہ داری انھیں کے سپرد کی جاتی تھی۔یہ نہایت حاضر جواب، بزلہ سنج اور انسانی نفسیات کی ماہر ہوتیں تھیں۔

دوسرا طبقہ ان رقاصاؤں کا تھا جو کم درجہ کی ہوتیں اور بازاروں میں آ بیٹھتی تھیں۔ان کے کوٹھوں پر درمیانی طبقہ کے افراد اور شوقین مزاج اور بازار کے لوگ گانا سننے جاتے تھے۔شادی بیاہ اور تقاریب کے موقع پر یہ

گھروں میں جا کر بھی مجرا کرتی اور عوام کے لیے بھی ان کے کوٹھے کے دروازے کھلے تھے۔ لیکن ان میں بھی وہی آداب اور تمیز باقی رہتا جو ڈیرہ دارنیوں میں تھا۔

سب سے نچلا طبقہ ان سستی عورتوں کا تھا جو فن سے ناواقف ہوتیں اور اپنے اخراجات پورے کرنے کے لیے مردوں سے جنسی ضرورت پوری کرنے میں عار نہیں سمجھتیں۔ یہ کسبیاں یا 'ٹکیا تیاں' کہلاتی۔ ان تینوں طبقات میں کچھ قدریں مشترک تھیں۔ یہ سب کی سب بغیر لحاظِ مذہب و ملت سارے تہوار نہایت جوش و عقیدت سے مناتیں تھیں۔ دوسرے یہ کہ ان کا واسطہ مردوں سے خواہ وہ درباری ہو، حضاری ہو یا بازاری۔ کسب معاش تک محدود تھا۔ یہ کسی کے نکاح میں بھی نہیں بندھتی تھیں۔ ان تینوں طبقات کے لیے 'طوائف' کی اصطلاح مستعمل رہی ہے اور تینوں کا مقصد دل بہلانا ہی رہا ہے۔ مجرے پیش کرنے کی روایت اول اور دوم طبقہ تک محدود رہی ہے۔ کچھ طوائفیں بادشاہ، امرا اور رؤسا کی اپنی داشتائیں بھی ہوتی تھیں۔ وہ ان کا خرچ اٹھاتے تھے۔ خود ان کے کوٹھوں پر جاتے یا ان کو اپنی محفلوں میں بلاتے تھے۔ جب کہ دوسرے کچھ لوگ وہاں رقص و سرود سے محظوظ ہونے کے لیے چلے جاتے تھے۔ لیکن ان کا خصوصی تعلق اسی رئیس یا بادشاہ سے ہوتا تھا جن کی وہ داشتہ ہوتیں۔ بڑے درجے کی طوائفیں بڑے اداروں سے وابستہ ہوتی تھیں۔ کہا جاتا ہے دہلی کی نور بائی جس نے حسن و جمال کے ساتھ بڑا رسیلا گلا پایا تھا، بادشاہ محمد شاہ کی نورِ نظر تھی۔ چھوٹے درجے تک آتے آتے یہ طوائفیں عام ہو جاتی ہیں ان تک کوئی بھی پہنچ سکتا تھا۔ لوگ گانا سننے جاتے تھے اور رقص دیکھتے تھے۔ اکبر کے زمانے میں رقص و سرود کی محفلیں کثرت سے ہوتی تھیں۔ حسن و جمال سے بادشاہ کی رغبت کا اندازہ اس بات سے ہوتا ہے کہ اس زمانے میں دربار میں بے شمار اربابِ نشاط موجود تھیں۔ عورتوں کے لیے مینا بازار قائم کیا۔ ناچنے گانے والیوں کا ایک خاص طبقہ وجود میں آیا جو کنچنیوں کے نام سے مشہور ہوا۔ دربارِ اکبری میں شاہی آداب اور مراسم دربار پر بہت زیادہ زور دیا گیا ہے اس لیے یہ کنچنیاں بھی آدابِ دربار کورش او مصلحتِ وقت سے اچھی طرح واقف ہوتی تھیں۔ شاہ جہاں کے عہد میں ان کنچنیوں کے لیے بازار قائم ہوئے اور ہفتہ میں ایک مقرر دن دربار میں ناچ گانے کی محفل آراستہ ہوتی۔ اور بادشاہ ان حسیناؤں کے رقص و نغمہ سے خوش ہو کر انھیں انعام و اکرام سے نوازتا۔ یہ حسینائیں موسیقی اور رقص میں صاحبِ کمال ہوتی تھیں۔ اپنی دلفریب اداؤں اور دلچسپ رقص کے ذریعہ بادشاہوں کو بھی اپنا اسیرِ زلف بنا لیا کرتی تھیں۔ اورنگ زیب عالمگیر جو زاہد خشک مشہور تھا، یام

شہزادگی میں برہان پور کی زین آبادی کے تیر نظر کا شکار ہوا تھا۔ابوالکلام آزاد لکھتے ہیں:

برہان پور کے حوالی میں ایک بستی زین آبادی کے نام سے بس گئی تھی۔اس زین آباد کی رہنے والی ایک مغنیہ تھی جو زین آبادی کے نام سے مشہور ہوئی۔اس کے نغمہ وحسن کی تیرا فگنیوں نے اورنگ کو زمانہ شہزادگی میں زخمی کیا۔ ...اورنگ زیب کے اس معاشقہ کی داستان بڑی ہی دلچسپ ہے۔اس سے معلوم ہوتا ہے کہ اگر چہ اولولغزیوں کی طلب نے اسے لوہے اور پتھر کا بنادیا تھا۔لیکن ایک زمانہ میں گوشت و بوست کا آدمی بھی وہ رہ چکا تھا اور کہہ سکتا تھا کہگذر چکی ہے یہ فصل بہار ہم پر بھی رفتہ رفتہ معاملہ یہاں تک پہنچا کہ شاہ جہاں تک خبریں پہونچنے لگیں اور وقائع نویسوں کے فردوں میں اس کی تفصیلات آنے لگیں...نہیں معلوم اس قضیہ کا غنچہ کیوں کر گل ہوتا۔لیکن قضا وقدر نے خود ہی فیصلہ کر دیا یعنی عروجِ شباب میں زین آبادی کا انتقال ہوگیا۔اورنگ آباد کے بڑے تالاب کے کنارے اس کا مقبرہ آج تک موجود ہے۔

(غبارِ خاطر،ابوالکلام آزاد صفحہ ۲۹۸۔۳۰۱)

اس سلسلے میں ایک اور مثال دیکھئے:

''ہمایوں جب شکست کھا کر ایران پہنچا تو اس کا غم غلط کرنے کے لیے دارائے ایران نے ایک مجلس منعقد کی اور ایک مغنیہ نے غزل سنائی۔جب ہمایوں دہلی پر دوبارہ قابض ہوا تو اس مغنیہ کو جس کی یاد دل میں کسک بنی ہوئی تھیں بلا بھیجا،لیکن وہ انتقال کر چکی تھی۔''

(اردو کشن میں طوائف صفحہ ۵۷ از وی۔پی۔سوری)

ڈیرہ دار طوائفوں کا سماج میں ایک خاص مقام تھا۔ان کا شمار با عزت طبقہ میں ہوتا اور سب لوگ ان کی عزت کرتے۔یہ طوائفیں علم وموسیقی میں ماہر آداب واخلاق سے پُر اداؤں اور دل ربائیوں کا مجسمہ اور تمیز و تہذیب کا نمونہ ہوتی تھیں۔اس ادارے میں علمیت کا پہلو بھی مضمر تھا۔رقص وموسیقی کی محفلوں میں بڑی بڑی جلیل القدر ہستیوں کا ان طوائفوں سے گفتگو کرنا یا تہذیب ومتانت سے مزاح کر لینا معیوب نہیں سمجھا جاتا تھا۔

کسی بھی شاعر کا کلام موسیقی اور رقص سے مزین ہو کر ایک طوائف کی خوش آواز میں عام ہوتا اور باذوق بادشاہ، شہزادے، امرا اور عوام تک کے دلوں پر چسپاں ہو جاتا۔ وہ کلام جس کی تفہیم طوائف کی خوش اداؤں سے ہوئی، لوگوں کے دلوں پر نقش ہو جاتا۔ بیک وقت دیکھنے اور سننے کے عمل سے جو ماحول اور کیفیت طاری ہوتی، اس کو بھلانا آسان نہیں ہوتا۔ بلکہ اس کلام کی ترسیل ایک سے دوسرے اور دوسرے سے تیسرے تک ہو جاتی۔ اور دیکھتے دیکھتے وہ اشعار طوائف کے کوٹھے یا امراء کی محفلوں سے نکل کر بازار، گلی کوچوں کی سیر کرنے لگتے۔ اس طرح اس ادارہ کا اردو کی حکائی روایت سے مضبوط رشتہ رہا ہے۔

عالمگیر کے بعد اس کا بیٹا شاہ عالم بہادر شاہ کے لقب سے ۱۷۰۷ء میں تخت پر بیٹھا لیکن زندگی نے اس کے ساتھ وفا نہیں کی اور صرف پانچ سال ہی حکومت کر سکا تھا کہ اس کا انتقال ہو گیا۔ اس کی وفات کے بعد اس کا نکما اور عیاش بیٹا تخت نشین ہوا جو لال کنور نامی رقاصہ کے عشق میں گرفتار تھا۔ دن رات عیش و عسرت میں گذارتا اور کاروبارِ سلطنت سے منہ موڑ چکا تھا۔ لال کنور کو ہیرے جواہرات کے علاوہ ۲ کڑور روپیہ سالانہ کا وظیفہ ملتا تھا۔ اور سلطنت کی باگ ڈور بھی اس کے ہاتھوں میں تھی۔ اسی طوائف کے عزیز و اقارب بڑے بڑے اور اہم عہدوں پر فائز تھے گویا گویوں اور ڈوم دھاریوں کا دور تھا۔ طوائفوں کا یہ ادارہ کہیں اپنی اعلیٰ تہذیب، شائستہ گفتگو اور آدابِ مجلس کی درس گاہ قرار پایا تو کہیں ابتذال کی حدوں کو بھی چھوتا دکھائی دیتا ہے۔ جہاں صرف عیش و عشرت کے علاوہ کچھ نظر نہیں آتا۔ مغلیہ سلطنت کی زوال آمادہ تہذیب میں یہ ادارہ اپنی دونوں شکلوں میں موجود تھا۔

محمد شاہ ۱۷۱۹ء کو تخت نشین ہوا اس کے عہد میں بری تعداد میں طوائفیں موجود تھیں۔ دہلی کا کُس پورہ علاقہ اسی عہد میں طوائفوں کے لیے مخصوص ہوا۔ محمد شاہ کو فنونِ لطیفہ سے خاص شغف تھا۔ رقص و سرور کا بڑا دلدادہ تھا۔ ڈاکٹر عمر لکھتے ہیں:۔

> ''محمد شاہ بادشاہ کے دربار میں ۲۲ رقاصائیں اور ۲۴ گویے ملازم تھے۔ نور بائی بھی اسی کے دربار سے منسلک تھی۔ کہتے ہیں کہ اس نے حسن و جمال کی دولت کے علاوہ بڑا رسیلا گلا بھی پایا تھا۔ اور اپنی اس خوبی کے باعث امرا کے دربار کے دلوں پر قابض تھی ایک نواب روشن الدولہ طرۂ باز خاں کے یہاں وہ بیٹھی تھی کہ ان کے پیر و مرشد میران سید بھیک بھی آ گئے۔ نواب صاحب نے انھیں دیکھ کر نور بائی کو کمرے میں چھپا دیا۔ دروازے پر چلمن

ڈلوادی۔ میران صاحب دیر تک بیٹھے رہے، نور بائی نے کچھ دیر تک تو برداشت کیا لیکن پھر تنہائی کی سنگینی سے تنگ آ کر باہر آ گئی اور میران صاحب کے حضور میں جھک کر مجرا پیش کیا۔ ''حضور کی اجازت ہو تو لونڈی کچھ سنائے؟'' نور بائی کی درخواست پر شیخ خاموش رہے۔ نور بائی نے اس کو ''الخاموشی نیم رضا'' سمجھا اور یہ رباعی بڑے دل سوز لہجے میں شروع کی:

شیخے بہ زنِ فاحشہ گفتا مستی　　کز خیر گسستی و بشر پیوستی
زن گفت چناں کہ می نمایم ہستم　　تو نیز چناں کہ می نمائی ہستی

شیخ کی حالت یہ رباعی سن کر تغیر ہوگئی وہ زمین پر مرغ بسمل کی طرح لوٹنے لگے اور انھیں بڑی مشکل سے ہوش میں لایا گیا۔''

(اٹھارویں صدی میں ہندستانی معاشرت اور میر کا عہد صفحہ ۱۲۵ از ڈاکٹر عمر)

یہ مظاہرۂ فن طوائفوں کا ہی حصہ تھا۔ اور اپنی انھیں خوبیوں کے باعث وہ لوگوں کے دلوں پر قابض تھیں۔ نور بائی تو محمد شاہ کی منظورِ نظر تھی۔ بادشاہ کو بہت عزیز تھی۔ ایک بار نادر شاہ کے ہندوستان آمد پر محمد شاہ نے قلعہ معلی میں ایک مجلس رقص منعقد کرائی۔ نور بائی نے اس محفل میں اپنے فن کا مظاہرہ کیا نادر شاہ اس کے حسن و جمال اور مظاہرہ کمال سے اس قدر متاثر ہوا کہ اُسے اپنے ساتھ لے جانے کا ارادہ ظاہر کیا۔ بادشاہ یہ سن کر سکتے میں آ گیا کیوں کہ وہ نور بائی کی جدائی برداشت نہیں کرسکتا تھا۔ محمد شاہ کے بعد ۱۷۴۸ء میں احمد شاہ تخت پر بیٹھا۔ لیکن وہ یہ دور تھا جب دہلی اجڑ رہی تھی۔ بادشاہ خود اپنا زیادہ تر وقت عورتوں کے درمیان گذارتا تھا اور اس ذوق حسن پرستی نے تمام محل کو حسین عورتوں سے بھر دیا لیکن مجرے جیسا سماجی ادارہ اسی ماحول میں ترقی کرتا رہا۔ اس دور کی تصانیف میں اس زمانے کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ شاہ خانم کی ایک مثنوی جو ۱۷۴۳ء کی تصنیف ہے سے ایک نمونہ ملاحظہ ہو:۔

جدھر دیکھو تدھر کوچہ بازار　　ہوائے گلرفاں سے صحن گلزار
میرا کسور کاں یہ چشمک باز وعیار　　کہ جن کی ہرنگہ پر سو ۱۰۰ خریدار

ہراک جاہ سبزہ رنگ وسروردلجو ہراک تار کے سیاں عنبریں مو

ہر اک نازو ادا میں فتنہ دلبر ہراک کا غمزہ خوں ریز ہے فہز

(لکھنؤ کی تہذیبی میراث ازسید صفدر حسین صفحہ ۲۷۴،۱۹۷۸)

مغلیہ عہد کے زوال میں طوائفوں نے تشنہ دل وجزبات کے لئے آبپاشی کا سامان مہیا کیا۔ بادشاہ اور امراء طوائفوں اور مغنیوں کو ہروقت اپنے ساتھ رکھتے تھے۔ یہاں تک کہ اگر شکار یا کسی مہم پر جاتے تب بھی طوائفیں اور مغنیاں ان کے ساتھ ہوتی تھیں، گویا ان لوگوں کو اپنے ساتھ رکھنا اس دور کا ایک status symbol تھا۔ یہ دور اردو شعروادب کی ترقی کے لحاظ سے بہت اہم ہے۔ محمد شاہ کو شعروادب کے ساتھ دوسرے فنون سے خاص شغف تھا۔ وہ دہلی کے مفلوک الحالی کے دور میں مشاعرے بھی منعقد کراتا تھا۔ صوفی کی محفلوں میں شریک ہونا، قوالی سننا اور ساتھ ہی رقص وسرور کا بھی شوقین تھا۔ شعرونغمہ کا چولی دامن کا ساتھ رہا ہے۔ طوائف میں چونکہ حسن کے ساتھ یہ دونوں خوبیاں موجود ہوتی ہیں اس لیے یہ مہ سہ آتشہ بن گئی اور حسن و نغمۂ شعر کی اس فضا نے تشنہ جذبات کے لیے سیرابی کا کام کیا۔ بادشاہ اور امراء رقص وسرور کی محفلوں کے کس حد تک شوقین اور دلدادہ تھے، اس بات کا اندازہ ایک محمد شاہی امیر عمدۃ الملک امیر خاں انجام کی محفلِ رقص وسرور کے اس بیان سے لگایا جاسکتا ہے، اشعار ملاحظہ ہوں:

سدا صحن میں اس کے رہنا تھا رنگ سدا تھی نوائے دف ونے وچنگ

کلاونت وقوال سب مل کے وہاں موسیقی استاد تھے بے گماں

جو قوال قول وغزل خواں تھا وہاں عرب محد مدہوش اسرار تھا وہاں

کوئی ٹپہ دھرپت کو گاتا تھا وہاں ترانے سے دل کو لبھاتا تھا وہاں

عجب مل کے سازوں سے ہوتا تھا وہاں کہ تھی واں فلاطوں کی بھی عقل دنگ

کہیں باجتے تھے ستار و منہ چنگ کہیں خنجری اور کہیں جل ترنگ

کہیں کے کہیں تھا جلا جل کا تور بجاتا تھا قانون کو کوئی زور

غرض راگ، سازوں کا یہاں تک تور کہ پہنچے ہے کب شورِ یوم النشور

کہیں رقص کرتے تھے مہ طلعتاں　　کہیں دید کرتے تھے ساغر شاں
یہ سب خو برویانِ ہندی نژاد　　نمکسار زادو نمک سار ساز
خوش ہو کے آتے تھے جب رقص میں　　انھیں دیکھ آتے تھے سب رقص میں
غرض کیا کہوں بزم میں اس کی بات　　کہ اندر کا بھی وہاں اکھاڑہ تھا......

(اٹھارویں صدی میں ہندوستانی معاشرت صفحہ ۲۵۲۔۲۵۳)

مندرجہ بالا اشعار میں مغلیہ سلطنت کی مٹتی ہوئی تہذیب کی جھلکیاں نمایاں ہیں۔ دہلی میں سماجی اور مذہبی تقریبات میں شعرونغمہ اور رقص کی محفلیں عام تھی۔ مرقع دہلی میں جا بجا اس کی تفصیلات ملتی ہیں۔ دہلی کے تمام میلوں میں ناچ گانے کا با قاعدہ انتظام ہوتا تھا۔ اکثر صوفیائے کرام اور بزرگانِ دین بھی اس سے مستثنیٰ نہیں تھے۔ شاہ وارث الدین وارث کے دولت کدہ پر اکثر ناچ رنگ کی محفلیں منعقد کی جاتی تھیں۔

(اٹھارویں صدی میں ہندستانی معاشرت: میر کا عہد صفحہ ۲۵۳)

۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے بعد کیطوائفیں دہلی چاوڑی بازار میں آباد ہوئیں۔
چاوڑی بازار میں دوکانوں کے چوراہوں میں طوائفوں نے اپنے اڈے جما لیے تھے۔
راسخ نے چاوڑی بازار کی ان طوائفوں کو حوروں سے تشبیہ دی ہے

چاوڑی قاف ہے یا خلدِ بریں ہے راسخ　　حوروں کے پریوں کے پرے ملتے ہیں

جمگھٹے: چاوڑی بازار کے جی۔ بی۔ روڈ ان طوائفوں کا مستقل مسکن قرار پایا جو آج تک موجود ہے۔ لیکن اب وہ طوائفیں نہیں ہیں جنھیں ڈیرے دارنیاں کہا جاتا تھا۔ ڈیرہ دارنیوں کا اپنا ایک کردار ہوتا تھا۔ وہ عوام کے سامنے نہیں آتیں اور نہ ہی کسی کے گھر جا کر مجرا کرتی تھیں۔ مجرے میں رقص وموسیقی کے فن کا بہترین مظاہرہ کرتی تھیں۔ بلا کی حاضر جواب اور بزلہ سنج ہوتی تھیں۔ دورانِ گفتگو شستہ اور شائستہ اور فقرے چست کرتی تھیں۔ بلند پایہ ادبی مذاق رکھتی۔ اکثر وبیشتر شاعرائیں فی البدیہ اشعار بھی کہتیں۔ گانے کے لیے اچھی اور

استاد وشعراء کی غزلوں کو چنتی تھیں۔شہر کے شرفا اور رؤسا ان کے گھر جاتے اور روحانی لذتوں سے فیضیاب ہوتے۔شرفا اپنے بچوں کو تہذیب واخلاق سیکھنے کے لیے ڈیرہ دار طوائفوں کے یہاں بھیجتے تھے۔لیکن وہ رنڈیاں جن سے شرفا کے بچے آداب مجلس سیکھتے تھے، شمع راہ گزر ہوگیں جن کی زبان میں کوئی ہچکی نہ تھی اس طرح اُٹھتی گئیں کہ میعارِ طوائف کا تصور ہی جاتا رہا۔

''شادی کی ایک تقریب میں وہ (طوائف مشتری) بیٹھ کر گا رہی تھی اور یہ علامت اس کے حاملہ ہونے کی تھی۔اس موقع پر ذوق کی غزل گائی جارہی تھی جس کا مطلع یہ تھا

دل اس بت پہ شیدا ہوا چاہتا ہے　　　　یہ کعبہ کلیسا ہوا چاہتا ہے

محفل گرم تھی اور ترنم سے سرشار ہو رہی تھی کہ ایک منچلے نوجوان نے فی البدیہہ ایک شعر کہہ کر بآواز بلند پڑھ دیا۔اس طرح کی شوخیاں اس زمانے میں معیوب نہیں بلکہ پسند کی جاتی تھیں۔اور حاضرین دلچسپی لیتے اور محظوظ ہوتے تھے۔وہ شعر یہ تھا

سنا ہے کہ بی مشتری پیٹ سے ہیں　　　　کوئی دم میں بچہ ہوا چاہتا ہے

مشتری نے انتہائی سنجیدگی اور متانت سے شعر سنا۔جو شعر گا رہی تھی اپنے مخصوص انداز میں گا کر ختم کیا اور اس کے فوراً بعد یہ شعر فی البدیہہ پڑھ دیا۔

خوشی تم کو کیوں کر نہ ہوا ے برادر　　　　کہ ہمشیر زادہ ہوا چاہتا ہے

لیکن اب ان طوائفوں کا وجود ہی ختم ہو چکا ہے۔دہلی کے اجڑنے کے ساتھ ساتھ شعرا وادبا اور دوسرے فنکاروں کے لیے لکھنؤ کی فضا سازگار ثابت ہوئی۔جہاں فنون لطیفہ نے لکھنؤ میں ترقی کی وہاں مجرا بھی خوب پھلا پھولا اور ترقی کی آخری حدوں تک پہنچا۔امرا رؤسا کے ساتھ عوام کی دلچسپی کا باعث بنا۔اور اس ادارے نے اپنی تہذیب وآداب کے ساتھ ایک علیحدہ شناخت قائم کی اور طوائف اس عہد کے لکھنوی معاشرے کا اہم کردار بنی۔طوائفوں کی حاضر جوابی اور ذہانت کا انداز ہ لکھنؤ کی طوائف مشتری کے حسبِ بالا واقعہ سے کیا جاسکتا ہے۔

مجرے میں پیش کیا جانے والا رقص گائے جانے والے بولوں کی ادائیگی کا حسین امتزاج ہے۔طوائفیں گانے کے ایک ہی بول کی تشریح جسمانی حرکات کو بدل بدل کر کرنے کی ماہر ہوتی ہیں گویا تحریر اور خیال کی تجسیم بن جاتی ہے۔ ملا واحدی نے اپنی کتاب 'میرے زمانے کی دلی' میں اپنے دور کی ایک طوائف موتی جان کے ایک مجرے کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

''ایک مرتبہ موتی جان میرے یہاں بھی گانا سنانے تشریف لائیں..موتی جان موسیقی کا فن جانتی تھی۔اللہ نے گلا بھی بے مثال دیا تھا اور شکل بھی حسین عنایت فرمائی تھی۔لیکن جو خوبی موتی جان کی نوٹ کرنے کے قابل ہے وہ یہ تھی کہ موتی جان رات بھر صرف ایک بول گاتی رہیں۔

مورے نین لاگے گوئیاں

اس ایک بول کو انھوں نے نئے نئے زرتوں سے ادا کیا۔زرت کرنے میں ہاتھ بھی اور پاؤں بھی ہلے اور سارے جسم کو حرکت ہوئی مگر جسم کا کوئی حصہ سوائے ہاتھوں اور چہرہ کے کھلا نہیں۔جاڑے کا موسم تھا شال اوڑھے ہوئے تھیں شال سر پر سے نہیں سرکا۔..

گانے کا پیشہ کرنے اور بغیر نکاح کے کسی ایک مرد کی پابند ہو جانے کی یہ ڈیرہ دارنیاں گناہ گار ضرور تھیں لیکن اچھی اچھیوں سے زیادہ باحیا تھیں۔'

(میرے زمانے کی دلی صفحہ ۷۴ از ملا واحدی)

یہ واقعہ اس دور کی ڈیرہ دارنیوں میں فن کمال، ریاضت اور تہذیب کی نمائندگی کرتا ہے۔درباروں، رجواڑوں اور زمینداروں میں یہ رقص و سرور کی محفلیں عزت کی علامت (Status Symbol) بن کر جا رہی ہیں۔اور ان کا پھیلاؤ بڑھتا چلا گیا۔چونکہ طوائفوں کے بازار بھی ہر بڑے شہر میں وجود میں آ چکے تھے اس لیے عوام کی رسائی بھی طوائفوں تک ہونے لگی تھی۔طوائف کے کوٹھے پر جانا کوئی عیب نہیں سمجھا جاتا تھا۔لوگ بلا تکلف گانا سننے اور رقص سے لطف اندوز ہونے کوٹھوں پر چڑھ جاتے تھے۔اعلیٰ طبقے کی طوائفیں تو تہذیب کی

علامت بن چکی تھیں اوران کے ڈیرے اکثر رئیسوں کے بچوں کی تربیت گاہ ہوتے تھے۔ان کی زبانیں شستہ، گھر کا ماحول پر تکلف اور محفلیں آداب سے آراستہ ہوتیں۔ چونکہ ہر قسم کی طوائف کا نصب العین اپنا فن فروخت کر کے پیسہ کمانا ہوتا تھا اس لیے ان میں ہر وہ چیز موجود ہوتی جس کی طلب شعوری یا لاشعوری طور پر مرد کی فطرت میں شامل ہوتی۔ آراستگی کا سلیقہ، دلنشیں گفتگو، اعلیٰ تعلیم، حسن کے ساتھ ساتھ ذہانت، بذلہ سنجی اور ایک مخصوص رکھ رکھاؤ ان کا خاصہ تھا۔ محمد شاہی عہد تک یہ ادارہ نہایت وقیع اور مضبوط ہو چکا تھا۔ یہی وہ زمانہ ہے کہ جب اردو زبان وادب عہدِ طفولیت سے نکل کر بلوغت کی سرحدوں میں داخل ہور ہا تھا۔ اردو شاعری شباب پر تھی اور غزل کی محبوبیت فقیروں سے شاہوں تک، تکیوں سے درباروں تک پھیل چکی تھی۔ رقص دراصل جسمانی حرکات سے جذبات کا اظہار کرتا ہے۔ اور غزل مخصوص دھنوں میں جذبات کے اظہار کے لیے الفاظ کا سہارا لیتی ہے۔ جب مجروں کی رسم شروع ہوئی یعنی رقاصائیں سلام کے لیے درباروں میں اور رئیسوں کی محفلوں میں جانے لگیں یا پھر اپنے گھروں میں رئیسوں کی محفلیں سجا کر آداب وتسلیم کا سلسلہ شروع ہوا تو غزل نے رقص میں شامل ہو کر لطف کو دوآتشہ کر دیا اس کا اثر اتنا گہرا ہوا کہ غزل مجرے کا لازمی حصہ بن گئی۔ اور طوائف نے کہیں نہ کہیں شاعر کے فرضی محبوب کی جگہ لے لی۔ یعنی طوائف سے وابستگی تو عشق سے تعبیر کیا گیا۔ ان کے نغمے اور ادائیں شاعری کا دلچسپ موضوع بنے۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کے تقریباً ہر شاعر کے یہاں جو محبوب کا تذکرہ ملتا ہے اس میں قاتل، ہرجائی، بدعہد، محبوبہ اور رقیب روسیاہ نظر آتا ہے۔ مومن خاں جیسا کٹر مذہبی شخص اور بے حد انا پرست انسان کہتا ہے:

لے شبِ وصل غیر بھی کاٹی　　تو مجھے آزمائے گا کب تک

اب داغ کا اور شاگردانِ داغ کا جو حال ہے وہ سب کے سامنے ہے۔ یہ کہنا بالکل غلط ہوگا کہ اس دور کے شعرا خدانہ خواستہ معصیت میں مبتلا تھے۔ ہوا یہ کہ طوائفیں عوامی عورت بن کر سامنے آئیں اور اپنے فن اور ناز و ادا میں انھوں نے محبوب کا درجہ حاصل کیا۔ جس کی تصویر کشی کے لیے شاعر کو چلتے پھرتے نمونے ماڈل ہاتھ لگ گئے۔ لہٰذا غزل مجروں کی ضرورت بن گئی۔ غزل کے لغوی معنی 'حکایت بہ یار گفتن' ہے اور رقص بھی جسمانی حرکات سے جذبات کے اظہار کا نام ہے۔ لہٰذا دونوں کا امتزاج پر کیف ہو گیا۔ مجرے میں غزل گانے کا رواج

اتنا پسندیدہ ہوا کہ دربار مٹ گئے لیکن ان کے ساتھ مجرا ختم نہیں ہوا۔ شادی بیاہ کی محفلوں، مزارات اور کوٹھوں پر جاری رہا۔ حالانکہ جدید دور میں قانون انسدادِ عصمت فروشی کے تحت رہے سہے کوٹھے بھی ختم کرا دیے گئے۔ لیکن مجبوراً ناچ گانے کا لائسنس لے کر بعض مقامات پر کوٹھے ابھی تک بچے ہوئے ہیں۔ مجرے ہوتے ہیں، فلم کی آمد نے عوام کو مجرے سے لطف اندوز ہونے کا نہایت ارزاں نسخہ مہیا کر دیا۔ وہی مجرا اگر کوئی گھر پر کرانے کی ہمت کرے تو لاکھوں کا خرچ آئے لیکن سنیما حال میں چند روپیوں کے عوض نہایت سکون سے وہی لطف حاصل ہو جاتا ہے۔ فلم مغل آعظم، پاکیزہ یا امراؤ جان کے مجرے ثبوت کے لیے کافی ہیں۔ محفلیں ضرور بدل گئیں لیکن مجروں کے طریقے اور عوام کی دلچسپی نہیں بدلی۔ اس کے ساتھ ساتھ قابلِ توجہ یہ بات بھی ہے کہ مجرے کی روح یعنی غزل نے نہ تو مجرے کا ساتھ چھوڑا نہ مجرے نے غزل کا ہاتھ چھوڑا۔ اور اس وجہ سے غزل کی ترویج و اشاعت مجروں کے میڈیم سے ہر اس جگہ تک ہوتی رہی جہاں اردو یا ہندستانی بولنے والے لوگ بستے ہیں۔ اس کی خاص وجہ یہ بھی ہے کہ کسی بھی ملک میں وہی چیز مقبول ہوتی ہے جو اس ملک کے مزاج کے مطابق ہو۔ مجرا، قوالی، اردو زبان ہندستان میں ہی پیدا ہوئی۔ ہندستان کی ضرورت کے لحاظ سے وجود میں آئیں اس لیے عوام کے ذہنوں اور دلوں پر چھا گئیں۔ چونکہ مجرے نے ایک مخصوص تہذیب کی تخلیق کی جو نہایت دلکش ہے اس لیے کم از کم وہ تہذیب اردو زبان عوام کے لیے باعث تقلید ہوتی گئی۔

مجرے کا ایک اہم رکن یعنی طوائفیں اپنی شخصیت اور رہن سہن کے اعتبار سے کس درجے کی عورتیں ہوتی تھیں اس کی وضاحت دہلی کی ان چند طوائفوں کے ذکر سے ہو جائے گی جن کا ذکر درگاہ قلی خاں نے برقع دہلی میں کیا ہے۔

نور بائی: دہلی کی ڈومنی ہے۔ اس کی آن بان کا یہ عالم ہے کہ امرا اس کو دیکھنے کی التجا کرتے ہیں۔ اور بعض تو خود اس کے گھر پر جاتے ہیں۔ اس کے گھر میں بھی ارباب دولت کی حویلیوں کی طرح شان و تجمل کے تمام ساز و سامان موجود ہیں۔ اور امرا کی طرح اس کی سواری کے جلوہ میں چاؤش اور چوبدار چلتے ہیں اکثر وہ ہاتھی کی سواری کرتی ہے امرا کے گھر میں جاتی ہے تو وہ رونمائی میں جواہرات پیش کرتے ہیں اور خاصی رقم پیشگی بھیجتے ہیں۔ تب کہیں دعوت قبول کرتی ہے۔ اس پر رخصانہ کا بھی قیاس کیجیے... اس میں بے پناہ سخن فہمی کا مادہ ہے اور اس کی گفتگو میں شیرینی بھی ہے اور گہرائی بھی۔ اس کے روزمرہ میں کوثر و تسنیم کی سی روائی ہے اور اس کے محاورے ل

میں پنکھڑی کی سی لطافت ہے۔ محفل کے ادب آداب کا اسے اتنا پاس ہے کہ ادیب اس سے سبق سیکھیں اور سبھی حاضرین کا اتنا پاسِ خاطر ہے کہ معلمینِ اخلاق اس سے درس حاصل کریں۔ اس کے گانے میں بھی ایک مزہ ہے سنگیت والے اسے پسند کرتے ہیں ان دنوں دہلی میں جو جنگلہ رائج ہے اس کی خوب مشق کی ہے۔

چمنی: دہلی کی مشہور ہستیوں میں ہے۔ بادشاہ تک اس کی رسائی ہے۔ سنگیت میں اسے اتنا کمال حاصل ہے کہ اس فن کے اساتذہ سے ٹکر لیتی ہے۔ ہر جگہ اس کا احترام کیا جاتا ہے لیکن بغیر خاصی رقم خرچ کیے اس سے ملنا تقریباً ناممکن ہے۔ اس کی روزمرہ میں روانی اور گفتگو میں پختگی ہے۔ اس کا گانا سن کر ہوش اُڑ جاتے ہیں اور تان سن کر مردہ آرزوئیں جی اٹھتی ہیں۔ معاصرین میں اکثر اس کے کمال کے معترف ہیں۔

بہنیائی فیل سوار: مشہور رقاصہ اور طوائفوں کی سردار ہے۔ چوبدار اس کی نوکری میں ہیں۔ امرا کے ساتھ برابر کا تعلق رکھتی ہے۔ پہلے اعتماالدولہ کے ساتھ خاصہ ربط ضبط تھا اور وہ اس کے گھر بھی آتے جاتے تھے۔

خوشحالی طوائف: اعتمادالدولہ کی سرکار میں ملازم ہے۔ اس کی بڑی شان اور آن ہے ایک محفل میں رقص کر رہی تھی..... اس کا گانا انتہائی پُر لطف تھا اور اس کی اداؤں میں بےحد سنجیدگی تھی۔

آساپورا: طوائفوں میں سے ہے لیکن اپنے کمال میں اتنی مشہور ہے کہ سبھی محفلوں میں اس کی عزت کی جاتی ہے اور سبھی گویّے اس کا احترام کرتے ہیں۔ کلاسیکی کلاوشوں کے انداز میں انتہائی پختگی کے ساتھ گیت گاتی ہے اور اساتذہ کی طرح مدھم پنچم کا تال میل کرتی ہے۔ اس کا گانا ہر جگہ جمتا ہے اور اس کی سنگیت کی ہر جگہ عزت ہے۔

چک مک دھانی: حضور بادشاہ بھی اس پر فریفتہ تھے اور چک مک خطاب عطا کیا تھا۔ اس کی سوزناک تان کانوں میں رس گھولتی ہے اور اس کا پُرشور گانا دیوانہ بنا دیتا ہے۔ اس کی خاطر تواضع میں خاصی رقم خرچ کی جاتی تھی جب ایک رات کے لیے وہ ہاتھ آتی تھی۔....

