اردو لوک ناٹک: روایت اور اسالیب

حصہ اوّل

مصنف

کنول ڈبائیوی

ترتیب و ترمیم

پروفیسر ابن کنول

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

اردو لوک ناٹک: روایت اور اسالیب

حصہ اول

مصنف

کنول ڈبائیوی

ترتیب و ترمیم

پروفیسر ابن کنول

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند

فروغ اردو بھون، FC-33/9، انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولہ، نئی دہلی-110025

© قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

پہلی اشاعت	:	2014
تعداد	:	550
قیمت	:	-/170 روپے
سلسلۂ مطبوعات	:	1192

Urdu Lok Natak:Rawayet Aur Asaleeb
Part - I
Author: Dr. Kawanl Dubaiwi
Edited & Amended by: Prof. Ibne Kanwal

ISBN :978-93-5160-052-7

ناشر: ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، فروغ اردو بھون، FC-33/9، انسٹی ٹیوشنل ایریا،
جسولہ، نئی دہلی 110025، فون نمبر: 49539000، فیکس: 49539099
شعبۂ فروخت: ویسٹ بلاک۔8، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔110066 فون نمبر: 26109746
فیکس: 26108159 ای۔میل: ncpulsaleunit@gmail.com
ای۔میل: urducouncil@gmail.com، ویب سائٹ: www.urducouncil.nic.in
طابع: سلاسار امیجنگ سسٹمس، C-7/5، لارینس روڈ انڈسٹریل ایریا، نئی دہلی۔110035
اس کتاب کی چھپائی میں 70GSM, TNPL Maplitho کاغذ استعمال کیا گیا ہے۔

پیش لفظ

انسان کا اجتماعی شعور صدیوں کو محیط ہے۔ اظہار کے سانچوں پر قابو پانے میں صدیاں لگی ہیں۔ اظہار کے لسانی سانچے پر عبور پانا معجزے سے کم نہیں۔ زبان کا سفر حقیقت سے مجاز تک کا نہایت بامعنی سفر ہے۔ مجاز کے توسط سے اشارے حقیقت کی ترسیل ہیں۔ مفروضے سے معروضے کی منزل مشاہدے سے تجربے کی منزل ہے جو پیچیدگی سے آسانی کی طرف لے جاتی ہے۔ فکر سے اظہار اور اظہار سے تحریر کے مراحل میں رد و قبول کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ جذبے، احساسات اور اشیا کی شناخت کے لیے لفظیات کا انتخاب اور ان کی قبولیت کے لیے زمانہ درکار ہوتا ہے۔ زبان عمرانی، معاشرتی اور تہذیبی مظہر ہے۔ ایک دن میں زبان بنتی ہے نہ قواعد۔ نطق سے اظہار تک کا سفر صدیوں پر مشتمل ہے۔ اردو نے اپنا ادبی سفر شروع کیا تو تحریر بھی اسے محفوظ کرتی گئی اور آج اردو کتابوں کے عظیم ذخیرے پر ہم فخر کرتے ہیں۔

اردو میں مختلف علوم و فنون کی کتابوں کو منتقل کرنا اور معیاری تحریروں کو نئی روشنائی عطا کر کے اردو حلقوں تک پہنچانا ہماری اہم ذمہ داری ہے۔ کونسل نے متنوع موضوعات پر کافی کتابیں شائع کی ہیں۔ ادب عالیہ کے مقابلے ایک مضبوط روایت لوک/عوامی ادب کی پائی جاتی

ہے۔ آج کل لوک ادب کی تہذیبی معنویت پر از سرنو غور کیا جارہا ہے۔ اس لیے کہ اس کی قدامت تہذیب اور ثقافت کے بہت سے نقوش اپنے دامن میں سموئے ہوئے ہے۔ ہندوستان میں لوک ادب کی روایات میں سوانگ کا ذکر خصوصیت کے ساتھ کیا جاتا ہے۔ ان روایات کا اردو سے گہرا رشتہ ہے۔ 1857 کے بعد تقریباً سو برس تک مقبول سوانگوں کی زبان اردو ہی رہی۔ اس لیے کہ اردو میں سوانگ منظوم کرنے کا لطف اس کی بحر کی روانی کے سبب پیدا ہو جاتا ہے۔ اردو کو عوام میں مقبول بنانے اور گھر گھر تک پہنچانے میں سوانگوں کا اہم کردار رہا ہے۔ عوامی ادب کی روایتوں کو نظر انداز کرنے کے بجائے، ان کی تہہ میں اتر کر مطالعہ کرنا چاہیے۔ اردو میں اس موضوع پر بہت کم کام ہوئے ہیں۔ خاص طور پر سوانگ/ ناٹک کی تمام اصناف کا تفصیل سے جائزہ نہیں لیا گیا۔ کنول ڈبائیوی نے اس اہم کام کی طرف توجہ دی، لیکن ان کا کام اشاعت سے محروم تھا۔ ان کے لائق فرزند پروفیسر ابن کنول نے اپنے والد کے کام کو از سرنو مرتب کیا۔ کونسل ان کا شکریہ ادا کرتی ہے اور 'اردو لوک ناٹک: روایت اور اسالیب' کو دو جلدوں میں شائع کرتے ہوئے خوشی محسوس کر رہی ہے۔

امید ہے کونسل کی دیگر مطبوعات کی طرح اس کتاب کی بھی خاطر خواہ پذیرائی ہوگی۔ ہمیں اہل ذوق کی آرا کا انتظار رہے گا۔

پروفیسر خواجہ محمد اکرام الدین

(ڈائرکٹر)

ترتیب

حصہ اوّل

1-	پیش گفتار	ابن کنول	ix
2-	عرض حال	کنول ڈبائیوی	xxiii
3-	نٹ راج		1
4-	ابتدائیہ		2
5-	کائنات کا پہلا ڈرامہ		4
6-	غنائیہ ڈرامے (لوک ناٹک) کی ابتدا اور ارتقاء		12
7-	بھگت کا عوامی غنائیہ ڈراما		36
8-	عوامی اکھاڑے اور ان کا رول		77
9-	بھگت کے اکھاڑوں کے طریقے یا آئین		92

-10	خیال	103
-11	خیال یالاؤنی اور اُس کے اکھاڑے	120
-12	خیال کے اکھاڑوں کی شاعری	133
-13	خیال کی شاعری	144
-14	رسیا خیال	190
-15	چار بیت اور اس کے اکھاڑے	198
-16	راجستھان میں خیال کے غنائیہ ڈرامے	207
-17	کلاسیکل موسیقی کی ابتدا اور ارتقا	239
-18	خیال موسیقی کی صنف اور اس کی راگ راگنیاں	245
-19	قدیم وجدید غنائیہ لوک ناٹکوں کے بنیادی عناصر	249
-20	خیال گائیکی کی موسیقی اور غنائیہ ڈراما یا لوک ناٹک	280
-21	خیال اسٹیج کی مستعمل اردو راگ راگنیاں	307
-22	نوٹنکی لوک ناٹک کی عام راگ راگنیاں	329
-23	بھگتی رس کے خیال	343
-24	لوک گیتوں اور عوامی شاعری کا نوٹنکی لوک ناٹکوں پر اثر	351
-25	ہندستانی نسوانی لوک گیت	367
-26	بیانیہ رزمیہ آل کھنڈ اور لوک ناٹک	375
-27	عوامی لوک گیتوں کے خیال کی صنف رسیا اور نوٹنکی لوک ناٹک	388
-28	نوٹنکی لوک ناٹک میں اردو اصناف سخن	495
-29	نوٹنکی لوک ناٹکوں میں نثری مکالمے	418
-30	لوک ناٹک یا عوامی غنائیہ ڈرامہ اور اس کی زبان	425
-31	نوٹنکی لوک ناٹک کا لسانی جائزہ	462

حصہ دوم

1. سوانگ یا نوٹنکی 1
2. قدیم سوانگوں پر ایک نظر 13
3. ہریانہ کے سوانگ اور ان کا ارتقا 27
4. مغربی اتر پردیش کے سوانگ 44
5. ہولی سوانگ 69
6. بارہ ماسا سوانگ 74
7. متھرا کے بھجن لیلا یا راس لیلا سوانگ 85
8. وارانگر، امروہہ اور سوانگ 93
9. لکھنؤ اور سوانگ 130
10. ہندستانی ڈرامے کا خالق نواب واجد علی شاہ 154
11. ضلع بلند شہر اور نوٹنکی لوک ناٹک 231
12. ہاتھرس ضلع علی گڑھ اور لوک ناٹک 260

13. اندرمن اکھاڑے اور اس کے نوٹنکی لوک ناٹک 276
14. اردو لوک ناٹک کا لکھنؤ اور کانپور اسکول 346
15. شری کرشن تھیٹریکل کمپنی اور اس کے شعراء 371
16. نوٹنکی لوک ناٹک کے ماضی اور حال کے چند فنکار 433
17. نسواں اداکارائیں 455
18. نوٹنکی سوانگ منڈلیوں کا مستقبل اور حال 464
19. کتابیات 469

پیش گفتار

انسانی زندگی کی طرح ادب بھی طبقوں میں بٹا ہوا ہے، ایک وہ ادب جو تحریری شکل میں ملتا ہے اور ایک خاص طبقہ میں پڑھا جاتا ہے یعنی خواص کا ادب۔ دوسرا ادب کا وہ حصہ ہے جو لوگوں کے دلوں میں پروان چڑھتا ہے عام اور بڑا طبقہ اس سے محظوظ ہوتا ہے، یہ عوامی یا لوک ادب کہا جاتا ہے۔ ادب عالیہ کی قدر و قیمت اور اہمیت سے کسے انکار ہو سکتا ہے تاہم عوامی یا لوک ادب ہر زمانے اور ہر ماحول میں مقبول رہا ہے، عموماً عوامی ادب کا خالق کھو جاتا ہے اور اس کی تخلیق دلوں میں محفوظ رہ جاتی ہے، جو تخلیق دلوں میں محفوظ ہوتی ہے وہ فانی نہیں ہوتی، سینہ بہ سینہ ایک زمانہ سے دوسرے زمانہ تک منتقل ہوتی رہتی ہے، ہر ماحول اور زبان میں ڈھل جاتی ہے۔ زبانوں کے فروغ میں عوامی ادب اہم کردار ادا کرتا ہے۔ جو زبان عوام کے درمیان فروغ پاتی ہے وہ مرتی نہیں۔ انسانی زندگی میں زبان کی خاص اہمیت ہے۔ تہذیب اور تمدن کے ارتقا میں بھی زبان اہم کردار ادا کرتی ہے، زبان ہی انسان کو مہذب بناتی ہے۔ حیوان اور انسان میں فرق بھی زبان ہی کے سبب قائم ہوتا ہے۔

زبانوں کے فروغ میں جہاں ادب کی معروف اصناف اہم کردار ادا کرتی ہیں، وہیں عوامی اصناف ادب کا رول بھی کسی طرح نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ عوامی قصوں، کہانیوں اور گیتوں

کے ذریعہ نہ صرف زبان فروغ پاتی ہے بلکہ محفوظ بھی رہتی ہے۔عوامی اصناف ادب کی ایک مقبول ترین صنف لوک ناٹک یا سوانگ ہے، سوانگ ہندوستان کی قدیم ترین صنف ہے، زمانۂ قدیم میں مندروں سے لے کر درباروں تک میں اس کا رواج تھا، اٹھارھویں صدی کی مرقع دہلی میں بھی اس کی مقبولیت کا ذکر ملتا ہے۔مختلف زمانوں میں یہ مختلف ناموں سے پکارا گیا۔سوانگ کے علاوہ اسے بھگت، خیال اور نوٹنکی بھی کہا جاتا ہے۔نوابین اودھ کی سرپرستی میں سوانگ کو کافی فروغ ملا۔ شجاع الدولہ، آصف الدولہ اور آخر میں واجد علی شاہ نے ان تماشوں میں خاص دلچسپی دکھائی۔ نصیرالدین حیدر کے بعد واجد علی شاہ نے سوانگوں کو ترقی دے کر رہس میں تبدیل کر دیا۔امانت نے اپنی اندر سبھا کو رہس اور جلسہ کہا اور بھگت کے سوانگوں سے موازنہ کیا۔دراصل اندر سبھا کی شکل میں سوانگ اپنی پرانی روش کو چھوڑ کر غزل، مسدس، مخمس، مثنوی وغیرہ کی ہیئت اختیار کر کے سامنے آیا۔اس کی زبان اردو اور اسلوب اردو شاعری والا تھا اس لکھنوی انقلاب نے سوانگ کی تاریخ میں ایک ایسا انقلاب پیدا کر دیا جس سے پورے شمالی ہند میں سوانگ کی زبان اردو بن گئی۔ بہر کیف اندر سبھا کی ابتدا سے جدید سوانگ یا نوٹنکی کی بنیاد پڑی۔اندر سبھاؤں سے پہلے سوانگ کی زبان عام طور پر برج بھاشا ہوتی تھی۔امانت اور مداری لال کی اندر سبھاؤں کی مقبولیت کے بعد اردو میں سوانگ لکھنے کی روش عام ہوگئی۔بدایوں کے منشی نرائن داس شعلہ پارسری نے کئی سانگ لکھے۔منشی حامد خاں افزا خورجوی، منشی کالے خاں شاگرد داغ دہلوی، منشی گنگی ل کنتر ڈبائیوی وغیرہ نے بہت سے سوانگ قلمبند کیے۔جدید سوانگوں کو اندر سبھا کے طرز پر آراستہ کرنے کا سہرا جہانگیر آباد ضلع بلند شہر کے استاد اندر من اور اُن کے شاگردوں کے سر ہے جنھوں نے ہاتھرس میں اندر من اسکول قائم کر کے پورے ملک میں اِسے مقبول بنایا۔اناؤ کے شری کرشن پہلوان اور قنوج کے تر موہن لال نے بھی سوانگ کے فروغ میں اہم کردار ادا کیا۔سوانگ کے لکھنو اور کانپور اسکول کو آگے بڑھانے میں انھی کا ہاتھ ہے۔ان کے سوانگوں کی زبان مرصّع اردو تھی جب کہ اندر من اسکول کے سوانگوں کی زبان میں برج اور اردو کا میل نظر آتا ہے۔اندر من اسکول کو ہاتھرس کے اندر من کے شاگرد طوطا رام، گوبند رام، چرنجی لال اور پنڈت نتھا رام گوڑ نے 1870 میں اندر اکھاڑے کے نام سے قائم کیا تھا یہ اکھاڑا 1920 تک قائم رہا۔سوانگوں میں اردو اس قدر مقبول

ہوگئی تھی کہ سوانگ نوٹنکی تیار کرنے والے پبلشر اور کمپنیاں بھی اس طرح کے اشتہار دینے لگی تھیں:

نوٹس

''ہماری خواہش ہے کہ ہم پڑھے لکھے سانگیت بنانے والوں سے نئے نئے سوانگ بنوا کر چھپوائیں لہٰذا یہ نوٹس دیا جاتا ہے کہ جو صاحب سانگیت بنا سکتے ہوں، میدان میں نکل آئیں اور فصیح اردو میں سانگیت بنا کر ہم سے معقول حق تصنیف و تالیف حاصل کریں مگر یاد رکھیں اَن مل، بے جوڑ، غلط اور غیر فصیح سانگیت ناٹک ہم کبھی پسند نہیں کریں گے، ایسے لوگوں کو مناسب ہے کہ اپنے کو شاعر نہ کہیں اور غلط سلط جھولنا وغیرہ بنا کر ملک کو خراب نہ کریں۔''[1]

یہ نوٹس یا اشتہار ظاہر کرتا ہے کہ اردو کے سوانگ عوام میں کس قدر مقبول تھے۔ 1857 کے انقلاب کے بعد اردو میں سوانگ شائع ہونا شروع ہوگئے تھے، لکھنؤ، دہلی اور اس کے اطراف اردو کے سوانگوں کا رواج زیادہ تھا، عوام کی تفریح کا یہی ایک ذریعہ تھا۔ اندر سبھاؤں اور اندر سبھائی انداز کے سوانگوں سے عوام کو خاص دلچسپی تھی۔ اس وقت ڈرامے کو ناٹک اور سوانگ کہا جاتا تھا۔ امانت نے اپنی اندر سبھا کو رہس اور منشی شنکر دیال فرحتؔ اور بھیروں سنگھ عظمتؔ نے جشنِ پرستان کو سوانگ ہی کہا ہے۔ اگر چہ سوانگ کی عوام سے وابستگی کے سبب اس صنف کو قدر کی نگاہ سے نہیں دیکھا گیا تاہم اردو زبان کے فروغ میں بلکہ کہنا چاہیے کہ اردو کو عوام تک پہنچانے میں نوٹنکی سوانگوں نے اہم کردار ادا کیا ہے۔ 1857 کے بعد سے تقریباً سو سال تک بیشتر مقبول سوانگوں کی زبان اردو ہی رہی، استاد حامد خاں افزا خورجوی جن کا انتقال 1881 میں ہوا، کے بنائے ہوئے سوانگ ''گلشن افزا عرف لالہ رخ گلفام'' کے کچھ دوہے ملاحظہ ہوں یہ سوانگ 1860 کے آس پاس لکھا گیا۔

جواب سوداگر کا

دوہا

سوداگر ہوں روم کا آیا ہوں ہندوستان   تحفہ تمھارے واسطے لایا ہوں سلطان

سوال وزیر ہوشمند کا

دوہا

تاجر کیا کیا لائے ہو کیجیے لاکر پیش وہ تحفہ کر پیش، ہو جو، سب میں اصلی بیش

جواب سوداگر

دوہا

ہیرے پنّے لعل ہیں اور ہیں مروارید اور تحفہ ہر ایک ملک کا کیجیے ان کی دید

سوال وزیر ہوشمند کا

دوہا

تحفے سب دیکھے ترے بہت ہوئے خورسند سچ کہہ اس صندوق میں کیا تحفہ ہے بند

سوانگ کے ایک اور شاعر منشی نرائن داس شعلہ بدایونی اپنے سوانگ ''فسانۂ عجائب'' کی حمد یا منگلا چرن میں کہتے ہیں۔

دوہا

حمد خدا پہلے لکھوں پیچھے نعت رسولؐ پہلے آیا ہے شجر پیچھے پھل اور پھول

چوبولہ

محبوب خدا، مرغوب خدا، مقبول خدا، مطلوب خدا

انوار خدا، ابرار خدا، اسرار خدا، منسوب خدا

منظورِ نظر اور نورِ بصر اور مقبول خدا کے ہیں

اسناد میں جن کی قرآں ہے بیشک وہ رسولؐ خدا کے ہیں

لولاک گواہی دیتا ہے معشوق وہ ایزد پاک کے ہیں

یا دست شکستہ عقل کے ہیں اور پاؤں لنگ ادراک کے ہیں

کیا خوف گناہوں کا مجھ کو وہ اُمت کو بخشائیں گے

شعلہؔ صاحب ہولی کھیلو وہ بیڑا پار لگائیں گے

یہ وہ شعرا ہیں جنھوں نے اردو کے مشہور قصوں کو سوانگ کی شکل دے کر عوام تک پہنچایا۔ منشی گنگی لل

کنتر نے قصہ بے نظیر اور بدر منیر کو سوانگ کی ہئیت میں یوں پیش کیا ہے۔ جس وقت شاہزادہ بے نظیر کو پری اُٹھا کر لے جاتی ہے بادشاہ اور بیگم بے چین ہو جاتے ہیں کنتر اس منظر کو اس طرح بیان کرتے ہیں۔

جواب بیگم کا بادشاہ سے

دوہا

سُن کر غائب پسر کو لیا کلیجہ تھام دیا آج آپ نے مجھے اجل پیغام

چوبولہ

دیا اجل پیغام ستم مجھ بیکس پر ٹوٹا ہے کس ظالم نے آج عیش گلشن کا میرا لُوٹا ہے
نہیں کسی کی خطا نصیبہ اپنا ہی پھوٹا ہے عین فصل میں بلبل کا صیاد گلا گھوٹا ہے

دوڑ

زہر کا پیالہ پیئوں + نہ بن بیٹے کے جیؤں + رنج یہ سہا نہیں جاتا
مجھ دُکھیا کو بے نظیر بن کچھ بھی سہا نہیں جاتا

دوہا

ہائے خدا اب کیا کروں دل کو نہیں قرار دنیا میں بے پسر کے ہے زندگانی خوار

چھند

اب خوار ہے زندگی میری بے موت میں مرجاؤں گا
تڑپوں گا غم سے تا حشر تجھ سا پسر نہیں پاؤں گا
تُو تو جُدا ہم سے ہوا کس سے میں دل بہلاؤں گا
رو رو مرے لتاں تری کیسے اِسے سمجھاؤں گا

مثنوی ''سحر البیان'' میں قصہ بے نظیر و بدر منیر لکھ کر میر حسن کو بقائے دوام مل گئی لیکن گنگی مل کنتر کو اس قصہ کو سوانگ کی شکل میں پیش کر کے محض وقتی شہرتِ عام ملی۔ کنتر نے یہ سوانگ ملکہ وکٹوریہ کے زمانہ میں 1890 میں قلمبند کیا جس کا ذکر آخر میں یوں کرتے ہیں۔

دوہا

سنہ اٹھارہ سو نوے کا اب لگتا ہے سال لکھ کر بے نظیر کمتر نے سانگ کیا کمال

چوبولہ

سانگ کیا کمال حکمراں ہے وکٹوریہ رانی گھاٹ پہ ان کے یکساں پیتے شیر اور بکری پانی
چاند ستارے کریں سدا گنگی ان کی دربانی دنیا کے شاہوں میں ان کا کوئی نہیں ہے ثانی

دوڑ

کوئی نہ ان کا ہم سر + لکھے گنگی مل کمتر + رہے ہمیشہ ان کا سایہ + ان کا سا نہ کوئی جہاں میں راجا ہم نے پایا

ہندوستان میں ہر علاقہ میں سوانگ کا رواج مختلف ناموں سے رہا ہے، سوانگ یا نوٹنکی نام مغربی اتر پردیش، دہلی، ہریانہ، پنجاب، راجستھان میں رائج رہا ہے، ان علاقوں کی زبان میں کافی حد تک یکسانیت پائی جاتی ہے، اس لیے ایک جگہ سے دوسری جگہ گھوم کر سوانگ منڈلیوں نے سوانگ میں مستعمل زبانوں کو فروغ دیا اور شمالی ہند کے بیشتر سوانگوں کی زبان اردو ہی تھی۔ رام نرائن اگروال نے بھی اپنی کتاب ''سانگیت ایک لوک ناٹیہ پرمپرا'' میں لکھا ہے کہ 1850 کے بعد سانگیوں کا رجحان اردو کی طرف زیادہ ہو گیا تھا، شمالی ہند میں نوٹنکی سوانگ کے خاص مراکز مظفر نگر، سہارنپور، بلند شہر، میرٹھ، علی گڑھ، ہاتھرس، آگرہ، لکھنؤ، کانپور، متھرا اور امروہہ رہے ہیں۔ یہ علاقے کھڑی بولی اور برج بھاشا کے ہیں اور اردو کے بھی۔ اس لیے یہاں لکھے گئے سوانگوں میں اردو کے ساتھ ساتھ مقامی بولیوں کے اثرات بھی دکھائی دیتے ہیں۔

یہ حقیقت ہے کہ زبانوں کے فروغ میں عوامی اصناف اہم کردار ادا کرتی ہیں اور اردو زبان کو عوام تک پہنچانے میں لوک ناٹک یعنی نوٹنکی سوانگ نے اہم کردار ادا کیا ہے۔

لیکن ہماری بدقسمتی ہے کہ ہم نے جس طرح ایک زمانے تک نظیر اکبرآبادی کے کلام کو عامیانہ اور سوقیانہ کہہ کر نظر انداز کیا، اردو کے عوامی ادب کی جانب کبھی متوجہ نہیں ہوئے۔ اگر صرف گزشتہ ڈیڑھ سو سال ہی کے مطبوعہ عوامی ادب پر تحقیق کی جائے تو معلوم ہوگا کہ سینکڑوں ایسی کتابیں موجود ہیں جو ایک مدت تک عوام و خواص میں مقبول رہی ہیں۔

اردو میں اس موضوع پر کوئی ایسی تحقیقی یا تنقیدی کتاب نہیں لکھی گئی جس میں لوک ناٹک کی تمام اصناف کا تفصیل سے جائزہ لیا گیا ہو۔ والد مرحوم ڈاکٹر قاضی شمس الحسن کنولؔ ڈبائیوی نے اس طرف خصوصی توجہ دی۔ دراصل والد صاحب بنیادی طور پر شاعر تھے جن کے دو مجموعے ''بساطِ زیست'' اور ''سوزِ وطن'' کے نام سے شائع ہوئے۔ 2010 میں ''مضراب'' کے نام سے میں نے ان کا کلیات ترتیب دے کر شائع کرایا، ان کی شاعری حب الوطنی کی شاعری ہے، وہ خود بھی جدوجہدِ آزادی میں شریک رہے، ہندستان اور یہاں کی تہذیب سے انھیں بہت محبت تھی۔ اردو زبان اور ہندستان کی مٹی سے انھیں عشق تھا، وہ اردو کو پورے ملک کی زبان دیکھنا چاہتے تھے۔ چاہے اس کے لیے اردو کے بجائے اس کا نام ''ہندستانی'' ہی کیوں نہ رکھنا پڑے۔ انھوں نے اس موضوع پر نہ صرف مختلف رسائل میں مضامین لکھے بلکہ ایک مکمل تحقیقی کتاب ''اردو زبان اور اس کا نام'' تصنیف کی۔ اس تحقیقی کاوش کے بعد انھوں نے شاعری سے زیادہ تحقیق کی طرف توجہ دی۔

جیسا کہ میں نے عرض کیا کہ وہ ہندوستان کی مٹی سے محبت کرتے تھے۔ انھیں نظیرؔ اکبر آبادی، حالیؔ اور چکبستؔ جیسے شعرا کا کلام پسند تھا۔ نظیر کا کلام تقریباً ان کی موت کے ایک صدی بعد تک اس لیے نظرانداز کیا جاتا رہا کہ وہ عوامی شاعر تھے اور انھوں نے عوام کے موضوعات کو شاعری کا حصہ بنایا۔ کنولؔ صاحب بھی نظیرؔ کی طرح عام فہم زبان میں شاعری کرتے تھے انھیں خود اس بات کا اعتراف تھا۔ ایک نظم میں کہتے ہیں۔

اشعار ہیں جو سامنے — کم علم احقر نے لکھے
لیکن میں اب کیسے کہوں — دل میں بہت شرمندہ ہوں
اہلِ ادب کے سامنے — اب کس طرح ہمت بندھے
بے کیف سے اشعار ہیں — کم مایہ ہیں، بے کار ہیں
پھر بھی کروں گا التجا — سمجھیں وہ میرا مدعا

(پانی کا گھڑا)

کنول صاحب نے زبان و بیان کے معیار سے زیادہ ہمیشہ موضوع کو اوّلیت دی۔ وہ

کسی تعلیمی ادارے کے شعبۂ اردو سے وابستہ نہیں تھے۔

ایامِ طفلی ہی میں والد کا سایہ سر سے اٹھ گیا تھا، تمام زندگی جدوجہد کرتے رہے۔ ایک ایسے قصبہ میں رہتے تھے جہاں شاعر تو تھے لیکن کوئی ایسا ادیب یا محقق نہیں تھا جس سے کچھ مشورہ کر سکتے۔ اسی لیے زیادہ تر خطوط کے ذریعہ اربابِ ادب سے رابطہ رکھتے یا کبھی علی گڑھ جاتے یا دہلی کا سفر کرتے۔ والد کے نہ ہونے کی وجہ سے ابتدائی زندگی لااُبالی نوجوان کی سی گزاری، آزادی کی جدوجہد میں جیل تک گئے، تاریخی، جاسوسی ناول اور داستانیں پڑھنے کا شروع ہی سے شوق تھا، والدہ سے چھپ کر رام لیلا، راس لیلا، سوانگ نوٹنکی دیکھنے جایا کرتے تھے۔ اپنے سوانگ نوٹنکی کے شوق کا ذکر کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

> ''میری ننھیال ایک زمیندار گھرانے سے تعلق رکھتی تھی۔ جس کا تعلق عوام وخواص دونوں سے تھا۔ بچپن سے ہی جیسا کہ میں کئی مقام پر اور بھی تحریر کر چکا ہوں کہ مجھے داستانیں، ناول اور افسانے پڑھنے اور سننے کا شوق تھا۔ طلسم ہوش ربا کی ساتویں جلد کو میں نے 24 گھنٹے میں ختم کر لیا تھا۔ یہ داستانی ذوق خلد آشیانی قاضی عبدالشکور جو میرے ماموں تھے اور قاضی مشتاق حسین جو بعد میں میرے خسر بن گئے، سے وراثت میں ملا تھا۔ ان لوگوں نے دسیوں داستانیں سنائی تھیں۔ الف لیلیٰ بھی میں نے اسی عمر میں پڑھی تھی۔ اس طرح داستان اور تماشے کا شوق مجھے وراثت میں ملا تھا۔ تمام داستانیں باغ وبہار، فسانہ عجائب، قصہ طوطا مینا کی کہانی، گل بکاؤلی و گل صنوبر سب کو میں بچپن میں ہی پڑھ چکا تھا۔ جاسوسی، اسلامی و اصلاحی سب ناول میں نے اپنے بچپن میں پڑھ ڈالے تھے بلکہ اپنے کالج کا کل افسانوی سرمایہ میری نظروں سے گزر چکا تھا جس کے پاس بھی ناول پاتا تھا اس کے گھر کے پچاسوں چکّر لگاتا اور تب تک چین سے نہ بیٹھتا تھا جب تک اس ناول کو پڑھ نہ لیتا تھا بلکہ دیوانگی کی حد تک مجھے کتابیں خاص طور پر ناول پڑھنے کا شوق تھا۔