کالی گنگا: جانی مانی رقاصہ ہے... خاص عزت ہے... وقار کا یہ عالم ہے کہ بزار غور و تامل کے بعد زبان پر کوئی بات لاتی ہے اور خرام ناز کا یہ انداز ہے کہ محفل میں قدم رکھتی ہے تو دل مچل اٹھتے ہیں گویّے اس کے گانے کو نمونۂ مشق مانتے ہیں اور رقاص اس کے انداز رقص کو دستور العمل سمجھتے ہیں۔ اس میں خاصا ٹھسا ہے۔

زینت: اس کا گانا رس گھولتا ہے اور اس کی تان قوتِ سامعہ پر احسان کرتی ہے۔... اس کے راگ اور سبھی

امتیاز رکھتے ہیں۔اس کا رقص بس ایک خرام ناز ہے لیکن وہ دل میں کھب جاتا ہے۔

گلاب: وہ گاتی ہے تو لگتا ہے دماغ میں گلاب کی خوشبو بس گئی ہے اس کی پیاری پیاری ادائیں دیکھ کر شراب کا نشہ سا چھا جاتا ہے۔اس کا پختہ انداز بھلا معلوم ہوتا ہے اس کی حاضر جوابی کو سبھی پسند کرتے ہیں وہ نکتہ فہم بھی ہے اور سخن ور بھی۔

رمضانی: اس گانا یاروں کے دل پر بہت اثر کرتا ہے۔وہ جس محفل میں جاتی ہے وہاں عیدگاہ کی طرح ہجوم ہو جاتا ہے اور جس بزم میں پہنچتی ہے لوگ ایک دوسرے کو مبارکباد دیتے ہیں۔وہ قدردانوں کی محفل کی شیدائی ہے اور ادا فہم و نکتہ داں حضرات کی شائق ہے۔

رحمان بائی: ڈھاڑی کی بیٹی ہے۔نشتر فصاد کی طرح اس کی رسیلی تان رگِ جا کو چھیڑتی ہے۔اس کی ایک ایک ادا میں شوخی ہے۔

پنا بائی: نعمت خاں کی مخصوص شاگردوں میں ہے اور اسی کے انداز میں غزل گاتی ہے۔اس کی آواز میں بہار کی سی سرسبزی ہے۔...اس کے گانے کی تان اس برابری سے اونچی اٹھتی ہے کہ الاپ کے دوران ہی یہ آواز آسمان کو چھو لیتی ہے۔اور ادا اس اس انداز سے باریکیاں پیدا کرتی ہے کہ جب تک ذوق سلیم سمجھ پائے وہ ہوا میں گراہ لگا دیتی ہے۔...اس دلچسپ گفتگو آدابِ مجلس کی سند ہے اور اہل عشرت کا دستور اس کی ہر بات میں ایک خوبصورت لطیفہ مضمر ہے۔..جہاں کہیں جاتی ہے عزت پاتی ہے اور جب بھی گاتی ہے عیش وعشرت جگاتی ہے۔

کمال بائی: اپنے نام کی طرح اس نے موسیقی میں ریاض کو حدِ کمال تک پہنچایا ہے اور اس کے دلفریب رقص میں انتہائی عظمت وجلال ہے مدتوں شاہی محفل کی زینت تھی اور مغنیوں کے حلقے میں گاتی ہے اب چونکہ نادر شاہ کے حملے سے دیندار بادشاہ کا مزاج گانا باجا سننے سے پھر گیا ہے اور اربابِ طرب کا نغمہ بالکل موقوف ہو گیا ہے۔اس بنا پر اس کی صحبت میسر ہو سکی۔کلاونت بچیوں کے انداز میں گاتی ہے اور اس خوبصورت اور پُرسوز آواز میں گاتی ہے کہ سننے والے جھوم اٹھتے ہیں۔وہ اکثر نعمت خاں کے خیال میں گاتی ہے، جو بادشاہ غازی سے منسوب ہیں۔...مشق کا یہ عالم ہے کہ اگر دن رات گانے کی فرمائش کریں تو بلبل کی طرح گاتی رہے گی اور پھولوں کے تختہ کی طرح تر و تازہ اور شاداب رہے گی۔

اوما بائی: ...اس کے بہار آگئیں بے مثال گانے سامانِ نشاط ہیں۔...اس کی حرکات وسکنات ہیں

موزونی اور دلکشی ہے۔...کھیت کے میدان میں سب سے لوہا لیتی ہے اور خیال گانے میں نظیریؔ کے تخیل کی طرح بے نظیر ہے۔

پنا اور تنو: جیسے ہی رقص شروع کرتی ہے گانے سے پہلے واہ واہ کا شور گونجنے لگتا ہے۔ اور جب تان لیتی ہے تو تحسین و آفریں کے غل سے فضا کا دم گھٹنے لگتا ہے۔ ...اس نزاکت اور ادا سے خیال گاتی ہے کہ سننے والے چیخ پڑتے ہیں اور بے اختیار جھومنے لگتے ہیں۔ راگ کے شیدائیوں کو اس کی صحبت سے سیری نہیں ہوتی۔

طوائفوں کے رقص کی محفلیں درباروں میں کوٹھوں پر یا پھر تقاریب کے موقعوں پر منعقد ہوتی تھی۔ طوائفوں کے کوٹھے چونکہ تہذیب و تمدن کا مرکز بن گئے تھے۔ اس لیے ان میں محفلیں بھی آداب و تہذیب سے آراستہ ہوئیں اور کوٹھوں کے اپنے تہذیبی رویے کو بڑے ادب و آداب اور شائستگی کے ساتھ برتا جانے لگا۔ شرکائے محفل سبھی ان کی پابندی کرتے تھے۔ نشست گائیں چھاڑ فانوس، شمع دان، قمقمے اور گل دان وغیرہ سے سجی ہوتیں۔ زمین پر صاف ستھرای چاندنی اور دری بچھی ہوتی۔ چاروں طرف یا پھر صدر مقام قالین بچھی ہوتی۔ گاؤ تکیے سلیقے سے رکھے ہوتے۔ امرا یا صدرِ محفل قالین پر بیٹھتے۔ دوسرے لوگ چوطرف بیٹھتے۔ جہاں طوائفیں رقص کرتی ہیں وہاں چاندنی بچھی ہوتی ہے۔ چمکتا ہوا پاندانا ور لوازمات میں خاصدان وغیرہ ہوتے ہیں۔ رقص کے ساتھ شدید حرکات نہیں ہوتیں۔ جھگڑے جیسی حرکات و سکنات کا کوئی تعلق رقص و نغمے کی اس محفل سے نہ ہی قائم ہوا اور نہ کبھی ہوسکتا ہے۔ یہاں تو زوردار آواز میں یا شور و غل کے انداز سے جو مشاعرے میں دیکھنے کو ملتا ہے، شعر کی جن لطف اور کشش کی داد بھی نہیں دی جاسکتی ہے۔ جو آدمی اس وقت نذرانہ پیش کرتا ہے وہ بھی طوائف کو براہِ راست نہیں دیتا، صدر محفل ہی کو پیش کرتا ہے اور پھر صدر محفل اپنی طرف سے اس میں کچھ ملاتے ہوئے یا بغیر شامل کیے ہوئے وہ رقم جو زیادہ تر نوٹوں کی شکل میں ہوتی ہے یا پہلے اشرفیوں یا روپیوں کی شکل میں ہوتی تھی، طوائف کو دے دیتا ہے۔ رقص طوائف خالص میں ڈومنیاں گاتیں جو پیشہ ور ہوتی تھیں۔ قصبہ اور چھوٹے بڑے شہروں میں یہ خاندانی ہوا کرتی تھیں مگر ان کا پرفارمنس زیادہ تر عورتوں کی محفل سے متعلق ہوتا تھا۔ مرد اس میں عام طور سے شریک نہیں ہوتے تھے۔

طوائف کا گھر تہذیب و شائستگی کا مرکز سمجھا جاتا اور وہ خود ایک معلم کی حقیقت رکھتی تھیں۔ تاریخِ ادب سے معلوم ہوتا ہے کہ اس محفل میں شعر خوانی، داستان گوئی، لطائف و ظرائف، ضلع جگت، رقص و سرور سب ہی

کچھ ہوتا تھا۔ اور جب لوگ ان محفلوں سے واپس آتے تو موسیقی کا صحیح ذوق، زبان کا صحیح استعمال، گفتگو کا خاص انداز، لب ولہجہ کی شیرینی، نشست وبرخاست کا انداز وغیرہ کا درس لے کر اٹھتے تھے۔

مجروں کا تعلق بازاروں سے اس لیے تو ہے کہ طوائفیں عام طور پر بڑے بڑے شہروں میں بازاروں ہی سے وابستہ ہوتی تھیں۔ وہیں رہتی تھیں۔ محلوں میں ان کا رہنا پسند نہیں کیا جاتا تھا۔ پھر ان کے یہاں آنے والے جاگیرداراور رئیس لوگ ہوتے تھے جن میں زمینداروں کو بھی شامل کیا جانا چاہیے۔ مگر ان سے گذر کر جو لوگ ایک طرح کی نچلی اور درمیانی سطح پر طوائف کے ادارے کی سرپرستی کرتے تھے وہ بازاروں ہی سے تعلق ہوتے تھے۔ اس طرح طوائف کے ادارے کی معرفت ہی بازاروں کی زبان میں بڑی حد تک صفائی اور ستھرائی آئی ہے۔

زمانہ مسلسل متحرک رہتا ہے۔ اور اس کی رفتار کے ساتھ ساتھ تہذیب، اقتدار وسائل اور تعمیر میں نمایاں تبدیلیاں ہوتی ہیں۔ ان تبدیلیوں کو گذری ہوئی نسل انحطاط اور جدید نسل ترقی کہتی ہے۔ یہ ایک فطری عمل ہے لیکن جدید نسل قدیم نسل کی نہایت مضبوط روایتوں سے پیچھا نہیں چھڑا سکیں۔ مجروں کا تسلسل آج بھی ختم نہیں ہوا ہے۔ ان کی ظاہری شکل ضرور بدگئی ہے لیکن یہ حقیقت ہے کہ ابتدا سے اب تک اردو غزل مجرے کی جان رہی ہے حالانکہ غزل کو اس کی افادیت اور دلکشی کے باعث بہت سی زبانوں نے اختیار کر لیا ہے اور کئی زبانوں مثلاً ہندی، پنجابی وغیرہ میں پابند غزل کہی جانے لگی ہے اس کے باوجود مجرے میں آج تک سوائے اردو غزل کے کوئی دوسری صنف یا دوسری زبان کی غزل داخل نہیں ہوئی۔ اس کی وجہ بڑی صاف ہے اردو زبان اور ادب نے روزِ اول ہی سے اردو تہذیب میں کوئی بھی پیوندکاری خواہ کسی حوالے سے ہوا، سے بدنما کر سکتی ہے اور اس کے حسن کو مسخ کر سکتی ہے۔ یہ معاملہ صرف اردو کا نہیں۔ ہر زبان کی اپنی تہذیب ہوتی ہے رقص میں مجرا اسی طرح اپنی انفرادیت کا حامل ہے جس طرح پنجابی میں بھنگڑا رقص۔ نہ تو بھنگڑے میں غزل گائی جاسکتی ہے اور نہ مجرے میں پنجابی گیت۔ اپنی اس خصوصیت کی بنا پر مجرے اردو غزل کی اشاعت اور ترویج کا ذریعہ بنے۔ عوامی سطح پر غزل کی مقبولیت میں ہر قسم کے مجرے کا خواہ وہ فلم سے آیا ہو کسی خانقاہ سے یا نوٹنکی کے تماشے سے ، بہت بڑا ہاتھ ہے۔ وہ اشعار جن کی لطافتوں ونزاکتوں اور زبان کئی صفحات لکھے جاسکتے ہیں۔ ان کے الفاظ تک عوام کی رسائی خوب ہوتی ہے۔

سیماب اکبرآبادی کا شعر:

اسیر پنجۂ عہد شباب کر کے مجھے
کہاں گیا میرا بچپن خراب کر کے مجھے

یا غالب کی غزل کا یہ مصرع

نکتہ چیں ہے غمِ دل اس کو سنائے نہ بنے

یا پھر

یوں ہی کوئی مل گیا تھا سرِ راہ چلتے چلتے

یا

دیواروں در کو غور سے پہچان لیجیے

جیسی ان گنت غزلیں مجرے کی دلکشی کے باعث زبان زدِ عوام ہوگئیں۔ مغل اعظم کا گیت

جب رات ہے ایسی مت والی تو صبح کا عالم کیا ہوگا

آج تک پسندیدہ نغمہ ہے۔ بلا تکلف کہا جا سکتا ہے کہ اردو کی سخت جانی اور نصیبہ وری یہ ہے کہ اردو کو عوام پسند پرفارمنگ آرٹ میسر آئے اور انھوں نے اردو زبان وادب کی ترویج وترقی میں وہ کردار ادا کیا جو کتابیں اور تحریکیں نہیں کرسکتی۔ اس قسم کے پرفارمنگ آرٹ میں ہم مجرے کو ایک اہم مقام دے سکتے ہیں۔

اردو کو قبولِ عام کی سند دلانے میں جن سماجی اداروں نے اہم کردار ادا کئے ہیں، ان میں بلاشبہ مجرے بیحد اہم ہیں۔ مزید برآں مجروں کے ذریعہ اردو کی معیاروں کی تشہیر ہوئی اور اس کی درجات مقرر ہوئے۔ پرفورمنگ آرٹ کی حیثیت سے اردو زبان وادب کی ترویج واشاعت میں مجروں کے کردار کو حسبِ ذیل نکات کی ذریعہ سمجھا جاسکتا ہے: ا۔ مجروں نے زبان کا صحیح استعمال کرنا سکھایاڈ ۲۔ مجروں نے اردو زبان وادب کو شیریں لب ولہجہ دیاڈ ۳۔ مجروں کے ذریعہ گفت وشنید کا خاص سلیقہ پیدا ہواڈ ۴۔ مجروں نے نشست وبرخاست کا صحت مند انداز مہیا کیاڈ ۵۔ مجروں نے صاف اور ستھری زبان کو بازاروں، گلی کوچوں اور گھروں کی چہار دیواری تک پہنچایاڈ ۶۔ مجروں نے اردو والوں میں موسیقی کا صحیح ذوق پیدا کیا، ۷۔ مجروں کے ذریعہ شاعری میں نازک خیالی کی پہنچان ہوئی ۸۔ مجروں نے اردو کی حکائی روایت کو استحکام بخشا۔

آخیر میں مجرے کی اصطلاح کے مفہوم کو سمجھ لینا بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ دراصل شاہی دور میں سلام پیش کرنے کے لئے مختلف الفاظ مستعمل تھے جیسی آداب، سلام، تسلیم، بندگی، کورنس اور مجرہ وغیرہ۔ انھیں عرض بیا بجالاتا ہوں جیسی الفاظ کی ساتھ پیش کیا جاتا تھا۔ موقع محل کی لحاظ سے سلام کرنے کے لئے الگ الگ لفظ موجود تھے اور الگ الگ طرز پر سلام کرنے کا رواج تھا لیکن سلام پیش کرنے کے طرز سے سلام پیش کرنے والے کا مرتبہ، درجہ اور حیثیت کا اندازہ ہو جاتا تھا یعنی لوگ سلام کرنے کے لئے اپنے حسبِ مراتب الفاظ چنتے اور پھر سلام بجالاتے تھے ڈ مثلاً بندگی، ملازم اپنے آقا کی خدمت میں پیش کرتے تھے، کورنش ان شعراء اور ادبا کے لئے مخصوص تھا جو ادبی محفلوں میں داد پانے کے دوران بجا لاتے تھے۔ مجرا کرنے کی اصطلاح درباروں اور رئیسوں میں مستعمل تھی۔ جب کوئی شخص دربار، مجلس یا محفل میں شریک ہونا چاہتا تو کہا جاتا تھا کہ فلاں شخص مجرے کے لئے حاضر ہوا ہے۔ اپنے آنے کی اطلاع اس انداز میں دینا بھی شاہی دور کے آداب میں شامل تھا، کورنش اور بندگی جیسے الفاظ تو اب متروک ہو چکے ہیں لیکن سلام، تسلیم اور آداب وغیرہ ابھی بھی رائج ہے مجرا جو فارسی لفظ ہے، اپنی لغوی معنی سے ہٹ کر اصطلاحی معنی میں رقصِ طوائف کے لئے مستعمل ہو گیا ہے۔ مغلوں کے زمانے میں جب طوائف اپنا رقص پیش کرتی تو پہلے جھک کر سلام کرتی پھر کہتی 'حضور مجرا حاضر ہے'، اور اس کے بعد رقص شروع ہوتا۔ اب مجرے کا لفظ اس رقصِ طوائف کے لئے مستعمل ہو گیا جس میں ایک طوائف اپنے خوش اداؤں کے ساتھ رقص و نغمہ کو ایک دوسرے کے ساتھ ہم آہنگ کر کے پیش کرتی ہے۔ پہلے ان رقاصاؤں کو' مجرے کرنے والی' کہا جاتا تھا بشد میں ان کے لئے طوائف کی اصطلاح مستعمل ہوئی۔

(ہ) اردو میں غزل گائیکی کی روایت

غزل بھی اردو شاعری کی دوسری انواع و اصناف کی طرح فارسی کے وسیلے سے اردو میں آئی اور مروج ہوئی۔ کہا جا سکتا ہے کہ غزل دوہوں اور گیتوں سے قریب مزاج رکھنے کی وجہ سے بہت جلد اردو شاعری کی مقبول ترین صنف بن گئی۔ اس کی مقبولیت اور شہرت میں اس کی موسیقیت کو سب سے زیادہ دخل تھا۔ مضامین کا تنوع بھی جس کو خیالات اور جذبات و احساسات کی رنگا رنگی قرار دیا جانا چاہئے، شاعری کے دوسری اصناف کے

لئے بھی وجہ کشش رہے لیکن غزل نے اپنی ہیئت ،بحروں کے تنوع اور ردیفوں وقوافی کی پر کشش ہیئتوں کے باعث اصناف شعر میں زیادہ عوامی ذہن سے قربت حاصل کی۔جس میں گیتوں جیسے جذباتی بہاؤں کو اور حسیاتی رچاؤں کوزیادہ دخل رہاہے۔

غزل کا سوز اور ساز سے ایک اٹوٹ رشتہ ہے۔مضامین کے تنوع کے باوجودغزل میں خوش آہنگی اورخوش رنگی کا سلسلہ بھی اشعارکوافکار کے ساتھ ایک دوسرے سے مربوط کرتا جاتا ہے اور پوری غزل دھنک کے نئے رنگوں کواپنانی کے باوجود اپنا ایک مخصوص رنگ وآہنگ رکھتی ہے۔غزل کے معنی معشوقوں سے باتیں کرنا ہیں جس کوفارسی میں سخن باز نا گفتن بھی کہا جاتا ہے۔جس کا واضح طور پر یہ اشاراتی مطلب بھی ہے کہ غزل میں زیادہ تر عشقیہ مضامین ہوتے ہیں۔اسی لئے غزل میں خواص وعوام ۔کے لئے دلچسپی کے خاص عنصر کوشامل رکھنا ضروری ہوتا ہے۔

یہ بات بے تکلف طور پر کہی جاسکتی ہے کہ غزل جب موسیقی کے ساتھ گائی جاتی ہےاورموسیقیت سے حسین وپر کشش آہنگ میں ڈھل کر سامنے آتی ہےتو اس کی نفطیات اس کی معنویت اور حلقۂ اثر وتاثر غیر معمولی طور پر بڑھ جاتا ہے یہ عجیب اتفاق ہے کہ غزل کوان لوگوں نے خاص طور پر اپنایا اوراس کی پیشکش میں حصہ لیا جن کا تعلق موسیقی کے فن سے استوار رہا ہے۔عرب کے ابتدائی دور میں شعرا اپنا کلام شعری مجالس میں خودنہیں پڑھتے تھے بلکہ ان کے راوی ہوا کرتے جوان کی غزلوں کوترنم سے پیش کرتے تھے۔فارسی غزل کے باوا آدم رود کی اوردوسرےعنصری اوردقیقی کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ انہیں شاعری کےساتھ موسیقی میں غیر معمولی قدرت حاصل تھی۔رودکی کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ بخارا کے دربار میں وہ اپنا کلام بربط اور چنگ پرسنایا کرتا تھا۔زندگی کے آخری ایام گداگری میں گزرنے کے باعث بخارا کےگلی کوچوں میں غزل سرائی کرتا پھرتا تھا۔ اس طرح غزل کی سب سے بڑی خوبی اورخوبصورتی اس کی نغمگی سے اور موسیقی سے وابستہ رہی۔موسیقی اورشعر کا یہ رشتہ ایک دوسرے سے منقطع نہیں ہوا۔وہ غزلیں جن کے ردیف اور قافیے بظاہر بہت مشکل تھےان کوبھی موسیقیت سے جوڑ کر پیش کیا گیا توان کی نغمگی،نرمی،خوش آہنگی اورخوش رنگی میں چار چاند لگ گئے۔یہی وجہ ہے کہ غزل اورموسیقی کے گہرے رشتوں کے باعث غزل مقبول ترین صنف سخن کی حیثیت سےنمودار ہوئی۔

غزل عرب اور ایران سے ہوتی ہوئی ہندستان پہنچی اور جب ہندستان میں فارسی غزل نے قدم رکھا تو خود ہندستان میں ایرانی شعرا کی ہم سری کرنے والے شعرا پیدا ہو گئے لیکن جب غزل فارسی سے اردو منتقل ہوئی تو پورے ہندستان میں بڑی تیزی سے پھیلنے لگی۔ غزل کا مزاج ہیکہ وہ سامع کو بہت جلد مانوس کر لیتی ہے اور غزل کے اشعار سامع کی ذہنی کیفیات اور دلی جذبات سے ہم آہنگ ہو کر اس کی اظہار کی ضرورت بن جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ غزل کا رشتہ عوام سے استوار ہو گیا اور غزل مشاعروں، قوالی اور مجروں کی لازمی جز بن گئی اور خود موسیقی کے ساتھ اپنا رشتہ جوڑ کر غزل گائیکی کی شکل میں تہذیب کی علامت بن گئی۔ اور جلد ہی ایک سماجی صنف یا سماجی ادارے کی حیثیت حاصل کر لی۔ اس طرح غزل کا داخلہ درباروں، رجواڑوں، طوائفوں، اور ڈیروں سے برائے خانقاہ جدید اداروں تک ہو گی اور غزل گائیکی کے بڑے بڑے جشن اعلیٰ ترین طبقے میں ہونے لگے۔

غزل گائیکی سے مراد وہ فن ہے جس میں موسیقی کی طے شدہ مروج دھنوں میں غزل کے بولوں کو اس طرح سجایا جاتا ہے کہ شعر کی معنی آفرینی اور تاثیر میں اگر ایک طرف اضافہ ہوتا ہے تو دوسری طرف موسیقی کے سر غزل کے بولوں سے اس طرح سج جاتے ہیں کہ جیسے سونے سے خوشبو آنے لگے۔ موسیقی کے راگ اور غزل کے الفاظ جب شیر و شکر ہو کر نغمے کی شکل میں وجود پاتے ہیں تو اپنی انفرادیت کے لحاظ سے ایک جداگانہ فن کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں اور یہی فن غزل گائیکی کہلاتا ہے۔

غزل اور موسیقی کا یہ اٹوٹ رشتہ عربی ادب و موسیقی کی دین ہے۔ جب ایران عربوں کے تسلط میں آیا تو بہت سے ایرانی ماہرین فن اپنے فن کے ساتھ عرب پہنچے اور عرب ایرانی موسیقی کا امتزاج ہوا۔ جس نے شاعری اور موسیقی کے رشتوں کو استحکام بخشا اس سلسلے میں ڈاکٹر پریم بھڈاری لکھتے ہیں:

> 'واستو میں عربوں کا سنگیت اور ایرنیوں کا سنگیت ایک ہی جیسی نہیں ہے، دونوں شنگیتوں میں و بھنتا ہے،۔ فارس کی جیت کے بعد وہاں کے رہنے والے عرنوس کے غلامی میں آئے تو انھوں نے طرح طرح کے قصیدے اور غزلیں گانا پرارمبھ کیا۔ عبداللہ بن جعفر کے غلام صائب حاصر اور طبیث ونشیت فارسی کا عرب میں بہت نام تھا۔ معبد ابنِ صریح آدِنی غزل گانے کا علم ان لوگوں سے پراپت کر کے اسکا پرچار کیا'

ہندستانی سنگیت میں غزل گائیکی ۔ ۲۱

اس طرح غزل نے عرب ایرانی موسیقی سے ہم آہنگ ہو کر ایک فن کی حیثیت اختیار کر لی اور عہد بنی عباس میں یہ فن اس قدر پختہ ہو چکا تھا کہ ابراہیم بن مہدی، ابراہیم موصلی، اسحاق ابن ابراہیم اور حمید بن اسحاق وغیرہ اپنے دور کے بڑے مشہور غزل گائک کہلائے۔

ہندستان میں مغلوں کی آمد سے پہلے ہندستانی موسیقی پوری طرح پختہ ہو چکی تھی۔ بارھوں صدی عیسوی میں مغلوں اور افغانیوں کی آمد کے بعد ہند ایرانی موسیقی کا امتزاج ہوا۔ اگر چہ ہند ایرانی موسیقی ایک دوسرے سے مختلف تھیں لیکن دو تبدیلیوں کی رو سے موسیقی کا یہ حسین امتزاج غزل کے لئے سود مند ثابت ہوا اور غزل اور موسیقی کے رشتوں میں بعض خوشگوار اضافے بھی ہوئے۔ ہندستانی باضابطہ موسیقی میں شیرینی کا اضافہ ہوا۔ اور فارسی غزل کے ساتھ باضابطہ موسیقی میں گائی جانے لگی۔

موسیقی غزل کا اہم جز و قرار پاتی ہے اور ہند ایرانی موسیقی کے ساتھ غزل نے خوش رنگی اور خوش آہنگی کا ایک مثالی نمونہ پیش کیا۔ حضرت عثمان ہارونی کی مشہور غزل 'نمی دانم کہ آخر چوں دم دیداری' ان اثرات کو پیش کرتی ہے جو غزل کی فنی روش نے موسیقی سے ربط و ضبط کے ساتھ قبول کئے اور جس کا تعلق بطور خاص صوفیا کی محفلوں سے تھا۔ غزل کی مقبولیت کی سب سے بڑی وجہ صوفیا کی خانقاہیں تھیں۔ صوفیا کرام نے فارسی غزل کو ہندستانی راگوں اور تال میں ڈھال کر غزل گائیکی کو ایک نئی طرز سے آشنا کرایا اور موسیقی کے ساتھ غزل کو صوفیانہ رنگ دے کر ہمارے عشقیہ جذبات اور حسن پرستانہ تصورات میں نئی لطافت، خوبصورتی اور کشش و روش پیدا کر دی۔

13 ویں صدی عیسوی سے پہلے ہندستان میں غزل گائی جارہی تھی۔ غزل نے سلطان التمش سے لے کر غیاث الدین بلبن، کیعقاد، علاؤ الدین خلجی، قطب الدین خلجی، غیاث الدین تغلق، محمد تغلق، فیروز تغلق تک کے ادوار میں عہد بعہد ترقی کی اور ہر عہد میں غزل گانے والے بھی موجود رہے جن میں محمد، محمود، خدادی، محمد مقری، محمد بن لقا وغیرہ کے نام اہم ہیں۔ اس سلسلہ میں کچھ اہم تاریخی حوالے ملاحظہ ہوں:

'قاضی حمید الدین ناگوری کے قوال محمود نے سلطان شمس الدین التمش کو غزل سنا کر مگدھ کر دیا تھا۔'

مسلمان اور بھارتیہ سنگیت،

۵۷

غیاث الدین بلبن کے پتر محمد نے شیخ بہاالدین ذکریہ کے پتر شیش قدوا کو اپنی سبھا میں نمسترت کیا۔ اس سے عربی غزلیں گائی گئی تھیں؎