دیہاتی ماحول میں گرمیوں کی چھٹیاں گزرتی تھیں۔ ان دنوں میں ڈھولا، آلہ، رانجھا، نرسی کا بیاہ، رام لیلا اور نوٹنکی سوانگ کوئی ایسی صنف ڈرامانہ تھی جو میں نے نہ دیکھی ہو۔ قصبہ گنور (بدایوں) میں میری خالہ رہتی تھیں۔ ایک سال میرا وہاں 1931 میں رہنا ہوا۔ میری خالہ کی صرف لڑکیاں تھیں اس لیے مجھ سے بے حد محبت کرتی تھیں۔ میرے خالو ڈسپلن میں بے حد سخت آدمی تھے، لیکن سختی سے یہ ذوق اور زیادہ بڑھتا ہے۔ قصبہ گنور مسلم آبادی کا علاقہ ہے وہاں کے اہل ہنود اس دور میں دسہرے کے موقع پر نہیں بلکہ جب بھی ان کو کوئی منڈلی حاصل ہو جاتی، رام لیلا کا ڈراما کر لیتے تھے۔ جن میں ہندو مسلمان دونوں شریک ہوتے تھے، وہاں آج بھی یہ لیلا مشترکہ طور پر ہوتی ہے اور فرمائشی گانوں پر اہل ہنود سے زائد مسلمان موسیقاروں کو روپے دیتے ہیں۔ یہ لیلا قریب پندرہ سولہ دن برابر چلتی ہے۔ اب تو یہ وقت پر منائی جاتی ہے۔

میرے خالو صاحب عشا کی نماز پڑھ کر سونے چلے جاتے تھے۔ میں اپنے بستر پر اپنی جگہ تکیوں سے پُر کر کے خاموشی سے نکل جاتا اور رات بھر رام لیلا دیکھ کر خاموشی کے ساتھ بستر پر دراز ہو جاتا۔ ایک دن یہ جرم کھل گیا اور مار پڑنے کی نوبت آگئی جسے میری خالہ کی محبت نے بچالیا۔ ڈبائی جو میرا وطن ہے وہاں بھی میرے چچا مرحوم کو رام لیلا کے تماشے کا بے حد شوق تھا اور وہاں منڈوے کی حدود کے باہر چاروں جانب بڑے لوگوں کے تخت پڑتے تھے اور عوام زمین پر بیٹھتے تھے۔ وہاں بھی اکثر جا کر دیکھا کرتا تھا اور ان ڈرامائی اثرات سے گھر پر بھی اپنے بہنوئی قاضی عبدالسلیم مرحوم کے گھیر میں رام لیلا اور دوسرے جیسے سلطانہ ڈاکو وغیرہ ہم لوگ ڈرامے کرتے تھے۔ میں سنہرے بادشاہی تاج بنانے میں ماہر تھا۔ رام لیلا جس میں تیر کمان اور مصنوعی تلواروں کی لڑائیاں بھی

ہوتی تھیں غرض کہ ڈرامے کھیلنے کا مجھے بچپن سے شوق تھا اور 1935 میں
اپنے اسکول میں جو اس دور میں ہائی اسکول تک تھا سالانہ فنکشن میں میں
نے ڈرامے میں دوسرا انعام حاصل کیا تھا۔''

بچپن کے اسی شوق نے انھیں لوک ناٹک پر کام کرنے کے لیے اُکسایا۔ 1980ء سے لوک ناٹک پر تحقیقی کام کرنا شروع کیا۔ تقریباً دس بارہ سال میں اس سلسلے میں مختلف مقامات کے سفر کیے، سینکڑوں سوانگ اردو اور ہندی رسم خط میں جمع کیے۔ ہزاروں صفحات لکھ ڈالے۔ اُس وقت فوٹو اسٹیٹ کی اتنی سہولت نہیں تھی انھوں نے خود ہی ایک ایک ہزار صفحات کی اپنی کتابوں کے مسودوں کو بار بار نقل کیا۔ ''اردو لوک ناٹک: روایت اور اسالیب'' تقریباً ایک ہزار صفحات سے زیادہ پر مشتمل ہے ان کے ہاتھ کی تحریر کردہ اس کی دو نقلیں موجود ہیں ایک خدا بخش لائبریری پٹنہ میں ہے اور دوسری میرے پاس ہے۔ میرا خیال ہے کہ ہندوستان کے چھوٹے شہروں اور قصبوں میں رہنے والے بہت سے ایسے ادیب، شاعر، محقق اور نقاد ہوں گے جنھوں نے تمام زندگی ادبی کام انجام دیے ہوں گے لیکن وسائل کی کمی اور ارباب ادب سے دوری کے سبب ان کا ادبی سرمایہ ضائع ہو گیا ہوگا۔

کالج سے سبکدوش ہونے کے بعد مرحوم نے اپنا تمام تر وقت لوک ناٹک کی تحقیق میں لگایا۔ میں سمجھتا ہوں کہ اس طرح کا تحقیقی کام سفید کالر والے محقق نہیں کر سکتے کیونکہ اس کا تعلق براہ راست عوام سے ہے، میں نے دیکھا تھا کہ کس طرح مرحوم موسموں کی سختی کو نظر انداز کرتے ہوئے ہمہ وقت کام میں مصروف رہتے تھے، انھوں نے ان تمام مقامات کے سفر کیے جہاں سوانگ مل سکتے تھے، کبھی وہ لکھنؤ پہونچے کبھی کانپور کا سفر کیا۔ بار ہا ہاتھرس اور متھرا کی سانگ کی دکانوں پر بیٹھ کر ہندی اور اردو میں مطبوعہ سانگوں کا مطالعہ کیا۔ بلند شہر کے مختلف قصبوں میں جا کر لوگوں سے ملے اور ان کے ذاتی کتب خانوں سے سوانگ کی کتابیں حاصل کیں۔ امروہہ جا کر سوانگ سے متعلق جتنی معلومات فراہم ہو سکتی تھیں وہاں کے بزرگوں سے معلوم کیں۔ سوانگ کے پرانے اداکاروں سے مل کر ان کے انٹرویو کیے۔ لکھنؤ میں لکّو جی مہاراج سے مل کر نوٹنکی کی روایت پر خاصی معلومات حاصل کیں۔ سوانگ کی ایک اور اداکارہ گلاب جان سے ملاقات کے

لیے کئی میل پیدل سفر کرنا پڑا۔اس کے بعدان سے براہ راست ملاقات کر کے سوانگ میں اداکاراؤں کی حیثیت کے بارے میں واقفیت حاصل کی۔ جب بھی انہیں معلوم ہوتا تھا کہ کسی قصبہ میں سوانگ یانوٹنکی کی کوئی منڈلی آئی ہوئی ہےتو وہاں جا کران کےاداکاروں سے ملاقات کرتے تھے۔اس موضوع پر کام کرتے وقت انھوں نے کبھی بھی تکان محسوس نہیں کی۔ میں نے کبھی کسی شخص کو اتنے انہاک کے ساتھ کسی موضوع پر کام کرتے نہیں دیکھا۔ واقعہ یہ ہے کہ یہ موضوع انتہائی محنت اور دقت طلب ہے۔شاید اسی لیے اردو کے کسی ناقد یا محقق نے اس طرف توجہ نہیں کی۔ اس موضوع پر کام کرنے کے لیے براہ راست عوام سے رابطہ کرنا ہوتا ہے۔عوام سے رابطہ قائم کرنے کے بعد ہی اس موضوع کا حق ادا کیا جا سکتا ہے۔ والدصاحب نے خودکو اس کام کے لیے وقف کردیا تھا۔

یہ موضوع اتنا وسیع ہے کہ اس پر بہت کچھ لکھا جاسکتا تھا لیکن کنول صاحب نے اپنی ضعیفی کے باوجود جس حد تک ممکن ہوسکا لکھنے کی کوشش کی۔تمام سوانگوں کا پڑھنا اور پھران پر کچھ لکھنا واقعی مشکل عمل تھا لیکن ان کے اندرایک جوش تھا جس نے بڑی حد تک اس کام کوانجام تک پہنچایا۔

ہم اردو والوں نے بعض بڑے شہروں کی زبان کو ہی معیار بنایا جس کی وجہ سے ہم اُس عوامی سرمایہ سے محروم ہو گئے جس نے عوام کے درمیان فروغ پایا۔ واقعہ یہ ہے کہ زبانیں عوام کے درمیان فروغ پاتی ہیں اور عوام ہی کی وجہ سے زندہ رہتی ہیں جو زبانیں اپنے اطراف حصار بنالیتی ہیں وہ ایک دن ختم ہوجاتی ہیں۔آج اردو اس لیے زندہ ہے کہ اس کا رشتہ عوام سے بہت گہرا ہے اور اس کا عوامی ادب ہندوستان کی تہذیب کا حصہ بن گیا ہے۔ ہندستانی فلموں کی زبان اس لیے اردو ہے کہ یہاں کے گزشتہ صدیوں کے لوک ناٹکوں کی زبان اردو تھی۔سوانگ منڈلیوں کی جدید شکل مغربی اثرات سے تھیٹر کی صورت میں سامنے آئی،اور تھیٹر ہی نے فلم کو جنم دیا۔وہی اداکار اور وہی انداز جو سوانگ اور تھیٹر کے کلاکاروں میں تھا پردے پر دکھائی دینے لگا۔ پیش کش کے طریقے بدلتے رہے لیکن زبان وہی رہی جو عوام کی پسند تھی یا عوام میں مقبول تھی۔ میں نے سینکڑوں کی تعداد میں اردو رسم خط میں مطبوعہ سوانگ والد صاحب کے کتب خانہ میں دیکھے جو انھوں نے اپنی حیات ہی میں خدا بخش لائبریری پٹنہ کو دے دیے۔ میں نے بچپن میں

فٹ پاتھ پر اردو کے ایسے بہت سے سوانگ بکتے ہوئے دیکھے جو نہ صرف عوام میں مقبول تھے بلکہ سوانگ منڈلیاں انھیں اسٹیج پر پیش بھی کرتی تھیں۔ آج بھی وہ سوانگ دیوناگری رسم خط میں بازاروں میں مل جاتے ہیں۔

جیسا کہ میں نے عرض کیا کہ والد صاحب نے انتہائی محنت اور دقت کے بعد تقریباً بارہ سال میں اس کام کو مکمل کیا۔ لیکن افسوس وہ اسے مطبوعہ کتابی شکل میں نہ دیکھ سکے۔ محترم جناب ڈاکٹر جمیل جالبی کی فرمائش پر ایک ہزار صفحات پر مشتمل مسودہ کی ایک نقل پاکستان ایک عزیز کے ہاتھ بھیجی، اس وقت جالبی صاحب مقتدرہ کے چیرمین تھے۔ خدا جانے اس مسودے کا کیا ہوا، ان تک پہنچا یا نہیں۔ میں نے 1992ء میں اس کی کتابت شروع کرادی تھی۔ اس وقت کمپیوٹر سے کمپوزنگ کی سہولت نہیں تھی۔ تقریباً سات سو صفحات کی کتابت ہوئی۔ میں آہستہ آہستہ اس کی پروف ریڈنگ بھی کرتا رہا۔ والد صاحب بھی وقتاً فوقتاً دہلی آکر اُسے دیکھتے رہے۔ اگست 1994ء میں اسی کتاب کی پروف ریڈنگ کرتے وقت ان کی طبیعت اچانک بگڑی اور وہ دو تین دن ہی میں دنیا سے رخصت ہو گئے۔ نہ جانے کیوں میرا دل ٹوٹ گیا اور میں نے اس کام کو بالکل بند کر دیا، کتابت شدہ مواد یونہی رکھا رہا، گزشتہ چند برسوں میں مجھے یہ احساس ہوا کہ مرحوم نے زندگی بھر اتنی محنت کی، لیکن میں وسائل ہونے کے باوجود اُن کے لیے کچھ نہیں کر سکا۔ یہ خیال آتے ہی میں نے سب سے پہلے ان کی کلیات مرتب کی، اور ''مضراب'' کے نام سے اُسے شائع کرایا۔ ''اردو لوک ناٹک'' کے کتابت شدہ سات سو صفحات میرے پاس موجود تھے لیکن ان کی تصحیح اب ناممکن تھی۔ دوبارہ کمپوزنگ شروع کرادی۔ ضخامت کے سبب کتاب کو دو حصوں میں تقسیم کیا۔ کئی بار پروف ریڈنگ کی گئی لیکن غلطیاں اب بھی باقی رہ گئی ہوں گی اس لیے کہ والد صاحب کی تحریر کے بعض الفاظ میں بھی سمجھنے سے قاصر رہا۔ ضخامت کے پیش نظر میں نے اصل مسودہ سے کچھ حصے حذف بھی کر دیے ہیں اور ابواب میں بھی تبدیلی کی ہے مثلاً اندر سبھاؤں پر تفصیلی باب کو مختصر کر دیا ہے۔ مرزا رسوا کے سوانگ کا ذکر شامل نہیں کیا ہے، نظیر اکبر آبادی کے بیان کو مختصر کیا ہے۔ اس لیے کہ اندر سبھا، رسوا یا نظیر پر دیگر محققین نے بہت کچھ لکھا ہے۔ یہاں بیشتر انہی لوگوں کا ذکر ہے جنہیں تاریخ بھی فراموش کر چکی ہے لیکن جو تقریباً ڈیڑھ

صدی تک نہ صرف عوام کے دلوں پر حکومت کرتے رہے بلکہ گھر گھر اردو زبان کو پہنچاتے رہے۔ سوانگ منڈلیوں کے ذریعہ ہی اردو بڑے شہروں سے نکل کر قصبات اور دیہات تک پہنچی۔ ایک وقت تھا جب یہ سوانگ اردو رسم خط میں بار بار شائع ہوتے تھے اور اسٹیج کے علاوہ محفلوں میں داستانوں اور لوک کہانیوں کی طرح سنائے یا گائے بھی جاتے تھے۔ دو جلدوں پر مشتمل اس کتاب میں شمالی ہند میں رائج تقریباً لوک ناٹک کی تمام اصناف اور ان کے مصنفین کا ذکر آ گیا ہے۔ اردو میں اس موضوع پر باقاعدہ کسی نے کام نہیں کیا ہے البتہ ڈرامہ نگاری سے متعلق کتابوں میں ضمناً ذکر ملتا ہے، پروفیسر سید مسعود حسن رضوی ادیب یا عبدالعلیم نامی کی کتابوں میں کچھ تفصیل آ گئی ہے اس کے برعکس ہندی میں لوک ناٹک پر متعدد کتابیں موجود ہیں، کنول صاحب نے ہندی کی ان کتابوں سے کافی استفادہ کیا ہے۔ خاص طور پر شری رام نرائن اگروال کی کتاب ''سانگیت ایک لوک ناٹیہ پرمپرا'' ان کے پیش نظر رہی ہے۔ جگہ جگہ اس کتاب کے حوالے موجود ہیں۔ خود رام نرائن اگروال جی نے اس کی اجازت بھی دے دی تھی، اردو اور ہندی کی دیگر کتابوں کے حوالے بھی شامل ہیں۔ یہ ممکن ہے کہ بعض مقامات پر ان حوالوں کا ذکر نہ ہو۔ حصہ اوّل میں لوک ناٹک کی ابتدا کے علاوہ بھگت اور اس کی روایت، خیال اور اس کی روایت کا تفصیلی ذکر ہے۔ بھگت اور خیال لوک ناٹک ہی کی اقسام ہیں۔ دوسرے حصہ کی ابتدا سوانگ یا نوٹنکی کے بیان سے ہوتی ہے۔ اس میں شمالی ہندوستان میں سوانگ کی روایت پر مفصل بحث کی گئی ہے۔ لوک ناٹک کے فروغ میں واجد علی شاہ کی خدمات اور اندر سبھا کا بیان بھی اس حصہ میں شامل ہے، دورانِ تحقیق جو کچھ جدید ترین معلومات سوانگ سے متعلق حاصل ہو سکی ہیں وہ اس کتاب میں شامل ہیں۔ میری دانست میں والد صاحب نے حتی المقدور تمام معلومات حاصل کرنے کی کوشش کی ہے لیکن کوئی بھی تحقیق حرفِ آخر نہیں ہوتی۔ خصوصاً ایسی صورت میں جب اس موضوع کو قطعاً نظر انداز کیا جاتا رہا ہو، البتہ مجھے اتنا یقین ہے کہ جب بھی کوئی اس موضوع پر آئندہ تحقیق کرے گا یہ کتاب معاون ثابت ہوگی۔

میں شکر گزار ہوں قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان اور اس کے ڈائرکٹر پروفیسر خواجہ محمد اکرام الدین کا کہ انھوں نے میری درخواست کو قبول کرتے ہوئے اس کی اشاعت کو منظور

فرمایا۔ بلاشبہ لوک ادب ہماری تہذیبی میراث ہے اور اس کو محفوظ کرنا ہماری ذمہ داری ہے۔ آئندہ میری کوشش ہوگی کہ کنولؔ صاحب کا دو جلدوں پر مشتمل دوسرا تحقیقی کام ''اردو کا عوامی ادب'' بھی زیورِ طباعت سے آراستہ ہو جائے۔ جس میں عوام میں رائج شعری اور نثری اصناف مثلاً عیدیں، میلاد شریف، سہرے، جنگ نامے، معراج نامے، قصص الانبیا، پہیلیاں وغیرہ شامل ہیں۔

آخر میں دعا گو ہوں کہ اللہ رب العزت میرے والدین پر رحمت فرمائے اور اُن کی اِس محنت کو قبولِ عام نصیب ہو۔

ابن کنول
شعبۂ اردو
دہلی یونیورسٹی، دہلی-7

عرض حال

1980 میں میرا مضمون روز نامہ قومی آواز لکھنؤ کے ہفتہ وار شمارہ میں 'سانگ نوٹنکی اور اردو' شائع ہو کر ادبی حلقوں میں بے حد مقبولیت کا حامل بنا۔ مضمون کی افادیت اور میری مختصر معلومات کو دیکھ کر ہی برادرم پروفیسر قمر رئیس دہلی یونیورسٹی نے مجھے پروفیسر سید مسعود حسن رضوی کی تصنیف 'اردو کا عوامی اسٹیج' اور ایک دوسری کتاب جو ای زمانہ کی تازہ تصنیف تھی 'اندر سبھا اور اندر سبھائیں' جس کے مصنف مشہور محقق ابراہیم یوسف ہیں عنایت کی اور ارشاد فرمایا کہ آپ کو سوانگ نوٹنکی جس پر مرحوم ڈاکٹر عبدالعلیم نامی اپنی محدود زندگی کی وجہ سے تحقیق مکمل نہ کر سکے تھے ایک تفصیلی کتاب لکھنی ہے۔ میں نے اپنی ضعیفی اور کمزوری کا عذر کیا تو فرمایا کہ آپ جیسا ضعیف آدمی ہی جو اس صنف ڈرامہ پر عبور رکھتا ہے اس پر قلم اٹھا سکتا ہے۔ آج کا نوجوان ادیب اس صنف کی اہمیت کے بارے میں لاعلم ہے اور وہ اس موضوع پر کام کرنا بھی اپنی بے عزتی سمجھے گا۔ ڈاکٹر عبدالعلیم نامی جو اس صنف ڈرامہ سے واقفیت رکھتے تھے اللہ کو پیارے ہو چکے ہیں اور ایسے ہی الفاظ جناب ڈاکٹر جمیل جالبی صاحب سابق وائس چانسلر کراچی یونیورسٹی پاکستان کے خط میں تحریر تھے مجھے مجبوراً اس ذمہ داری کو قبول کرنا پڑا۔

اب میں نے ایک جھولا جس میں کتاب کے لیے نوٹس لینے کی کاپی تھی کاندھے پر لٹکا کر اور اپنے ایک پرانے ساتھی قاضی محبوب علی ریٹائرڈ پٹواری کو ساتھ لے کر محلّہ گھاس منڈی، علی گڑھ میں جناب طالب علی گڑھی اور قمر ڈھولک ساز سے اُن کی چھپّر کی دکان پر اور محلّہ رَسل گنج میں محمد عثمان رحمانی مشہور قوال، ماضی کے نوٹنکی فن کار سے ملاقات کی اور ان لوگوں سے نوٹنکی صنف ڈرامہ کے ماضی کے بارے میں کافی معلومات حاصل ہوئیں۔ پھر بدایوں جانے پر مسٹر دیریندر پرشاد سکسینہ بدایونی نے آنجہانی نرائن داس شعلہ کے سانگوں کی اردو ہندی میں کئی کتب عنایت کیں۔ پھر میں نوٹنکی کے خالق کی جائے پیدائش قصبہ جہانگیر آباد ضلع بلند شہر پہنچا وہاں کے آنجہانی استاد اندرمن جو جدید نوٹنکی کے جنم داتا مانے جاتے ہیں۔ انھوں نے اور ان کے شاگردوں نے اندرمن اسکول ہاتھرس اور اندرمن اسکول لکھنؤ کانپور کی بنیاد ڈالی اور اس صنف حقیر کو بام عروج پر پہنچایا۔ استاد اندرمن قصبہ جہانگیر آباد کے رہنے والے اور قوم سے چھیپی (لحاف چھاپنے والے) تھے ان کے پڑپوتے رمیش نے جن کی لحاف چھاپنے کی دکان بازار میں ہے مجھے اندرمن استاد کے کئی غیر مطبوعہ سانگ دکھائے جن کے بارے میں استاد اندرمن کے ذکر میں کچھ اقتباسات پیش کیے گئے ہیں۔ استاد اندرمن کے شاگرد نے جو قوم سے چھیپی تھے ہاتھرس میں اندرمن اکھاڑہ قائم کیا جس کی تخلیقات اندرمن اسکول کے نام سے مشہور ہوئیں۔ جہانگیر آباد سے قصبہ ہاتھرس ضلع علی گڑھ میں نتھارام بک ڈپو جس کی بنیاد نتھارام کے استاد چرنجی لال نے ڈالی تھی اور نتھارام کو اپنا متبنی بنالیا تھا اور نتھارام نے اپنے لڑکے شیام کے انتقال کے بعد آگرہ کے اپنے رشتہ دار کے لڑکے رادھا بلبھ گوڑ کو متبنی بنالیا جو آج کل نتھارام بک ڈپو کے مالک ہیں، سے ملاقات ہوئی۔ موصوف کافی اخلاق سے ملے اور چائے بھی پلائی۔ میں نے بھی ڈیڑھ سو روپے کی ہندی رسم الخط میں نوٹنکی لوک ناٹک خریدے۔ اردو رسم الخط میں صرف ایک کتاب سلطانہ ڈاکو ہی ملی۔ آپ نے آنجہانی نتھارام گوڑ کی تصویر اور ان کی ٹڈل کی سند عنایت کی۔ کچھ پرانی مطبوعہ کتب میں جو ان کے کام کی نہ تھیں اور جن کی ان کے پاس کئی کاپیاں تھیں باوجود میرے اصرار کے کسی قیمت پر دینے سے انکار کر دیا۔ پھر میں ہاتھرس کے پرانے بازار میں وہاں کے سب سے قدیم بک ڈپو کے مالک استاد دیپ چند کے پوتے اور گھورے لال جو اس دوکان کی بنیاد رکھنے والے تھے

اوران کی دوکان میں ابتدا سے سانگ کی کتب بھی طبع ہوتی آئی تھیں کے پر پوتے جن کا نام میرے ذہن سے اتر چکا ہے نے میری کافی مدد کی اور کئی سانگ کی اردو رسم الخط کتب جن کا اب طبع ہونے کا سوال ہی نہیں ہے عنایت کیں اور کافی معلومات بھی فراہم کیں۔ ہاتھرس کے بعد مجھے سانگیت ناٹک کے مشہور مصنف محلّہ لال دروازہ متھرا کے مسٹر رام نرائن اگروال مصنف 'سانگیت ایک لوک ناٹیہ پرمپرا' سے ملنے کی ضرورت محسوس ہوئی۔ کنور کے ایک دوست کے عزیزوں کے ذریعہ میں محلّہ لال دروازہ پہنچا۔ گو اگروال جی سے میری ملاقات صرف قریب ایک گھنٹہ بے حد مختصر رہی لیکن بے حد اہم رہی۔ انھوں نے مجھے ان پریشانیوں سے آگاہ کیا جو صنف ڈرامہ کی تحقیق کے سلسلے میں مجھے پڑ سکتی تھیں اور اپنے کئی تجرباتی مشوروں سے نوازا۔ کئی قدیم سانگیت ناٹک کے ہندی رسم الخط کی کتب بھی مجھے عنایت کیں اور اپنی تخلیق کردہ کتاب سے مکمل طور پر استفادہ کرنے کی اجازت بھی دی۔ اس سے مجھے کافی حوصلہ ملا۔

متھرا کے بعد میں نے امروہہ کے سفر کا ارادہ کیا کیونکہ اگروال جی کی تصنیف کردہ کتاب پڑھنے سے پتہ چلا تھا کہ نوٹنکی کو نئی شکل دینے کا سہرا امروہہ کے سر ہے اور آگرہ کے بزرگ سانگیوں سے سنا ہوا یہ روایتی دوہا بھی مجھے ان کی کتاب سے پڑھنے کو ملا۔

امروہہ کھارا کنواں چوراسی کا سال
نیا سانگ پرکٹ کیا بشن برہمن لال

چوراسی کے سال کا مطلب 1884 بکرمی مطابق 1827 عیسوی ہوئے۔ بعد میں امروہہ جا کر پتہ چلا کہ اس دوہے میں جو کھارا کنواں کہا گیا ہے وہ محلّہ کھارا کنواں نہیں بلکہ کالا کنواں ہے اور استاد اکھاڑہ خیال پنڈت بشن برہمن لال کالے کنویں کے رہنے والے تھے۔ کھارے کنویں پر عہد قدیم سے ہی شیعہ مسلمان زمیندار رہتے چلے آئے ہیں۔ ان کا موسیقی خیال اور سانگ یا چار بیت کے اکھاڑوں سے کبھی کسی قسم کا کوئی واسطہ نہیں رہا۔ امروہہ کی میری رہبری جناب پروفیسر نثار احمد فاروقی دہلی یونیورسٹی نے کی۔ پروفیسر موصوف نے ایک خط وہاں کے سربرآوردہ رئیس محلّہ سدو کے حکیم ثناء اللہ صاحب کے لیے دیا۔ اتفاق سے حکیم صاحب اس سال حج بیت اللہ کو تشریف لے گئے تھے۔ جناب حکیم ثناء اللہ صاحب کے صاحبزادے جو چھوٹے حکیم

جی کے نام سے مشہور ہیں، نے قصبہ کے مشہور کارکن شوق امروہوی سے تعارف کرایا۔ ان کے ساتھ ان کے ایک دوست بھی تھے یہ لوگ مجھے محلہ احمد نگر جو محلّہ کالا کنواں سے قریب ہے اور جہاں سے قدیم صدیوں سے چلا آ رہا روایتی ہولی 'جشن بنجارا' جس کا ذکر اندرون صفحات میں تفصیل سے ملے گا کی جھانکیوں کے سوانگ انھیں جیسے نوجوان وید پنڈت مراری لال اور ان کے ساتھیوں کے تعاون سے نکلتے ہیں۔ وید جی نے بڑی آؤ بھگت کی اور قدیم بشن برہمن لال کے کئی مخطوطات مجھے پڑھنے کے لیے دیے۔ ان میں سے میں نے کئی اشعار نقل کیے۔ انھوں نے بہت سی باتیں بھی بتائیں۔ دو پہر کو مجھے شوق امروہوی نے ایک اسّی سالہ بزرگ جو کبھی اپنے ماضی میں محلّہ قریشی کے خیال اور چار بیت کے اکھاڑے کے استاد رہے تھے سے ملاقات کرائی۔ استاد ماجد نے اپنی یادداشت سے کئی چار بیت کے اشعار سنائے جو میں نے نوٹ کر لیے۔ اس طرح مجھے شوق صاحب کے توسل سے امروہہ کی چار بیت اور امروہے کے سانگوں کے بارے میں کافی معلومات ہوئیں۔ شوق صاحب نے مجھے امروہے کے ایک مشہور ایڈوکیٹ جن کے والد چار بیت کے مشہور شاعر سائل امروہوی تھے سے ملاقات کرائی۔ موصوف نے مجھے ایک طبع شدہ کتاب چمنستان چار بیت کے نام سے ایک بوسیدہ حالت کی کتاب عنایت کی۔ کتاب اتنی بوسیدہ حالت میں بھی قابل استعمال ہے۔