مسلمان اور بھارتیہ سنگیت ۲۲

مذکورہ حوالوں کی بنیاد پر یہ بات آئینہ ہو جاتی ہے کہ فارسی غزل سلاطین وصوفیاء کے درمیان بے حد مقبول تھی۔ غزل اور موسیقی کے فن کی آمیزش عبارت کا درجہ بھی رکھتی تھی، ساتھ میں تفنن طبع کا ذریعہ بھی ثابت ہوئی ہے۔ غزل گائیکی موسیقی کے فن میں ایک اضافہ کہا جا سکتا ہے لیکن غزل گائیکی میں ہندستان کی کلاسیکی موسیقی کے راگ اور اس کے سروں کا سچے ہونے کی پابندی نہیں ہوتی اسی لئے ابتدا میں اعلیٰ درجے کے موسیقار غزل گانا باعث ننگ سمجھتے تھے۔ لیکن اس کی مقبولیت کے بعد رفتہ رفتہ موسیقی کے استاد بھی غزل گانے لگے۔ اور غزل گائیکی کو نیم کلاسیکی موسیقی کے تحت گردانا جانے لگا۔

ہندستانی موسیقی میں فیروز شاہ تغلق کے عہد کے عظیم ترین انسان یعنی حضرت امیر خسرؔو کے سر بہت سے اضافوں کا سہرا ہے۔ خسرؔو شاید وہ تنہا شخص ہیں جنھوں نے باہر سے آئی ہوئی قوموں ترک، عرب اور ایرانیوں کی اجنبیت مقامی لوگوں سے دور کرائی اور ادبی اور تہذیبی سطح پر اٹھی ہوئی دیواروں میں در پیدا کیے۔ اردو غزل گائیکی کی ابتدا خسرو کے وقت سے ہی ہوتی ہے کیونکہ خسرو ایک طرف تو بہترین شاعر تھے جو فارسی کے علاوہ ہندستانی میں بھی شاعری کرتے تھے، درباری ہونے کے باوجود عوام سے قریب تر تھے اور ہندستانی فنِ موسیقی کے ماہر اور ایرانی فنِ موسیقی سے آشنا تھے لہٰذا کئی طرح کی ایجادیں کیں اور غزل کو ایک نئے طرز و آہنگ سے آشنا کیا۔ خانقاہوں اور درباروں میں فارسی غزل ہندستانی راگوں میں پہلے سے گائی جاتی رہی تھی۔ لیکن اس گائیکی میں ہندستانی موسیقی کا رنگ ایرانی موسیقی سے دبا ہوا تھا۔ اردو غزل گائیکی کے میدان میں امیر خسرو نے ایرنی راگ، تال اور صنعتوں کی بنیاد پر ہندستانی موسیقی کو ایک نیا موڑ دیا۔ خسرؔو نے زبان کی ترمیم کے ساتھ ہندستان کے پربندہ گان کو ترانے میں تبدیل کیا غزل کے لب و لہجے میں گیت کے رنگ بھر دیئے اور پھر یہ غزل جس میں غزل کی میٹھاس کے ساتھ گیت کی رنگینی بھی تھی، جب ملی جلی موسیقی کی دھنوں میں سمائی تو عوام کے دلوں میں اثر کر گئی۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ بقول آچاریہ ہسپتی دکن میں خاندان بہمنی کے سلطان محمد شاہ اول کے

عہد میں خسرو کی غزلیں گانے والے 300 سے زیادہ گایک تھے

(مسلمان اور بھارتیہ سنگیت ۔ برہستی ص 23)

تغلقی عہد کے بعد جب لودھیوں کا عہد آیا تو غزل کی مقبولیت میں اضافہ ہی ہوا۔ اور مغلوں کے عہد میں تو غزل گائیکی نے بے پناہ ترقی کی۔ حالانکہ گائیکی کا جو نقس اول خسرو نے کھینچا تھا اسی کے خطوط گہرے ہوتے گئے اور اس کی شاخوں میں رنگوں کا اضافہ ہوتا گیا۔ تغلقوں کے بعد لودیوں کے عہد میں غزل گائیکی کا فروغ ہوا۔ اگرچہ سکندر خود موسیقی میں کوئی خاص دلچسپی نہیں رکھتا تھا لیکن علماء اور فضلاء کی قدر کرتا اور ان کے فن کا احترام کرنا اپنا فرض سمجھتا تھا۔ مغلیہ دور غزل گائیکی کی ترویج و اشاعت میں سنہری دور ثابت ہوا۔ غزل گائیکی نے بے پناہ ترقی کی۔ جو نقش اول خسرو نے کھینچا تھا اسی کے خطوط گہرے ہوتے گئے اور اس کی شاخوں میں رنگوں کا اضافہ ہوتا گیا ہمایوں کے عہد میں غزل گائیکی نے فروغ پایا۔ کیونکہ ہمایوں خود موسیقی کا شوقین تھا۔ غزل کے ساتھ قوالی بھی شانہ بشانہ چل رہی تھی۔ اکبر کے عہد میں موسیقی کی تمام اصناف کی خاطر خواہ پذیرائی ہوئی اس میں غزل پیش پیش رہی۔ اکبر خود شعر و موسیقی کا دلدادہ تھا۔ اس کے دربار میں بہت سے علما، فضلا اور ماہرین فن بیک وقت جمع رہتے تھے۔ اس کا محافظ بیرم خاں موسیقی کا بے حد شوقین تھا۔ جو شاشتریہ سنگیت کے استاد تھے۔ تاریخی حوالوں سے پتہ چلتا ہے کہ انھوں نے غزل سرائی میں بھی حصہ لیا ہے۔ رام داس اور بیجور جیتے گلوکار اس عہد میں موجود تھے۔ رام داس بیرم خاں کا پسندیدہ غزل گائک تھا۔ غرض یہ کہ دربار اکبری نے دوسرے فنون کے ساتھ موسیقی اور شعر و ادب کے فروغ میں بڑھ چڑھ کر پیش پیش رہا جو غزل گائیکی کے لئے فائدے مند ثابت ہوا۔

عہد اکبری تک غزل گانے اور سننے کا رواج درباروں اور امرا تک محدود تھا۔ اور صرف انہیں لوگوں کی تفریح طبع کا ذریعہ بھی۔ لیکن عہد شاہجہانی میں ایک بڑا کام یہ ہوا کہ غزل و موسیقی نے محلوں کے ساتھ عوام کے گھروں میں داخلہ حاصل کر لیا اور جوار دو غزل کی مقبولیت کا اہم ذریعہ ثابت ہوا۔ بھگوتی شرن ورما لکھتے ہیں:

> مندروں میں نرتہ گاین چلتا تھا۔ اس میں بھجنوں کا ستھان غزلوں نے لی لیا اور ان غزلوں میں بھگوان کی پریم کریاؤں کا ورڑن ہاتا تھا'۔

بھارتیہ سنگیت کا اتہاس

جہانگیر کے دور میں غزل سرائی کی ترویج ہوئی جیسا کہ دیکھا گیا مغلیہ دور میں غزل سرائی کو بادشاہی سرپرستی

کسی نہ کسی صورت میں حاصل رہی ہے لہٰذا جہانگیر نے اسی روایت کو برقرار رکھا اور اس کے بعد اس کے بیٹے نے بھی اس موروثی روایت کی خاطر خواہ پذیرائی کی۔ روزہ اور اکبر اس عہد کے مشہور غزل سرا تھے۔ اس عہد میں عرب ایرانی موسیقی کو ہندستانی دھنوں کے ساتھ ہم آمیز کیا گیا۔ نتیجتاً ہندستانی موسیقی میں مزید کشش اور جاذبیت پیدا ہوگئی۔ غزل سرائی عہد شاہجہانی سے ہی دہلی میں مقبول ہونے لگی ہے کیونکہ یہاں اس کا رشتہ عوام سے جڑ گیا تھا خواص و امرا کے ساتھ اب یہ عوام کا بھی تفریحی مشغلہ تھی۔ آخری مغل تاجدار بہادر شاہ ظفر (57-1837) خود بہترین شاعر تھے اور موسیقی کا ذوق انہیں اپنے عظیم ورثہ سے ملا تھا۔ باوجود اس کے کہ محمد شاہ بادشاہ سے لے کر بہادر شاہ ظفر تک مغلیہ عہد سیاسی اعتبار سے زوال پذیر عہد ہے۔ غزل نے بہت ترقی کی۔ غزل کی ترویج واشاعت کی خاص وجہ وہ گلوکار اور گلوکارائیں تھیں جو عوامی سطح پر بے حد مقبول تھے۔ اور عوام و خواص کی تفریح طبع کا واحد ذریعہ تھے۔ غزل کو انہوں نے زندہ رکھا اور غزل نے ان کی معاونت کی۔ یہی وہ ہے کہ اردو کے بہترین شعرا اسی دور میں پیدا ہوئے اور شاعری سب سے زیاددہ مقبول اور شریفانہ شغل بن گئی۔ فیاض خاں، رشید احمد خاں، مجی خاں اس عہد کے اہم گلوکار تھے۔

1858ء کی بغاوت کے بعد جب انگریزوں کی مستحکم حکومت قائم ہوگئی تب بھی غزل گائیکی ترقی کرتی رہی کیونکہ ابھی تک ریاستوں کا وجود باقی تھا اور جہاں ریاستیں ختم ہوگئیں تھیں وہاں بھی زمیندار، تعلقدار اور رئیس موجود تھے۔ شمالی ہند میں تقریباً ہر جگہ گانے والیوں کے کوٹھے بازاروں میں آباد تھے لہٰذا اس ماحول میں بھی غزل اور غزل گائیکی پھلتی پھولتی رہی۔ انگریزی راج کی برکتوں میں بجلی، ریڈیو، گراموفون، ٹیلی فون، ریل، پریس اور اخبارات وغیرہ کو شامل کیا جاسکتا ہے۔ ان تمام ایجادات نے تقریباً پورے ہندستان کو جوڑ دیا۔ ایک ریڈیو اسٹیشن کی آواز پورے ہندستان کے قصبات و دیہات تک میں گونج جاتی۔ لوگ گراموفون کے ذریعہ اپنے پسندیدہ فنکاروں کی غزلیں اپنے گھروں ہی میں سن لیتے۔ اخباروں سے نئی غزلیں مل جاتیں۔ یہ تمام عوامل غزل کی مقبولیت میں اضافے کا سبب بنے۔ فنکاروں نے بھی ایک دوسرے سے استفادہ کیا اور عوام کا ذوق بھی نکھرتا چلا گیا۔ جدید دور میں تو ٹیلی ویژن کی ایجاد نے فنکاروں کو خواب گاہوں تک پہنچا دیا ہے۔ اس عہد نے اہم فنکاروں میں بیگم اختر، ملکہ پکھراج، کندن لال سہگل۔ طلعت محمود، زہرہ بائی۔ مہدی حسن، غلام علی، عابدہ پروین، جگجیت سنگھ، احمد حسین، محمد حسین، پنکج داس، پی ناز مسانی، وانی، رام ہری ہرن، چندن داس وغیرہ شامل

ہیں۔

غزل گانے کے لئے موسیقی کے مخصوص راگ یا راگنیاں مقرر نہیں ہیں۔اس کی وجہ یہ ہے کہ غزل کا مواد مختلف النوع ہوتا ہے۔ ہر شعر میں مختلف مزاجی کیفیت اور مطالیب میں مختلف پہلو پنہا ہوتے ہیں۔لہٰذا غزل میں مخصوص راگنی سے ہٹنا اور سروں کی چلت پھرت لازمی ہو جاتی ہے۔غزل میں تاثر،معنی آفرینی اور وجد آفرینی کی کیفیت لازمی عناصر کی حیثیت رکھتے ہیں۔بقول شہاب الدین سرمدی:

'غزل کے گلے میں قرأت سبعہ کی پاکیزہ لحن،کتاب خوانی کا طرز ترنم،قول کی قلب افروزی،ترانے جنی پر بندھ گیت اور ایرانی ترانے کی سبک گفتاری تھی۔اس لئے اس کے منہ سے جو بول بھی نکلے اس میں ہر ایک کا لہجہ جھلکتا ہے۔غزل میں گلا ہلتا بھی تھا شدھ آ گار سے بھی لطف لیا جاتا تھا۔'

لہٰذا غزل نے اس نقشے پر گائیکی کو ترتیب دیا اور یہ تنوع بے حد مقبول ہوا۔غزل میں سوز و گداز،مجر و انکسار ،مسکینیت،پاکیزگی،سنجیدگی،نرم روی وغیرہ عناصر لازمی قرار پائے۔چونکہ غزل کا بنیادی موضوع انسان کا سب سے اہم نازک جذبہ یعنی عشق ہے اس لئے شعر کسی پیرائے میں کہا گیا ہو اس کی اصل بنیاد عشق و محبت پر ہوتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ غزل گائیکی فلسفیانہ خیالات اور رکیک جذبات سے محفوظ رہی۔چونکہ بنیادی طور پر موضوع ایک ہوتا ہے اس لیے کسی ایک راگ کا مثلاً ٹھمری کا انتخاب کر لیتے ہیں تو غزل کے معنی اور الفاظ ضرورت کے مطابق مقررہ سروں سے ہٹ کر بھی سر لگا لیتے ہیں تا کہ موسیقیت کے ہاتھوں غزل کی معنی آفرینی پر کوئی اثر نہ آئے۔یہ سر تال اور الفاظ کا تاثر برقرار رکھنے کے لئے صحیح لہجہ،تلفظ اور مناسب زیر و بم پر نظر رکھی جاتی ہے۔

آزادی سے قبل بیسویں صدی کی غزل گائیکی پر ٹھمری،پٹا،دادرا اور قوالی جیسے طرز و اسلوب کا اثر زیادہ رہا ۔اس دور کی غزل گائیکی میں تالوں میں عموماً کہروا،دادرا،رو یک اور دیپ چندی کا استعمال ملتا ہے اور بیشتر غزلوں میں تال کا استعمال استھائی کے ساتھ کیا جاتا تھا۔انترے کے ساتھ تال کا استعمال بہت کم ہوتا ہے۔اس دور کی غزل گائیکی میں ڈھولک،طبلہ،ہارمونیم،سارنگی جیسے ساز شامل تھے۔یہ غزل گائیکی وقت کے ساتھ معمولی طور پر تبدیل ہوتی رہی۔ضرورت کے مطابق راگ اور راگنیوں کی آمیزش بھی کی گئی اور سازوں کا اضافہ بھی ہوا۔ فلموں میں داخلے کے ساتھ ساتھ ہلکی پھلکی غزلوں کا رواج بڑھتا گیا۔اس کے باوجود گلوکاروں نے اساتذہ کی منتخب غزلیں اور اپنے وقت کے شعرا کا کلام بڑی خوبی سے گایا۔ان گلوکاروں میں طلعت محمود،کے۔

سہگل، مہدی حسن منظر عام پر آئے اور انھوں نے ایک ایسے نئے روپ اور آہنگ سے آشنا کیا جس کے توسط سے غزل نے موسیقی کی مثالی ہیئت کو حاصل کرلیا۔صوفیا، دربار، بازار، عوام، فلم، سی ڈی وغیرہ۔ یہ چینلس غزل گائیکی کی اشاعت اور ترقی میں معاون ثابت ہوئے۔غزل گائیکی نے کفی قبولیت حاصل کرلی ہے۔

غزل گائیکی کا فن نہایت پائیداری سے آگے بڑھ رہا ہے اور غزل گائیکی کی بڑی خصوصیت یہ ہے کہ عوام و خواص میں یکساں طور پر مقبول ہے۔ چونکہ گائی جانے والی غزلوں کے شوقین ہر طبقہ میں ہیں اس لئے غزل نے جدید ذرائع ابلاغ یعنی سنیما ٹیلی ویزن پر اپنا مقام حاصل کرلیا ہے۔گائی جانے والی غزلوں سے لطف اندوز ہونا اعلیٰ طبقہ میں بحیثیت فیشن کے رائج ہے۔موسیقی کے سروں کے ساتھ مل کر غزل نہ صرف یہ کہ زبان وادب کو زندہ رکھے ہوئے ہے بلکہ اسے آگے بڑھا رہی ہے اور اردو کی زندگی کی ضمانت دیتی ہے۔آج بھی مہدی حسن کی آواز میں میر کی غزل۔ع 'دل سے اُٹھتا ہے کہ جاں سے اُٹھتا ہے' بے پناہ مقبول ہے۔

اسٹیج پر ہونے والے فلمی اداکاروں کے پروگرام مقبول ترین پروگرام سمجھے جاتے ہیں لیکن غزل کے اسٹیج شو میں مہذب پڑھے لکھے سامعین کی تعداد حیرت زدہ کرنے والی ہوتی ہے۔ہاں یہ ضرور ہے کہ گانے والے کو غزل گائیکی آئی ہو۔ یہ روایت جو شاہجہانی عہد سے عوام تک پہنچی اور محمد شاہی دور میں جب غزل گائیکی اردو کی روح میں سما گئی تو اردو کی زندگی کی ضمانت یہ روایت بن گئی۔آج ہندستان میں جب کہ اردو کی کتابوں کی بکری بہت کم ہوتی ہے، روٹی روزی سے رشتہ نہ ہونے کی وجہ سے اردو طلبا کی تعداد کم سے کم ہوتی جارہی ہے، غزل گائیکی کے سہارے اردو زبان وادب نہ صرف یہ کہ زندہ ہے بلکہ ترقی کی راہوں پر گامزن ہے۔

غزل گائیکی کے فروغ میں صوفیا کرام نے گرانقدر اضافہ کیا ہے۔صوفیوں کا مقصد، انسانی دوستی آپسی میل محبت اور یگانگت جیسے جذبات پیدا کرنا اور انہیں زندگی سے ہم آہنگ کرنا تھا۔اپنے مقصد کی حصول یابی کے لئے جہاں جہاں صوفیانہ شاعری وعظ اور قوالی جیسی سماجی اصناف کو اپنایا۔غزل گائیکی میں بھی یہی عوامل کارفرما تھے جو ان کے مقصد کی حصول یابی میں معاون ثابت ہوئے۔غزل کی طرح غزل گائیکی بھی ایران کا عطیہ ہے۔ لیکن ایرانی غزل گائیکی اور ہندستانی غزل گائیکی میں کافی فرق ہے۔کوئی بھی صنفِ ادب یا سماجی اصناف اس جگہ پنپتی ہیں جہاں کی آب و ہوا اس کے مطابق ہو اور وہاں کی مٹی سے جڑی ہو۔لہٰذا غزل گائیکی کو ہندستانی موسیقی سے ہم آہنگ کردیا گیا۔گویا کہ اس میں مقامی رنگ بھر کر اس کا مقبول ہونا اور عوام وخواص کی پسندیدہ سماجی صنف قرار پانا لازمی تھا۔

باب چہارم : دیگر سماجی اصناف اور حکائی روایت .... ۱۷۰ ـ ۱۳۰

الف : اردو میں لوک گیتوں کی روایت

پیشہ ور لوگوں کے لوک گیت : گدی، گھوسی، دھوبی، دفالی اور مجاور وغیرہ

اصلاحی لوک گیت

سیاسی لوک گیت : جنگِ آزادی اور غلامی وغیرہ

مذہبی لوک گیت : شہادت نامہ، جنگ نامہ اور نور نامہ وغیرہ

میلاد شریف ـــ اردو کی ایک زبردست حکائی روایت

موسموں کے گیت : بارہ ماسہ، برسات کے موسم کے گیت

ب : دہلی میں لوک گیت کی روایت:

شادی بیاہ کے گیت : سہاگ جوڑی، سہرہ، رخصتی، سیٹھنے

خدائی رت یا رت جگا ـــ لاوَنی ـــ زچہ گیریاں

بچوں کے گیت: لوری وغیرہ

ج : بھنڈیتی یا نقالی

د : بھگت، سوانگ، نوٹنکی

زبان،ادب،حکائی روایت اورسماجی اصناف کی اس بحث میں لوک ادب کا ذکر دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ان کے تانے بانے ایک دوسرے سے ملتے ہیں اور ایک طرح سے یہ لازم وملزوم بھی ہیں۔جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ حکائی روایت سے کسی بھی زبان کا تعلق اس کے لوک ادب سے قائم ہوتا ہے۔لوک ادب جو سینہ بہ سینہ ترقی کرتا ہے یعنی ایک نسل سے دوسری نسل میں منتقل ہوتا ہے۔اس کے تخلیق کار کا اور نہ ہی اس کی تخلیق کے زمانے کا پتہ ہوتا ہے۔اس میں عہد بہ عہد ترمیم واضافے بھی ہوتے رہتے ہیں۔لوک ادب تحریری شکل میں نہیں بلکہ سینوں میں محفوظ ہوتا ہے اور ایک زبردست زبانی روایت کے طور پر پروان چڑھتا ہے۔لوک ادب کی ایک تعریف اس طرح کی گئی ہے۔

"Folklore is a branch of cultural ethnology.

عام طور پر لوک ادب کے بارے میں جو خیال پیش کیا جاتا ہے اس کے مطابق تحریری دستاویز کے مقابلے میں زیادہ سے زیادہ یاداشت یا مسلسل استعمال کی بنیاد پر محفوظ رکھی جانے والی کوئی چیز لوک ادب کہلاتی ہے۔اس میں ہر طرح کے عوامی رقص، گیت، داستان، نیم تاریخی مشہور عام حکایات وروایات، اعتقادات ،توہمات اور وہ اقوال جن کو ضرب المثال کی حیثیت حاصل ہے، شامل ہیں۔

بحیثیت مجموعی لوک ادب کی جو تعریفیں ہوئی ہیں ان سے مندرجہ ذیل نکات برآمد کئے جاسکتے ہیں۔[1]

ا۔لوک ادب قبل تاریخ اور مہذب دور کی ان عوامی تخلیقات وروایات کو کہتے ہیں جن کا وسیلہ اظہار و ترسیل تکلمی زبان میں ہوتی ہے۔

۲۔زبان زد روایات کو لوک ادب کہتے ہیں سینہ بہ سینہ منتقل ہونے والی ذاتی ترسیل لوک ادب کا خاصہ ہے لیکن تحریری ومطبوعہ شکل دینے سے زبان زد روایات فوک لور (foldhore) کے زمرے سے خارج نہیں ہوتیں بلکہ اس طرح ان کے محفوظ ہونے اور دیگر عوام میں پھیلانے میں مدد ملتی ہے۔

۳۔فوک لور معیاری ادب کے لئے ماخذ اور حوالے کا کام کرتا ہے۔

۴۔فوک لور وہ عوامی روایات ہیں جو تاریخ کے کسی لمحے میں دنیا کے کسی ایک حصہ میں کسی نسلی گروہ کے لئے قابلِ قبول ہوں۔

(اردو کی حکائی روایت: چہار بیت کے حوالے سے، شکیل جہانگیری، نئی دہلی، صفحہ ۲۶۔۲۷)

جب کوئی زبان ادبی شکل اختیار کر لیتی ہے تو اس کا رشتہ حکائی روایت سے ختم ہو جاتا ہے۔ادبی شکل اختیار کرنے کے بعد ادب تحریری شکل میں آنے لگتا ہے۔اس کے خالق اور عہد کا پتہ ہوتا ہے اور اس میں ترمیم و اضافے کی گنجائش نہیں ہوتی۔ یہاں کہنے کا مطلب یہ ہے کہ حکائی روایت اور لوک ادب ساتھ ساتھ چلتے ہیں جبکہ ادب اور حکائی روایت عموماً ساتھ ساتھ نہیں چلتے لیکن اردو ایک ایسی زبان ہے جس کی حکائی روایت لوک ادب کے ساتھ ساتھ ادب کے بھی شانہ بہ شانہ برقرار رہی ہے۔ایسی مثالیں دنیا کی دوسری زبانوں میں بہت کم ملتی ہیں۔ ہندستان میں حکائی روایت کے حوالے سے اردو کو یہ فوقیت کیوں حاصل ہوئی اور اس کی کیا وجوہات ہیں؟ یہ دلچسپ بات ہے۔ادبی زبان بننے کے بعد بھی اردو کا رشتہ حکائی روایت سے نہیں ٹوٹا،اس کی وضاحت پہلے باب میں تفصیل سے آ چکی ہے اسلئے یہاں دیگر سماجی اصناف اور حکائی روایت کو لے کر بات کی جائے گی تا کہ اردو کے لوک ادب اور حکائی روایت کے حوالے سے بھی منظر صاف ہو سکے۔

دیگر سماجی اصناف سے ہماری مراد ان سماجی اداروں سے ہے جو اردو میں ادبی حیثیت سے اپنی شناخت نہیں رکھتیں بلکہ ان کی حیثیت اردو کے لوک ادب کی ہے،اردو کا لوک ادب روائتی سطح پر حد بندیوں کے دائرے میں نہ آنے کے باعث اردو اسکالروں کی توجہ کا باقاعدہ مرکز نہ بن سکا۔انہوں نے اس حلقہءِ زبان و ادب کو شہری روایت سے الگ تصور کیا اور الگ رکھا ہے۔اردو کے لوک ادب کا معاملہ دوسری زبانوں کے لوک ادب سے کچھ مختلف ہے۔یہ اسلئے کہ ہمارا ادب کہیں کہیں لوک ادب میں اس طرح سرائیت کر گیا ہے کہ وہ عوامی ادب ہی معلوم ہوتا ہے۔یہ ہماری زبردست حکائی روایت کا دین ہے۔مثال کے طور پر فا[نی کی غزل کا

(الف) اردو میں لوک گیتوں کی روایت:

انسانوں کے درمیان کوئی نہ کوئی زبان ہمیشہ سے رہی ہے یعنی ترسیل کا کوئی نہ کوئی ذریعہ ضروری رہا

ہے۔اسی طرح انسان نے اپنے جذبات کا اظہار کرنا بھی بہت پہلے سیکھ لیا تھا۔چونکہ گانا انسان کی فطرت میں شامل ہے اس لئے انسان نے اپنے جذبات کا اظہار گا کر بھی کیا ہوگا۔انسانی فطرت کے اس تقاضے کے تحت ہی لوک گیتوں کا جنم ہوا ہوگا۔دوسرے رگ وید میں گاتھیہ اور گاتھت کے لفظ آئے ہیں جن کا مطلب گیت اور گویا ہے۔حضرت داؤدؑ کا خوش آہنگی لحن اور زلود اس طرف اشارہ کرتے ہیں کہ گیت اور موسیقی دونوں اس وقت موجود تھے۔عہد عتیق میں مخصوص فرماں روا کی کارگذاریاں اور فلاح و بہبود وشان شوکت کے کارنامے کے ستائشی گاتھا آگے چل کر عوام میں مقبول ہوئے جو پیڑھی در پیڑھی اور سینہ بہ سینہ منتقل ہوتے رہے اور بعد میں جن گاتھا اور لوک بیت کے نام سے مشہور ہوئے۔اشومیدھ یگیہ کی تقریبوں میں گائے جانے والے ستائشی جو یگیہ کہلاتے تھے۔یہ بہت سی تبدیلیوں سے گذر کر عوام تک پہنچے۔جنھیں ہم لوک گیتوں کی ابتدائی شکل کہہ سکتے ہیں۔

بارھویں صدی عیسوی میں مشہور شاعرہ دجکا نے دھان کوٹتے وقت،لکڑیاں کاٹتے وقت،دھواں پھونکتے وقت آنسوں کے نکل آنے کا بیان جس انداز میں کیا ہے وہ بہت کچھ لوک گیتوں کے پیرایہء بیان سے ملتا جلتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ لوک گیت عام طور سے وہی گیت ہوتے تھے جو دیہی زندگی اور دیہی سماج کے ترجمان ہوں۔ان پر شہری تمدن اور سماج کا عکس نہ ہو۔ان گیتوں کے لئے شروع میں گرام گیت کی اصطلاح مستعمل تھی۔چند کیکھانی گجراتی نے لوک گیتوں کا تعارف اس طرح کرایا ہے''ان پڑھ دیہاتیوں کے دلوں سے نکلے ہوئے وہ جذباتی بول جو شعری اور لسانی پابندیوں سے آزاد ہوں پھر بھی ان میں لحن اور ایک قسم کا میٹھا سر ہو..........................''