پھر 1984 میں خورجہ ضلع بلند شہر اور بلند شہر خاص بھی جانا پڑا۔ بلند شہر کے منشی ہر پرشاد پریس جو 1884 میں قائم ہوا تھا اور ضلع کا سب سے پرانا پریس تھا۔ اس نے ہر موضوع کی کتب اردو ہندی رسم الخط میں چھاپی تھیں۔ ان کے خاندانی لالہ فقیر چند نے بقول ڈاکٹر عبدالعلیم نامی مرحوم مصنف اردو تھیٹر جلد چہارم اندر سبھا اور گل بکاؤلی دو سوانگ بنائے تھے جو اب ناپید ہیں۔ اور خورجہ ضلع بلند شہر کا ایک اندر سبھائی سوانگ شہزادہ گلفام مصنفہ حاجی حامد خاں افزا جس کی ایک نامکمل کاپی میرے پاس ہے، کے پوتے اقبال فیاض محمد خاں نے مجھے اپنے دادا کے بارے میں کافی حالات بتائے اور افزا صاحب کے معمر شاگرد پنڈت روشن لال چکّی والوں سے ماسٹر چندر موہن استاد کلغی اکھاڑہ خورجہ سے ملایا۔ اقبال فیاض محمد خاں کلغی اکھاڑا کے خلیفہ تھے، دونوں نے سوانگوں اور خیالوں کے اقتباسات سنائے۔ پنڈت روشن لال جی نے کافی اشعار جو انھیں

۲ استاد حامد خاں افزا کے زبانی یاد تھے سنائے، جنھیں میں تحریر نہ کرسکا۔ جبکہ استاد ماسٹر چندر موہن جو آج کل اپنے لڑکے کے پاس غازی آباد میں رہتے ہیں کا کلام میں نے خیال کے بیان میں اپنی اس کتاب لوک ناٹک میں پیش کیا ہے۔ ان کے اشعار خیال کے دنگلوں میں کافی مقبول ہو چکے ہیں۔

خورجہ کے بعد میں نے بنارس، لکھنؤ اور کانپور کا اردو لوک ناٹک کی تحقیق کے سلسلے میں سفر کیا۔ بنارس کا سفر میں نے برادرم ڈاکٹر گیان چند جین صدر شعبہ اردو حیدر آباد یونیورسٹی کے ایما پر کیا۔ موصوف نے فرمایا تھا کہ نواز کا شکنتلا ناٹک ناگری پرچارنی سبھا بنارس میں ہے۔ انھوں نے اپنے ایک شاگرد کا پتہ بھی دیا تھا ان سے میں نے خط وکتابت کی تو انھوں نے ایک دوسرے پنڈت لکچرار کا پتہ دیا اور لکھا وہ آپ کا کام انجام دے دیں گے۔ میں نے انھیں تیس روپے بھی اس زحمت کے اخراجات کے لیے منی آرڈر سے بھیجے لیکن انھوں نے کوئی کام انجام نہیں دیا اس لیے مجھے خود سفر کرنا پڑا۔ کتنی پریشانیاں ہوتیں ہیں تحقیق میں یہ تو ایک تحقیق کرنے والا ہی جانتا ہے۔ لکھنؤ میں دو مرتبہ ککو جی مہاراج کے یہاں پیدل چکر کاٹے اور کانپور میں نوٹنکی نسواں اداکارہ سے ملنے کے لیے مجھے کئی میل پیدل چلنا پڑا۔ غرضیکہ ناگری پرچارنی سبھا میں اس کے سکریٹری جن کا نام کتاب کے اندران کے مقام پر کیا گیا ہے نے کافی مدد کی اور مجھے علاوہ نواز کی شکنتلا ناٹک کے اور دوسرے سوانگ بھی ناگری رسم الخط میں دکھائے۔ ان کو میں نے غور سے دیکھا تو نواز کا شکنتلا ناٹک حقیقت میں ایک قدیم سانگ ہے اور وہ ہمیں اس جانب بھی اشارہ کر رہا ہے کہ فرخ سیر کے زمانے میں بھی دربار میں بھگت کے سانگ کھیلے جاتے تھے اور بادشاہ کی اس خواہش کو پورا کرنے کے لیے اس کے ایک ہونہار امیر اعظم خاں نے کالی داس کے شکنتلا ناٹک کو اپنے دربار کی برج بھاشا کے کوی نواز سے بھگت کے سانگ میں تبدیل کرایا تھا اور اس سوانگ کو فرخ سیر کے دربار میں بھگت باز تقی نے جو بعد میں محمد شاہ کا بھی بھگت باز بنا۔ دربار میں کھیلا تھا کیونکہ عہد اکبری سے ہی ٹوڈرمل کے اس حکم سے کہ دفاتر کے ملازمین جو ہندو ہیں وہ فارسی سیکھیں اور مسلمان ملازمین برج بھاشا اس عہد کی عوامی بول چال کی زبان تھی سیکھیں۔ اس طرح برج بھاشا فارسی کے بعد مغلیہ عہد کی دوسری سرکاری بولی بن گئی تھی اور بعد میں اس میں تبدیلیاں ہوتی گئیں

اور کھڑی بولی ایک مخصوص طبقہ کی زبان بن گئی اور بعد میں اس نے خواص میں برج بھاشا کا مقام حاصل کرلیا۔

میں بنارس سے لکھنؤ آیا اور یہاں مجھے یحییٰ گنج میں نوٹنکی کے فنکار بزرگ ٹکو جی مہاراج جن کا پتہ مجھے محترم پروفیسر قاسم علی خاں شیعہ کالج کے توسل سے ملا تھا اور ٹکو جی سے خط و کتابت بھی ہو چکی تھی، سے ملاقات ہوئی۔ یہ بزرگ ثقل سماعت کے شکار تھے، ہندی رسم الخط میں ان سے لکھ کر بات کرنی پڑتی تھی جس کی وجہ سے ان سے بات کرنے میں کافی پریشانی ہوئی۔ انھوں نے ایک بالاخانہ پر ڈراموں اور جشنوں میں کام آنے والے لباسوں کی ایک دکان سجا رکھی تھی۔ یہ لباس بڑے بڑے جشنوں میں کام آتے تھے۔ یہ بزرگ بچپن سے سانگیت ناٹک کے شوقین تھے اور اسی بنا پر انھوں نے اپنے ماں باپ اور بیوی تک کو چھوڑ دیا تھا اور ایک مسلمان طفل کو جس کا نام عاشق علی تھا بیٹے کی طرح پرورش کیا جس کا جوانی میں انتقال ہو گیا، وہ بھی ایک اچھا فنکار تھا اس کی شادی ملکہ نامی فنکارہ سے ہوئی تھی۔ اس کے کئی بچے ہیں۔ گوسوای ٹکو مہاراج نے عاشق علی کو ایک مکان بھی لکھنؤ میں خرید کر دیا تھا۔ اب ملکہ اسٹیج کا کام نہیں کرتی، ٹکو مہاراج ہی ان کا خرچ اٹھاتے ہیں اور عاشق کے بچوں کو اپنی پوتی پوتوں کی طرح ان کی پرورش کر رہے ہیں۔ انہوں نے جو اپنی زندگی کے مستقل حالات بتائے وہ اس کتاب میں ان کے ذکر میں شامل ہیں۔

اب میں لکھنؤ سے کانپور آیا یہاں میرا بھتیجا قاضی احمد حسین بھتیج داماد قاضی شمیم احمد رہتے ہیں۔ کانپور میں سب سے پہلے میں کھتری بک ڈپو چوک کانپور اور شری کرشن کھتری جو کانپور لکھنؤ اسکول کے معمار تھے، ان کے لڑکے شیام سے ملا۔ شیام شادیوں کے کارڈ تیار کرنے کا کاروبار کرتے ہیں اور ان کی کافی بڑی دوکان ہے۔ چھوٹا بھائی سانگیت ناٹک کی کتابوں کی دوکان کرتا ہے۔ شیام مجھ سے بڑے اخلاق سے پیش آئے۔ انھوں نے اپنے والد آنجہانی شری کرشن پہلوان جن کا انتقال 1974 میں ہو چکا تھا، انھیں پدم بھوشن کا خطاب بھی ملا تھا وہ شاعر پہلوان فنکار خیال باز اور بزنس مین سب کچھ تھے۔ ابتدا میں انھوں نے فٹ پاتھ پر کپڑے کی ٹوپیاں فروخت کیں پھر کتابیں فروخت کیں۔ آریہ سماج کی مدد سے ایک پریس اور کھتری بک ڈپو اور اسلامی بک ڈپو قائم کیے اور شری کرشن تھیٹریکل کمپنی بنائی اور ہر کام میں کافی کامیابی حاصل کی۔

شیام جی سے ملنے کے بعد میں نے کافی اردو ہندی رسم الخط کے نوٹنکی سانگوں کی کتابیں کھتری بک ڈپو سے خریدیں۔ دوسرے دن اپنے بھتیجے داماد قاضی شمیم احمد اور ان کے دوست خان صاحب کو لے کر نوٹنکی لوک ناٹک کی مشہور اداکارہ گلاب جان جو اس انٹرویو کے بعد پدم بھوشن کے خطاب سے نوازی گئیں، سے ملنے کا ارادہ کیا۔ پہلے گلاب جان کی لڑکی آشا گلاب جان سے خان صاحب کے ذریعہ ملاقات ہوئی۔ آشا نے بچپن سے لے کر سیٹھ کے یہاں گھر بیٹھنے تک اور کمپنی میں کام کرنے کا سب حال سنایا اور ملازم کے ساتھ گلاب جان کے یہاں بھیجا وہ وہاں سے تین میل کے قریب فاصلہ پر رہتی تھیں اور راستہ میں سواری نہیں ملی پیدل چلنا پڑا۔ وہاں جا کر گلاب جان سے ملاقات ہوئی۔ وہ بیریا قوم قنوج کے قریب کے ایک موضع کی رہنے والی تھی وہ نوٹنکی لوک ناٹک پر اسٹیج پر آنے والی سب سے پہلی اداکارہ تھی، باقی نسواں اداکارائیں ان کے بعد آئیں۔

نسواں اداکاراؤں کو نوٹنکی اسٹیج پر لانے کا سہرا مشہور نوٹنکی فن کار تر موہن لال قنوجی کے سر ہے۔ انھوں نے ہی نوٹنکی منڈلی کو پارسی تھیٹریکل کمپنی کی طرح جدید تھیٹریکل کمپنیوں کی طرح بنایا اور اپنی کمپنی کے شعرا سے نوٹنکی سانگ میں بھی سین کو مکس شامل کرائے اور انھوں نے ہی لکھنؤ، کانپور نوٹنکی کی اسکول کی اندرمن شاخ کی بنیاد ڈالی، ان نسواں اداکاراؤں نے لوک ناٹک کو بے حد مقبولیت بخشی۔ کچھ اداکاراؤں نے اپنے اپنے ناموں سے کمپنیاں قائم کرلیں۔ مجھے بڑے افسوس سے کہنا پڑتا ہے کہ اپنی ضعیفی کمزوری اور بارہ ماہ کی بیماری کی وجہ سے بہت سے اہم مقامات پر جیسے سہارنپور، دیوبند، میرٹھ، ڈھانسولی، مرسان قنوج، اجودھیا اور بہار وغیرہ نہ جاسکا۔ غرضیکہ 1980 سے لے کر 1992 تک اس صنف ڈرامہ کی تحقیق میں لگا رہا۔ 1984 سے 1988 تک کے چار سال مختلف مصروفیات میں گزرے۔ بیوی کی بیماری اور کینسر کے موذی مرض میں ان کی موت اور ایک اردو کے چوٹی کے ادیب کا یہ کہنا کہ اردو میں عوامی ادب نہیں ہے، اس طنز پر قریب آٹھ سو صفحات کی دو کتابیں لکھیں۔ ان آٹھ سال میں اردو لوک ناٹک کے مسودے کو بھی صاف نقل کرنے میں دو سال کا عرصہ لگا۔ اس طرح قریب آٹھ سال میں اردو لوک ناٹک اور اسالیب اس قابل ہوئی کہ منظر عام پر آسکے۔ اس دور میں کئی بار سخت بیمار ہوا۔ پاکستان سے ڈاکٹر جمیل جالبی صاحب اور ہندوستان سے برادرم قمر رئیس صاحب اور ڈاکٹر بدھ پرکاش جوہر دیوبندی صاحب

کے تعزیتی خطوط آئے اور خطوط میں یہ بھی دعا تھی کہ باری تعالیٰ آپ کو ادب کی خدمت کے لیے زندہ رکھے تاکہ عوامی ادب کا تحقیقی کام پایۂ تکمیل تک پہنچ سکے۔ آج یہ انھیں دعاؤں کا اثر ہے کہ ہندستانی لوک ناٹک پر قریب ایک ہزار صفحات کی کتاب اردو لوک ناٹک روایات اور اسالیب اور اردو عوامی ادب پر قریب آٹھ سو صفحات کی کتاب اپنی طباعت کی منتظر ہیں لیکن اگر ڈاکٹر قمر رئیس صاحب، ڈاکٹر جمیل جالبی صاحب پاکستان، محترم ڈاکٹر تنویر احمد علوی صاحب، ڈاکٹر محمد حسن صاحب، ڈاکٹر انصار اللہ صاحب اور ڈاکٹر بدھ پرکاش جوہر صاحب دیوبندی میری ہمت افزائی نہ کرتے تو یہ کام بے حد مشکل تھا۔ اس موضوع پر تحقیق کرنے والوں کے لیے بہت سی دقتیں اور پریشانیاں حائل ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ صنف ڈرامہ اردو اور ہندی اور خاص طور پر اردو ادیبوں کی نگاہوں میں ہمیشہ تحقیر کی نگاہوں سے دیکھی گئی ہے، اس لیے کسی کے پاس نوٹنکی سانگوں کی کتب نہیں مل سکتیں اور نہ اردو ہندی کی لائبریریوں سے ہی یہ کتب دستیاب ہو سکتی ہیں۔ بازار میں اردو کو سرکاری زبان کے زمرے سے نکالنے سے اردو رسم الخط کی کتب ناپید ہیں۔ ناگری رسم الخط میں یہ کتب کافی مقدار میں مل سکتی ہیں اور پھر گاؤں گاؤں جا کر کتب تلاش کرنا کوئی آسان کام نہیں ہے، پھر اردو رسم الخط کی کتب کو کون رکھتا ہے۔ ایک روز مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کے ہندی ڈپارٹمنٹ کے ڈاکٹر گپتا نے فرمایا تھا: میاں جی! اللہ اللہ کرو، اب یہ عمر تمھارے یہ کام کرنے کی نہیں۔ حقیقت بھی یہی تھی اس بہتر سال کی عمر میں داڑھی رکھ کر نوٹنکی دیکھنا بڑا ہمت کا کام تھا، کیونکہ جس وقت یعنی 1943 میں میں نے کھلے اسٹیج پر نوٹنکی سانگ دیکھا تھا اس وقت کی تھیٹریکل اسٹیج کی نوٹنکی اور منڈلی کی نوٹنکی میں اور آج کی اس اسٹیج میں کافی فرق ہو گیا ہے۔ اتفاق سے علی گڑھ نمائش میں رادھارانی تھیٹریکل کمپنی کا آنا ہوا، اس کے انٹرویو کا حال میں نوائے ادب 1986 کے شماروں میں پیش کر چکا ہوں۔ قریب ڈھائی بجے تک نوٹنکی دیکھی۔ ملاحظہ فرمایئے کتنی کتنی پریشانیاں اس اردو لوک ناٹک کی روایات اور اسالیب کی ابتدا اور ارتقا لکھنے میں اٹھانی پڑی ہیں۔

اس کتاب کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ان میں نوٹنکی لوک ناٹک کی ابتدا اور ارتقا، سوانگ سے بھگت کے سوانگ کی منازل طے کرنا اور پھر بھگت کے سانگ کی تاریخ متھرا، آگرہ اور لکھنؤ کے بھگت کے سانگ اور ان کی منڈلیاں، پھر خیال کے اکھاڑے سے گزرنا جو جدید نوٹنکی

کے جنم داتا ہیں اور پھر راس لیلا کی تاریخ اور اس کا ارتقا اور اس کی منڈلیاں، پھر لکھنؤ کے نوابین کی حرم سرا کے سوانگ 'جلسہ' پھر واجد علی شاہ قیصر باغ کے جوگیا میلے، امانت اور مداری لال کی اندر سبھائیں غرضیکہ ہر سوانگ کے جدید اور قدیم ہر رخ پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی گئی ہے، چاہے نواز کی شکنتلا ناٹک ہو یا بھبھوتی کا مالتی مادھو جسے سومناتھ کوی نے مادھو ونود کے نام سے سوانگ بنایا، چاہے واجد علی شاہ کا رادھا کنہیا کا قصہ ہو یا امانت اور مداری لال کی اندر سبھائیں ہوں۔ سب سانگ کی ایک جدید شکلیں ہیں۔ سانگ کے بیان میں جدید نوٹنکی کے اقسام، ان کی علاقائی ترقی، سانگیت ناٹکوں کی سانگوں کی زبانوں کے اسلوب، ان کی شائع شدہ پچاس پچاس ساٹھ ساٹھ بار شائع ہونے والی کتب کی فہرست جوان کی تاریخ تصنیف و تفصیل اندر من اسکول ہاتھرس کے اکھاڑوں اور بک ڈپو کی کتب کے اقسام اور ان کی زبان کانپور، لکھنؤ اسکول کے سانگوں کی کتب مع تفصیل و زبان بیان کی گئی ہے۔

آخر میں لوک ناٹک یا غنائیہ ڈرامہ کی زبان پر گفتگو کی گئی ہے۔ حقیقت میں یہ کتاب عوامی لوک ناٹکوں خاص کر اردو لوک ناٹکوں ان کی ابتدا اور ارتقا اسلوب روایات پر ایک انسائیکلو پیڈیا ہے، گو اس میں کئی خامیاں بھی رہ گئی ہیں اور میں محسوس کرتا ہوں کہ اس کتاب میں اس صنف ڈرامہ کے بہت سے پہلو تشنہ رہ گئے ہیں۔ اس میں میری غلطی نہیں، یہ میری ضعیفی، کمزوری اور مسلسل بیماریوں کی وجہ سے ہے۔ پھر زندگی کے حادثات جو ہر شخص کے ساتھ لگے رہتے ہیں۔ میری بیوی کی مسلسل ڈیڑھ سال تک بیماری کینسر جیسے موذی مرض کے لیے دہلی میں آل انڈیا انسٹی ٹیوٹ تک بھاگ دوڑ، پھر ان کی موت کا حادثہ غرضیکہ بہت سی خانگی پریشانیوں کی وجہ سے اس پر میں مکمل طور پر دھیان نہیں دے سکا، ویسے بھی میری گزشتہ زندگی میرے بچپن سے زندگی کے بیکراں سمندر میں مد و جزر کا مرکز رہی ہے۔ میں قصبہ ڈبائی ضلع بلند شہر کا رہنے والا ہوں، جہاں ایک زمیندار وکیل قاضی شریعت اللہ مرحوم نے جن کی دعاؤں کے طفیل میں یہ سب کچھ ہے، مجھے آٹھ یا دس برس کا چھوڑا تھا۔ والدہ نے تعلیم دلوائی، سیاست میں پڑ گیا، خاکسار تحریک میں حصہ لیا۔ 1940 میں جیل گیا، دو تین ماہ کرنال، دہلی اور لاہور جیل میں رہا، اس کے بعد محکمہ ٹیوب ویل میں ملازمت کی۔ وہیں پرائیویٹ طور پر امتحانات دیے اور پھر کبیر انٹر کالج ڈبائی میں ملازمت کی۔

شاعری، افسانہ نگاری و مضمون نگاری کا بچپن سے شوق تھا۔ کالج میں میں نے وطنی نظموں کے دو مجموعے 'بساطِ زیست' اور 'سوزِ وطن' لکھے جو بے حد مقبول ہوئے، پھر لسانیات کی جانب راغب ہوا اور ''اردو زبان اور اس کا نام'' جیسی کتاب منظرِ عام پر آئی۔ اس کے بعد جیسا کہ میں پیشتر تحریر کر چکا ہوں برادر قمر رئیس اور ڈاکٹر جمیل جالبی صاحب کے حکم کے مطابق سوانگ نوٹنکی جیسی حقیر اور افتادہ صنف ڈراما کو اپنانا پڑا۔ ویسے میرے کافی مضامین برصغیر کے رسائل میں شائع ہو چکے ہیں۔

میری تخلیق پر ایک اعتراض یہ ہے کہ میں ایک ہی بات کو بار بار دہراتا ہوں۔ حقیقت میں ایسے اعتراضات صرف وہی لوگ کرتے ہیں جو نوٹنکی لوک ناٹک کی الف ب سے بھی واقف نہیں ہیں۔ یہ اردو کے پارسی ڈرامے نہیں ہیں کہ ایک شاعر نے جو ڈرامہ لکھا اس کو دوسرا شاعر دہرا نہیں سکتا۔ واضح رہے کہ ابتدا میں یہ نوٹنکی لوک ناٹک اکھاڑہ بندی کے تحت لکھے گئے اور بعد میں نوٹنکی تھیٹریکل کمپنیوں میں ملازم شعرا نے انھیں لکھا، اس لیے اکھاڑے اور تھیٹریکل کمپنی والے دوسری کمپنیوں اور اکھاڑوں کے سانگوں کے مقابلے کے لیے اپنی ہی منڈلی یا کمپنی کے ذریعہ بنائے ہوئے سانگ ہی اسٹیج پر کھیلنا پسند کرتے تھے، کیونکہ اس میں ایک تو اداکاروں کو ریہرسل کے موقع پر یاد کرانے اور انھیں ادا کرنے میں آسانی ہوتی تھی، دوسرے اکھاڑے کے سانگ کی زبان کا وقت کے ساتھ تفاوت بھی ظاہر ہو جاتا تھا اور زبان و بیان کی خامیاں اور خوبیاں بھی ظاہر ہو جاتی تھیں، اس لیے بیشتر مشہور سوانگ کو ہر کمپنی اور اکھاڑے نے اپنے شعرا سے ہی لکھوایا۔ یہاں میں مثال کے طور پر صرف ایک نوٹنکی لوک ناٹک نوٹنکی شہزادی جس کی مقبولیت کی بنا پر یہ پوری صنف ڈرامہ ہی نوٹنکی کہلانے لگی کا صرف ایک بند پیش کر رہا ہوں۔ ویسے تو نوٹنکی لوک ناٹک کو دسیوں شعرا نے لکھا ہے لیکن چار پانچ مشہور شعرا کے سانگوں سے ہی ایک ایک بند لے رہا ہوں تاکہ ان کی زبان و بیان و اسلوب کا جائزہ لیا جا سکے۔ اگر ہر ایک مشہور سانگ کے شعرا کے اسلوب بیان کا جائزہ لوں تو الگ الگ کتاب ہزار صفحات کی تصنیف کرنا پڑے گی۔ یہ وجہ ہے کہ قاری کو محسوس ہوتا ہے کہ میں ایک ہی موضوع کی بار بار تکرار کر رہا ہوں، لیکن وہ میرے مقصد کو سمجھ نہیں پاتے ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ یہ صنف ڈرامہ اپنی ابتدا سے انتہا تک اتنی وسیع ہے کہ بغیر تفصیلی روشنی

ڈالے ہوئے اس کے ابتدا و ارتقا، زبان و بیان اور اسلوب و روایات کو پیش نہیں کیا جا سکتا۔ یہ ضرور ہے کہ آج کے دور کے قاری کو کچھ اپنی عدیم الفرصتی کی بنا پر اتنا پڑھنا ضرور بار گراں ہوگا، لیکن اگر صحیح تحقیقی نتائج اور معلومات اس صنف کے بارے میں جاننا ہیں تو اس کے ہر پہلو پر نگاہ ڈالنی ضروری ہوگی۔

اب آخر میں ان احباب و اقربا کے تعاون کا شکریہ ادا نہ کروں جنھوں نے میرے اس کام میں دامے، درمے، سخنے تعاون کیا ہے تو یہ بڑی زبردست ناشکری ہوگی۔ پروفیسر قمر رئیس صاحب، ڈاکٹر جمیل جالبی صاحب، پروفیسر ڈاکٹر گیان چند کا شکریہ تو میں پچھلے صفحات میں ادا کر چکا ہوں، یہاں سب سے زیادہ تعاون مجھے اپنی اہلیہ آمنہ خاتون کا حاصل رہا جنھیں مرحومہ کہتے ہوئے دل میں ایک ٹیس سی اٹھتی ہے اور ان کے علاوہ بڑے لڑکے جاوید کمال و زاہد کمال جنھوں نے میرے چار لڑکوں کی تعلیم کا وزن اٹھا کر میرے ذہن کو حقیقی سکون بخشا، ان کے احسانات کا میں خاص طور پر ممنون ہوں اور مرحومہ کی مغفرت کی دعا نہ مانگوں تو میرا شمار ناشکروں میں ہوگا۔ مرحومہ نے میرے گھر کے تمام خانگی معاملات کا بار اٹھا کر مجھے گھریلو نون مرچ لکڑی کی فکروں سے ادبی مشاغل کے لیے آزاد کر دیا، پھر اس کتاب کی ترتیب کی کامیابی کے سہرے کا حصہ میرے صاحبزادہ ڈاکٹر ابن کنول اصل نام ناصر محمود کمال کے سر بھی جاتا ہے جنھوں نے قدم قدم پر میری مدد کی اور لوک ناٹک کی پانچ سو کتابوں کا تجزیہ کرنے میں تعاون فرمایا۔ حقیقت یہ ہے کہ بغیر ڈاکٹر ابن کنول کے تعاون کے یہ کتاب شاید نامکمل رہ جاتی۔ میں اس کتاب کی تکمیل میں انھیں برابر کا حصہ دار سمجھتا ہوں۔ ریٹائرڈ ہیڈ ماسٹر منشی مدن گوپال زلفی کا بھی شکرگزار ہوں کہ جنھوں نے تحقیقی کتب کے ہندی سے اردو میں ترجمے کیے مجھے بے حد تعاون دیا۔ جناب اسلم محمود کا بھی ممنون ہوں جنھوں نے اپنے مشوروں اور کارآمد کتب سے مجھے نوازا اور ان کے علاوہ مسٹر کرشن کمار بیدل چندوسوی، مسٹر رادھے شیام کاتب اور ماسٹر رام لال کبیر انٹر کالج کا بھی مشکور ہوں جنھوں نے مجھے کافی قدیم کتب عنایت کیں۔

آخر میں میری خواہش ہے کہ باوجود 'اردو لوک ناٹک روایات اور اسالیب' پر اتنا کچھ لکھنے کے، ابھی اس صنف پر شعرا اور خیال منڈلیوں نے اردو کو عوامی حلقوں تک پہنچانے میں جو

اہم رول ادا کیا ہے اُس پر مزید تحقیقی کام اور خیال کی عظیم صنف پر جداگانہ تحقیقی کام کرنے کی بے حد ضرورت ہے۔ اس کے لیے نوجوان طبقہ کتابوں اور رسائل میں نہیں گاؤں قصبوں اور شہروں کے عوامی حلقوں میں جا کر تحقیقی کام انجام دے۔ انھیں اب بھی بڑے بوڑھوں کے وراثتی بستوں میں اور بکسوں میں کافی قلمی اور مطبوعہ سرمایہ مل جائے گا۔ جیسا کہ مجھے منشی گمانی لعل رہتکی اردو کے اولین ناول 'ریاض دلربا' کے مصنف کے وارثان سے فوٹو اسٹیٹ کرنے کے لیے ملا۔

احقر

کنول ڈبائیوی

علی گڑھ

نٹ راج

رقصِ نٹ راج کی کنوَل تصویر　　ذہنِ فنکار کی حسیں تحریر
رقص و ناٹک کا امتزاج حسیں　　ناٹیہ شاستر کی عیاں تفسیر
دیوتاؤں کا عکس اس میں عیاں　　شِو کے، دُرگا کے رقص کی تصویر
خامشی بھی ہے اک زباں اس کی　　جسم واحد مگر جُدا تنویر
اس کے ہر دست کی اداکاری　　محوِ حیرت بنی ہے چشم بصیر
لوک ناٹک کی یہ فسوں کاری　　ذہن و ادراک کی کھلی تنویر
اجتماعِ فن جدید و قدیم　　تا ابد رہے گا سب کا مشیر
ہے زمانے کو درسِ عبرت یہ　　فخر کیونکر کرے نہ برصغیر
تیرے احساس کے مقاصد کو　　میں کروں گا جہاں میں اب تشہیر