(اتر پردیش کے لوک گیت۔از اظہر علی فاروقی)

کے۔بی۔داس لوک گیتوں کی تعریف اس طرح بیان کرتے ہیں''عوام کے دلوں سے نکلے ہوئے وہ بول جو غیر اختیاری طور پر اضطراری حالت میں کسی المناک یا طربناک جذبے سے تاثر کے بعد نکل جاتے ہیں، لوک گیت کہلاتے ہیں۔''

(اتر پریش کے لوک گیت۔از اظہر علی فاروقی)

لہٰذا مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ لوک گیت دیہی علاقوں میں گائے جانے والے وہ گیت ہیں جو سیدھی سادھی عوامی یا مقامی بولی میں انسان کے دلی جذبات کی ترجمانی کریں۔ جو نسبتاً شعری وزن اور قافیے کی پابندیوں سے آزادی ہوتے ہوئے بھی ردم اور مٹھاس رکھتے ہوں۔

ہندستان پر حملہ آوروں کے حملے، صوفیا کرام اور درویشوں کی آمد و رفت اور مختلف قوموں کے باہمی اختلاط وارتباط سے ہندستانی معاشرت، مذہبی عقائد اور پھر زبان بھی متاثر ہوئی۔ معاشرت اور زبان کے سدہا الفاظ کا لین دین ہوا۔ مغلیہ عہد کے آتے آتے عہد اکبری میں زبان اور بول چال کے لب ولہجہ میں کافی فرق دکھائی دینے لگا۔ دراصل ترکی، فارسی زبانوں پر برج بولی اپنا اثر دکھانے لگی تھی اور ادھر برج بولی نے بھی فارسی الفاظ اپنائے، لہٰذا ایک ایسی بولی کے لیے زمین ہموار ہونے لگی جو لوک گیتوں کے کام آئی۔ حضرت امیر خسرو نے اس نوزائیدہ بولی اور ہندستانی لب ولہجے میں کچھ گیت لکھے جو عوام میں مقبول ہوئے۔ انھیں ہم لوک گیتوں کے زمرے میں رکھ سکتے ہیں۔ مثلاً

دھیرے بہو ندیا پیا اترت پار
کھی کے دئے ناہارو ندیا ہمرے گھر آئے محمد بانرا
جو میں جن پتوں بچھرت ہیں سئیاں
گھونگٹا میں آکر لگائی دیے پتوں
رکھ لیوان چرنن کی لاج مورے ساجنا

دیسی بولیوں کے گیتوں کا رواج مغلیہ عہد سے ہی ملنے لگتا ہے۔ شاہزادہ سلیم (شہنشاہ جہانگیر) کی شادی کی تقریب میں جب رخصت کا وقت آیا تو راجپوتوں کی طرف سے یہ گیت گایا گیا:

تم شاہنشاہ ہم آپ کے داس   رہے کرم شاہ کا ٹوٹ نہ جائے آس

یہ سن کر شاہنشاہ اکبر نے ڈولے کو ہاتھ لگا کر جذباتی انداز میں کہا:

ہم شاہنشاہ سہی پھر بھی آپ کے بھائی   راجکماری محل کی آبرو اور چوکھٹ کی لاج

اتر پردیش کے لوک گیت، ص ۲۱ از اظہر علی فاروقی

یہ واقعہ اس طرف اشارہ کرتا ہے کہ امرا اور اعلی طبقے میں بھی شادی و بیاہ اور دوسری تقاریب کے موقعوں پر ترکی ،عربی، فارسی کے علاوہ دیسی بولی میں بھی گیت گائے جانے لگے ہونگے۔اسی ضرورت کے تحت بھانڈ، کلاونتوں اور میراثیوں کا گروہ وجود میں آیا ہوگا جو نہ صرف گیت گاتا ہوگا بلکہ ان گیتوں کے بول بھی بنالیتا ہوگا۔ یہی وجہ ہے کہ رنگارنگ گیت ڈھلنے لگے۔موسم کے گیت فطرت کا تقاضہ ہیں۔اس لیے نسبتاً زیادہ قدیم ہو سکتے ہیں۔لوک گیتوں کے موضوعات بڑھتے گئے۔لوک گیتوں کا تعلق مذہبی عقائد سے بھی رہا ہے اگر اس تعلق سے لوک گیتوں کی جڑیں تلاش کی جائیں تو ہمیں دو تین ہزار سال پہلے کی زندگی نظر آئے گی۔پسماندہ قوموں نے بھی اپنے الگ الگ گیت بنائے اور ان میں دیہی عوام نے اپنے جذبات کی عکاسی کی۔اسکی علاقائی فرق کے ساتھ لوک گیتوں نے اپنی علیحدہ شناخت قائم کی اور عوام میں مقبول ہو کر زبان زد ہوئے۔لوک گیتوں کا تعلق براہ راست غم اور خوشی کے جذبات کے اظہار سے ہے۔اس لئے لوک گیت انسانی زندگی کے انگنت پہلوؤں کی ترجمانی کے باعث مختلف موضوعات کے اظہار کا ذریعہ بنے۔وقت کے ساتھ ساتھ لوک گیتوں کا تعلق مذہبی عقائد کے ساتھ تو تھا ہی ،سماجی تہواروں،قومی یکجہتی ،اصلاحی تحریکوں، آزادی کی تحریکوں اور ہمارے سماج میں موجود رسموں سے جڑتا گیا اور لوک گیتوں کی بڑی تعداد سامنے آئی۔اس طرح یہ عوامی تہذیبی سرمایہ حکائی روایت کے ذریعے سینہ بسینہ پشت در پشت منتقل ہوتا ہوا ہم تک پہنچتا ہے۔لوک گیتوں کی کئی قسمیں کی جاسکتی ہیں جیسے پیشے سے تعلق رکھنے والے گیت، اصلاحی گیت ، مذہبی گیت ،سیاسی گیت،تہذیبی گیت،موسم سے متعلق گیت وغیرہ۔

پیشہ ور ذاتیوں کے گیت:

لوک گیتوں میں کچھ پیشہ ور ذاتوں کے گیت بھی شامل ہیں۔ان ذاتوں میں گدی ،گھوسی ،دھوبی، دفالی اور مجاور وغیرہ آتے ہیں۔ان سبھی ذاتوں کے گیت الگ الگ ناموں سے جانے جاتے ہیں۔ان تمام ذاتوں کا تعلق یوپی اور اس کے کچھ اضلاع سے رہا ہے البتہ دھوبیوں کا تذکرہ دہلی کے حوالے سے مل جاتا ہے ان ذاتوں کا تعلق دہلی سے نہ ہونے کی بنا پر میرے موضوع سے قدرے ہٹا ہوا ہے لیکن لوک گیتوں کے ذیل میں ان کا مختلف سا جائزہ ضروری سمجھتی ہوں، جو مندرجہ ذیل ہے۔

گدیوں کے گیت: چھکرے اور پسر گیت۔گدی مویشی پالنا، دودھ دہی کی تجارت اور کھیتی باڑی کا پیشہ کرنے والے لوگ ہیں۔ یہ لوگ زیادہ تر قصبات اور شہر کے قرب و جوار میں رہتے ہیں تا کہ انہیں مویشوں کی پرورش اور کھیتی باڑی کے مواقع حاصل ہوسکیں۔کہا جاتا ہے کہ سید سالار مسعود غازیؒ کے عسکریوں کے لیے جو لوگ دودھ دہی کی فراہمی کا کام کرتے تھے وہ آگے چل کر گدی کہلائے۔ چھکری اور پسر نام ذات کے گیت مشہور ہوئے۔مرد اور عورتیں یکساں طور پر ان گیتوں میں حصہ لیتے تھے۔ان کے گیتوں میں معاشرتی اور خاندگی زندگی کی جھلک ملتی ہے اور ان رسموں اور عقائد کا بھی ذکر ملتا ہے جن کی تفصیل تقریباتی لوک گیتوں کے ذیل میں بیان کی گئی ہے۔

گھوسیوں کے گیت: گھوسیوں کا تعلق دودھ دہی کا کام کرنے والے طبقے سے ہے۔ یہ لوگ زیادہ تر یوپی کے مشرقی اضلاع میں پائے جاتے ہیں۔ مذہبی مسائل اور عشقیہ جذبات کی فراوانی ان کے گیتوں کا خاصہ ہے۔ارکانِ اسلام سے لے کر غزوات اور حادثہ کربلا تک کے بیان کی تفصیل ان کے گیتوں میں دیکھی جا سکتی ہے۔مسائل مذہب اور ارکان اسلام سے متعلق بریوں کو مقانی کہا جاتا ہے جبکہ غزوات اور حادثہ کربلا کے بیان سے متعلق برہوں کو شہاتی برہا کہا جاتا ہے۔ان گیتوں کے پڑھنے سے انداز ہوتا ہے کہ یہ صوفیا کرام کی تلقین اور ہندو سنتوں کی پیروی کی دین ہے۔

دھوبیوں کے گیت: دھوبیوں میں گیتوں کی کئی قسمیں ہیں ۔سمرو حقانی، کھنڈ، عشقیہ قصے، برہا، سنگار وغیرہ۔ سمرؤ میں صوفیہ اور اولیاء اکرام کا سمرن ہوتا ہے۔حقانیوں میں معراج، نبوت، معجزات، قیامت، جنت، دوزخ، حج، روزہ، نماز، زکوۃ وغیرہ موضوعات کا بیان ہوتا ہے۔ ان گیتوں میں صوفیہ اکرام کی تعلیم کا اثر صاف نظر آتا ہے۔کھنڈ میں برجستہ مکالمے آتے ہیں جسمیں گویا کوئی چیز بیان کرتا ہے اور دوسرا گویا اس کی تردید میں دوسرا بیان پیش کرتا ہے۔دوسرا گوّیا پہلے گانے والے کے چیلنج کا جواب دیتا ہے۔ یہ مکالمے بڑے دلچسپی اور برجستہ ہوتے ہیں۔عشقیہ قصوں میں طویل عشقیہ داستانیں ہوتی ہیں

۔ان منظوم نغماتی قصوں کو عوامی مثنویاں کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ دھوبیوں کے قوت حافظے اور یادداشت کی داد دینا پڑتی ہے کہ انھیں یہ طویل قصے پورے کے پورے ازبر ہوتے تھے۔ اور اسی یادداشت کے سہارے آگے کی نسلوں میں منتقل ہوتے تھے۔ دھوبیوں کے برہوں میں دکھ درد کی باتیں برائے نام ہوتی ہے۔ بیت کے اعتبار سے بھی یہ گیتوں سے مختلف تھے۔ سنگار میں عورتوں کے رنگ روپ، زیور اور کپڑوں کا بیان ملتا ہے۔ اس طرح کے اعتبار سے دھوبیوں کے گیتوں میں زیادہ وسعت ہے۔

دفالیوں اور مجاوروں کے گیت: دفالیوں کا تعلق دف بجانے کا پیشہ کرنے والوں سے ہے یہ لوگ زیادہ تر خانقاہوں اور تکیوں سے وابستہ رہے ہیں۔ مجاور بھی مزاروں کی دیکھ بھال اور زائرین کی رہنمائی میں شریک رہتے تھے۔ ان دونوں طبقے کے لوگ دوسرے اولیاء کرام کی بہ نسبت سید سالار مسعود غازی سے زیادہ عقیدت رکھتے تھے اس لیے ان کے گیت غازی میاںؒ سے ہی مخصوص رہے ہیں جس میں ان کی پیدائش، شادی، حسن صورت وسیرت، دلیری، کرامات اور دوسری صفات کا بیان ہوتا ہے۔ یہ لوگ ان گیتوں کو چنگ پر گاتے تھے۔ ان گانوں کو نسہلے کہا جاتا ہے۔ مذکورہ پیشہ ور ذاتوں کے گیت، مضامین، زبان ولب ولہجہ کے لحاظ سے کافی اہم ہیں اور اردو لوک گیتوں میں ایک قابل قدر اضافہ بھی۔ اس مختصر سے جائزہ کے بعد یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان تمام ذاتوں نے ان گیتوں کو اپنے سینوں میں محفوظ رکھا اور سینہ بہ سینہ منتقل کیا اور اس طرح ان گیتوں کا اردو کی حکائی روایت سے مضبوط رشتہ قائم رہا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

ے فرض ہوا ان پر حج بیت اللہ کا
تھا جس کو مقدرر مال کا، فضل ہوا اللہ کا
چاندی ساڑھے باون تولے، سونا ساڑھے سات
قربانی واجب ہے ان پر، دینا اور زکوٰۃ......(دھوبی گیت، حکائی)

ے ماتھے پر بندیا چمکے گلے چمک رہی مال
سج سج پگ دھرے، دھرن پہ چلے چتر کی چال

امیاد و سود یا سس رت نے بنی عرش کی حالہ
شرماوے دیکھ میری بھی اس کو تھا ایسا اس پے نور......(دھوبی گیت سنگار)

ــ روز حشر کے دن پایہ پکڑ کے عرش عظیم بی بی فاطمہ کرریں گی فریاد
کریں فریاد داد دو خدایا دعوت کے بہانے لال کو بلایا
کافر بے رحم ایک بوند پانی نا پلایا
کربلے زمین پر مرے لال کو مٹایا
تب قاتل جلاّد خنجر گلے پے چلایا
بی بی فاطمہ کریں گی فریاد......(گھوسی گیت شہادتی برہا)

ــ چلی آیئے رے چلی چلی آیئے رے
بجرا کی روٹی بتھوے کا ساگ لیے آیئے رے
چلی آیئے رے..................
موڑے پہ ڈلیا کنیا میں للنا
لیے آیئے رے لیے آیئے رے
ہتھوا میں دہیا کا بلو تھامے لیے رے
چلی آیئے رے چلی آیئے رے

ــ گوری گوری بہیاں گوری گودنا گوداویں، جیسے میری انکے انگریز
چھتیا پہ گوددے ارے گودن ہاری، بہتیرے چھلوا کا ناؤ (گدی گیت چھکرا)

سماجی گیت: ہندستان میں وقتاً فوقتاً بہت سی اصلاحی تحریکیں چلائی گئیں تا کہ معصوم عوام سماجی

برائیوں اور فرسودہ خیالات پر مبنی رسومات سے چھٹکارا حاصل کر سکے۔ ہمارے رہنماؤں نے ان تحریکوں کو انجام تک پہچانے کے لئے اپنی دوسری کوششوں کے ساتھ گیتوں کا بھی سہارا لیا۔ کیوں کہ گیت عوام میں کوئی جذبہ بیدار کرنے اور کسی خیال یا پیغام کی ترسیل کا موثر ذریعہ ثابت ہوتے ہیں۔ لہٰذا ان گیتوں نے عوام میں وہ جذبات وخیالات پیدا کئے جو مذکورہ تحریکوں کو کامیاب بنانے میں معاون ثابت ہوئے۔ یہ اصلاحی گیت عوام میں خوب مقبول ہوئے اور گائے جانے لگے۔ چھوٹی عمر میں شادی کے خلاف جو آواز اُٹھائی گئی تھی اس کی ایک جھلک کے لئے مندرجہ ذیل گیت ملاحظہ ہو:

مایا کے لوبھی باپ نے بڑھے کو بیاہ دی رے
کوٹھے کے اوپر کوٹھری بڑھا بلاوے ری
میں مارے سرم کے مرگئی وہ باپ سالا گے ری
چور چور کر دیا نور میرو، بڑھے کی سنگ بیاہی رے
میا ناہا چوک گئے آنکھ میچ کر دی سادی رے
چور چور کر دیا نور میرو، بڑھے کے سنگ بیاہی رے

جنگ آزادی اور لوک گیت: ۱۸۵۷ کی جنگ ہو یا اس کے بعد کی چلائی گئی آزادی کی تحریکیں ان سب کا بیان ہمارے گیتوں میں ملتا ہے۔ ان گیتوں کے ذریعے انگریزوں کے ظلم اور پریشان حال عوام کی ایک ایک تصویر ہمارے سامنے آجاتی ہے۔ مجاہدین آزادی کی جدوجہد ان کی بہادری کے کارناموں کے نغمے بھی عوام کی زبان پر ہوتے تھے۔ ہندستانی عوام کو انگریزوں کے خلاف ذہنی طور پر تیار کر کے ان میں جوش وولولا پیدا کرنے اور انکے خلاف آواز اٹھانے پر آمادہ کرنے میں ان گیتوں نے اہم رول ادا کیا ہے۔ جب وطن سے سرشار نغمے ان دنوں عوام خوب گاتے جو ایک سے سن کر دوسرے تک پہنچتے اور دوسرے سے تیسرے تک اور اس طرح یہ گیت گلی کوچوں کی سیر کرنے لگتے اور اپنے جذبات واحساسات کا بیان ان گیتوں کے ذریعے کرتے تھے۔ ۱۸۳۷ کے جنگ آزادی کے دوران انگریزوں کے زدوکوب اور غارت گری سے دہلی کی عوام میں خوف وہراس پھیل گیا تھا۔ اس کی ایک تصویر ملاحظہ ہو۔

بھوجلا جلا دھان کوٹ لے — کہیں تلنگے نہ گھس پڑیں
میں بلئے کی دکان دیکھی ہوں — دال لہسن اور زیرا لے آؤں
کواڑ بند کر لینا کہیں ایسا نہ ہو — کہ تلنگے اور گورے گھس پڑیں

نڑیاں کرتے وقت عورتیں گانا گاتی تھیں۔غارت گری کے اس ماحول میں ان کے گیتوں میں اس ماحول کی عکا ں ملتی ہے:

مزئیاں موں من نالا گے سجنوا
کیوں؟ اس لیے کہ
پکی پکی فصل کمپنی کے دلال کاٹ لیں گے
کھیتوں میں آگ لگا دیں گے
پھر ہم بھوکوں مر جائیں گے

ایک جوشیلے نوجوان کے کچھ بول ملاحظہ ہوں جو دلی کے گلی کوچوں میں عام تھے۔

سنو سنو، میری سوگند سنو جو میں نے کھائی ہے
کارتوس کو میں کبھی اپنے دانتوں سے نھیں کاٹوں گا
ان کا پانی میں کبھی نھیں پیوں گا
میں برہمن ہوں یا راجپوت
شیخ ہوں یا سید ہوں
میں مغل ہوں یا پٹھان
ان کے کارتوس کو ہرگز میں نھیں کاٹوں گا
سنو سنو، میری سوگند سنو

جنگ آزادی میں بہت سے بہادروں نے قربانیاں دیں۔ایک بہن کے جذبات دیکھیے جو اس نے اپنے بھائی

کی موت پر کہے:

بیرن تیری لاش پر بہنیا ہو جاتی قربان
ٹیکہ، جھمکا، کنگن، پہونچی، سب پر ہے دھتکار
خود جو ہوتا میرے سر پر ہاتھ میں جو ہوتی تلوار
گھوڑے کو ایڑی لگانی جا پہونچی ان بھومی میں
داؤں دکھاتی اپنے بیرن سب رہ جاتی حیران
بیرن تیری لاش پر بہنیا ہو جاتی قربان

اسی ذیل میں ایک منظر اور دیکھئے۔

میر مرزا بڑے نمازی اللہ سے لگائے دھیان
بیچ مصلیٰ بیٹھے تھے کہ گھسے حویلی میں شیطان
مہریں اور اشرفی مانگیں، گورے تب وہ بھئے بڑے حیران
گوروں نے جب کچھ نا پایا تان دی بندوق
مرزا کے گر آب لگا ہانس لاگے شیطان
لاش پڑی تھی بیچ مصلیٰ ہاتھ میں تسبیح تھامے
الا گھروں وہ سدھارے پہنے چوڑا جامے
میرے مرزا بڑے نمازی، الا سے لگائے دھیان

اس کے بعد آزادی آئی۔ دلّی کے لوگوں کی زبان پر یہ گیت لہرانے لگا۔

آیا پر جاراج رے ساتھی، آیا پر جاراج
جن کھیتوں میں بھوک اگی تھی ان میں ان اپار
جن گاون میں کال پڑے تھے اب وہ میں گلزار
ہر دل میں ہے پیار

بن گئے بگڑے کاج رے ساتھی آیا پر جا راج

دل اپنا ہے، دلّی اپنی، اپنا سب سنسار

(ب) اردو کے مذہبی لوک ادب

عقیدت کے اعتبار سے مذہبی لوک ادب مسلمانوں میں کافی مقبول رہا ہے۔ مذہبی لوک ادب میں نظم اور نثر دونوں حصے شامل ہیں جو ثواب کی غرض سے مختلف موقعوں پر پڑھے جاتے ہیں۔ منظوم حصے میں عام طور پر طویل نظمیں ہوتی ہیں۔ درمیانی اور نچلے طبقوں کے عوام میں یہ نظمیں بڑے ذوق وشوق سے پڑھی جاتی اور سنی جاتی تھیں اب بھی دیہی علاقوں میں انکا رواج باقی ہے۔ یہ نظمیں مختلف موضوعات پر مبنی ہوتیں ہیں ۔ اسی طرح ان نظموں کے ذریعے کہیں اسلامی تاریخ اور اس سے جڑے واقعات، روایتوں اور حکایتوں پر روشنی پڑتی ہے تو کہیں اسلامی جنگوں اور غزوں کا حال عوام تک پہنچتا ہے۔ محمدؐ کا ظہور، صفات، نور عالم کی تخلیق وغیرہ جیسے نکتوں کا بیان نور ناموں میں ہوتا ہے۔ اسی طرح شہادت ناموں کے ذریعہ تاریخ اسلام کے خونی ورق جسے ہم سانحہء کربلا کے نام سے یاد کرتے ہیں، پر روشنی پڑتی ہے۔ مختلف روائیتں اور حکاتیں جو ہمارے معاشرے میں عام ہیں وہ عوام تک پہونچتی ہیں اور ان کی معلومات میں اضافہ کرتی ہیں۔ انہیں کے ساتھ منظوم دعائیں جنھیں عورتیں اکثر اوقات دہراتی تھیں۔ ان تمام نظموں کو یاد کرنا پھر نظموں کے کچھ حصے کو پڑھنا مذہبی رو سے ثواب کا کام سمجھا جاتا ہے۔ مسلمانوں میں قرآن شریف کی تعلیم نہایت ضروری ہے زندگی میں ایک بار قرآن کو ناظر پڑھ لینا ہر مسلمان کے لئے ضروری قرار دیا گیا ہے۔ قرآن شریف کی تعلیم کا اہتمام موجودہ دور میں بھی قایم ہے۔

میلاد شریف : اردو کی ایک زبردست حکائی روایت : میلاد کو اردو کی حکایتی روایت کا ایک اہم حصہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ میلاد یا مولود کے لغوی معنی تو 'وقت پیدائش' ہیں۔ اس سے ہماری مراد ان محفلوں سے ہے جس میں 'ولادت رسولؐ' بیان ہو۔ اور میلاد شریف یا مولود شریف اسی معنی میں مستعمل بھی ہیں۔ اہل تسنن یعنی سینوں میں میلاد خوانی یا مولود کا اجتماع کرنے کا رواج رہا ہے جو ایک قدیم اور مقدس روایت کے بطور آج بھی قائم ہے۔ یہ محفلیں مذہب سے وابستہ فریضے کی انجام دہی کے طور پر منعقد ہوتی ہیں اور اس میں شرکت کرنے والے

بھی اسی خیال کے لوگ تحت اس میں شریک ہوتے ہیں۔مسلمانوں میں ماہِ ربیع الاول کو بہت مقدس اور بابرکت مہینہ تسلیم کیا جاتا ہے کیونکہ اسی ماہ کی ۱۲ تاریخ کو حضور اکرمؐ کی پیدائش ہوتی تھی اور یہی آپکی وفات کا بھی دن ہے۔مسلم عوام کے نزدیک یہ بڑا مقدس اور مبارک دن ہے اس دن کو بارہ وفات بھی کہا جاتا ہے۔اس مبارک ماہ کے آتے ہی ذکر رسول سے لیکر آپ کی تمام زندگی اور اس سے جڑے ہوئے تمام واقعات کا آپکی انسانی دوستی وغیرہ کا بیان بڑی عقیدت اور احترام سے کیا جاتا ہے۔حضورؐ کی زندگی ہر مسلمان کے لئے زندگی گذارنے کا ایک عملی نمونہ ہے۔قرآن شریف میں اگر چہ دینی اور دنیاوی امور کی جو باتیں اور طریقے بیان کئے گئے ہیں، حضور نے ان تمام طریقوں اور باتوں کو اپنی زندگی میں عملی جامہ پہنایا یعنی پیارے رسولؐ کی زندگی اس بات کا عملی ثبوت ہے کہ قرآن شریف میں جو کچھ بیان کیا گیا ہے وہ تمام باتیں،نظریہ،طریقے،اور دینوی یا دنیاوی معاملات وغیرہ وغیرہ سب عملی طور پر ممکن ہیں۔لہٰذا حضور کی زندگی ہر مسلمان کے لیے زندگی گذارنے کا ایک آئڈیل طریقۂ حیات ہے۔اس نقطۂ نظر کے تحت میلا دخوانی کی محفل میں میلا دخوان حضور کی زندگی سے جڑے چھوٹے چھوٹے واقعات کو بھی بڑی وضاحت کے ساتھ قرآن اور حدیث کی روشنی مین بیان کرتا ہے۔اس میں حکایتیں بھی شامل ہوتی ہیں اور روایتیں بھی۔ذکر رسالت سے لیکر نبوت،ذکر شب معراج،ذکر معجزات وغیرہ کا بیان بھی حسب موقع کرتا ہے۔

میلا د شریف کی محفلیں مختلف موقعوں پر منعقد کی جاتی ہیں لیکن جیسے مندرجہ بالا سطور میں بیان کر چکی ہوں کہ ربیع الاول کا مہینہ ان محفلوں کے لیے مخصوص ہے۔اس ماہ کے آتے ہی چھوٹے قصبات اور دیہاتوں میں تیاریاں شروع ہو جاتی ہیں۔گھروں کو صاف ستھرا کیا جاتا ہے۔بارہ وفات کے دن محلوں،مسجدوں اور گھروں وغیرہ کو سجایا جاتا ہے۔آرائش وزیبائش کا خاص اہتمام کیا جاتا ہے اور رات میں میلا د شریف کی محفلیں سجتی ہیں۔محفلوں میں لوگ بڑی عقیدت واحترام سے شریک ہوتے ہیں۔عورتیں بھی ان محفلوں میں پردہ گیری کے ساتھ شریک ہوتی ہیں۔اس کے علاوہ گھروں میں عورتوں کی محفلیں بھی منعقد ہوتی ہیں جن میں عموماً عورتیں ہی میلا دخوانی کرتی ہیں۔مسلم عوام کے درمیان میلا دخوانی کو ایک مقدس شغل اور متبرک کارگذاری خیال کیا جاتا ہے۔جس کی اپنی روحانی برکتیں ہیں اور نیکیوں میں ایک بڑا درجہ رکھنے والی نیکی ہے۔ان محفلوں سے عقیدت مندی کا رشتہ بہت سے لوگوں میں اس قدر مستحکم اور مضبوط ہے کہ مختلف موقعوں کے ساتھ غم اور خوشی کے

موقع پر بھی میلا دخوانی کے لیے گنجائش نکال لیتے ہیں۔ جیسے بچے کی ولادت پر، شادی کی پرمسرت تقریب کے بعد، کسی کے انتقال کے بعد سوئم یا برسی وغیرہ کے موقع پر۔ اس کے علاوہ ماہ رمضان، ماہ ذی الحجہ اور ماہ محرم کے موقعوں پر بھی میلا دخوانی کی محفلیں بڑے اہتمام سے منعقد کی جاتی ہیں۔ لیکن ان محفلوں میں میلا دخواں ذکر رسالت کے بعد اس موقع کی مناسبت سے بھی بیان کرتا ہے جس موقع کے تحت میلا دخوانی کی محفل سجائی گئی ہے۔ مثلاً کسی شخص کے انتقال کے بعد اگر میلا دکی محفل منعقد ہوتی ہے تو میلا دخواں قبر کے عذاب روز آخر کے حساب وسزا اور جزا کے تصور کے ساتھ جہنم اور دوزخ جیسے موضوعات کو میلا دخوانی کی محفل میں ضرور شامل کرے گا۔ اس طرح ماہ رمضان میں اگر میلا دشریف ہوتا ہے تو اس ماہ میں قرآن شریف نازل ہونا، روزوں کا فرض ہونا وغیرہ کے ساتھ سلام میں اس ماہ کی افضلیت اور اہمیت پر ضرور روشنی ڈالے گا۔

میلا دشریف ایک مخصوص تہذیب میں پڑھا جاتا ہے۔ اس محفل کا اپنا ایک ڈھنگ ہوتا ہے تقریباً پانچ سے آٹھ نو لوگوں تک میلا د پڑھنے والے ہوتے ہیں جن کی قیادت ایک خواندہ یا نیم خواندہ میلا دخواہ کرتا ہے یہ پیشہ ور لوگ ہوتے ہیں۔ عام طور پر چوکیوں کے فرش پر میلا دخواں اپنی ٹیم کے ساتھ بیٹھے ہیں۔ سامعین عموماً فرش اور چاندنی پر ہوتے ہیں۔ لیکن اس محفل میں شامل سبھی لوگ معزز اور مکرم مہمان ہوتے ہیں اور سب کو یکساں احترام کا مستحق قرار دیا جاتا ہے۔ میلا دشریف کے آغاز میں قرآن شریف کی کوئی مقدس صورت یا آیات کی تلاوت کی جاتی ہے۔ اس کے بعد حمد اور نعت پیش کی جاتی ہے۔ کبھی کبھی منقبت بھی پڑھی جاتی ہے۔ شرکائے محفل میں سے کوئی بھی شخص آکر ان چیزوں یعنی تلاوت، حمد اور منقبت وغیرہ میں حصہ لے سکتا ہے۔ اس طرح اس مقدس محفل کا آغاز ہوتا ہے۔ اس کے بعد مولودخواں ذکر رسالت سے متعلق کسی خاص پہلو کو پیش نظر رکھ کر اپنی بات کا آغاز کرتا ہے اور اس کے بیشتر اس بات کا تذکرہ ہوتا ہے کہ ذکر رسالت مآب کو ایک بڑی بابرکت چیز کہا جاتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ ایسی محفلوں میں فرشتے بھی شریک ہوتے ہیں اور اپنے لئے باعث برکت اور رحمت تصور کرتے ہیں اور ہر اس شخص کے لئے جو اس ذکر مقدس سے عقیدت بلکہ عشق رکھتا ہو۔ اس طرح کا بیان سامعین اور حاضرین کو تقدس کی طرف لے جاتا ہے۔ جس میں شرکت ہر صاحب عشق وعقیدت کے لئے ایک بہت بڑی متبرک اور خیر و برکت کی بات ہے۔ لہٰذا سامعین میلا دخواں کی ایک ایک بات اور بیان کو بڑے غور سے سنتے ہیں اور اپنے ذہن و دل میں اتارتے چلتے ہیں۔ اس طرح بہت سی روایتیں، حکائیتیں، حدیثیں

وغیرہ عوام کے حافظے کا حصہ بنتی ہیں۔اور حکائی روایت اپنا کردار ادا کرتی چلتی ہے۔میلا دخواں نثری حصہ بیان کرتا ہے اور منظوم کلام کی قیادت کرتا ہے۔میلا دخواں کی ٹیم کے دوسرے لوگ جو شلے لگانے والے کہلاتے ہیں۔ایک مخصوص لے میں بلند آواز میں منظوم کلام کو دہراتے ہیں ۔آخری حصے میں جملہ حاضرین کھڑے ہوجاتے ہیں اور بڑے احترام سے سلام پڑھا جاتا ہے۔جس کے دہرانے میں حاضرین بھی شریک ہوتے ہیں ۔اس کے بعد حاضرین میں شیرینی تقسیم کردی جاتی ہے اور میلا دخواں کی ٹیم کو کھانا کھلایا جاتا ہے۔عام طور پر یہ محفلیں رات میں منعقد ہوتی ہیں جب کہ سب لوگ اپنے کام سے فارغ ہو کر یکسوئی کے ساتھ ان محفلوں میں شریک ہوتے ہیں۔

میلا دخواں کو میلا دخوانی سے متعلق تمام واقعات زبانی یاد ہوتے ہیں اس کے ساتھ انہیں بہت سی حدیثیں، حکایتیں اور روایتیں بھی ازبر ہوتی ہیں جن کا حسب موقع بیان ہوتا ہے۔نثری حصے کے ساتھ چونکہ درمیان میں منظوم کلام بھی شامل رہتا ہے اس لیے وہ منظوم حصے بھی میلا دخواں کی پوری ٹیم کو یاد ہوتے ہیں۔ یہ علم اور معلومات سینہ بہ سینہ منتقل ہو رہی ہے۔اگر چہ وقت گذرنے کے ساتھ میلاد کی طبع شدہ کتب بازار میں بھی دستیاب ہیں جیسے میلا د گوہر، میلا د اکبر، مولود سعدی اور مولود وغیرہ لیکن بار بار دہرائے جانے اور سننے کی وجہ سے یہ تمام باتیں ناخواندہ عوام کو پوری کی پوری ازبر ہو جاتی ہیں۔اور پھر ایسا بھی ہوتا ہے کہ ان لوگوں میں کچھ لوگ ایسے بھی نکل آتے ہیں جو ناخواندہ ہونے کے باوجود میلا دخواں بن کر میلا د شریف پڑھنے لگتے ہیں۔میلا دخواں کا بیان عام اور سہل زبان میں ہوتا ہے لیکن ذکر رسالت کے بیان کے دوران کچھ عقیدت کے جذبے کے تحت کچھ ایسی اصطلاحات درمیان میں آجاتی ہیں جو زیادہ عام فہم نہیں ہوتیں لیکن دوران تذکرہ بار بار دہرائے جانے اور سننے کے باعث وہ اصطلاحات عوام میں بھی عام ہو جاتی ہیں۔

لوک ادب میں عوامی قصے، کہانیاں، لطیفے اور لوک گیت وغیرہ عوام کے جذبات کی ترجمانی کرتے ہیں جبکہ میلاد کی محفلیں عوام کا رشتہ مذہب، تہذیب اور اردو ادب کی ایک مخصوص روایت سے جوڑتی ہیں۔اس طرح یہ میلا د شریف اردو کے عوامی ادب کے دائرے میں آتے ہیں۔حکائی روایت کے ذریعہ عوام میں مذہبی عقیدے عام ہوتے ہیں اور عوامی فکر و خیال کا حصہ بنتے ہیں۔مولود شریف کی محفلوں کا رواج پہلے کے مقابلے کم ہو گیا ہے کہیں کہیں میلاد کی محفلوں نے عید میلا د النبی جیسے جلسوں کی شکل اختیار کر لی ہے۔لیکن میلا د شریف کی وہ ابتدائی

محفلیں آج بھی قائم ہیں۔ چھوٹے چھوٹے قصبات اور دیہاتوں نے ان محفلوں کو برقرار رکھا ہے۔ یہ محفلیں حکائی روایت کے ذریعہ ہی پروان چڑھی ہیں اور اردو کی حکائی روایت کا اہم حصہ ہیں۔