عہد ماضی کی یہ نشانی ہے
ذہنِ احساس کی کہانی ہے

ابتدائیہ

غنائیہ ڈراما

”ڈراما عوامی آرٹ ہے اسی لیے اس کی اہمیت دوسرے فنون سے زیادہ ہے یہ عوام کی امانت اور ان کی دلچسپی کا باعث ہے۔ غنائیہ ڈرامے کو ناٹیہ شاستر کے خالق بھرت منی نے تمام منظومات میں سب سے اعلیٰ مانا ہے۔ ڈرامے کو پانچواں وید کہا گیا ہے۔ اہل ہنود کے عقیدے کے مطابق وید بھگوان کی آواز ہیں۔ وید کے برابر ڈرامے کو بتانا ہی اس کی اہمیت کو ظاہر کرتا ہے۔ چاروں ویدوں کو پڑھتے وقت بھلے ہی لوگ انھیں نہ جانیں لیکن اس پانچویں وید میں سب ہی لوگ حصہ لیتے ہیں۔ وہ بڑے جوش اور محویت کے ساتھ اس کی اداکاری کا لطف اٹھاتے ہیں۔ بھرت منی نے تو یہاں تک مانا ہے کہ زندگی کے سب حقائق غنائیہ ڈرامے میں پوشیدہ ہیں۔ ڈرامے کے ذریعہ ملک کی تہذیبی روایات کی حفاظت ہوتی ہے۔ انسانی تاریخ و تہذیب کا ارتقا سب ہی کچھ ڈرامے کے ذریعہ ہمارے سامنے پیش ہوتا رہتا ہے۔“

(ہندی ناٹک کا راز پروفیسر جے ناتھ نلن ص: 11 تا 12)

مقدس عمل

ناٹیہ ڈراما تو دیوتاؤں کی آنکھوں کو بھی اچھا لگنے والا مقدس عمل ہے

کالی داس مالویکا اگنی متر

شعر

پُرانتر متیونہ سادیے سردم نہ چاپ کا دیم نومتیہ دڑیم

مالویکا اگنی متر 2:1

قطعہ

اچھی ہوتی نہیں ہر چیز قدامت کے سبب اور نئی ہونے سے ہر شے نہیں ہوتی ہے خراب

جو کچھ اچھا ہے پرکھ لیتے ہیں دانا اس کو اوروں کی بات میں آجاتے ہیں نادان شتاب

کالی داس از ڈراما مالویکا اگنی متر

مترجم عرفان صدیقی

عوامی ڈراما

ڈاکٹر رالف ولیمس نے ایک بار کہا تھا ''عوامی ادب نہ کبھی پرانا ہوتا ہے نہ نیا وہ تو اس جنگلی درخت کی طرح ہوتا ہے جس کی جڑیں ماضی کی گہرائیوں میں چھپی ہوتی ہیں جس میں نت نئی شاخائیں، نئی پتیاں، نئے پھل نکلتے ہیں''

بھارتیہ ناٹیہ ساہتیہ مرتب از ڈاکٹر نگیندر ص:97

کائنات کا پہلا ڈراما

نثری مکالماتی پلاٹ

ابتدائیہ: جب ہم ڈرامے کی قدامت اور ابتدا پر غور وفکر کرتے ہیں تو ہمارے لاشعور بطن سے کائنات کے اوّلین ڈرامے کے نقوش اُبھرنے لگتے ہیں۔

کردار: خداوند قدوس۔فرشتے۔عزازیل۔اور آدم کا مٹی کا بنا ہوا پُتلہ اور زندہ آدم اسٹیج: عالم بالا

پہلا سین

منظر: فرشتے تسبیح وتہلیل میں مشغول ہیں۔ایک جانب عزازیل کھڑا ہے ایک جانب آدم کا نیا بنایا ہوا مٹی، خاکی پُتلا پڑا ہوا ہے۔

خداوند قدوس: ہم زمین پر انسان کو اپنا خلیفہ بنانا چاہتے ہیں (1)

فرشتے: یہ وہاں قتل وخونریزی اور فساد پھیلائے گا۔(2) اس منصب کے تو مستحق ہم ہیں کہ تیری تسبیح کرتے ہیں۔

خداوند قدوس: جو ہم جانتے ہیں تم نہیں جانتے۔اس کو سجدہ کرو (3)

---

(1) رکوع 3/9 آیت 30 سورہ البقرہ: جس وقت ارشاد فرمایا آپ کے (محمد ﷺ) رب نے فرشتوں سے ضرور بناؤں گا زمین میں ایک نائب۔فرشتے کہنے لگے آپ پیدا کریں گے ایسے لوگوں کو جو فساد کریں گے اس میں اور خونریزی کریں گے جس پر باری تعالیٰ نے ارشاد فرمایا۔جو میں جانتا ہوں تم نہیں جانتے (بقیہ اگلے صفحہ پر)

تمام فرشتے سجدہ کرتے ہیں۔ اللہ اکبر اللہ اکبر اللہ اکبر اللہ اکبر

خداوندقدوس: ہاں عزازیل تم نے سجدہ نہیں کیا۔

عزازیل: میں اسے سجدہ نہیں کروں گا کیونکہ یہ مٹی کا بنا ہوا ہے اور میری خلقت آگ سے ہے جو مٹی سے افضل ہے۔

خداوندقدوس: ہم تمھیں اس نافرمانی پر راندۂ درگاہ قرار دیتے ہیں، نکل جاؤ یہاں سے

عزازیل: بارالٰہ۔ مجھے قیامت واقع ہونے تک کی مہلت عنایت کی جائے

خداوندقدوس: ہم نے مہلت دی۔

عزازیل: ربِ عظیم میں آدم کو اور اس کی اولاد کو راہ راست سے قیامت تک گمراہ کروں گا۔ ان میں بیشتر میرے پیرو بنیں گے بجز کچھ لوگوں کے

خداوندقدوس: میرے نیک بندوں پر تیرا زور نہیں چلے گا۔ میں دوزخ کو بھر دوں گا تیرے پرستاروں اور گمراہوں سے (1)

یہ مندرجہ بالا'' کائنات کا پہلا ڈراما'' نثری اسلوب میں ہے اب اس مختصر سین کو جدید نوشنکی غنائیہ ڈرامائی اسلوب میں ملاحظہ فرمایئے۔

منظوم مکالموں سے ڈرامے میں کئی امتیازات پیدا ہو جاتے ہیں۔

(1) نثری مکالمے مختصر ہوتے ہیں جب کہ منظوم مکالمے طویل اور تفصیلی ہو سکتے ہیں۔

(2) منظوم مکالموں میں بحر اور وزن کی وجہ سے خوبصورتی اور دلکشی پیدا ہو جاتی ہے۔

(3) منظوم مکالمے جب سحرانگیز اور مترنم آواز میں گائے جاتے ہیں تو روح کی گہرائیوں

(پچھلے صفحہ کا بقیہ) ص:8 مترجم حمائل شریف 1347ھ 1930)

(2) ص:8 حاشیہ: حضرت آدم کے پیدا ہونے سے دو ہزار برس پہلے زمین پر ثبات رہتے تھے انھوں نے طرح طرح کے فساد کیے اللہ تعالٰی نے فرشتوں کے ایک گروہ کو جنات کی تنبیہ کے لیے زمین پر بھیجا۔ فرشتوں نے جنات کو مار مار کر جزیروں میں نکال دیا آپ بنی آدم کی پیدائش کا حال سن کر فرشتوں نے اسی قیاس پر یہ بات کہی تھی کہ جنات کی طرح بنی آدم بھی زمین پر فساد پھیلائیں گے ص:8 مترجم حمائل شریف تاریخ اشاعت 1347ھ 1930 حضرت مولانا اشرف علی تھانویؒ طبع شدہ دلی پرنٹنگ ورکس نور محمد کارخانہ تجارت کتب فروش قریب جامع مسجد

(3) آیت 34 ص 9 جس وقت حکم آیا ہم نے فرشتوں کو سجدہ میں گر جاؤ آدم کے سامنے سب سجدہ میں گر پڑے بجز ابلیس کے۔ اس نے کہانہ مانا اور وہ غرور میں آ گیا اور ہو گیا کافروں میں سے آیت 34)

میں پیوست ہو جاتے ہیں۔

(4) منظوم مکالموں کو جب راگ راگنیوں کے انداز میں ادا کیا جاتا ہے تو وہ اور بھی جادو اثر ہو جاتے ہیں۔

(5) منظوم مکالمے ساز کے ساتھ ناظر کو اپنے میں جذب کر لیتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ منظوم ڈراموں سے لوگ پوری رات نہیں گھبراتے۔

(6) منظوم ڈراموں کو رقص دلکشی اور رنگینی کی معراج پر پہنچا دیتا ہے۔

(1) بزم ہستی کا پہلا ڈراما ص:109 منتخب ڈرامے از کمال احمد رضوی

کائنات کا پہلا ڈراما
(نوٹنکی کے غنائیہ اسلوب میں)

اور اب نثری مکالماتی ڈرامے کے مندرجہ بالا سین کو عوامی غنائیہ ڈرامائی اسلوب میں ملاحظہ فرمایئے۔

دربار باری تعالیٰ
پہلا منظر

اسٹیج: کھلا اسٹیج، صرف ایک پردہ ٹانگ دیا گیا ہے۔ پردہ کے پیچھے ایک شمع روشن ہے۔

منظر: فرشتے قطار در قطار باری تعالیٰ کی تسبیح و تہلیل میں مصروف ہیں۔ فرشتوں کا سردار (معلم الملکوت) عزازیل ایک جانب کھڑا ہے اور وہ بھی عبادت میں مصروف ہے پاس ہی ایک مٹی کا انسان نما پتلہ پڑا ہوا ہے۔

استاد اسٹیج پر کھڑا ہو جاتا ہے کیونکہ سب اداکار اپنی اپنی اداکاری کے مطابق بھیس بدلے اسٹیج پر ایک جانب کو بیٹھے ہوئے ہیں۔

استاد پردہ کی جانب زمین بوس شمع کو سجدہ کرتا ہے اور یہ منگلا چرن حمد بآواز بلند اور مترنم آواز میں پیش کرتا ہے۔

دوہا

یارب تیرے نور کی عجب نرالی شان
پرتو سے جس کے بنے جن و ملک انسان

چوبولہ

جن و ملک انسان ہر اک شے میں تیرا جلوہ ہے
کوئی نہیں ہے ثانی تیرا تو سب سے اعلیٰ ہے
تو ہی اول تو ہی آخر تو مالک ہر جایا ہے
عقل یہاں حیران نہ تیرا بھید کبھی پایا ہے

اشعار

قلم کی ہے بھلا طاقت کہاں تیری ثنا لکھے
نہ جب ذہن رسا پہنچ بتاؤ پھر وہ کیا لکھے
نہ تھا جب کوئی تب تھا تو نہ ہوگا کوئی تو ہوگا
بتاؤ اہل دانش کیا قلم اس کے سوا لکھے
دم محشر میرے آقا کنول کی لاج رکھ لینا
کہو اب بندہ عاصی ہوائے اس کے کیا لکھے

چھند بحر طویل

کشتی نوح سیلاب سے پار کی نیل سے پار موسیٰ کو تو نے کیا
چاہ میں تو نے یوسف کی امداد کی اور یعقوب کو پھر سے بینا کیا
نار نمرود تیرے کرم سے بجھی حشر معلوم سب کو ہے قارونی کا
ہے پتہ اب نہ فرعون و شداد کا نام دنیا میں تیرا ہی روشن رہا
دوڑ: کر سکے کیا تیری تعریف + کنول جیسا اک مرد ضعیف + مدد فرما حق تعالیٰ +لکھوں سانگیت
کائنات کا پہلا کھیل نرالا
اسٹیج پر رنگا (راوی) آتا ہے۔

جواب رنگا کا

اوّل آخر ظاہر باطن اے مالک معبود دوہا کُن سے پیدا کردیا یہ جہان موجود
یہ جہان موجود تجھے بہتر گمان سے پایا چوبولہ تیری قدرت اور ضعف کا ہے ہر شے پر سایا
بے مثال جاہ و جلال ہے تیرا میرے خدایا مطرب اوّل نے آقا تیرا ہی ترانا گایا
کائنات میں کوئی نہیں تھا اک ذات باری تھی غزل موجودہ انسان کی جب ہیت بھی نہیں بنی تھی
جن و ملائک ہی خالق کی حمد و ثنا کرتے تھے ملک عدم میں عزازیل کی اس دم سرداری تھی
خیال کیا باری تعالیٰ نے تخلیقِ انساں کا گلشن ہستی کی آبادی جولا کی مرضی تھی
خالق نے تیار کیا پھر اک انسانی پیکر آب خاک اور باد آتش سے یہ تصویر گڑھی تھی
روح پھونک دی، کیا مکمل ہر آداب سکھائے اپنی شکل بشر کو بخشی اس کی شان بڑی تھی
سبھی فرشتوں کا مولا نے پھر اجلاس بلایا چوبولہ ان سے پھر باری تعالیٰ نے یہ کلام فرمایا

دوڑ: سنو تم سبھی دھیان سے+اور عبدوں کی شان سے+اب حال بتائیں سارا+جن و ملک سے جو کچھ بھی فرماتا ہے حق تعالیٰ

ارشاد باری تعالیٰ فرشتوں سے

عالمِ فانی کی اب ہوگی ایک نرالی شان دوہا کیا ہے پیدا اب بسنے کو اس میں یہ انسان
اس میں یہ انسان یہ قدرت کا اک مظہر ہے چوبولہ پنہاں قلب میں حکمت کا میری اس کے دفتر ہے
عقل و خرد کا عزم جہد کا گو کہ ایک پیکر ہے اس کی فطرت میں پوشیدہ ایک دلِ مضطر ہے

دوڑ: دیکھو نور قدرت کو+ جدت کو صنعت کو+ اک حسن ازل ہے+سمجھ سکو گے اسے نہ تم بھی ایسا شعر غزل ہے

جواب فرشتوں کا

دو عالم کے کبریا آپ عالم الغیب دوہا کس کی ہمت ہے کہے حکمت میں ہے عیب

حکمت میں ہے عیب کسی نے بھید تیرا کب پایا چوبولہ ہم بندے کم فہم بتا تجھ سے کیا کہیں خدا یا
معانی کے طالب ہیں پھر بھی اتنا دل میں آیا	تو نے جو اپنی حکمت سے یہ انسان بنایا
جگہ انسان جب دنیا میں اے معبود پائے گا غزل خودی میں خود کو بھی بلکہ خدا کو بھول جائے گا
لگے پھر سوچنے دل میں نہیں تیرا کوئی ثانی	ہر اک شہ زور پھر کمزور کو پیہم ستائے گا
کہیں زر کے کہیں زن کے کہیں جاگیر کے جھگڑے	زمیں پر جاکے یہ انسان پھر فتنے اٹھائے گا
کریں ہم تجھ سے کیسے عرض اے معبود اے خالق	کہاں ذرہ میں یہ طاقت کہ تیرے منہ کو آئے گا
نہاں ہے کب کوئی بھی راز تجھ سے اے میرے مالک	سب تخلیق انسانی ہمیں تو ہی بتائے گا
کیا آزاد تو نے جو بشر کو پھر یہ کہتے ہیں	یہ انساں عالم ہستی کو ایک دوزخ بنائے گا
دوڑ: بشر خود اک فتنہ ہے+ پیکر مکر و دغا ہے+ بچانا اس کے شر سے+ ہوتی ہے ہر ایک تمنا پوری+ تیرے در سے