بچپن سے ہی بچوں کو قرآن شریف پڑھایا جاتا ہے۔ پہلے تو گھر گھر میں یہ سلسلہ قائم تھا یعنی محلے کے وہ گھر جنکا شمار دوسرے گھروں کے مقابلے میں معززین میں ہوتا ہے، اس گھر کی عورتیں بھی خواندہ ہوتی تھیں۔ وہاں محلے کے بچے اکٹھا ہوتے اور قرآن شریف پڑھتے تھے۔ چھوٹے شہروں اور دیہاتوں میں تو یہ سلسلہ اب بھی اس طرح باقی ہے جبکہ شہروں میں مولوی قاری یا پھر گھریلو عورتیں گھر گھر جا کر قرآن شریف پڑھاتیں ہیں اور اس کے بدلے دعاؤں کے ساتھ کچھ اجرت بھی لیتی ہیں۔ دیہاتوں میں قرآن کی تعلیم کے ساتھ منظوم نظمیں اور منظوم دعائیں بھی بچوں کو یاد کرائی جاتی تھیں۔ یہ نظمیں مذہبی تعلیم کا حصہ سمجھی جاتی تھیں۔ گھروں میں یہ تعلیم خاص طور سے عورتیں دیتی ہیں اور سیکھنے والے بچوں میں لڑکوں کے ساتھ لڑکیاں پیش پیش رہتی تھیں۔ یہ نظمیں لڑکیاں اور عورتیں بہت شوق وذوق سے یاد کرتیں تھیں۔ یہ ان کی زندگی میں اس طرح شامل ہو جاتیں ہیں کہ اٹھتے بیٹھتے، چلتے پھرتے اور اپنے مختلف کاموں کے دوران وہ انہیں مخصوص لے میں دہراتی رہتی ہیں۔ یہاں نظموں میں کچھ منظوم دعائیں بھی شامل ہوتی تھیں جو نماز کے بعد، قرآن مکمل کرنے کے بعد یا پھر دوسرے اوقات میں پڑھی جاتی تھیں۔ ان نظموں کے زبان اس قدر رشستہ، رواں اور صاف ہوتی ہے کہ سننے والے کو یاد ہو جاتی تھیں کہ عقیدت کے مطابق عربی میں پڑھے جانے سے دل پر فوراً اثر انداز ہوتیں اور سننے والے کو بھی متاثر کرتی تھیں ۔ اگر ہم اپنی زبان میں ان دعائیہ کلمات کا بیان کریں تو شاید وہ تاثر پیدا نہ ہو جو ان منظوم دعاؤں سے قائم ہوتا ہے۔

شہادت نامہ : شہادت نامے دیہاتوں اور چھوٹے چھوٹے قصبات میں ثواب کی غرض سے مختلف موقعوں پر اور خاص طور سے محرم میں پڑھا جاتا ہے۔ یہ اجتماعات زیادہ تر عورتیں کے ہوتے ہیں۔ اس میں نیم خواندہ عورتیں شہادت نامہ پڑھتی اور محلے یا گاؤں کی عورتیں بڑے احترام سے دل لگا کر سنتی ہیں۔ یہ سلسلہ ہر سال ہی ہوتا ہے اور کبھی کبھی اس طرح کے اجتماعات سال کے درمیان میں بھی منعقد ہوتے نظر آتے ہیں۔ یہ اجتماعات سنّی عورتوں کے ہوتے تھے۔ کیونکہ شیعوں کی مجلس کو مخاطب کرنے والے عام طور پر علماء اور عالم ہوتے

تھے جو مجتہد کہلاتے ہیں۔ شعیوں کی مجلسوں میں گریہ وآہ وبکا کو مآل مجلس سمجھا جاتا ہے۔

شہادت نامہ میں پیارے رسول صلی اللہ علیہ وسلم کی وفات حضرت فاطمہؓ کی وفات اور حضرت علیؓ کی شہادت سے لے کر حضرت امام حسن، حضرت امام حسین اور ان کے فرزندوں حضرت قاسم، حضرت علی اکبر، حضرت علی اصغر وغیرہ کی شہادت کا بیان ہوتا ہے۔

اس طرح نظموں سے عوام کا ذہنی رشتہ قایم ہوتا ہے۔ اگر چہ ماہ محرم میں شعیہ طبقے کے علاوہ اہل تسنن یعنی سنّی عقائد رکھنے والوں میں بھی محرم کے دنوں میں مجلسیں عام تھیں۔ تعزداری اور اس سے جڑی رسمیں سنّی لوگوں کے یہاں بھی رواج پا گئی تھیں ان کی مجالس میں مرثیہ خوانی کا رواج عام تھا۔ شعیوں میں تعزیوں کے ساتھ مجمع کا مرثیہ خوانی، سوز خوانی اور نوحہ خوانی کرنا عام تھا۔ لیکن اس وقت زیر بحث موضوع بھی شہادت نامہ ہے جو عام طور پر دیہاتوں سے وابستہ رہتے ہیں۔ ان شہادت ناموں کے ذریعہ اس ناخواندہ عوام کو اسلام کی تاریخ کا خونی ورق سننے کو ملتا ہے۔ شہادت نامہ پڑنے والی خواتین کے سامنے اگر چہ کتاب ہوتی ہے، لیکن وہ اس کا سہارا بہت کم لیتی ہیں۔ ان کو یہ تمام منظوم کلام ازبر ہوتا ہے اور بڑے جوش اور موثر انداز میں پڑھتی ہیں اور ساتھ ہی درمیان میں وضاحت بھی کرتی ہیں اور حکایتیں بھی بیان کرتی چلتی ہیں۔ ان حالات اور ماحول میں مجلس کی فضا کا عجیب عالم ہوتا ہے۔ ہر عورت اپنے آپ کو بھول کر بیان کنندہ کی جانب ٹکٹکی باندھے دیکھتی رہتی ہے کہ اب کیا ہوگا اور اب کیا ہوگا۔ انکے دل دماغ میں جس طرح کے جذبات ابھرتے وہ ان چہرے کے تاثر سے عیاں ہوتے تھے۔ ان نظموں میں اہل بیت کی شہادت کی منظرکشی اس انداز میں ہوتی ہے کہ سننے والے وہ سارا کچھ اپنی نظروں کے سامنے ہوتا ہوا محسوس کرتے ہیں۔ ان نظموں میں بیان اس قدر تسلسل کے ساتھ اور رواں بحروں میں ہوتا ہے کہ سنتے سنتے ہی یہ نظمیں عورتوں کے حافظے کا حصہ بن جاتیں ہیں۔ پیارے رسول ﷺ کی وفات پر اہل اصحاب کا حال چند الفاظ میں ملاحظہ ہو:

دفن جب عائشہ کے گھر میں ہوئے شاہِ امم — سارے اصحاب وہاں بیٹھکر روئے پیہم
کہتے تھے حضرت صدیق بچشم پرنم — دل پہ ہے سخت مرے داغ جدائی کا الم
کوئی مونس نہ رہا اور نہ کوئی ہمدم — چھپ گیا زیر زمین ہائے وہ خورشید عجم

مرتضٰی اور عمرؓ کو تھا عجب طرح کا غم
روکے عثماں غنیؓ کہتے تھے سب سے جس دم
حیف درچشم زدن صحب یار آخر شد
روئے گل سیر نہ دیدیم و بہار آخر شد

اس ذیل میں حضرت عائشہ کا حال ملاحظہ ہو:

یہ تو کس منھ سے کہوں گھر میں سردار نہیں
گھر وہی ہے مگر اک رونق دربار نہیں
بات کرتی ہوں مگر لذت گفتار نہیں
پاؤں چلتے ہیں مگر طاقت رفتار نہیں
غم یہ کھاتی ہوں کہ اب تو کوئی غمخوار نہیں
زور تن میں نہیں قابو میں دل زار نہیں
دل ٹھکانے ہیں جب ہے کہ وہ دلدار نہیں
طاقت صبر میں دولت دیدار نہیں
حیف درچشم زدن صحبت یار آخر شد!
روئے گل سیر ندیدیم و بہار آخر شد!

فرزندان مسلم کی شہادت کا بیان شہادت نامے میں اس طرح ملتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

پکڑ کے بال گھسٹ جوان غریبوں کو
تو بولے ہو کے پریشان و سربسر دونوں
کہ اے شقی یہ ستم ہم پہ کب روا ہے تجھے
کہ ہم غریب ہیں کوفہ میں بے پدر دونوں
عرض نہ اس نے سنی ان کی گریہ وزاری
اگر چہ پاؤں پہ رکھتے تھے اپنے سر دونوں
لب فرات جو دونوں کو لایا وہ ناری
تو اشک آنکھوں میں دیکھ اسکو لائے بھر دونوں
جو آب تیغ کو دیکھا تو خوف کے مارے
برنگ موج لپٹتے تھے ہم دگر دونوں
گھائی تیغ جو دندان ولب پہ ظالم نے
تو خون میں ڈوب گئے لعل اور گہر دونوں
برنگ ماہی بے آب تھے کنارے پر
کہ ایک غرق نہ دریا میں ہو مگر دونوں
شقی نے دونوں کے سر تیغ تیز سے کاٹے
وہ سیک گھاٹ سے ترے بچشم تر دونوں
جو لعش پانی میں پھینکی تو ہو کے دست بغل
عدم کی راہ چلے صورت قمر دونوں
لیا فرات نے دونوں کو کھول کر آغوش
کہ بحر حسن لطافت کے تھے گہر دونوں

تری کی راہ چلے جب وہ خشک لب صوفی	تو پہونچے باپ کے نزدیک بے خطر دونوں

روایتی گھرانوں کی مسلمان عورتیں بہت شوق وذوق سے مذہبی نظموں کو یاد کرتیں ہیں اور بیٹھتے، چلتے، پھرتے اور اپنے مختلف کاموں کے دوران انہیں مخصوص لے میں دہراتی رہتی ہیں۔ان نظموں میں کچھ منظوم دعائیں بھی شامل ہوتی ہیں جو نماز کے بعد، قرآن مکمل کرنے کے بعد یا پھر دوسرے اوقات میں پڑھی ہیں۔ان نظموں کی زبان اس قدر رشتہ، رواں اور صاف ہوتی ہے کہ سننے والے کو یاد ہو جاتی ہیں۔

جنگ نامے : آنحضرت کے زمانے میں اور اس کے بعد مومین اور کفار کے مابین جو جنگیں ہوئیں ان جنگوں کا بیان ان جنگ ناموں کا خاصہ رہا ہے۔ یہ جنگ نامے اسلامی جنگوں ،اسلامی تاریخ پر روایتوں اور حکایتوں کے سہارے لکھی جانے والی شعری تخلیقات ہیں۔ان کا مسلم عوام سے اٹوٹ رشتہ ہے اور یہ ناقابل شکست طور پر مسلم عوام کے ذہنوں سے جڑی ہوئی شاعری ہے۔اسلامی تاریخ اور فلسفہ سے اگر عام مسلمانوں کا رشتہ کسی سے جڑتا ہے تو وہ انھیں واقعات کے منظوم سلسلے ہیں جو شہادت ناموں کی شکل میں اور نور ناموں کی شکل میں یا جنگ ناموں کی شکل میں ملتے ہیں۔اسی صورت میں عوام اسے پڑھتے اور سنتے ہیں۔ جنگ نامے مردوں کی محفل کی چیز ہے اور مردوں میں کافی مقبول ہے۔اگر چہ ان کا رواج اب کم ہو گیا ہے لیکن گاؤں کے لوگوں کے درمیان چوپالوں پر اکثر و بیشتر پڑھتے ہوئے دیکھا جا سکتا ہے۔ان جنگ ناموں کے بیشتر حصے سامعین کو سنتے سنتے حفظ ہو جاتے ہیں اور پھر وہ سامعین تنہائی میں اور یا مجمع میں مزے لے لے کر گاتے تھے۔

جنگ ناموں میں الگ الگ جنگوں کا حال تفصیل سے منظوم شکل میں ملتا ہے۔ یہ جنگ نامے الگ الگ نام سے موسوم ہوتے ہیں جیسے جنگ نامہ حضرت علیؓ، جنگ نامہ امام حسین وغیرہ۔ان جنگ ناموں میں داستان جنگ کے ساتھ صحابۂ کرام کا حال اور اس جنگ کے متعلق مقامات کا بیان بھی ملتا ہے۔اگر چہ یہ نظمیں کافی طویل ہوتی ہیں جن میں نثری حصہ بھی ہوتا ہے لیکن عوام ان کو بار بار سن کر دہرانے کے عمل سے گزر کر ان کے مختلف حصوں کو یاد کر لیتے اور پھر دہراتے تھے۔اس طرح جنگ ناموں کی یہ حکایتی روایات ایک نسل سے دوسری نسل میں منتقل ہوتی تھی اور ذہنوں کو تہذیبی رشتوں سے جوڑنے اور وابستہ رکھنے میں کام آتی تھیں اور کئی نسلوں کے

مابین یہ سلسہ جاری رہتا۔اس طرح یہ نظمیں اورشعری حصے ایک سطح پرعوامی ادب کے دائرے میں آجاتے ہیں۔ جو ناخواندہ عوام کے درمیان اردو زبان وادب کا بیان کہانی کی شکل میں ہوتا ہے اس لئے عوام الفاظ کے معنی کو تسلسل بیان کے باعث آسانی سے سمجھ لیتے ہیں۔اور بار بار سننے کے باعث متعلقہ موضوع پر گفتگو کے دوران ان کی گفتگو میں بھی شامل ہوتے جاتے ہیں۔اگر اردو کی حکایتی روایت سے اردو کی ترقی اور اشاعت کا رشتہ جوڑیں تو یہ چیزیں نا قابل فراموش نظر آتی ہیں۔

نورنامہ : نورنامہ ایک زمانہ تک عوام اور خواص میں قریب قریب یکساں طور پر مقبول نظم رہی ہے۔ اس کی بنیاد اس عقیدے پر ہے جسکو میلا دشریف میں بھی شامل کیا جاتا ہے کہ اللہ پاک نے ہمارے حضور اکرمؐ کو اپنے الوہی نور رسول اور نبیوں کی ذات میں منتقل کیا۔اور آخر محمدؐ کی ذات والی صفات میں اس کا ظہور ہوا۔اس طرح محمدؐ اپنی ابتدا کے لحاظ سے نور ہیں اور انتہا کے اعتبار سے بھی۔آپ خدائی نور کا حصہ ہیں یعنی آپکا نور خدائی نور ہے۔اس لئے کہ نور نا قابل تقسیم ہوتا ہے،اس کو ٹکڑوں میں نہیں بانٹا جاسکتا،وہ اپنی جگہ مکمل ہوتا ہے اس لئے آپ کے لئے "نور من نور الله" کا لفظ آتا ہے۔یعنی وہ نور جو اللہ کا نور ہے۔

نورنامے جیسی نظموں میں نور کے وجود اور اس کے ذریعہ حیات وکائنات کی نمود پر روشنی پڑتی ہے۔تخلیق کائنات کی منظّم تاریخ نورنامہ کے ذریعہ عوام تک پہنچتی ہے۔اس نظم کی ابتدا میں نبی اور جبریل ہم کلام ہیں اور فاطمہ کے اس قول سے شروعات ہوتی ہے ۔

کہ تم ہو بڑے یا کہ ہیں جبریل　　　مجھے اس کی بتلاؤ اب تم دلیل

اس سلسلے میں عالم اور اہلِ عالم کی تخلیق جس نور سے ہوئی اس سے متعلق کچھ حکیمانہ خیالات اور فلسفیانہ اندازِ فکر کے ساتھ یہ نظم آگے بڑھتی چلتی ہے اور جس کے سرے عقیدت وعشق سے جا کر مل جاتے ہیں۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں:

یہ جبریل بولے نبی سے کلام　　　بڑے ہو تمہیں اے نبی ذوالکریم
ولیکن تو ہوں عمر میں میں بڑا　　　کہ سن سال میرا ہے تم سے سوا
نبی نے کہا اے اخی جبریل　　　بتا عمر کی اپنی مجھ کو دلیل

کہا پھر یہ جبریل نے اے رسولؐ
خدا کی تو درگاہ میں ہے قبول

خدا نے تجھے جب کہ پیدا کیا
سوا ذات حق اور کچھ بھی نہ تھا

مگر مجھ سے آگے بھی اک جگمگا
ستارہ جو تھا حق نے پیدا کیا

رہا وہ پُر سال ستر ہزار
لیا پھر بلندی پر اس نے قرار

ہوا قدرت حق سے جب وہ بلند
ستارہ کہ تھا نور سے ارجمند

میں دیکھا کیا سال ستر ہزار
کرو تم مری بات کا اعتبار

نبی نے کہا وہ مرا نور تھا
ستارہ جو دیکھا تھا تو نے سدا

سو اس سے بھی آگے مرا نور تھا
کہ لاکھو برس پہلے پیدا ہوا

خدا نے کیا پہلے پیدا وہ نور
کیا اپنی قدرت سے اس کا ظہور

یہ بحث اپنے طور پر فلسفیانہ اور حکیمانہ ہے یعنی اس کی اپنی سطح عوام کی فکر وفہم سے یہ کہیے کہ بالاتر ہے لیکن بیان کا اسلوب اپنے اندر وہ کشش رکھتا ہے جو اسے عوام کی عقیدت اور ذات رسالت مآب سے عشق کی نورانی سطح سے قریب لیتی ہے۔ اسطرح نور نامے جیسی نظم اپنے اشعار کی صورت میں فکر وخیال کے اعتبار سے اگر چہ عوامی رویّے اور مزاج سے بہت مختلف قرار دی جاسکتی ہے لیکن اظہار اسلوب اور زبان وبیان کے لحاظ سے وہ عوامی ادب اوراس کی لفظیات ومعنیات سے قریب تر آئی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔

نور نامے میں تخلیق کائنات یعنی عالم اور اہل عالم کی تخلیق کی جملہ تفصیل کے ساتھ بات یہاں تک آتی ہے عناصر اربع آب وآتش اور بادوخاک اوران سے تخلیق کے جانے والے موجوداتِ عالم محمدؐ کی ذات کو نذر کیے جاتے ہیں تاکہ ان کی تخلیق کا مقصد پورا ہو۔ سچ یہ ہے کہ سب چیزیں وجود ہی میں اس لیے آئی ہیں تاکہ تکمیل وجود کی اس صورت کی طرف اشارہ کیا جاسکے جس کا ذکر مندرجہ ذیل اشعار میں ملتا ہے۔

ترے واسطے میں نے چار چیز
بنائی ہیں دیکھ ان کو تو اے عزیز

وہ ہے آب آتش وگرد بادوخاک
یہ ہیں نام چاروں کے اے نور پاک

تو کر ایک کو ان میں سے اختیار
کہ تیری نبوت کروں میں آشکار

نبوت اس حقیقتِ اکبری کا نام ہے جس کے ذریعہ مقصد تخلیق آدمؑ، مقصد تخلیق کائنات، مقصد انسانیت اور مظاہرہ حیات پورا ہو۔ اس طرح یہاں حدیث قدسی کا صحیح مفہوم بھی ادا ہو جاتا ہے کہ محمد اگر میں تمہیں پیدا نہ کرتا تو اس کائنات اور اس نظامِ حیات کو بھی پیدا نہ کرتا۔

نور نامے یا اس جیسی دوسری مذہبی نظمیں جو عوام کے درمیان رائج ہیں، آسان اور رواں بحروں میں ہوتی ہیں۔ ان مین عموماً مثنوی کی بحر زیادہ استعمال ہوتی ہے۔ عوامی سطح پر مقبول اضاف شعر کے لیے یہ بحر زیادہ پسند کی جاتی ہے۔ نور نامہ شروع ہونے سے پہلے جہاں ہمیں اس نظم کی وجہ تالیف اور اس کی اہمیت پر روشنی پڑتی ہے وہاں اشعار بحر کے سہارے موسیقی کے سانچے میں اس طرح ڈھل جاتے ہیں کہ ایک نغمے جیسا رنگ و آہنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں: ؎

بیاں یاں سے حضرت کے ہے نور کا — محمد نبی حق کے منظور کا
روایت صحیح ہے اس طور سے — سنیں نور نامہ کو سب غور سے
زبان عرب میں تھا سب کلام — کیا نظم ہندی میں میں نے تمام
پڑھے گا جو اس کو تو ہوگا ثواب — سنے دل سے جو اس کو ہو کامیاب
حقیقت ہے اس میں لکھی نور کی — محمد نبیؐ حق کے منظور کی
یقیں اس پہ لاوے جو کوئی تمام — تو جنت میں پاوے گا عالی مقام

اس نغمگی، آہنگ اور روانی کے باعث یہ نظمیں گاؤں، دیہاتوں، عورتوں کو ازبر ہو جاتی تھیں اور وہ اٹھتے بیٹھتے چلتے پھرتے ان کو پڑھتی رہتی تھیں۔ یہ نظمیں مطبوعہ ہونے کے باعث حکائی روایت کے بطور ہم تک پہنچی ہیں۔ منظوم کلام کے تحت جہاں عوام میں یہ بہت مقبول ہیں اسی طرح مذہبی لوک ادب بھی رائج ہیں اور خاص کر عورتیں اسے بہت ذوق وشوق سے پڑھتی ہیں اور یہ کلام حکائی روایت کے سہارے ایک نسل سے دوسری نسل میں منتقل ہوتا جاتا ہے۔

(ج) دہلی میں لوک گیت کی روایت

تاریخی حوالوں سے معلوم ہوتا ہے کہ دہلی کی آبادی کا ایک بڑا حصہ دہلی کے گردونواح کے دیہاتوں میں بستا تھا۔شہر دہلی مخصوص آبادی کے ساتھ چند قدیم عمارتوں تک محدود تھا۔دہلی میں تعمیر کا سلسلہ سلطان عہد اور مغلیہ دور میں باقاعدگی سے شروع ہوا ورنہ اس سے پہلے تو دلّی بستی اور اجڑتی رہی۔لیکن اس شکست وریخت کے باوجود دلّی کا اپنا ایک مخصوص تہذیب وتمدن تھا۔اور دہلی اپنے اسی تہذیبی سرمایہ کے ساتھ شناخت میں آتی رہی ہے۔اگر ہم دہلی کے لوک گیتوں کا جائزہ لیں تو وہاں اور اس کے ملحقہ دیہی علاقوں کے گیت اپنے تہذیبی ا رویوں اور زبان کے باعث دوسرے علاقوں کے لوک گیتوں سے مختلف نظر آتے ہیں۔کیونکہ لوک گیت ایک ایسا آئینہ ہیں جس میں عوام کی خانگی اور معاشرتی زندگی اپنے مخصوص تہذیب وتمدن کے ساتھ نظر آتی ہے۔ہندستان میں مغلوں کی آمد سے پہلے حملہ آور بادشاہ ہندستان آتے رہے اور لوٹ مار کرتے رہے۔مغل وہ فاتح قوم تھی جو حکومت کی غرض سے یہاں آئی اور مغلیہ حکومت کی داغ بیل ڈالی۔اور تقریباً پانچ سوسال ہندستان پر شاندار حکومت کی۔مغل اپنے ساتھ اپنی تہذیب بھی لائے جو ہندستانی تہذیب پر اثر انداز ہوئی۔قوموں کے باہمی اختلاط اور باہمی میل جول سے زبان وادب، بول چال اور لب ولہجہ بھی متاثر ہوا۔بارہوی صدی کے بعد سے عہد اکبری تک یعنی تین سوساڑھے تین سوسال کے اس عرصے میں ترکی اور فارسی پر برج بھاشا کا اثر ہونے لگا۔ اور یہی وجہ ہے کہ دلّی کی عام بول چال کی زبان اور لب ولہجہ میں بھی فرق آنے لگا۔

یہ وہ وقت تھا جب اردو اپنے ابتدائی دور سے گذر رہی تھی اور ارتقائی سفر کی طرف گامزن تھی۔ہندی اردو کی کوئی تفریق نہیں تھی۔اردو میں دوسری بولیوں کے الفاظ کثرت سے شامل تھے۔امیر خسرؔو نے اس مخلوط زبان میں گیت لکھے جو عوام میں بہت مقبول ہوئے اور انہیں لوک گیتوں میں شامل کرلیا گیا۔ماہر لسانیات نے انھیں ہندی اردو کا مشترکہ لسانی سرمایہ قرار دیا۔اردو لوک گیتوں کی ابتداء اسی دور سے ہوتی ہے۔اس سلسلے میں ڈاکٹر قیصر جہاں لکھتی ہیں۔

> ''ایک عام خیال ہے کہ اردو میں گیت نام کی کوئی علاحدہ صنف نہیں ہے۔اردو گیتوں کا تمام سرمایہ اردو کے دائرے میں نہیں آتا حالاں کہ واقعہ یہ ہے کہ اردو گیت اتنا ہی قدیم ہے جتنا گیت بذاتِ خود۔اردو میں گیتوں کا آغاز امیر خسرو کے زمانے سے ہی ہوتا

ہے......''

اردو کے منتخب گیت مرتبہ ڈاکٹر قیصر جہاں ص ۱۰

دہلی میں بھی لوک گیتوں کی ابتداء اسی دور سے ہوئی ہے۔ نظام الدین اولیاء کی خانقاہ میں ہندو مسلم عوام بیک وقت موجود رہتے تھے۔ عرسوں میں غیر مسلموں کی خاصی بڑی تعداد ہوتی تھی۔ دہلی میں درویشوں کی خانقاہوں سے قومی یکجہتی، ہندو مسلم اتحاد، اخوت ومساوات، عدل وانصاف کی تعلیم عام ہوئی۔ عوام نے بغیر مذہب ملت اس تعلیم کو قبول کیا۔ عوامی گیت، عوامی شاعری کا مرغوب مشغلہ قرار پائے۔ خسؔرو نے دیسی بولیوں میں گیت بنائے جو عوام پسند ثابت ہوئے اور لوک گیتوں میں شامل کر لیے گئے۔ اظہر علی فاروقی اس ذیل میں رقم طراز ہیں۔

''حضرت نظام الدین اولیاء اور حضرت امیر خسرو دو ایسی بزرگ شخصیتیں ہیں جن کی بدولت مذہبی عوامی گیتوں اور شاعری کی طرف عوام متوجہ ہوئے۔ حضرت نظام الدین اولیاء نے رسم گا کر شروع کی اور امیر خسرو نے اس کے لیے گیت لکھے............عام مسلمانوں میں ہندوستان کی دیسی بولیوں میں گیت بنانے اور گانے کا جذبہ حضرت امیر خسرو کی دین سمجھنا چاہیے۔ خدا کی ذات، رت جگا، چادر وغیرہ کے گیت انہیں کے گیتوں کا تقلیدی رجحان ہے۔''

اتر پردیش کے لوک گیت از اظہر علی فاروقی، ص ۱۰۳

امیر خسرو کے مندرجہ ذیل گیت اب بھی عوام میں مقبول ہیں اور حکائی روایت کے ذریعہ موجودہ دور تک چلے آرہے ہیں مثلاً:

دھیرے بہو ندیا مورے پیاس اُترت یار
کبھی کیدیا نہ بارو ہمرے گھر آئے محمد نانرا
جو میں جن پتوں بچھرت میں سیاں

گھونگٹا میں آگ لگائی دے پتوں

رکھ لیوان چرتین کی لاج مورے ساجنا

....

چھاپ تلک مت چھینی رے

موہے سینا ہلائے کے

خسرو نظام کے پل پل جاؤں

موہے بنا ملائے کے

امیر خسرو کے اور بہت سے دوسرے گیتوں نے جو خسرو سے منسوب کیے جاتے ہیں، حکائی روایت کے ذریعہ دہلی سے نکل کر ہندستان گیر شہرت حاصل کی۔۔لوک گیتوں کی زبان مقامی اور علاقائی زبان پر مشتمل ہوتی تھی اس لیے وہ الفاظ بھی ملتے ہیں جو الفاظ زبان والوں، ادیب وشعراء کے نزدیک بازاری یا غیر معیاری قرار دیے گے ہیں۔اس وجہ سے ان الفاظ کا استعمال بھی باعث متروک بنا لیکن لوک گیتوں کی زبان ان سب حد بندیوں سے آزاد ہے۔لوک گیت چونکہ عوام کے لیے ہوتے ہیں۔عوام کے جذبات کی ترجمانی کرتے ہیں اس لیے عوامی زبان میں ہی ہوتے ہیں۔لوک گیت شخص یا انفرادی نہیں ہوتے بلکہ اجتماعی کوشش کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ اور تحریری شکل میں نہیں ملتے بلکہ ذہنوں میں محفوظ ہوتے ہیں اور قوت گویائی کی بدولت نسل در نسل منتقل ہوتے چلتے ہیں۔لوک گیت ساز کے ساتھ گائے جاتے ہیں۔سازوں میں عام طور پر ڈھولک، مجیرا، زیاز اور ایک تارا کا ہی استعمال کیا جاتا ہے۔لوک گیت زیادہ تر مرد اور عورتیں دونوں ہی گاتے ہیں لیکن کہیں کہیں کچھ لوک گیت عورتوں سے منسوب ہیں تو کچھ گیت مردوں سے۔جیسے موسمی اور تقریباتی گیت عورتیں گاتی ہیں تو فقیر، مجاور اور وفالی گیت مرد ہی گاتے ہیں۔ ہندستانی سماج میں رسمیں قدم قدم پر ملتی ہیں اور ان کی ادائیگی بھی بڑے احترام وعقیدت سے کی جاتی ہے۔دراصل قوموں کے میل جول باہمی ربط کی بنا پر یہ لاتعداد رسمیں ہندستانی معاشرے میں رواج پا گئی ہیں اور دہلی میں بھی کثرت سے ملتی ہیں۔ بچے کی پیدائش سے لیکر موت تک ہر موقع پر رسمیں ادا کی جاتی ہیں۔مغل شہزادوں کی شادیاں راجپوت گھرانوں میں ہونے کے باعث ہندو مسلم رسمیں خلط ملط ہو کر

امرا میں بھی مستحکم ہوتی چلی گئی اور دہلی بھی اس سے مستثنیٰ نہیں رہی۔ یہ رسمیں لوک گیتوں میں اس قدر سما گئیں کہ لوک گیتوں کے دامن کو وسیع سے وسیع تر کر دیا۔ اس کے علاوہ مختلف تقاریب تہوار، موسم، مذہب، جنگ آزادی، سیاست ہر موقع کے تعلق سے لوک گیت ملتے ہیں اور گائے جاتے ہیں۔ دہلی میں اردو لوک گیتوں کا جائزہ مندرجہ ذیل موضوعات کے تحت لیا گیا ہے۔

شادی بیاہ کے گیت: شادی کے موقع پر لڑکا اور لڑکی دونوں کی طرف سے بہت سی رسموں کی ادائیگی مبارک اور ضروری سمجھی جاتی ہے۔ کچھ رسمیں تو شادی کا اہم جز ہی قرار پاتی ہیں۔ ان رسموں کے لحاظ سے علیحدہ علیحدہ گیت ہوتے ہیں جو اسی موقع پر گائے جاتے ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

سہاگ گھوڑی: شادی سے پہلے لڑکی کے ابٹن مہندی لگتی ہے اسے زرد کپڑے پہنا کر کونے میں بیٹھا دیا جاتا ہے جسے مایو یا مانجھے کی رسم کہا جاتا ہے۔ اور پھر اس سے متعلقہ دوسری رسموں کی ادائیگی ہوتی ہے۔ اس وقت جو گانے گائے جاتے ہیں انھیں دہلی والے سہاگ گھوڑیاں کہتے ہیں جبکہ عام طور پر سہاگ اور دیہات میں سدیانے (شادی مانے) کہا جاتا ہے۔ گھر کی عورتوں کے ساتھ محلے اور خاندان کی عورتیں بھی مل کر ان گیتوں کو گاتی ہیں۔ مثلاً ؎

بابل تابع دار کھڑے رہیو رے
بیرون ہوشیار کھڑے رہیو رے
بابل رے دور سے آتی ہے برات
بابل ذرا رتھ بچھوا دیجو رے
لپ بھر موتی پلنگ پر ڈالوری
وہ چھوٹی سی بنّوری
گھر بھر کی دلاری بنّوری
تم ٹیکا کیوں نہ پہنوں ری

تم جھومر کیوں نہ پہنوری
آج ترا بزا ہنس ہنس پکارے ری

سہرہ: شادی کے موقع پر دولہا کے سہرا باندھا جاتا ہے۔ یہ سہرا زرتار کا بھی ہوسکتا ہے اور پھولوں کا بھی۔اس موقع پر سہرے کی مناسب سے گیت گائے جاتے ہیں۔شادی سے کئی دن پہلے سے عورتیں یہ گیت گانا شروع کردیتی ہیں۔میراثنیں اور ڈومنیاں بھی اس موقع پر شادی کے گھروں میں جاتی ہیں،سہرے گاتی اور انعام وصول کرتی ہیں۔اس موقع پر شادی رنگ بھی ہوتا ہے۔نکاح کے بعد بھانڈ سہرا گا کر انعام طلب کرتے ہیں۔ سہروں کے بول تو سینہ بسینہ منتقل ہوتے چلے آتے ہیں۔لیکن گاتے وقت عورتیں ان سہرے کے بولوں میں دلہا کے رشتے داروں وغیرہ کے نام شامل کرلیتی ہیں۔مقامی شعراءشعری نذرانے کے طور پر سہرا لکھتے ہیں جو نکاح کے بعد پڑھے جاتے ہیں۔ایسے بھی موقع آتے ہیں جہاں غالبؔ ذوقؔ اور بہادر شاہ ظفرؔ وغیرہ نے سہرے لکھے ہیں اور ان کی ادبی حیثیت قایم ہوگی ہے۔شادی کے موقع پر گائے جانے والے ایک مشہور سہرے کے چند بول ملاحظہ ہوں:

ہمارے ہریالے بنے کے لیے گوندھ لا سہرا مالنیا
بیلے چمیلی کی کلیوں کا سہرا گوندھ لا سہرا مالنیا
آؤ میری مالن، بیٹھو میرے آنگن، کہو سہرے کا مول
سات لاکھ سہرے کا مول، بی بی عطر میں بسی کلیاں
ہمارے ہریالے بنّے کے لیے گوندھ لا سہرا مالنیا

رخصتی: (منڈھے) شادی کی رسوم کے تحت دلہن کی رخصتی کے وقت یہ گانے گائے جاتے ہیں۔یہ وقت کافی جذباتی ہوتا ہے۔غم اور خوشی کا ملا جلا ماحول ہوتا ہے۔رخصتیوں میں ماں باپ سے چھوٹنے کا غم اپنی زندگی کی پرانی یادوں، ساس نند سے نباہ کی باتیں اور جہیز وغیرہ میں کمی رہ جانے کا بیان ہوتا ہے۔اس موقع پر والدین کی نصیحتوں کا ذکر بھی ان رخصتیوں میں ملتا ہے۔

بابل کی دعائیں لیتی جا، جا تجھ سکھی سنسار ملے
میکے کی کبھی نہ یاد آئے سسرال میں اتنا پیار ملے

خدائی رت یارت جگا : خدائی رات یارت جگے میں عورتیں رات بھر جاگتی ھیں۔ گلگلے پکاتی ہیں اور اس کے ساتھ دوسری رسوم کی بھی ادائیگی ہوتی ہے۔ مخصوص گانے گائے جاتے ہیں جنھیں رت جگا کہا جاتا ہے۔ شادی، چھٹی، چھلا، سالگرہ یا پھر مراد اور منت کے پورے ہونے پر یہ تقریب ہوتی ہے۔ اور عورتیں مندرجہ ذیل طرز کے کچھ مخصوص گیت گاتی ہیں۔ ملاحظہ ہوں:

الآہ تیری گلیوں میں برسے نور
بیلا بھی بویا چمیلی بھی بوئی
الآہ میں نے بوئے ہزاروں پھول
الآہ تیری گلیوں میں برسے نور
الآہ مرے ہمیں نہ دل سے بھول
مولا مرے ہمیں نہ دل سے بھول
سب پھولوں میں پھول بڑا ہے سب سے بڑا گلاب کا پھول
الآہ مرے ہمیں نہ دل سے بھول

لاوَنی: لاوَنی بھی عوام میں بہت مقبول رہی ہے۔ لاوَنیاں گانے والوں کے اکھاڑے ہوتے تھے جس میں ایک جانب حادثہ کربلا کا دردناک بیان بھی ہوتا ہے تو دوسری طرف یوسف زلیخا کی عشق داستان بھی سننے کو ملتی ہے۔ ان کی شاعری یا تک بندیوں میں ویدانت کی باتیں بھی شامل ہوتی تھیں۔ مثال ملاحظہ ہو:

خدا اور ایشور کو ڈھنڈنے والو سنو — یہ ہمارے دلوں میں موجود ہے
یوں ہی دیر و حرم میں بھٹکتے پھرے — جہاں جانا ہے وہاں کی خبر ہی نہیں
وہ گھٹ ہی کے پٹ میں نہاں ہے میاں — وے اندھوں کو آتا نظر ہی نہیں

سیٹھنے: (گالیاں) شادی بیاہ کے موقع پر گیتوں کی شکل میں گالیاں دینے کا رواج بھی ملتا ہے۔ ان گالیوں کا مقصد دل آزاری نہیں تھا بلکہ سمدھنوں سے ہنسی مذاق اور وقتی تفریح کے باعث گایا جاتا تھا۔ یہ سٹھنے ذو معنی ہورتے تھے۔ ان کا رواج محلوں سے عوام تک میں تھا۔ دہلی میں بھی سٹھنیں خوب گائے جاتے اگر چہ اب ختم ہو چکا ہے۔ گھر کی عورتیں مل کر گاتی اور ڈومنیاں بھی گاتی تھیں۔ گاؤں میں سرائیں ان گیتوں کو گاتی تھیں۔ شاہ عالم ثانی کا لکھا ہوا سیٹھا ملاحظہ ہو:

کام بھئی ات رس کسی آئی سمدھن پھول
بھولا بھالا، دلا بلا دیویں سمدھن پھول
سمدھن ملک زمانی کہوے رات پکار
سمدھن بس کراب مجھے پھولن گیند نہ مار

دوسرے سیٹھیوں کی مثال ملاحظہ ہو:

سمدھن تیرا ڈولا چنے کے کھیت میں
آجاری سمدھن چنے کے کھیت میں

یا: چندا سا دولہا لایا برات
پھلواری سے بن گئی دن رات
گھوڑے دولہا آیا گدھا سوار
دولہا کا ابّا گدھا سوار
دولہا کی امّاں بڑی سیانی
ہاتھی پہ چڑھ کے آئی مستانی

زچہ گیریاں: لوک گیت عوامی زندگی کا حسین مرقع ہیں۔ عورت کے حاملہ ہونے سے لیکر بچے کی پیدائش اور اس کے بعد تک مختلف رسموں کا سلسلہ چلتا ہے۔ ان تمام رسموں کی عکاسی لوک گیتوں میں ملتی ہے۔ اس موقع کی مناسب سے گیت گائے جاتے ہیں۔ ہر حاملہ جن کیفیات اور جذبات سے دوچار ہوتی ہے، ان تمام

چیزوں کا ذکر زچہ گیریوں میں ہوتا ہے۔لہذا ان کو زچہ گیریاں کہتے ہیں۔مثالیں ملاحظہ ہوں:

آج جنم لیا میرے راج دلارے نے، پالنا بناؤں گی
اری پالنا بناؤنگی
گھی، کھچڑی، بھیجی، بابل جب سکھڑ
چچا کو میں تارے دکھاؤنگی، ری پالنا بناؤں گی

چھٹی کے موقع پر مبارک بادیاں گائی جاتیں ھیں: جیسے

یا: جمی جم شادیاں مبارک باد
بویں فرزند سلامت باد

یا: نورنگ جوڑے والیاں میری چچا رانیاں
موہا جوڑا پہن سہاگن موتی بھری مانگ
نورنگ چوڑے والیاں........................

مندرجہ بالا زچہ گیریاں شاہ عالم کے عہد کی ہیں اور حکائی روایت کے ذریعہ ہم تک پہنچی ہیں۔

بچوں کے گیت: بچوں کے گیتوں کا بھی ایک ذخیرہ ہے جو حکائی روایت کے ذریعہ نسل درنسل منتقل ہورہا ہے ان کی تحریری شکل ستیاب نہیں ہے۔ یہ علاقہ درعلاقہ الفاظ کی چند تبدیلیوں کے ساتھ موجودہ دور میں بھی پائی جاتی ہیں۔دہلی میں بھی اس کی روایت ہے۔

لوری: ننھے بچوں کو سلاتے وقت عام طور پر پالنوں میں لٹا کر آہستہ آہستہ جھونکے دیے جاتے ہیں یا پھر ماں دادی یا نانی اپنے آغوش میں لٹا کر ہاتھ سے ہلکے ہلکے تھپکتی ہیں اور مخصوص دھن میں گاتی ہیں۔ان لوریوں کے کچھ نمونے ملاحظہ ہوں:۔

آ جا ری نندیا تو کیوں نا جا
میرے بالے کی آنکھ میں گھل مل جا
آتی ہوں بیوی آتی ہوں

دو چار بالے کھلاتی ہوں

یا: لال پری تم آنا نندیا ساتھ میں لانا

دادی ہلاوے پالنا تم بھی آ کے ہلانا

راج دلارا روئے دادی گائے گانا

الاّہ کے دربار میں بھیجے گی سکرانا

یا: لال پری تم آنا نندیا ساتھ میں لانا

تو سو میرے بالے تو سو میرے بھولے جب تک بالی ہے نیند

پھر جو پڑے گا تو دنیا کے دھندے کیساج ہے جھولا کیسی نیند

تو سو میرے بالے، تو سوم......................................

کھیل تماشے کر لے تو سارے کیسی ہوں تجھ سے آنکھوں کے تارے

زندہ ہے ماں بھی باپ بھی بارے کر لے تو آرام سیّد پیارے

تو سو میرے بالے، تو سو....................................

بچوں کو کھلاتے وقت کچھ فقرے اس طرح بار بار دہرائے جاتے ہیں:

''جُگ جُگ جیا کرو دودھ ملیدہ پیا کرو

....

بچے اپنے دونوں ہاتھ پلنگ یا زمین پر رکھتے ہیں۔ایک شخص اپنا ایک ہاتھ اسی طرح رکھتا ہے اور دوسرے ہاتھ کی انگلی سے سب بچوں کے ہاتھوں کو باری باری چھوتا چلتا ہے اور بول گا تا ہے۔جس بچے کے ہاتھ پر آخری لفظ یعنی بول ختم ہوتے ہیں اس سے پوچھا جاتا ہے کہ ڈنڈا ماروں یا چھری اور بچے کی خواہش کے مطابق اسے ہاتھ کے اشر ریہ سے ادا کر دیا جاتا ہے۔

چندا ماما (چاند) بچوں کی دلچسپی کا باعث ہے۔چاند چندا ماما کے نام سے بچوں میں کیوں عام ہے اور چاند کو اس نام سے کب سے پکارا جارہا ہے، بتانا ناممکن ہے۔شاید اس کی نسبت یہ رہی ہو کہ بہنیں اپنے بھائیوں کو بہت عزیز رکھتی ہیں اسلیے وہ اپنے بچوں کو انھیں چندا ماما کہلوتی ہوں۔ چندا ماما کی اصطلاح بہت پرانی ہے

اور حکائی روایت کے ذریعہ بچوں نے اس کو پہچانا اور آج بھی بچوں کے درمیان چاند چندا ماما کے ذریعہ پہچان میں آتے ہیں۔ چاند دکھا کر بچوں کو یہ گیت سنایا جاتا ہےاور بہلایا جاتا ہے:

چندا ماموں دور کے، بڑے پکاویں بور کے
آپ کھاویں تھالی میں، ہم کو دیویں پیالی مین
پیالی گئی ٹوٹ، چندا ماموں گئے روٹھ

یا : پیالی آئی اور چندا ماموں آئے دوڑ کے
لاَلاَ لوری، دودھ کی کٹوری
دودھ میں بتاشا، منی کرے تماشہ

عورتیں بچوں کو گھٹنوں پر بٹھا کر جھولا جھلائی ہیں اور ساتھ ساتھ کہتی چلتی ہیں:

جھجو جھونٹے جھجو جھونٹے	جھجو کی ڈال جھوم پڑی
میاں نے چن چن گود بھری	پکے پکے میاں کھائیں
کچے کچے نوکر کھائیں	خبر دار ہو بڑھیا راجا کا کوٹ گرتا ہے

اڑا اڑا اڑا دہم، کہا اور بچے کو اچھال دیا۔ وہ خوش ہو گیا جیسے بچے بڑے ہوتے تو کچھ اور گیت اور فارمولے بھی بچوں کے لیے دلچسپی کا سامان فراہم کرتے ہیں۔ یہ چھوٹی چھوٹی سی نظمیں یا بول ہر بچے کو یاد ہوتے ہیں۔ کھیل کھیل میں ایسے بول بھی دہراتے چلتے ہیں جیسے:

نانی تیری مورنی کو مور لے گئے	باقی جو بچا تھا کالے چور لے گئے
کھاکے پی کے موٹے ہوئے چوڑ بیٹھے ریل میں	چوروں والا ڈبہ کٹ گیا سیدھا کٹ کے جیل میں
ان چوروں کی خوب خبر لی مور تھانیدار نے	ان چوروں کو خوب نچایا جنگل کے سردار نے
اچھی نانی پیاری نانی روٹھا روٹھی چھوڑ دے	ایک پیسہ دے دیے اور کنجوسی چھوڑ دے

لوریوں اور بچوں سے متعلق اس طرح کے بولوں کی بے شمار مثالیں ہیں جو تحریری شکل میں دستیاب

نہیں ہیں بلکہ سینہ بہ سینہ پشت در پشت چلی آ رہی ہیں۔حکائی روایت نے ان تمام چیزوں کو آج تک زندہ رکھا ہے۔اور یہ اس کا اٹوٹ حصہ ہے۔

موسمی گیت: برسات کے موسم کی شمال ہند میں خاص اہمیت ہے۔یہی موسم دہلی اور اس کے قرب و جوار کے دیہی علاقوں میں موسم بہار کا منظر پیش کرتا ہے۔اس موسم میں ہر طرف گھنگور گھٹائیں، بارش کی ہلکی پھوار ،ٹھنڈے ٹھنڈے خوشگوار جھونکے، رنگ برنگے پھول، خودرو گھاس، ہر طرف ہریالی، درختوں پر پرندوں کا چہکنا ،کویل کا کوکنا وغیرہ جیسی خوبصورت اور دلکش فضا نوجوان عورتوں کے تصورات میں ہیجان پیدا کر دیتی ہے۔اس کے سوائے جذبات اور پژمردہ خواہشات ایسے موسم اور دلکش فضا سے ہم آہنگ ہو کر جاگ اٹھتی ہیں۔احساس میں ارتعاش پیدا ہو جاتا ہے اور ایک عورت کی کیفیات اور جذبات واحساسات اس کے زبان پر آنے لگتے ہیں۔

لوک گیتوں میں موسم بہار کی ہر کیفیت کا بیان ملتا ہے لہٰذا اس تعلق سے بے شمار گانے گائے جاتے ہیں۔موسمی گیتوں نے ان تمام گیتوں کو سمالیا ہے۔ساون کا مہینا آتے ہی گھر گھر تیاری شروع ہو جاتی ہے۔ساونی، اور بارہ ماسہ اس موسم کے خاص گیت ہیں جسے عورتیں گاتی ہیں۔اس کے علاوہ جھولے کے گیت ،برہ گیت، لہرا، وغیرہ اسی موسم کی نسبت سے گائے جاتے ہیں۔ساون کی بہار عام طور پر شہر سے زیادہ دیہاتوں میں پرکشش ہوتی ہے ان گیتوں میں رم جھم بارش کے ساتھ بھیگے بھیگے موسم، لڑکیوں کے میکے جانے کی خواہش ،ساونی کا انتظار، ہجر ووصال کی کیفیات وغیرہ کا بیان ہوتا ہے۔ان تمام گیتوں میں جذبات کا اظہار عورت کی طرف سے ہوتا ہے اور عورتیں ہی اسے گاتی ہیں۔اردو میں ابتدا سے ہی برسات گیت لکھے جانے کا رواج رہا ہے، جنھیں برساتیاں کہا جاتا ہے۔زبان کی ترقی کے ساتھ ساتھ برساتیوں کی زبان بھی ترقی یافتہ ہوتی چلی گئی۔اس موسم میں گائے جانے والے گیت عورتوں اور لڑکیوں کو ازبر ہوتے ہیں۔موسم برسات کے آتے ہی ان کی زبانوں پر آنے لگتے ہیں۔یہ ایک نسل سے دوسری نسل میں منتقل ہوتے ہیں۔یہاں حکائی روایت کی اہمیت سے کسی طور انکار ممکن نہیں۔یہ حکائی روایت کا ہی خاصہ ہے کہ صدیوں گذر جانے کے بعد گیت ہم تک پہنچے ہیں۔لہٰذا اردو زبان وادب کی ترقی واشاعت میں حکائی روایت کا بھی حصہ ہے۔اس مفروضے کو ہمیں تسلیم کر لینا چاہیے۔

* عالم میں انتخاب دہلی، از مہشور دیال۔ص: ۴۱۰-۴۱۱-۴۱۲

بار ماسہ: بار ماسہ اگرچہ اردو اور ہندی کے ادبی گیتوں کے دائرے میں آنے والا گیت کا ویہ ہے اس کے مختلف روپ اور رنگ ڈھنگ اردو ہندی اور دیہاتی بھاشاؤں میں رائج رہے ہیں اور ان کو بار ماسائی گیت یا بار ماسے کہا جاتا ہے۔ اردو میں ان کا رواج بہت کم رہا لیکن بارہ ماسے کے ہندستانی زبان میں جو نمونے ملتے ہیں، ان میں اردو میں سب سے زیادہ ہیں۔ گمان غالب ہے کہ پہلا بار ماسہ افضل نے لکھا تھا جو اکبر کے آخری اور جہانگیر کے عہد کا ایک شاعر تھا۔ اور جھنجانے ضلع مظفر نگر (مغربی یوپی) کا رہنے والا تھا۔ بعض تذکرہ نگاروں نے اسے پانی پتی بھی لکھا ہے۔ ممکن ہے اپنی عمر کے کسی حصے میں وہ افضل پانی پت بھی رہے ہوں۔ بارہ ماسہ لوک گیتوں کا ہی ایک حصہ ہے۔ موسموں کی آمد اور انکی رخصت اپنی جگہ، مگر ہمارے زیادہ تر بارہ ماسہ موسم برسات کے نسبتاً تفصیلی بیان پر مشتمل ہیں۔ اور اس موسم کے گونہ گو مرقع اور تصویر نامے ہمارے بارہ ماسوں موجود ہیں۔ افضل کے بارے ماسہ کو بکٹ کہانی بھی کہتے ہیں۔ یہ لفظ ظاہر کرتا ہے کہ بارہ ماسہ بنیادی طور پر ایک لوک گیت ہے۔ جس میں بارہ ماسائی کیفیتوں کا بیان ہوتا ہے اور اسی کے ساتھ ایک ہجر نصیب اور فراق آشنا عورت کے دکھ درد کا بیان ہوتا ہے جس کا سوہرا اسے چھوڑ کر چلا گیا ہے۔ اب وہ ہر ماہ میں جس موسمی کیفیت سے گذرتی ہے، اس کا ذکر کرتی ہے اور اس کے ساتھ اپنے غمِ جدائی کو شامل کر دیتی ہے۔ ذیل میں چند مثالیں ملاحضہ ہوں:

ے پیم کی چوٹ ہے بالے پن سے
بے کل ہوں میں بہت دمن سے
ڈولی، ڈولا کچھ بھی لاؤ
آج ہی جا کے ملونگی سجن سے

ے پہلے ہی سے نیناں تھے چنچل
پھر اس پہ غضب ہے یہ کاجل
دکھلا دے جھلک ایک پلک

ذرا اورا اٹھا مکھ سے آنچل

ے جھکیا رے بدرا برس کیوں نہ جائے
اب تیری آئی بہار
کہاں توں لاؤں بدرا جو، چنے
کہاں بوؤں کچنار
جنگل بوؤں بدرا جو، چنے باغوں بوؤں کچنار

ے جھکیا رے بدریا
رم جھم رم جھم چلیں پھواریں گھر گھر گھر بدرا چھائے
ہائے سکھی میں کس کو بتاؤں مورے پیا اب تک نہیں آئے
چھائے ری اندھیاری ہر سُو کوک رہی ہے کوئل کوکو
بول رہا ہے پپیہا پی سُو پیا بن مورا جیا گھبرائے
ناچ رہے ہیں تارے گگن میں، بیاکل ہے من موا لگن میں
اپنے پیا کی راہ تکت ہوں، مور پیا مو ہے ترسائے

ے چھا رہی کاری گھٹا جیا مورا ہرائے ہے
سن ری کوتیا باوری تو کیوں ملہار گائے ہے
آ پپیہا آ اِدھر میں بھی سراپا درد ہوں
آم پر کیوں غم رہا میں بھی تو رنگ زرد ہوں
فرق صرف اتنا ہے کہ اس می رس ہے مجھ میں ہائے ہے
چھا رہی کاری گھٹا جیا مورا لہرائے ہے

جانت گیت (چکی کے گیت): مذکورہ لوک گیتوں کے علاوہ بھی کچھ اور گیت ہیں جو عورتیں مختلف اوقات میں گھریلو کام کرتے وقت یا پھر کھیتوں میں کام کرتے وقت گاتی تھیں؛ جیسے چکی گیت وغیرہ۔ یہ

دیہاتوں میں پتھروں کی چکیوں پر آٹا پیستے اور دالیں وغیرہ دلتے وقت اکثر عورتیں گاتی تھیں۔ وہ محنت کے کام کو خوشی کا کام بنانے کے لیے اپنے کام کے ساتھ ساتھ گیت بھی گاتی چلتی ہیں۔ ان گانوں میں اپنے روزمرہ کے معمولات کا بیان ہوتا اور شوہر سے دوری کے سبب اپنی پریشانیوں اور کیفیات و جذبات کا بھی اظہار ہوتا تھا۔ انھیں گیتوں کے ذریعہ وہ اپنا دل کا بوجھ ہلکا کر لیتی تھیں اور شوہر سے جدائی کے دن گذارتی تھیں۔ اس کی محبت اور یاد کے سہارے اپنی روٹی روزی بھی کماتی تھیں۔ ان گیتوں کو جانب گیت کہا گیا ہے۔

زرائی گیت: اس کے علاوہ کھیتوں میں مختلف کام کرتے وقت بھی عورتیں گیت گاتی تھیں۔ محنت کرنے کے ساتھ ساتھ گیت گانے کا دیہاتی عورتوں میں عام رواج تھا۔ اسی طرح چھت کوٹنے والی کٹنیوں کے کچھ مخصوص گیت ہیں جو سینوں میں محفوظ تھے۔ لیکن اب یہ بھی محاسبہ ختم ہو گیا ہے۔

(د) دہلی میں بھنڈیتی یا نقالی

تمثیل کی ابتداء انسانی تہذیب کی ابتداء کے ساتھ ہی ہوتی ہے۔ دوسری کی نقل اتارنا ایک فطری جذبہ ہے۔ بچہ بھی اپنے بڑوں کی نقل اتارتے اتارتے چلنا بولنا اور طریقۂ زندگی سیکھتا ہے۔ نقل اتارنے کی ترقی یافتہ شکل ہی ڈرامہ اور اداکاری ہے۔

نقالی اور خصوصاً رقص کے ساتھ نقالی ہندستان کا قدیم فن ہے۔ یہ فن حضرت عیسیٰ مسیحؑ سے پہلے راجا بکرما جیت کے دربار میں بہت ترقی پر تھا۔ اس میں اعلیٰ درجے کے ڈرامے دکھائے جاتے تھے اور حقیقت یہ ہے کہ یہ بہت مہذب اور شائستہ نقالی تھی۔ (ص ۲۴۳، گذشتہ لکھنؤ) اس دور میں یہ ایک فن کی حیثیت رکھتی تھی لیکن اس کے اس فن کی کوئی مرتب تاریخ نہیں ملتی جس کی روشنی میں ہم یہ کہ سکیں کہ یہ فن کس طرح ارتقاء پذیر ہوا۔ مسلمانوں کے دور حکومت میں اورنگ زیب کے عہد کے بعد بھانڈ اور نقال نظر آتے ہیں۔ اس دور میں امراء سلاطین دہلی میں ملک گیری اور ملک داری کی زحمتوں سے منہ موڑ چکے تھے ہر طرف عیش پرستی کا ماحول تھا۔ اسی عیش و طرب کی محفلوں کو وہ اپنا آبائی حق تصور کر رہے تھے۔ لہٰذا فنون لطیفہ کو ترقی کے مواقع کثرت سے دستیاب ہوئے اور فنون لطیفہ کی بہت ترقی ہوئی۔ لہٰذا نقالی بھی جو قدیم ہندستان کا ایک مہذب فن تھا، شناخت آئی۔ محمد

شاہی عہد میں تو بہت سے بھانڈا اور نقال ملتے ہیں۔ یہ لوگ ٹولی کی شکل میں ہوتے دوسروں کی نقلیں اتاتے کسی لطیفے یا کہانی کی تمثیل لوگوں کے سامنے پیش کرتے اور تفریح طبع کا سامان فراہم کرتے تھے۔ عوام میں بھی مختلف تقاریب کے موقع پر ان کی موجودگی ضروری سمجھی جاتی تھی۔ یہ لوگ خود بھی طلب معاش میں چوراہوں اور محلوں میں تمثیلیں پیش کرتے اور انعام حاصل کرتے تھے۔

نقالی دراصل اس معنی میں بہت اہم ہو جاتی ہے کہ بھانڈا اپنے تمثیل میں برجستہ فقرے موقع کی مناسبت سے فی البدیہہ کرتے ہیں۔ معاشرے کی دکھتی رگوں اور ناہمواریوں پر چوٹیں کرتے ہیں۔ یہ لوگ زبان کے برجستہ استعمال کے فن سے واقف ہوتے ہیں۔ بلا کے ذہین بزلہ سنج اور حاضر جواب ہوتے ہیں۔ ذومعنی بات کہنے میں جواب نہیں رکھتے۔ انھیں خوبیوں کے باعث ان کا فن عوام وخواص میں پسندیدگی اور تفنن طبع کا ذریعہ قرار پایا۔

دیہی علاقوں میں تفریح اور تفنن طبع کے ذرائع محدود ہونے کی وجہ سے بھی اس فن نے چھوٹے قصبات اور دیہاتوں میں خوب ترقی کی۔ یہی وجہ ہے کہ ادنی قوموں کی تقریبوں میں جب لوگ مل کر خوشی سے ناچتے گاتے ہیں تو اس کے ساتھ مضحکہ خیز نقلیں بھی کرتے ہیں۔ دہلی میں بھی اس فن نے خوب ترقی کی۔ محمد شاہی عہد میں کریلا، حافظ چندا خواص، مزایارو، لذت سبزہ اور بادل وغیرہ درباری نقال کی حیثیت رکھتے تھے۔ درگاہ علی خان نے ان کے ضمن میں قدرے تفصیل سے لکھا ہے۔ کریلا بھانڈا ان میں سب سے زیادہ مشہور تھا۔ دہلی والے شوقین مزاج اور شاہ خرچ تو تھے ہی لہٰذا جب موقع ہوتا تو محفلیں آراستہ کی جاتیں۔ بھانڈ ا نقال اور طوائفیں آ موجود ہوتیں اور تفریح کا باعث بنتی۔ دہلی کی کوئی تقریب ایسی نہ تھی جن میں ان لوگوں کی موجودگی نہ ہو اور طوائفوں کے ساتھ نقالوں یا بھانڈ نہ بلائے جاتے ہوں۔ مغلیہ عہد میں نقالوں کی اپنی ایک مخصوص اہمیت تھی۔ ان کی قدر عوام وخواص میں یکساں طور پر کی جاتی تھی۔ دہلی کے بازاروں اور کوچوں میں یہ خود تماشے کرتے پھرتے تھے۔ جیسے ہی یہ بات عام ہوتی کہ کسی بازار میں بھانڈ گھوم رہے ہیں لوگوں کی ایک بھیڑ امڈ آتی اور ان کے اردگرد جمع ہو جاتی اور یہ لوگ اپنے تماشے شروع کر دیتے تھے۔ دہلی میں مزارات پر عرس کے میلوں اور دوسرے سماجی میلوں میں بھی انکی ٹولیاں پیش پیش رہتی تھیں۔ چاندنی چوک میں تو خاص طور پر شہر کے منتخب نقال اور مسخرے موجود رہتے تھے۔ جگہ جگہ اپنی دکان سجا کر ناظرین کو محظوظ کرتے تھے۔ یہ لوگ اپنے فن کو

فروخت کر کے اپنی روٹی روزی مہیا کرتے تھے۔اوران کے فن کی کامیابی اسی میں تھی کہ ناظرین محظوظ ہوں۔ حقیقت میں نقال دہلی کی قدیم سماجی زندگی کا ایک اہم جز بن گئے تھے جنھوں نے فن نقالی کوخوب خوب برتا ہے ۔نقالی اپنے جوہر وکمالات کو پر اثر انداز سے پیش کرنے کے لیے اپنی ٹولیوں میں ایک نوخیزلڑکے کوضرور رکھتے تھے۔جس کے لمبے بال ہوتے،عورتوں کا لباس پہنتا اورعورتوں کا کردارادا کرتا تھااور پھرتی سے ناچتا تھا۔اس کے ناچ میں غیر معمولی چلت پھرت،نخرہ اورشوخی ہوتی تھی۔بھانڈوں کے مکالمے اُن کے کردار کی زبان میں ہوتے ۔ساز بجانے والا بھی ہوتا اور بقیہ لوگ بھانڈ تالی بجا کر واہ واہ بھی کرتے اور سماں باندھ دیتے تھے۔عبدالحلیم شرر نے لکھا ہے۔

''اپنی نقالی کے کمالات میں جان ڈالنے کے لیے اپنے گروہ میں ایک ناچنے والا نوعمرلڑکا بڑھالیا جو بال بڑھا کے،عورتوں کا ساجوڑا باندھتا ہیاور نہایت ہی پھرتیلے پن سے ناچ کے،اپنی چلت پھرت سے محفل میں زندہ دلی اور تازگی پیدا کرتا ہے۔

گذشتہ لکھنؤ از عبدالحلیم شرر،ص ۲۴۱

دہلی کے نقالوں کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ لوگ نواب اور رئیسوں کے یہاں جاتے تھے اوران کی نقل ضرور اتارتے تھے ان پر چوٹیں کرتے۔ان کی باتوں کا عام طور پر برا بھی نہیں مانا جاتا تھا کیونکہ یہ ان کا فن تھا۔ہمارے معاشرے میں انھوں نے عجیب عجیب کام کیے ہیں۔یہ نیشنل اسٹائرز کی حیثیت بھی رکھتے اور انھوں نے وہ کام بھی انجام دئے جو اسپیکٹیر اور ٹاٹلر نے کیے تھے۔یعنی نقالوں نے فن نقالی کے ذریعہ جس خوبصورتی اور عمدگی سے روٴسا اورامرا کو سبق دیے اوران کی خامیوں اور لغزشوں کی انھیں تنبیہ کی ہے،وہ انھیں کا خاصّہ تھا۔یہ فن نقالی کے علاوہ کسی طور ممکن نہ تھا کہ شاہ وقت پراور وہ بھی ان کی موجودگی میں،کوئی ان پر انگلی اٹھا سکے۔یہ جراءت صرف نقالوں اور بھانڈوں میں ہوتی تھی کہ بڑی سے بڑی بات اپنے ذریعہ بادشاہوں تک پہنچائیں۔فن نقالی کے تعلق سے بہت سے سبق آموز واقعات مشہور ہیں جس میں انھوں نے اپنے فن کے کمالات دکھائے۔ چند واقعات ملاحظہ ہوں اس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ان لوگوں نے اپنے فن کو کس طرح برتا ہے۔نقال اور بھانڈ فن رقص وموسیقی سے اچھی طرح واقف ہوتے تھے۔ان نقالوں میں موتی بھانڈ رقص میں ماہر تھا۔مہیشور دیال

لکھتے ہیں:

''موتی بھانڈ نے تسلیمات عرض کیں، پھر کوئی ایک گھنٹے تک کتھک ناچ کے توڑے سنائے پھر لئے کی تقسیم ایک سے سوتک سنائی۔ آخر میں تتکار کا کمال دکھایا۔ فن میں یکتا تھا اس نے حاضرین کی فرمائش پر مور کا ناچ بھی دکھایا تو اس کے تھرکنے پر محفل لوٹ لوٹ گئی۔ نواب صاحب نے ناچ ختم ہونے پر اسے بلایا اور بولے۔ موتی تم پر یہ فن ختم ہے۔ مور کا ناچ دوسرے بھی ناچتے ہیں مگر جس طرح تم ناچتے ہو، یہ اور کسی کے بس کی بات نہیں۔''

عالم میں انتخاب دلی از مشہور دیال، ص ۳۳۰

سلطنت محمد شاہی کے عہد کا ایک مشہور بھانڈ کریلا تھا۔ ایک مرتبہ کا ذکر ہے کہ بادشاہ نے ناراض ہو کر بھانڈوں کو دلی سے فوراً نکل جانے کا حکم صادر کر دیا۔ اگلے روز جب بادشاہ محمد شاہ کی سواری نکلی تو ایک جگہ اوپر سے بھانڈوں کے گانے اور ڈھول بجانے کی آواز آئی۔ محمد شاہ نے تعجب سے سر اٹھایا تو دیکھا کہ کریلا معہ اپنے کچھ بھانڈ ساتھیوں کے کھجور کے پیڑ پر چڑھا ہوا گا بجا رہا تھا۔ سواری رکوا کر بادشاہ نے غصے سے کہا یہ کیا گستاخی ہے اور ہمارے حکم کی تعمیل کیوں نہیں ہوئی اس پر کریلا نے اوپر بیٹھے بیٹھے ہی کہا...... ''قبلہ عالم ساری دنیا تو جہاں پناہ کے زیرنگیں ہے۔ جائیں تو کہاں جائیں اس لیے عالم بالا کا ارادہ کیا اور یہ پہلی منزل ہے۔ یہاں بھی حیات تنگ ہوئی تو اوپر چلے جائیں گے۔'' اس پر بادشاہ اور مصاحبین ہنس پڑے اور بادشاہ نے انھیں معاف کر کے اپنا حکم واپس لے لیا۔ یہ واقعہ اس طرف اشارہ کرتا ہے کہ کریلا بھانڈ نے اپنی سزا معاف کرالی۔ یہی اس کے فن کی خوبصورتی اور کامیابی ہے۔

بھانڈوں کی نقلیں دیکھتے دیکھتے ناخواندہ عوام میں بھی نہایت شستہ الفاظ اور بہترین جملے رائج ہو گیے۔ اس طرح یہ ترقی یافتہ زبان مقبول ہو جاتی تھی۔ باضابطہ تحریری تمثلوں کے مقابلے میں بھانڈوں کی نقلیں زیادہ آسانی سے عوام کے ذہن میں اتر جاتی ہیں اور مقبول ہو جاتی ہیں۔ عوام کو پورے پورے مکالمے اور پیروڈیاں اداتیں اور پھر فرداً فرداً سینہ بسینہ شہر بشہر رواج پاتی چلی جاتیں۔ وہ ناخاوانده افراد جن کی رسائی کتابوں تک نہیں

تھی، بہترین زبان بولتے اور الفاظ کی درست ادائیگی کرتے تھے۔ اس طرح یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ حکائی روایت نے تمثیلوں کے حوالے سے اردو زبان کی ترویج و اشاعت میں اہم رول ادا کیا ہے۔

(ہ) بھگت، سوانگ اور نوٹنکی

تفریح انسان کی بنیادی ضرورت ہے۔ انسان نے اس ضرورت کو بالکل ابتدا سے ہی محسوس کیا اور تفریح کے ذرائع تلاش کئے۔ اقوام عالم کی تہذیبی تاریخ تقریباً یکساں ہے۔ یوروپ میں بائیبل کی کہانیوں پر تمثیل ہوتی تھی۔ ہندستان میں بھی عہدِ قدیم سے مذہبی رویوں، کتابوں اور اخلاقی قصوں کی تمثیل، سادھواؤں کی ٹولیاں مندروں کے چبوتروں یا گاؤں میں کسی بڑے سایہ دار درخت کے سائے میں ہوتی تھی اور بعد میں عہدِ اکبری کے آتے آتے ان سادھوؤں کی منڈلیاں بن گئی تھیں۔ تمثیل کرنے والے یہ سادھو بھگت کہلاتے تھے۔ غالباً ترقی یافتہ ڈرامے کی یہ بنیادی شکل تھی۔ بھگت جگہ جگہ گھومتے اور تمثیلیں پیش کرتے۔ حاضرین چندہ جمع کر کے ان کے لئے روٹی روزی فراہم کرتے۔ بعد میں کرداروں سے مماثلت بنانے کے لئے ہلکا پھلکا میک اپ کیا جانے لگا جسے سوانگ بھرنا کہتے ہیں۔ پنجاب میں سوانگ با قاعدہ فن بن گیا۔ آج کل کی رام لیلا، کرشن لیلا وغیرہ بھگتوں اور سوانگوں کی ترقی یافتہ صورت کہی جا سکتی ہے۔ یہ بھگت عوام میں اسقدر مقبول تھے کہ انگریزوں نے اس کی قوت کو محسوس کیا اور دباؤ کے تحت محز باخلاق بھگت لکھوائے جسکی بنا پر ایک دو دہائی بعد ہی یہ فن ختم ہو گیا لیکن شب بازی اور نوٹنکی وجود میں آئیں۔ دراصل شب بازی کٹھ پتلیوں کے کھیل کو کہتے ہیں یعنی لکڑی کے بنے ہوئے پتلوں کو ڈوری کے سہارے حرکت دے کر راوی کہانی بیان کرتا ہے اور کبھی کبھی ڈھولک پر عورتیں ان کا ساتھ دینے کیلئے گیت بھی گاتی ہیں۔ عام طور پر یہ فنکار راجستھانی ہوتے ہیں۔ یہ فن اعلی سوسائٹیوں اور شہروں میں بھی آجکل مقبول ہے۔ بھگت نے نوٹنکی کی شکل لے لی ہے۔ لفظ نوٹنکی کے بارے میں لوگوں کا خیال ہے کہ یہ سنسکرت کے لفظ ناٹک سے بنا ہے جبکہ کچھ لوگ اسے شہزادی نوٹنکی سے منسوب کرتے ہیں۔ بہرصورت اس میں مختلف نوعیت کے فنکاروں کا ایک طائفہ ہوتا ہے جو پہلے منڈلی اور اب کمپنی کہلاتا ہے۔ نقارہ، ڈھولک، ہارمونیم اور سارنگی نوٹنکی کے بنیادی مزامیر ہیں۔ نوٹنکی میں کوئی پنڈال یا میدان میں عارضی دیواری بنا کر ایک تختیہ چبوترا بنا دیا جاتا ہے جو اسٹیج کا کام کرتا ہے۔ نوٹنکی شروع ہونے سے کافی پہلے ایک

مخصوص لے پر نقارہ پیٹا جاتا ہے۔ جب تماشبین اکٹھا ہو جاتے ہیں تو نوٹنکی سے پہلے ایک مذہبی گیت پیش کرتے ہیں اور مختلف کہانیاں مثلاً لیلیٰ مجنوں، ہیر رانجھا، ستیہ وتی ہرش چند اور کبھی کبھی توڑ مروڑ کر کوئی طبع زاد پیش کرتے ہیں۔ حسبِ ضرورت سوانگ بھر کر کردار ادا کئے جاتے ہیں۔ بیچ بیچ میں ایک مخصوص لے پر گانوں کی شمولیت بھی ہوتی ہے۔ عام طور پر نوٹنکی کے مکالمیں منظوم ہوتے ہیں۔ تفریح طبع کے لئے رقص بھی ہوتے ہیں۔ منظر بدلنے کے وقفے میں ایک یا دو مسخرے لطیفے بازی اور بے ہنگی حرکات وسکنات سے ہنساتے بھی ہیں۔ یہ تمام فنون اتنے قدیم ہیں اور ایک دوسرے میں اتنا ضم ہو گئے ہیں کہ انکے ماخذ کا پتہ نہیں لگایا جا سکتا۔ بہر حال یہ ایک عوامی فن ہے اور ان پر عوامی بولیوں کی چھاپ ہے لیکن شمالی ہند میں ان پر کھڑی بولی کے اثرات نسبتاً گہرے ہیں۔ جب اردو نے ترقی یافتہ زبان کی شکل اختیار کر لی تو ان تماشوں کی زبان پر بھی اردو کے رنگ چڑھ گئے۔ یہاں تک کہ پارسی تھیٹر کے آنے سے آغا حشر کاشمیری اور دوسرے ڈرامہ نگاروں کے مکالمے فارسی آمیز ہوتے تھے۔ قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ جو کہانیاں اسٹیج سے کھیلی گئیں، ان کا کوئی اسکرپٹ پہلے نہیں لکھا گیا۔ ان تماشوں کا روح رواں حسبِ ضرورت بول کر مکالمے یاد کراتا ہے۔ ان تماشوں میں پرانے گیتوں سے لے کر بلند پایہ شاعری کا کلام تک استعمال کیا گیا ہے۔ اس طرح ان کی ترقی اردو کی حکائی روایت کا حصہ بن گئی جس کی وجہ سے اردو زبان وادب گاؤں گاؤں اور شہروں شہروں عوام کی زبانوں پر نامزد ہو گیا۔ بلاشبہ اگر ان تماشوں کا ریکارڈ تحریری شکل میں ہوتا تو وہ اردو زبان وادب کا مضبوط حوالہ بن جاتا۔ بھگت، سوانگ اور نوٹنکی نے کھڑی بولی کی ترویج کے ذریعے اردو کو پروان چڑھایا۔ مثال کے طور پر پرانی مشہور فلم ہیر رانجھا کو لیجئے جس کے سارے منظوم مکالمے نوٹنکی کے انداز پر ہیں۔ چند مثالیں دیکھئے:

فریادی : شور سوشجاعت کا ہے ہو رہا مرحبا آفریں ایسی ہمت کو ہے
ایک ظالم نے بے حد کیا ظلم یہ اس سے کھٹکا آذرِ دولت کو ہے
جہانگیر بادشاہ : ظلم کس نے کیا ہے بتا نام دو ہوتا ظالم یہاں پر نہیں معاف ہے
خون کا بدلہ خون یعنی ٹیٹ فار ٹیٹ یہی جہانگیر کا انصاف ہے
رنگ راوی : ختم ہو گیا حال یہ سنو اور تحریر ملکہ کو ہمراہ لے شہنشاہ جہان گیر

چوبولہ

شہنشاہ بجنسہ ادھر تشریف محل میں لائے ادھر ہر اک درباری نے خوبی جوہر دکھائے
ایاز خاں بلونت رتن سنگھ اسی جگہ پر آئے تیراندازوں پر لوگوں نے ہیں قہقہے لگائے
ایک لاغر گھوڑے کی تعریف ایک بھانڈ یوں بیان کرتا ہے ۔

گھوڑا ہے گھوڑا ہے عربی گھانس چھوڑ کھاتا ہے کربی
ایسا گھوڑا جہاں میں کم نکلے جس کا ناک پکڑے دم نکلے

ایک اور مثال:

گھوڑا دل کا پھوڑا کھائے بہت چلے تھوڑا
گھوڑے کے پیر کے نیچے آیا روڑا
میں نے جمایا کوڑا تو نیچے سوار اوپر گھوڑا

☆☆☆☆☆

حاصلِ مطالعہ

اردو کی زبردست حکائی روایت رہی ہے۔اردو زبان اپنی نشوونما کے زمانے ہی سے اپنی حکائی روایت سے جڑی رہی ہے۔ بازاروں، خانقاہوں اور درباروں میں جہاں یہ پلی، بڑھی اور پروان چڑھی، وہاں اس حکائی روایت کا چلن تھا۔ بازار خرید وفروخت کے مراکز کے علاوہ پرانے زمانے میں سیر وتفریح کا واحد ذریعہ بھی تھے۔شام کو لوگ وہاں اکٹھا ہوتے اور رات دیر تک خوش گپیوں میں مصروف رہتے تھے۔مختلف گروپوں میں بیٹھ کر قصہ کہانیاں کہی جاتی تھیں۔شاعری کی محفلیں جمتی تھیں۔لوگ اپنا اپنا کلام پڑھتے یا کسی مشہور شاعر کا کلام سناتے یا گاتے بھی تھے۔خانقاہوں میں بالخصوص جمعرات کو قوالی کی محفلیں ہوتی تھیں۔نعت،منقبت،حمد اور غزل کی صوفیانہ شاعری باواز بلند پڑھی یا گائی جاتی تھی۔خانقاہوں میں عرس کے موقع پر یہ سلسلے رات دیر تک چلتے تھے۔درباروں میں خواہ وہ شاہی دربار ہوں،نوابینوں اور جاگیرداروں کی حویلیاں،شاعروں کو ان کی سرپرستی حاصل تھی۔آئے دن مشاعروں کی محفلیں سجتی تھیں۔اس طرح وہاں رقص و سرود کی محفلیں بھی جمتی تھیں۔پیشہ ورطوائفیں رات رات بھر مجرے کرتی تھیں اور بڑے بڑے نذ رانوں سے سرفراز ہوتی۔پٹھانوں کی بستیوں میں چہار بیت کے پروگرام کا انعقاد ہوا کرتا تھا۔جہاں ٹولیوں کی شکل میں

مختلف اکھاڑوں کے لوگ خاص انداز میں گاتے اور ناچتے تھے اور تفریح طبع کا سامان مہیا کرتے تھے۔ رام پور،ٹونک، مرادآباد، شاہجہاں پور، ملیح آباد، بھوپال وغیرہ میں چہار بیت کے اکھاڑوں میں مقابلہ کا تماشا قابل دید ہوتا تھا۔محرم کے مہینے کے بالخصوص شروع کے دس دنوں میں مسلم بستیوں کے ہر محلے اور گلی کوچے میں مرثیہ خوانی ہوتی ہے۔انیسؔ و دبیرؔ کے مرثیوں کے علاوہ مجلسوں میں مختلف شعراء کے کلام میں امام حسن اوران کے خاندان کے افراد کی شہادت کے واقعات سنائے جاتے ہیں۔اسی طرح بارہ وفات کے مہینے میں تقریباً پورے تیس دن مسلم گھروں میں میلاد شریف ہوتا ہے جہاں رسول ﷺ کی پیدائش سے لے کر وفات تک کے حالات و واقعات بیان کئے جاتے ہیں۔مذہب و مذہب وعقیدت سے جڑی ہوئی محفلوں میں مرثیہ خوانی اور میلاد شریف کے علاوہ سال کے 365 دنوں میں خانقاہوں میں کہیں نہ کہیں صوفیائے کرام کے عرس بھی ہوتے رہتے ہیں جہاں بزمِ سخن اور بزم سماع دونوں لازم وملزوم سمجھے جاتے ہیں۔اس کے علاوہ وہاں وعظ بھی ہوتے ہیں۔ان سطور سے اردو زبان وادب کی حکائی روایت کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ اردو زبان کے تہذیبی رویوں میں حکائی روایت کا شروع ہی سے عمل دخل رہا ہے اوراس نے سماجی اصناف کو جنم دیا اور پروان چڑھایا ہے

زیرِ نظر مقالے کا عنوان دہلی میں اردو شاعری کی حکائی روایت ہے۔موضوع بالکل نیا اور اچھوتا ۔اردو کی حکائی روایت پر الگ الگ تحقیق وتنقید ہوتی رہی ہیں۔سماجی اصناف کے تعلق سے بھی اظہارِ خیال ہوا ہے۔لیکن ہم سے انھیں ملا کر نہیں دیکھا گیا اوراس طاقت کو محسوس کرنے سے قاصر رہے جس نے اردو زبان وادب کی ترویج واشاعت میں اہم کردار ادا کیا ہے۔مشاعرے،قوالی، چہار بیت، مرثیہ خوانی، مجرے اور غزل گائیکی شاعری کے حوالے سے اور نثر میں داستاں گوئی اردو تہذیب کی شناخت کا حصہ ہیں۔ان سماجی اصناف اوران کے تعلق سے حکائی روایت نے اردو کو نہ صرف ہردل عزیز بنایا بلکہ گھر گھر،گلی گلی،کوچے کوچے عوام زد کیا۔یوں تو اردو زبان کی تاریخ تقریباً ایک ہزار سال پر محیط ہے لیکن تین چار سو برسوں میں اس زبان نے ہندستان گیر حیثیت حاصل کی ہے۔اس میں ہماری اسی حکائی روایت اور سماجی اصناف کا ہاتھ ہے۔درباروں، خانقاہوں اور بازاروں میں یہی چیزیں تھیں جن کا بول بالا تھا۔وہاں ایک طرف یہ تفریح طبع کا سامان مہیا کررہی تھیں اور دوسری طرف سماجی زندگی میں بالواسطہ طور پر اردو زبان وادب کی ترویج واشاعت میں سرگرم عمل تھیں۔

اردو زبان وادب کی حکائی روایت بہت پرانی ہے لیکن چار پانچ سو برسوں سے اس حکائی روایت نے

ارتقا کے مختلف مدارج طے کرتے ہوئے کئی سماجی اصناف یا اداروں کو جنم دیا اور ان کے اجزائے ترکیبی بھی وضع کئے جنھیں ہم فنی محاسن بھی کہہ سکتے ہیں۔ ان سماجی اصناف میں مشاعرہ، قوالی، چہار بیت، ماثیہ خوانی، مجرے ،غزل گائیکی شاعری میں اور نثر میں داستان گوئی، ذکر، قصے کہانیاں سنانے کا فن خصوصا قابلِ ذکر ہیں۔ مشاعروں میں شاعر تحت الفظ یا ترنم مین اپنا کلام سنا کر سامعین سے دادِ تحسین وصول کرتا ہے۔ قوالی میں کسی شاعر کے کلام کو تال کی لئے کے ساتھ ٹولیوں میں موسیقی کے آلات کی مدد سے گایا جاتا ہے۔ چہار بیت میں شاعر کے کلام کو گاتے وقت دف کے ساتھ شعر کے مفہوم کے مطابق جسم کی حرکات قابلِ دید ہوتے ہیں۔ مرثیہ خوانی بھی ایک فن ہے جس میں ہاتھ اور چہرے کی مختلف جنبشوں سے کلام میں تاثر پیدا کیا جاتا ہے۔ مجروں میں گائیکی کے فن کو بروئے کار لاتے ہوئے رقص کی کیفیتوں کے ساتھ کلام سنایا جاتا ہے۔ ان سماجی اصناف نے اردو زبان و ادب کی ترویج واشاعت میں بے حد اہم رول ادا کیا ہے۔ انھیں اصناف یا اداروں کے ذریعے شاعروں کا کلام سوام کے زبان زد ہوا۔ مشاعروں کو لیجیے جہاں شاعروں کے تازہ کلام بزمِ سخن میں رات کو سن کر اپنی اپنی پسند کے مطابق سامعین کے ذریعہ صبح شہر اور قصبوں کے گلی کوچوں میں پھیل جاتا ہے۔ قوالی، مجرے، چھار بیت وغیرہ کے حوالے سے بھی یہ بات کہی جاسکتی ہے جو اردو شاعری کو قبولِ عام کی سند عطا کرتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ اردو دنیا کی ان چند زبانوں میں سے ایک ہے جس کا ادب بھی زبان کے ساتھ حکائی ردایت رکھتا ہے۔ ادب کی اس حکائی روایت نے سماجی اصناف یا اداروں کو پروان چڑھایا اور اس کے ذریعے اردو زبان وادب کی ترویج واشاعت بھی ہوئی۔ آج اردو زبان وادب کی مقبولیت، ہردل عزیزی، اور ہندستان گیریت انھیں سماجی اصناف کی مرہونِ منت ہے۔

مشاعرے : مشاعرے سے مراد شاعروں سامعین کا وہ مجمع یا مجلس ہے جس میں ایک وقت اور مقام پر تقابل اور تسابق کے جذبے کپیشِ نظر شعرا اپنا اپنا کلام پیش کریں اور دادِ سخن حاصل کریں۔ مشاعروں میں شعرا اپنے جذبات، خیالات، مشاہدات، محسوسات اور افکار کو بڑے دل پزیر اور موئثر طریقے سے نظم میں اتارتے ہیں اور ضرورت پڑنے پر شواہد اور استدلال سے بھی کام لیتے ہیں۔ وہ اپنی کا طشوں کو تشبیہا تو استعارات کے رنگین پردوں میں ظاہر کرتے ہیں اور فن کی داد حاصل کرتے ہیں

مشاعروں کی روایت پرانی ہے۔ ہندستان میں ان کی باقاعدہ ابتدا انویں صدیٔ یسوی میں ہوئی۔ اس سے

پہلے شاعری اودشاعرانہ مقابلوں کے لئیے رھم سبھائین منعقد کی جاتی تھیں جن میں علما اور ارباب فن بڑی تعداد میں دکھائی دیتے ھیں۔ درباروں مین مجلس شعرا کا انعقاد بڑے اہتمام سے کیا جاتا تھا کیونکہ شعرا ھمارے ماشرے کے اہم اور معتبر جزو تھے۔ ایھیں درباروں اور راج سبھاؤں کی زینت سمجھا جاتا تھا۔ عرب اور ایران میں بھیمشاعروں کی زبردست روایت ملتی ہے جسکا ذکر شبلی نعمانی نے شعر العجم میں بڑی تفصیل سے کیا ہے اور مشاعروں کے اقسام گنائے ہیں۔ اردو میں مساعروں کے ابتدائی نقوش سولھویں صدی سے ملنے لگتے ہیں جو مغلوں کے عروج کا زمانہ کہا جاتا ہے۔ دہلی، لکھنو، حیدر آباد، بھوپال، آگرہ اور لاہور وغیرہ اس کے خاص مراکز تھے۔

دہلی میں ولی دکھنی کے دیوان آنے سے ریختہ گوئی کو ادبی شکل مل گئی تھی۔ مشاعروں کا رواجبھی بڑھ گیا تھا۔ مشاعرے قلعہ معلّٰی سے نکل کر عوام میں پھیل گئے تھے۔ آئے دن بزمِ سخن کی محفلیں جمع کرتی تھیں۔ ۱۸۵۷ کے بعد یہ قلعوں، دیوان خانوں اور محل سراؤں سے باہر آ کر پڑھے لکھے طبقوں اور انجمنوں میں سما گئے تھے اور اس کی نت نئ شکلیں ابھر کا سامنے آ گئی تھں؛ جیسے طرحی مشاعرہ، مراختہ، مطارحہ اور مجلس ریختہ وغیرہ۔

آدابِ مشاعرہ ہمیشہ بدلتے رہے ہیں۔ ابتدا میں باہمی مشاعروں میں شعرا آ[س میں ایک دوسرے کو اپنا کلام سناتے تھا۔ جب حلقہ وسیع ہوا تو صاحب مشاعرہ ہی میرِ مشاعرہ ہوتا یا پھر کسی نمایاں شاعر کو یہ خدمت سپرد کر دی جاتی تھی۔ شمع بیچ میں رکھ کر پھا گردش کرتی کہ بزرگ شاعر کی باری آخیر میں آ۔ پہلے نومشق شعرا اپنا کلام پیش کرتے۔ تحتالفظ کے بعد شعرا ترنم سے اپنا کلا مسنانے لگے۔ شعر پسند آنے پر سامعین واہوا، سبحان اللہ داد دیتے ہیں۔ سام طور پر شاعر صدر مشاعرہ سے اجازت لے کر شعر پڑھتا ہے نظامت کا رواج عام ہے۔ ناظم خاصے تعارفی تمہید کے بعد شاعر کو دعوتِ سخن دیتا ہے۔ اگر شعر پسند نہ آئیں تو شاعر کے کلام پر ہوٹنگ ہوتی ہے۔ یہ رواج علیگڑھ جہاں سے پڑا جہاں ہوٹنگ ایک ذہنی تفریح تھی اور ذہانت اور جودتِ طبع کا مظاہرہ تھی۔ دراصل آدابِ شاعری کا ایک خاص چقافتی اور سماجی ماحول کا طالب ہوتا ہے۔ مشاعروں نے اردو زبان وشاعرس کی ترویج واشاعت مین بے حد اہم کردار ادا کیا ہے

مرثیہ خوانی : اردو میں مرثیہ کی روایت مسلمانوں کے ذریعے عراق، حجاز، ایران اور افغانستان سے آئی۔ یہ امام حسین کی شہادت کے بعد سے ہی لکھے جانے لگے تھے۔ لوک ادب میں زاریوں اور دوہوں کی زبان سے سراغ

ملتا ہے کہ ان کی ابتدا اور پرورش دہلی اور اس کے نواح میں ہوئی۔ اسی طرح مرثیہ گوئی کا آغاز بھی دہلی سے ہی ہوا جو مغلیہ دور میں شھدا سے محبت اور عقیدت کا نتیجہ تھا۔ اورنگ زیب، فرخ سیر اور محمد شاہ کے عہد میں فنِ مراثی اپنے عروج کو پہنچ چکا تھا۔ محمد شاہ کے ایک درباری ملا علی سودائی یومِ عاشورہ میں نہایت فنکارانہ انداز میں خطابت اور مرثیہ پیش کرتے۔ یہ باضابطہ ایک فن ہے جس کے اپنے اصول ہیں۔ مرثیہ خواں کو تعلیم لینا اور فن کو باقاعدہ سیکھنا پڑتا ہے۔

مرثیہ خوانی میں آواز، لہجہ، ادائے الفاظ، عضوِ جسم کی جنبش وغیرہ کا اپنا کردار ہوتا ہے۔ ان عناصر کو توازن کے ساتھ بروئے کار لاکر ہی مرثیہ خواں کو مجمع میں مرثیہ پیش کرنا ہوتا ہے۔ مرثیہ خوانی میں سانحہ کربلا کو مرثیوں کے ذریعہ تازہ کیا جاتا ہے۔ اس مجلس میں لوگ مذہبی عقیدت سے آتے ہیں کیونکہ بیان کیا جانے والا واقعہ اور حالات غیر معمولی نوعیت کے ہوتے ہیں۔ یہ وہ حادثہ ہے جس کی یاد ہر مسلمان کو خون کے آنسو رلاتی ہے۔ مرثیہ خوانی کے آداب میں چند مزید باتیں بھی اہم ہیں جن کا ذکر ذیل میں کیا جاتا ہے:

مرثیہ خواں منبر پر دوزانوں بیٹھے اور زانوں کشادہ نہ ہوں۔ بازو پہلو میں رہیں۔ کمر خمیدہ نہ ہو اور بدن کسا رہے۔ مرثیہ شروع کرنے سے پہلے اس کے اوراق کی ترتیب ضروری ہے۔ مرثیہ خواں کے لیے ضروری ہے کہ وہ آنکھیں کھلی رکھے۔ بند آنکھوں سے مرثیہ پڑھنا خلاف آداب ہے۔ مجلس کی ابتدا میں عموماً رباعی، سلام اور مخمس پڑھنے کے بعد ہی مرثیہ پڑھا جاتا ہے۔ مرثیہ خواں زبانی یاد ہی کیوں نہ ہو لیکن اسے کتاب میں دیکھ کر ہی پڑھا جاتا ہے۔ منبر پر بیٹھنے کے بعد پانی پینا یا پان کھانا مرثیہ خوانی کے آداب کے خلاف ہے۔

اردو میں مرثیہ خوانی کے فن کو باقاعدہ برتا جاتا ہے۔ اودھ میں اس کو فروغ ملا۔ محرم کے مہینے میں شروع کے نو دن اور چہلم تک مسلمانوں کے گلی کوچوں میں اس فن کے مظاہرے ہوتے رہتے ہیں۔ مرثیہ خواں اپنے کو مجمع کے سامنے اس طرح پیش کرتا ہے کہ جیسے وہ خود جذبات وکیفیات سے دوچار ہو رہا ہے جو نفسِ مضمون میں ہے اسی کے مطابق وہ سامعین کو بھی شریک کرلیتا ہے اردو میں میر لطف، مسکین، حزیں، غمگین، شیخ سلطان، سید ابوتراب، حاجی حجام، محمد ندیم اور جاوید خاں وغیرہ مشہور مرثیہ خواں گذرے ہیں۔ جنھوں نے اپنے فن کے ذریعے اس سماجی اداروں کو فروغ دیا۔ مرثیہ خوانی کے ذریعے اردو زبان وادب کی ترویج واشاعت بھی ہوئی ہے۔

قوالی: قوالی عربی لفظ قول سے بنا ہے جس کے معنی کہنا، اظہار کرنا، تاکید کرنا ہے۔ قوال پیشہ ظاہر کرنے کے لئے ہے یعنی کسی قول کو بار بار دہرانے والا۔ قوالی کی ابتدا صوفیہ میں سلوک کی منزل طے کرنے کی نیت سے ہوئی تھی۔ ہندستان میں مسلمان صوفیوں نے سماع کی محفلوں کا آغاز کیا۔ حضرت بختیار کاکی، حضرت نظام الدین اولیا، شیخ فریدالدین گنج شکر وغیرہ صوفیوں کے مزارات پر ہر برس عرس کے موقع پر قوالی کا انعقاد خصوصیت کے ساتھ کیا جاتا ہے۔ ہزاروں خانقاہوں میں ہر جمعرات کو سماع کی محفلیں بھی جمتی رہتی ہیں۔

امیر خسرو قوالی کے موجد ہیں انہوں نے قوالی کو ایک فن بنایا۔ انہوں نے اس کے لوازمات اور شرائط کے علاوہ سامعین کے لئے بھی ضوابط مقرر کئے۔ صوفی لوگ موسیقی کو روح کی بالیدگی کے لئے لازمی تصور کرتے ہیں اور ذکر الٰہی میں موسیقی کو مددگار مان کر ذات الٰہی کا تصور اور انہماک پیدا کرتے ہیں۔ قوالی کو سماع کی توسیع کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ امیر خسرو نے قوالی کی ایک مخصوص ہیئت مقرر کی جس کی ابتدا قول سے ہوتی ہے۔ قوالی میں غزل گائی جاتی ہے اس لئے غزل کا انتخاب کرتے وقت بہت سی چیزوں کو ذہن میں رکھنا پڑتا ہے۔ غزل کے مفہوم کو حاضرین محفل کے مزاج، وقت اور حالات سے مناسبت رکھنی چاہئے۔ قوالی کے راگ کا انتخاب موقع محل کے مطابق ہوتا ہے۔

اردو سماج میں قوالی کا عام رواج تھا۔ چشتی سلسلے کے صوفیہ قوالی کو روحانی غذا سمجھتے تھے اور قوالوں کی سرپرستی کرتے تھے۔ رفتہ رفتہ عوام میں بھی اس کا ذوق سرایت کر گیا۔ حالانکہ صوفیا کے نزدیک عوام کے لئے قولِ ممنوع تھی۔ ۱۸ویں صدی عیسوی میں عرس کی محفلوں میں شاہانِ مغلیہ سے لے کر عوام تک ہر طرح کے لوگ یا تو اپنے یہاں مجلس قوالی منعقد کرتے تھے یا دوسروں کے گھروں میں جاکر سنتے تھے۔ محمد شاہ کے دور میں اس فن کو کافی ترقی ملی۔

محفل سماع کا قوالی بننے اور قوالی کا موجودہ دور تک سرایت کر جانے کے سفر میں قوالوں نے بہت اہم کردار ادا کیا ہے۔ انہوں نے صوفیا کے کلام کو اپنے حافظے کا حصہ بنا کر قوالی کے فن کو نکھارا اور سینہ بہ سینہ ایک نسل سے دوسری نسل میں منتقل کیا۔ قوال صوفیائے کرام کی صحبت میں رہا کرتے تھے اور ان کی سرپرستی میں اس فن کی باریکیوں کو سمجھا کرتے تھے۔ جب ایک ماہرفن صوفیائے کرام کو جو توحید کے رموز سے بھرپور ہوتا اور کلاسیکی موسیقی کے ساتھ پیش کرتا تو اہلِ محفل پر بے خودی کا عالم طاری ہو جاتا اور وہ لوگ وجد و رقص پر مجبور ہو جاتے۔ کہا جاتا ہے کہ صرف حضرت نظام الدین اولیا کے مرید قوالوں کی تعداد 200 کے قریب تھی۔

قوالی کے وقت ادب کا بڑا خیال رکھا جاتا ہے۔استاد قوال نیم گولائی میں اپنے ساتھیوں کے درمیان دو زانوں بیٹھ کر غزل گاتا ہے۔موسیقی کے آلات میں ہارمونیم،ڈھولک، چمٹا، تالیوں کے درمیان ایک خاص راگ بجتے ہیں۔سامعین کے درمیان ہمہ تن گوش کی صورت ضروری ہے۔مشاعرہ،اورمرثیہ خوانی کی طرح قوالی نے بھی اردو شاعری کی ترویج میں کارہائے نمایاں انجام دیئے ہیں۔قوالی اردو کا ایک ایسا سماجی ادارہ ہے جن نے اردو غزل کو قبول عام کی سند بخشوائی۔قوالی اردو کی حکائی روایت کا بھی ایک بے حد اہم حصہ ہیں۔

مجرے: ہندستانی تہذیب میں نرتیہ کی تاریخ بہت پرانی ہے۔دیوی دیوتاؤں کے سامنے اپسراؤں کے رقص کی بہت سی مثالیں ہندو مائی تھولوجی میں مل جاتی ہیں۔ناچنے گانے والی عورتیں مندروں سے وابستہ ہوتیں اور دیوداسیوں کے لقب سے پکاری جاتی تھیں۔عرب میں کنیزیں اور نچلے طبقے کی عورتیں ناچنے گانے کا پیشہ کیا کرتی تھیں۔ایرانیوں کے یہاں رقص وسرور کا سراغ ملتا ہے۔ہندستان کے مسلمانوں میں رقص کی روایت اکبری عہد سے آخری بادشاہ بہادر شاہ ظفر کے وقت تک شاہی دربار فن رقص وموسیقی میں ماہر حسین عورتوں سے خالی دکھائی نہیں دیتا۔یہ ہنرمند رقاصائیں درباروں میں رئیسوں کے گھروں پر اور بزرگوں کی خانقاہوں اور مزارات پر سلام کرنے حاضر ہوتیں اور اپنے فن کے کمالات پیش کرتی تھیں۔یہی سلامی''مجرے'' کے نام سے مشہور ہوئی۔مجرے کرنے والیوں کے تین طبقے ملتے ہیں۔پہلا طبقہ وہ ہے جن میں نہایت متمول، تعلیم یافتہ رقاصائیں ہوتی تھیں جن کا آنا جانا رئیسوں کے درباروں تک محدود تھا اور پیشہ صرف گانا اور رقص کرنا تھا۔ یہڈیرہ ڈاریناں کہلاتی تھیں۔دوسرا طبقہ کم درجے کی رقاصاؤں کا تھا جو بازاروں میں آبیٹھتیں اور متوسط طبقے کے افراد کو اپنے کوٹھوں پر دادِ تحسین فراہم کرتی تھیں۔یہ شادی بیاہ کے موقعوں پر گھروں میں جا کر بھی مجرا پیش کرتی تھیں۔ان کے دروازے عوام کے لئے کھلے رہتے تھے۔نچلے طبقے کی رقاصاؤں میں وہ عورتیں آتی ہیں جو ضروریات زندگی کے اخراجات پورا کرنے کے لئے ہر غیر مرد کے ساتھ جنسی تعلقات قائم کر لیتی تھیں یہ رنڈیاں کہلاتی تھیں۔

اکبر کے زمانے میں رقص وسرور کی خوب محفلیں جمتی تھیں۔اسی زمانے میں ناچنے گانے والیوں کا ایک خاص طبقہ وجود میں آیا۔شاہ جہاں کے دور میں ان کے بازار قائم ہوئے۔اورنگزیب زاہد خشک مشہور تھا لیکن اس کا پوتا شاہ عالم تو رقص وسرور کی محفلوں کا دلدادہ تھا۔وہ رات دن عیش وعشرت میں گذارتا۔اس کی منظورِ نظر لال کنور تھی

جو خود بھی ایک طوائف تھی۔اس کے عزیز واقارب بڑے بڑے عہدوں پر فائز تھے گویا شاہ عالم کے دور میں گویوں اور ڈام دھاریوں کا بول بالا تھا۔پہلے دو بڑے طبقوں کی طوائفوں کے ادارے اپنی اعلیٰ تہذیب،شائستہ گفتگو اور آدابِ مجلس کی درس گاہ قرار دئے جاتے ہیں۔طوائفوں کے یہاں رقص وسرور کے فن کے مظاہرے ہوتے تھے۔انھیں خوبیوں کے باعث وہ لوگوں کے دلوں پر قابض تھیں۔مجرے اردو شعر وادب کی ترقی کے لحاظ سے بے حد اہم ہیں۔رقص،خوش آواز گانا،خوبصورت نقش ونگار اور موسیقی کے ساتھ طوائفیں جب غزل گاتی تھیں تو عوام ان کے گرویدہ ہو جاتے تھے۔ان طوائفوں کے ذریعے اردو شاعری لوگوں کے زبان زد ہو گئی اور اس طرح گویا اردو زبان وادب کی ترویج واشاعت بھی طوائفوں اور ان کے مجروں کے ذریعے ہوئی۔

غزل گائیکی: غزل دوہوں اور گیتوں کا مزاج رکھتی ہے۔اس کے اندر چھپی ہوئی نغمیت اور موسیقیت نے اسے قبول عام کی سند بخشی ہے۔اردو شاعری کی دوسری اصناف کے مقابلے میں غزل کے موضوعات میں زیادہ تنوع ہے۔اس کے اندر بسے ہوئے خیالات،جذبات اور احساسات کی رنگارنگی اسے پر کشش بناتی ہے۔غزل اپنی ہیئت کے اعتبار سے بحروں اور ردیفوں اور قافیوں کے باعث اصنافِ شعر میں موسیقی سے زیادہ قریب رہی ہے۔اس کے اندر گیتوں کا رچاؤ اور حسیت کا جماؤ دیکھنے کو ملتا ہے۔غزل میں سوز وساز کا اٹوٹ رشتہ پایا جاتا ہے۔غزل کے اشعار میں،خوش رنگی وخوش آہنگی کا سلسلہ دور تک پھیلا ہوا ملتا ہے۔غزل کے معنی معشوقوں سے باتیں کرنا ہیں جس کا واضح طور پر یہ اشاراتی مطلب ہے کہ غزل میں زیادہ تر عشقیہ مضامین ہوتے ہیں۔غزل جب موسیقی کے ساتھ گائی جاتی ہے اور اس کی لہروں میں ڈوب کر حسین و پرکشش آہنگ میں سامنے آتی ہے تو اس میں استعمال ہونے والے لفظوں کے معنی اپنے اندر تاثر سے غیر معمولی طور پر بڑھ جاتے ہیں شائد ایسی لئے غزل گائیکی نے جنم لیا اور یہ سماجی ادارہ بہت جلد اپنے ارتقا کی بلندیوں پر پہنچ گیا۔

غزل گائیکی سے مراد وہ فن ہے جس میں موسیقی کی طے شدہ مروجہ دھنوں میں غزل کے بولوں کو اس طرح سجایا جاتا ہے کہ شعر کی معنی آفرینی اور تاثیر میں کئی گنہ اضافہ ہو جاتا ہے اور موسیقی کے سُر غزل کے بولوں سے اس طرح سج جاتے ہیں کہ جیسے سونے سے خوشبو آنے لگے۔موسیقی کے راگ اور غزل کے الفاظ جب شیر و شکر ہو کر نغمے کی شکل میں باہر آتے ہیں تو اپنی انفرادیت کے لحاظ سے ایک جداگانہ فن کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں اور یہی فن غزل گائیکی کہلاتا ہے۔غزل گائیکی کو موسیقی کے فن میں ایک اضافہ کہا جا سکتا ہے لیکن غزل گائیکی

میں ہندستان کی کلاسیکی موسیقی کے راگ اوراس کے سروں کے سچے ہونے کی پابندی نہیں ہوتی ۔اسی لئے ابتدا میں اعلیٰ درجہ کے موسیقار غزل گانا باعثِ ننگ سمجھتے تھے غالبًا اسی ل ءغزل گائیکی کونیم کلاسیکی موسیقی کے تحت گردانہ جاتا ہے۔

مغلوں کے زمانے میں غزل سرائی کی ترویج ہوئی ،اکبر، جہانگیر،شاہجہاں اور بعد میں محمد شاہ کے زمانے میں غزل گائیکی کوعروج ملا۔ بہادر شاہ ظفر کوموسیقی کا ذوق وشوق ورثہ میں ملا تھااس لئے ان کے یہاں بھی غزل گائیکی کی روایت کومزید پھلنے پھولنے کا موقع ملا۔غزل گانے کے لئے موسیقی کےمخصوص راگ راگنیاں مقرر نہیں ہیں کیونکہ غزل کا موادمختلف النوع ہوتا ہے۔ ہرشعر میں مختلف مزاجی کیفیت اور مطالب میں مختلف پہلو پہنانے ہوئے ہیں لہٰذا غزل میں مخصوص راگنی سے ہٹنااورسروں کی چلت بھرت لازمی ہوتی ہے۔غزل گائیکی کی ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ یہ سماجی ادارہ عوام وخواص دونوں میں یکساں طور پر مقبول ہے۔اس لئے اس راستے سے بھی اردو شاعری میں بالخصوص غزل مقبول ہوئی اوراس نے اردو ادب کی ایک محبوب صنف کے ذریعے اردو کی ترویج واشاعت بھی کی۔

چہار بیت : چہار بیت کی ایجاد کا سہرا افغانستان کے سرحدی پٹھانوں کے سر باندھا جاتا ہے۔'چہار بتیہ خیال کی عوامی روایت کے بطن سے پیدا ہوا جو پشتو میں کافی مقبول تھا۔پختونوں نے چہار بیت کو بنیادی طور پر ایک رزمیہ اور عشقیہ نغمے کی حیثیت سے اختیار کیا تھا۔ بہادری کے کارنامے،تاریخی واقعات،رومانی داستان اور عشق ومحبت کی باتیں ابتدائی دور کے چہار بیت کے مرکزی موضوعات ہیں۔اس کے بعد جس عوامی چار بیتۓ نے فروغ پایا اس میں طنز ومزاح،معمہ سازی اور ایک دوسرے کے شعر کے مقابلے کے رجحانات جیسے مضامین نظر آتے ہیں ۔پشتو میں چہار بیت کا آغاز اردو سے پہلے ہوا لیکن اس کا زمانہ عروج وہی ہے جو اردو کا ہے۔ پٹھانوں کی بستیوں میں خصوصاً رام پور،ٹونک،شاہجہاں پور،ملیح آباد،قائم گنج اور بھوپال میں چہار بیت خوب پروان چڑھی۔مختلف اکھاڑے سامنے آئے۔رام پور کے چہار بیت خواں حضرات کے مطابق اکھاڑا بھنتا استاد سے وابستہ افراد چہار بیت گانے والوں کی ایک جماعت بنائی تھی جس کا استاد عبدالکریم خاں غزنوی کو مقرر کیا گیا تھا۔وہ چہار بیت کے ایک کہنہ مشق استاد تھے جو افغانستان سے ہندستان آئے تھے اور پشتو چہار بیت کا نمونہ اپنے ساتھ لائے تھے۔اردو چہار بیت کے نمونے ہر جگہ دستیاب ہیں اور خوب پڑھے جا رہے ہیں

۔انہیں اردو اور پشتو دونوں پر دسترس حاصل تھی۔عبدالکریم خاں کے متعدد شاگرد تھے جن میں سے انہوں نے پانچ کو خلیفہ بنایا۔کفایت اللہ خاں،گل باز خاں، جان محمد خاں،محبوب خاں اور بخت خاں۔ان کے چہار بیتوں پر ہندستانی لوک گیتوں کے اثرات بہت گہرے ہیں۔ان میں برہ گیتوں اور ملھار کی کیفیت پائی جاتی ہے۔

مولانا عرشی چہار بیتوں کو پٹھانوں کے لوک گیت کہتے ہیں۔انہیں پٹھان راگ بھی کہا جاتا ہے کلاسیکی موسیقی میں ''گھرانہ'' کا جو مفہوم ہے ،لگ بھگ وہی مفہوم چہار بیت کے اکھاڑوں سے مراد لیا جاتا ہے۔اکھاڑے کے خلیفہ کے اختیارات بہت وسیع ہوتے ہیں۔اس کے ذمہ نوآموزوں کی تربیت کا کام بھی ہوتا تھا۔استاد کی خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ وہ فی البدیہہ شعر کہہ سکے۔عموماً اکھاڑے استاد کے نام سے مشہور ہوتے ہیں لیکن بعض اکھاڑے شاعروں سے بھی منسوب ہیں مثلاً ذوقی میاں،اکھاڑہ صبر استاد وغیرہ۔صوبہ سرحد میں چہار بیت ڈھول ،دف اور سرنا کے ساتھ پیش کی جاتی ہے لیکن ہندستان میں صرف دف کی سنگت دی جاتی ہے۔اکھاڑے کے ارکان نصف دائرہ میں بیٹھتے ہیں۔اگلی صف میں خلیفہ اور دائیں بائیں دو ایسے ہم نوا ہوتے ہیں جن کی آواز خلیفہ کی طرح اونچی اور حافظہ قوی ہو۔ان کے پیچھے باقی ہم نواؤں کی صلاحیت کے اعتبار سے درجہ بندی کرکے دوسری اور تیسری صفوں میں بیٹھ جاتے ہیں۔سب کے ہاتھ میں دف ہوتے ہیں۔اگلی صف والے گھٹنہ فرش پر ٹیک لیتے ہیں اور دوسرا کھڑا کر لیتے ہیں۔دوسری صف کے ہمنوا دونوں گھٹنوں پر کھڑے ہو جاتے ہیں اور تیسری صف والے مکمل طور پر کھڑے رہتے ہیں۔کلام شروع کرنے سے پہلے دف نوازی کا مظاہرہ ہوتا ہے سارے ہم نوا کسی ایک تال پر دف بجاتے ہیں۔یہ دور دو تین منٹ تک چلتا ہے۔پھر خلیفہ چہار بیت کا مکھڑا یا سرا پیش کرتا ہے اور باقی لوگ اس کی ہم نوائی کرتے ہیں۔

ٹونک اور بھوپال میں گانے کے ساتھ رقص اور پینترہ بازی بھی ہوتی ہے۔انترہ کے فوراً بعد جب ٹیپ کا اعادہ ہوتا ہے تو جوش وخروش کے عالم میں اگلی صف کے ہمنوا سپاہیانہ رقص کرنے لگتے ہیں۔یہ رقص تلواروں کے پینتروں پر مشتمل ہوتا ہے۔چہار بیت کے مقابلے بڑے دلچسپ ہوتے ہیں جن کی سامعین سے بھرپور داد ملتی ہے۔

رام پور میں پہلا اکھاڑا قایم ہونے کے بعد ہندستان بھر میں پٹھانوں کی بستیوں میں اکھاڑے قائم ہوئے اور ان کے ساتھ اردو زبان بھی اپنی شاعری کے ساتھ پھیلتی چلی گئی۔ان اکھاڑوں کے ذریعے اردو زبان کی ترویج واشاعت بھی ہوئی۔اردو زبان وادب کے ارتقا میں چہار بیتوں کے اکھاڑوں کا بڑا ہاتھ رہا ہے۔اس

سماجی ادارے کی اہمیت وافادیت سے بھی انکار ممکن نہیں ہے۔

داستان گوئی: شاعری کے حوالے سے اردو کے سماجی اداروں کے بارے میں حسبِ بالا سطور میں مختصراً اظہارِ خیال ہوا ہے۔ نثر میں داستان گوئی اردو کا ایک ایسا سماجی ادارہ ہے جو اردو کی ادبی حکائی روایت میں ایک مقام رکھتا ہے۔ اردو میں داستان گوئی نے عربی فارسی کے زیر اثر رواج پایا ہے۔ داستان گوئی دراصل قصہ گوئی کے مترادف ہے جس کے معانی پیشہ ور داستان یا قصہ کہنے والے کے ہیں۔ اردو کے مستند داستان گو میر باقر علی اپنے وقت کے نامور داستان گو میر کاظم اور میر باقر کے ماموں تھے جو لال قلعہ سے تعلق رکھتے تھے۔ قرینِ قیاس ہے کہ اردو میں داستان گوئی کا رواج بوستان خیال سے پہلے سے تھا۔ جب قصہ گوئی بوڑھی نانیوں اور دادیوں سے اور درباروں سے نقل کر باہر آئی تو عوام پسند ہوگئی۔ نچلے متوسط طبقے کے لوگ پرانے زمانے میں کسی ایک مخصوص جگہ پر اکھٹے ہو جاتے تھے پھر داستان گو الفاظ کی جادوگری حرکات وسکنات کی ساحری سے داستان سے کرداروں کو زندہ کر دیا کرتا تھا۔ اشرف صبوحی نے میر باقر داستان گو کی محفل کا بیان ہو بہو کیا ہے۔ اس زمانے میں پیشہ ور داستان گو اور ادارے کی شکل اختیار کر چکے تھے اور داستان گوئی ان کا ذریعہ معاش تھا۔ داستان گوئی ایک زبانی عمل تھا جو ترسیل تکلمی زبان میں ہوتا ہے۔ زبان زد روایات کو لوک ادب کہتے ہیں یہ سینہ بہ سینہ منتقل اور ذاتی ترسیل لوک ادب کا خاصہ ہے لیکن تحریری و مطبوعہ شکل دینے سے زبان زد روایات فوک لور (foldhore) کے زمرے سے خارج نہیں ہوتیں بلکہ اس طرح ان کے محفوظ رکھے جانے اور دیگر عوام میں پھیلانے میں مدد ملتی ہے۔ فوک لور معیاری ادب کے لئے مآخذ اور اوالے کا کام کرتا ہے۔ فوک لور وہ عوامی روایات ہیں جو تاریخ کے کسی لمحے میں دنیا کے ہر ایک حصہ میں کسی نسلی گروہ کے لئے قابلِ قبول ہوں۔ (اردو کی حکائی روایت: چہار بیت کے حوالے سے، شکیل جہانگیری، نئی دہلی، صفحہ ۲۶۔۲۷)

جب کوئی زبان ادبی شکل اختیار کر لیتی ہے تو اس کا رشتہ حکائی روایت سے ختم ہو جاتا ہے۔ ادبی شکل اختیار کرنے کے بعد ادب تحریری شکل میں آنے لگتا ہے۔ اس کے خالق اور عہد کا پتہ ہوتا ہے اور اس میں ترمیم و اضافے کی گنجائش نہیں ہوتی۔ یہاں کہنے کا مطلب یہ ہے کہ حکائی روایت اور لوک ادب ساتھ ساتھ چلتے ہیں جبکہ ادن اور حکائی روایت عموماً ساتھ ساتھ نہیں چلتے لیکن اردو ایک ایسی زبان ہے جس کی اکائی روایت لوک ادب کے ساتھ ساتھ ادب کے بھی شانہ بشانہ برقرار رہی ہے۔ ایسی مثالیں دنیا کی دوسری زبانوں میں بہت

کم ملتی ہیں۔ ہندستان میں حکائی روایت کے اوالے سے اردو کو یہ فوقیت کیوں حاصل ہوئی اور اس کی کیا وجوہات ہیں؟ادبی زبان بننے کے بعد بھی اردو کا رشتہ اکائی روایت سے نہیں ٹوٹا،اس کی وضاحت پہلے باب میں تفصیل سے آچکی ہے اسلئے یہاں دیگر سماجی اصناف اور حکائی روایت کو لے کر بات کی جائے گی تاکہ اردو کے لوک ادب اور حکائی روایت کے حوالے سے بھی منظر صاف ہو سکے۔

دیگر سماجی اصناف سے ہماری مراد ان سماجی اداروں سے ہے جو اردو میں ادبی حیثیت سے اپنی شناخت نہیں رکھتیں بلکہ ان کی حیثیت اردو کے لوک ادب کی ہے،اردو کا لوک ادب روائتی سطح پر حد بندیوں کے دائرے میں نہ آنے کے باعث اردو اسکالروں کی توجہ کا باقاعدہ مرکز نہ بن سکا۔انہوں نے اس حلقہ ءزبان و ادب کو شہری روایت سے الگ تصور کیا اور الگ رکھا ہے۔اردو کے لوک ادب کا معاملہ دوسری زبانوں کے لوک ادب سے کچھ مختلف ہے۔یہ اسلئے کہ ہمارا ادب کہیں کہیں لوک ادب میں اس طرح سرائیت کر گیا ہے کہ وہ عوامی ادب ہی معلوم ہوتا ہے۔یہ ہماری زبردست حکائی روایت کا دین ہے مثال کے طور پر فانی کی غزل کا مصرع دیکھئے:

ا حالِ سوزِ غم ہائے تنہائی دیکھتے جاؤ

یا شکیل بدایونی کی غزل کا ایک شعر:

جو نقابِ رخ اٹھا دی تو یہ قید بھی لگا دی اٹھے ہر نگاہ لیکن کسی بام تک نہ پونہچے

اردو کے لوک ادب اور نیم ادبی ادب کو ہم نے دیگر سماجی اصناف کے زمرے میں رکھا ہے۔سماجی اصناف اور دیگر سماجی اصناف ادبی اور غیر ادبی نقطہ ءنظر سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں جبکہ اردو کی دیگر سماجی اصناف کو اردو کی حکائی روایت جیسے موضوع پر بات کرتے وقت ہم نظر انداز نہیں کر سکتے کیونکہ اردو کی ترقی و اشاعت میں انہوں نے اہم کردار ادا کیا ہے۔ان دیگر سماجی اصناف کا فرداً فرداً جائزہ لینے کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچ سکتے ہیں کہ اردو کی حکائی روایت کیا ہے؟سماجی اصناف کیا ہیں؟اور اردو کی ترویج و اشاعت میں انہوں نے کس طرح کا کردار ادا کیا ہے۔

موجودہ تحقیقی مقالے کے نگراں نے اس موضوع کی طرف میری توجہ مبذول کرائی تو تھوڑا سمجھنے میں وقت لگا میں وقت لگا۔جب دلچسپی قایم ہوگئی تو اندازہ ہو کہ موضوع بہت وسیع ہے اس لئے حسبِ ہدایت اسے دہلی تک

محدود رکھا گیا۔اس کے باوجود جگہ جگہ سمیٹنے کی ضرورت محسوس ہوئی۔ بہر حال جتنا مطالعہ، مواد اور تجزیہ ایک تحقیقی مقالے کے لئے درکار ہوتا ہے، میری اس کاوش میں موجود ہے۔ ابھی اس موضوع پر کئی مقالے لکھنے کی گنجائشیں ہیں جن کی سمتوں کا تعین اس طرح ہوگا؛ نمبر۱ اردو کی ترویج واشاعت میں ہماری سماجی اصناف نے بیحد اہم کردار ادا کیا ہے؛ نمبر۲ ان سماجی اصناف کے ذریعے اردو کی حکایی روایت کو بے پناہ فروغ ملا ؛ نمبر۳ اردو واحد زبان ہے جو لوک ادب کی طرح ادب کی بھی حکائی روایت رکھتی ہے۔

موجودہ تحقیقی مقالہ انھیں سمتوں کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یہ چار ابواب پر مشتمل ہے: پہلے باب میں چار باتیں زیرِ بحث آئی ہیں یعنی حکائی روایت کیا ہے؟ زبان اور حکائی روایت کا رشتہ کس طرح قایم ہوتا ہے؟ اردو زبان کے حوالے سے ادب اور حکائی روایت کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ آخر میں اردو کی سماجی اصناف کا مختصرا ذکر ہے۔ اسی طریقِ کار میں موضوعی بحث زیادہ ہے۔ دوسرا باب داستان گوئی، بیانیہ اور حکائی روایت کا احاطہ کرتا ہے۔ اس باب میں بیانیہ کے فن کو زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ دہلی میں داستانوں کے آغاز وارتقا کا جائزہ ہے۔ مزید برآں داستاں گوئی کی خصوصیات اور اس کے حوالے سے اردو داستان گوئی کو اردو کی حکائی روایت کے پس منظر میں سمجھنے کی سعی ہے۔ باب کے آخیر میں داستان اور داستان گوئی کے زوال کے اسباب بیان کئے گئے ہیں۔ تیسرے باب کا عنوان ہے: اردو شاعری اور اس کی حکائی روایت، جس میں اردو کی سماجی اصناف کا بھرپور بیان ہے۔ اردو شاعری کے حوالے سے مشاعرہ، قوالی، چہار بیت، مجرے، غزل گائکی اور مرثیہ خوانی وغیرہ کے فن سے بحث کی گئی ہے اور اردو زبان وادب کی ترویج واشاعت میں ان کے کردار کا جائزہ لیا گیا ہے۔ آخری باب میں اردو کی حکائی روایت کے حوالے سے اردو کی دیگر ادبی اور نیم ادبی سماجی اصناف پر ایک غائرانہ نظر ڈالی گئی ہے کیونکہ ان کے حوالوں کے بغیر بات ادھوری رہ جاتی۔ ان میں خصوصا دہلی کے پیشہ ور لوگوں کے گیت؛ اصلاحی، سیاسی، مذہبی گیت؛ شادی بیاہ سے متعلق گیت اور موسموں کے تعلق سے بارہ ماسہ کا بھی ذکر ہے۔ بھنڈیتی، بھگت، سوانگ اور نوٹنکی کا بھی بیان ہے کیونکہ یہ ہماری حکائی روایت کا ایک اہم حصہ ہے جس کے ٹانڈے لوک ادب سے جا کر ملتے ہیں۔

کتابیات

آچاریہ برہسپتی، غزل گائیکی (ہندی) ، پرکاشن، الہ آباد، ۱۹۸۳

اجمل اجملی، اردو افسانے میں عوامی زندگی کی عکاسی، آجکل، نی دہلی،

احمد حسین قمر، داستان گوئی کا فن، پٹنہ

اسد اریب، اردو مرثیہ کی سرگزشت، عاکف بک ڈپو، ۱۹۹۲

اطہر پرویز، (مرتب) فسانۂ عجائب از رجب علی بیگ، سرور، مکتبۂ جامعہ، نئی دہلی، ۱۹۸۱

اظہر علی فاروقی، اتر پردیش کے لوک گیت، ترقی اردو بیوریو، نئی دہلی، ۱۹۸۱

اکمل حیدری، قوالی: امیر خسرو و سے شکیلہ بانو تک،

امتیاز علی تاج، ڈرامہ: اردو کلاسی ادب میں، دہلی اردو اکادمی، دہلی، ۲۰۰۱

امتیاز مرزا، (مرتب) دہلی کی تہذیب، دہلی اردو اکادمی، دہلی، ۲۰۰۲

انشاءاللہ خاں انشا، دریائے لطافت (ترجمہ)، دتاتریہ کیفی، اردو اکادمی لکھنو، ۱۹۸۱

تنویر احمد علوی، شمالی ہند کی بولیوں اور بھاشاؤں می بارہ ماسہ کی روایت، ایلائڈ ٹریڈرس، نئی دہلی

رضا علی خان، سنگیت ساگر، رامپور، ۱۹۴۵

سر سید احمد خاں، آثار الصنادید، انجمن ترقی اردو ہند، نئی دہلی، ۱۹۸۰

سرور تونسوی، دہلی کے مشاعرے، ودیا نواس فکر تونسوی پریس، نئی دہلی، ۱۹۹۱

شارب ردولوی، اردو مرثیہ، دہلی اردو اکادمی، دہلی، ۲۰۰۱

شبلی نعمانی، شعر العجم (جلد سوئم)، فیض عام پریس، علی گڑھ، ۱۹۱۰

شمس الرحمان فاروقی، زبانی بیانیہ، بیان کنندہ اور سامعین، این سی پی یو ایل، نئی دہلی
شکیل جہانگیری، اردو کی عوامی روایت (چہار بیت کے حوالے سے)، نئی دہلی ۱۹۹۹
صباالدین، ہندستان کے مسلمان حکمرانوں کے تمدنی جلوے، دارالمصنفین، اعظم گڑھ
عارف ثاقب، انجمن پنجاب کے مشاعرے، ابوجار پبلشرز، لاہور، ۱۹۹۵
عابدرضا بیدار، قومی تہذیب کا مسلہ، خدابخش لائبریری، پٹنہ
عبدالباری، لکھنو کا شعروادب، معاشرتی وثقافتی پس منظر (مرتب: رشید حسن خاں)،
مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دہلی ۱۹۷۱
عبدالحلیم شرر، گذشتہ لکھنو، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دھلی
علی جوادزیدی، تاریخ مشاعرہ، مہاکالی لبوس روڈ، بمبئی، ۱۹۹۲
علی جوادزیدی، دہلوی مرثیہ گو، نفیس اکادمی، کراچی، ۱۹۸۸
غلام رسول مہر (مرتب)، خطوطِ غالب، انجمن ترقی اردو (ھند)، نئی دہلی
فرمان فتح پوری، اردو نثر کا فنی ارتقا، ایجوکیشنل پبلیکیشن ہاؤس، نئی دہلی، ۱۹۸۹
کامل قریشی، اردو غزل، دہلی اردو اکادمی، دہلی، ۱۹۹۳
کلیم الدین احمد، اردو زبان اور فنِ داستان گوئی، کتاب گھر، پٹنہ ۱۹۷۷
کے۔کے۔کھلر، ہماری مشترکی تہذیب اور امیر خسرو۔ مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، ۱۹۹۰
قمر رئیس، اردو میں لوک ادب، سیمانت پرکاشن، نئی دہلی، ۱۹۹۰
قیصر جہاں، اردو گیت، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ
گیان چند جین، اردو کی نثری داستانیں، انجمن ترقی اردو، ھند، نئی دہلی
لچھمی نراین شفیق، چمنستانِ شعرا، عظیم الشان بک ڈپو، پٹنہ ۱۹۶۸
محمد حسن، دہلی میں اردو شاعری کا فکری وتہذیبی پس منظر، دہلی اردو اکادمی دہلی ۱۹۸۹
محمد حسین آزاد، آبِ حیات، انجمن ترقی اردو ھند، حیدرآباد،
ایضا ، سخندانِ فارس،
ایضا نیرنگِ خیال، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دہلی

محمد یوسف خورشیدی، ابلاغ و ترسیل، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، ۱۹۹۳
محمود الٰہی، مشاعرہ زندان، نشاط پریس، ٹانڈہ، ۱۹۸۳
محمود شیرانی، پنجاب میں اردو، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنو، ۱۹۷۶
مرزا علی لطف، گلشن ہند، رفاہِ عام اسٹیم پریس، لاہور، ۱۹۰۶
مرزا جعفر حسین، قدیم لکھنو کی آخری بہار، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی ۱۹۸۱
مرزا فرحت اللہ بیگ، دہلی کی آخری شمع، دہلی اردو اکادمی۔ دہلی ۱۹۸۶
مظفر حنفی، باتیں ادب کی، کلکتہ یونیورسٹی، کلکتہ، ۱۹۹۲
مہیشور دیال، عالم میں انتخاب ۔ دہلی، دہلی اردو اکادمی، دہلی، ۱۹۸۷
میر تقی میر، نکات الشعرا، انجمن ترقی اردو، ھند، اورنگ آباد، ۱۹۳۵
میر حسن، تذکرہ شعرائے اردو، انجمن ترقی اردو (ھند)، اورنگ آباد، ۱۹۴۰
نصیر حسین خیال، مغل اور اردو، شایق احمد عثمانی اینڈ سنز، کلکتہ،
نیر مسعود، مرثیہ خوانی کا فن، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنو، ۱۹۸۲
وقار عظیم، داستان سے افسانوں تک، کراچی، ۱۹۶۰
وقار عظیم، ہماری داستانیں، اعتقاد پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۸۰

رسائل

آجکل ، نئی دہلی: مارچ ۱۹۵۴، اگست ۱۹۵۶، جون ۱۹۵۸، جنوری ۱۹۶۴، مارچ ۱۹۷۴،
مئی ۱۹۷۷، جنوری ۲۰۰۳، فروری ۲۰۰۴
اردو ، لاہور : جولائی ۱۹۴۵
اکادمی ، لکھنو، جولائی تا اکتوبر، ۱۹۹۰ ؛ مارچ تا اپریل ۱۹۹۱

شب خون ، الہ آباد : نومبر ۱۹۸۴

شاعر ، آگرہ : فروری ۱۹۴۵ ، اگست ۱۹۵۰

شیرازہ ، سری نگر: اپریل ۱۹۷۲

نیرنگِ خیال(موسیقی نمبر) : مئی ۱۹۹۸

زمانہ ، کانپور : نومبر۱۹۳۵، نومبر ۱۹۷۵

نیادور ، لکھنو: ستمبر۱۹۹۵، جنوری۱۹۸۸، مارچ ۱۹۹۰ ، نومبر۱۹۹۹

نخلستان، جے پور : اپریل تا ستمبر ۱۹۸۶