ارشاد باری تعالیٰ

تم نے اپنی عقل کے موافق کی گفتار دوہا سنو ملائک غور سے پھر بھی یہ افکار
پھر بھی یہ افکار تماشہ دیکھ نہیں پاؤ گے چوبولہ ایک جھلک سے دنیا کی تم اس میں کھو جاؤ گے
ذرا عقل کو اپنی جب بھی کام میں تم لاؤ گے	حمد و ثنا کے میرے نغمے مستی میں گاؤ گے
کہا یہ ٹھیک تم نے جب یہ انساں عیش پائے گا قوالی مجھے تو کیا خود اپنے آپ کو بھی بھول جائے گا
اٹھائے گا یقیناً یہ ہر اک جانب نئے فتنے	فریب و مکر کی ہر سو نئی شمع جلائے گا
حضومت اور زن کی چاہ میں بھائی کو مارے گا	بنام ہابیل و قابیل یہ خون پیہم بہائے گا
چلے گا یہ ہمیشہ نیکیوں کی ناؤ سے بچ کر	غریبوں بیکسوں کو یہ ہمیشہ ہی ستائے گا
بُرے اس کو لگیں گے راستی نیکی کے افسانے	غرور و تمکنت کے راگ یہ ہر وقت گائے گا

مگر کچھ لوگ ایسے پھر بھی ان ہی میں سے نکلیں گے قوالی کہ دام مکر دنیا بھی نہ ان کو پھانس پائے گا
نہ گرویدہ کریں گی دہر کی رنگینیاں ان کو میری الفت کی چاہت کا ہر اک دریا بہائے گا
ہر اک دم ذہن میں ہوگی رضا جوئی میری ان کے میری خاطر عبادت کیا وہ ہستی کو مٹائے گا
فرشتے بھی کریں گے رشک ان کی طرز الفت پر ملک ہر ایک آدم کی بنا کا راز پائے گا
مثال راستی ہوں گے نوید بندگی ہوں گے ہر اک میرے ڈرامے کا کنول ہیرو کہائے گا
دوڑ: تم کیا جانو بھید ہمارا+ قدرت کا نیا خلیفہ بہ آدم کا پتلا+ کریں ملائک بھی اسی دم اس آدم کو سجدہ

جواب رنگا کا

سبھی ملائک گر گئے سجدے میں فی الفور دوہا آگے کا اب ماجرہ سنیے کر کے غور
سنئے کر کے غور کہ تھا یہ حکم باری تعالیٰ چوبولہ حکم خدا سے ہر اک ملک نے سجدے میں سر ڈالا
ان کا اک سردار فرشتہ تھا جو سب میں اعلیٰ عزازیل تھا نام گھمنڈی اور تکبر والا
سجدہ کرنا اس نے سمجھا شاید کار ذلیل شعر کھڑا رہا خاموش نہ کی بد خصلت نے تعمیل
دوڑ: دیکھ کر اس کی حرکت کو+ غیظ آیا رب العزت کو+ طیش میں یہ فرمایا+ عزازیل کیونکر خیال یہ حکم عدولی آیا

جواب عزازیل کا

کیسے سجدہ کروں میں اے میرے رب جب کہ بہتر ہوں میں ہر طور سے
میں بنا آگ سے اور یہ خاک سے سنئے انصاف سے اور ذرا غور سے

ارشاد باری تعالیٰ

کچھ نہیں تم کو تعمیل کرنی ہے بس عذر کچھ بھی نہ مطلق سنا جائے گا
اور نہ احکام کی میرے تعمیل کی تو دو عالم میں رسوا کیا جائے گا

جواب عزازیل کا

جو بھی انجام ہو اس کی پرواہ نہیں اب نہ آدم کو سر یہ جھکاؤں گا میں
تا قیامت رہوں گا میں اس کا عدو نسل آدم کو حق سے ہٹاؤں گا میں

ارشاد باری تعالیٰ

جا نکل، دور ہو، بارگاہ سے میری طوق لعنت رہے گا تیرے زیب تن
تا قیامت تو شیطاں کہا جائے گا تجھ پہ لعنت کہیں گے زمین و زمن

جواب عزازیل کا

تا قیامت مجھے بخش دے زندگی التجا تجھ سے اتنی ہے رب العلیٰ
اتنی حسرت اگر میری پوری نہ کی دل میں ارمان بدلے کا رہ جائے گا

ارشاد باری تعالیٰ

تا قیامت تجھے جالی زندگی اپنی من مانی کرنا جو تو کر سکے
نیک بندوں پہ تیرا چلے گا نہ بس، یاد اتنا رہے، یاد اتنا رہے[1]

---

(1) روئے زمین پر اول جنات آباد تھے جب اس میں فسق و فجور کی کثرت ہوگئی تو فرشتوں کو حکم ہوا کہ ان کو پہاڑوں اور جزیروں میں لا بساؤ اور زمین پر ان کی جگہ آباد ہو جاؤ غرض جنات کے قائم مقام فرشتے ہوئے ان سب کا افسر ابلیس بنایا گیا جس کو معلم الملکوت کا لقب دیا گیا کیونکہ وہ ہزار ہا برس عبادت میں صرف کر چکا تھا کہ زمین پر اور آسمان پر بالشت برابر جگہ نہ چھوڑی جس پر سجدہ نہیں کیا ہو آخر جب ابلیس کے نفس شیطانی میں تکبر پیدا ہوا اور سمجھا کہ مجھ کو آسمان اور زمین اور جنت کا اتنا بڑا ملک صرف اس وجہ سے عطا ہوا ہے کہ میں اللہ کے نزدیک اس کی ساری مخلوق سے افضل ہوں تو اللہ تعالیٰ نے ابلیس اور تمام گروہ ملائکہ پر اپنا خلیفہ یعنی آدم علیہ السلام کو پیدا فرمانے کا خیال کیا اور چونکہ اللہ پاک کی طرف سے علم ہو چکا تھا کہ آدم کی نسل میں نیک و بد دونوں قسم کے لوگ ہوں گے نیز جنات کا فسق و فجور اور انجام دیکھ چکے تھے اور فرشتے اپنے معصوم ہونے سے واقف ہی تھے اس لیے تعجب کے طور پر کہنے لگے کہ ہم معصوم بندوں پر ایسی قوم کو ترجیح دینا جس میں عصیان اور اطاعت دونوں کے مادّے موجود ہیں، معلوم نہیں کس مصلحت پر مبنی ہے۔

(ترجمہ القرآن ص:9 ترجمہ القرآن مولانا محمود الحسن شیخ الہند، مدینہ بک ڈپو، بجنور)

غنائیہ ڈرامے (لوک ناٹک)
کی ابتدا اور ارتقا

یہ حقیقت ہے کہ کل کائنات ہی ایک اسٹیج ہے اور سبھی ذی روح اپنی جگہ پر اداکار ہیں اور کسی زبردست قوی الفطرت ہدایت کار نے ہر ایک ذی روح کا کردار متعین کر کے اُسے دنیا کی اسٹیج پر بھیج دیا ہے اور ہر ذی روح وہی کردار ادا کر رہا ہے جو ہدایت کار نے اس کے لیے مقرر کیا ہے اور وہ سب کی اداکاری دیکھ رہا ہے۔

قرآن پاک کی سورہ فاتحہ اور یجر وید کے گائتری منتر کے اشلوکوں میں بھی اس قسم کے اشارے ملتے ہیں جنھیں میں طوالت کی وجہ سے پیش نہیں کر رہا ہوں۔ امام غزالیؒ کی کیمیائے سعادت میں ایک حدیث لکھی ہے کہ حضرت موسیٰ علیہ السلام نے حضرت آدم علیہ السلام سے دریافت کیا کہ آپ نے جنت میں پھل کھانے کی غلطی کیوں کی جس سے قیامت تک نسل آدم کو سزا بھگتنی پڑ رہی ہے۔ حضرت آدمؑ نے فرمایا کائنات کے ڈائرکٹر کے لکھے پر میں عمل کرنے پر مجبور تھا۔

مشہور ڈرامانویس اور اداکار شیکسپیئر کے قول کے مطابق دنیا ایک اسٹیج ہے اور انسان ایک اداکار اس کی پیدائش گویا اسٹیج پر آنا ہے اس کی موت اسٹیج سے گزرنا ہے وہ اداکاری میں رفتہ رفتہ اتنا

محو ہو جاتا ہے یا اسٹیج کی کشش اس کو اس قدر جذب کر لیتی ہے کہ وہ اپنے سبز کمرے (Green Room) کو فراموش کر کے موجودہ ماحول میں کھو جاتا ہے اور انتہا یہ کہ پارٹ ختم کرنے کے بعد جب اس کو اسٹیج سے ہٹایا جاتا ہے تو وہ نہیں جانتا کہ اس کو کہاں منتقل کیا جا رہا ہے۔ لطف یہ کہ جب تک وہ سبز کمرے میں تھا اسٹیج سے ناواقف تھا اور جب اسٹیج پر ہے تو سبز کمرے سے بالکل بے خبر ہے۔''

ایک دوسرے محقق نورالٰہی محمد عمر اس موضوع کے لیے دوسرا نظریہ پیش کرتے ہیں وہ اپنی مشہور تصنیف ''ناٹک ساگر'' میں فرماتے ہیں:

''تخلیق آدم کے ساتھ نقالی کی صورت پیدا ہوئی اور انسانی بالیدگی کے پہلو بہ پہلو فن نقالی نے نشو ونما حاصل کی ارسطو کا قول ہے کہ نقالی انسان کی جبلت میں داخل ہے اور اس کا ظہور اس کے بچپن سے ہی ہوتا ہے نقالی کی صورت اور حرکات انسان میں یکساں طور پر پائے جاتے ہیں جن کے ارتقا کا منتہائے کمال ڈراما ہے بس عیاں ہے کہ ڈراما عین فطرت ہے ڈرامے کو فنا کرنے کی کوشش فطرت کو دعوت مبارزت دینا ہے۔''

کسی ہندستانی نقاد نے کہا ہے کہ غنائیہ ڈراما ایک ایسی نظم ہے جو دیکھی بھی جا سکے اور سنی بھی جا سکے یہ ہندستانی عوامی ڈرامے یا لوک ناٹک کی بہت جامع تعریف ہے ناٹیہ شاستر کے مصنف بھرت منی نے بھی ڈرامہ نویس یا شاعر کو ناٹیہ شاستر میں ہدایت کی ہے کہ وہ منتخب اور خوش آہنگ الفاظ بلند پایہ اور مرصّع اسلوب جو خطابت اور ترنّم کی خوبیوں سے آراستہ ہو اختیار کرے چاہے وہ سنسکرت زبان کے ہوں یا علاقائی زبان کے'' (تاریخ تمدن ہند از ڈاکٹر محمد مجیب ترقی اردو بورڈ)

ناٹیہ شاستر کے مشہور مصنف ڈرامے کے لیے فرماتے ہیں:

اشلوک

لوکو پدنش جنم ناٹیہ ے نہ بھو شیتی
نہ تکیا تم نہ تجھلم نہ ساودیانہ ساکلا
نہ سہ لوگو نہ نت کرم ناٹئے امن نن نہ درشئے

باب اوّل ناٹیہ شاستر

ترجمہ

دنیا میں نصیحت پیدا کرنے والا یہی ڈراما (ناٹک) ہوگا۔ نہ وہ اس کی واقفیت نہ اس کی تکنیک، نہ وہ علم، نہ وہ فنکاری، نہ وہ اسلوب، نہ وہ افعال، نہ اداکاری ہے جو دیکھی نہ جاسکے۔ بھرت منی ڈرامے کے لطیف جذبات جمالیاتی احساسات اور سکون بخش عناصر کو کافی اہمیت دیتے ہیں۔ فرماتے ہیں:

اشلوک

دھرمو دھرم پرورتا نام کا بہہ کا موپیسے و نام
مگر موداد تیبتا نام و من کریا
کلی و انام و دھاشٹریہ تسیا ہے شور ماتنا مو
پربودھا نام وبو دھتسے پے وید شیم پی
ایشور نام تیچے استھر دکھا رو و تسیہ ہے
ارتھا پ جی و نامرتھو برتی رو دوگراجے تسنام

ناٹیہ شاستر اشلوک 108 / 107

ترجمہ:

عمل دین میں پختگی دینے والا (عابد کو زیادہ عابد بنانے والا) عیاش کو عیش پسند بنانے والا مغرور اور نفس پرست کو جذباتِ نفسانی پر قابض کردینے والا مستی کو دبانے والا عمل بتایا ہے۔ حوادث سے ٹکر لینے والا دلیروں کی حوصلہ افزائی کرنے والا بیداروں کو زیادہ بیدار کرنے والا عالموں کو اور زیادہ علمیت دینے والا شان شوکت رکھنے والوں کو اور زیادہ عیش و مسرت دینے والا رنجیدہ اشخاص کو سکون بخشنے والا روزی کے متلاشی کو روزی عطا کرنے والا بتایا ہے۔

(بھارتیہ ناٹیہ ساہتیہ مرتبہ ڈاکٹر نگیندر ص: 67-65)

سنسکرت کے عظیم ڈرامہ نویس کالی داس بھی ڈرامے کی صنف کی اہمیت بتاتے ہوئے کہتے ہیں:

یہ پوتر ساتنک ناٹیم پرتی مدھیا گوروم" ڈرامہ: مالویکا اگنی متر

ترجمہ: "ڈرامے کو ہم زندگی کا مخبر مانتے ہیں اس پر فخر کرتے ہیں وہ بے سبب نہیں اس میں

کچھ حقیقت ہے اس کی پشت زندگی کی تکمیل کا طریقہ بناوٹ ہے نقل ہے"

(بھارتیہ ناٹیہ ساہتیہ مضمون ڈاکٹر باسد یوشرما ص:58-57)

اور اسی ڈرامے میں ایک مقام پر کالی داس کہتا ہے "الگ الگ مزاج رکھنے والے لوگوں کے لیے شاید ناٹک ہی ایک ایسی تقریب ہے جس میں سب کو یکساں لطف ملتا ہے"

("مالویکا اگنی متر" مترجم عرفان صدیقی)

اور دوسری جگہ اس ڈرامے میں کالی داس ڈرامے کو دیوتاؤں کی آنکھوں کو اچھا لگنے والا مقدس عمل بتاتا ہے"

ہندوستان میں ڈرامے کو جو کچھ سمجھا گیا ہے اس کے لیے بڑی دلچسپ اور بہت مشہور روایت ہے۔ کہتے ہیں کہ ایک مرتبہ دیوتاؤں کو اپنی ہموار اور سپاٹ بے لطف زندگی سے ایسی اکتاہٹ پیدا ہوئی کہ وہ سب مل کر راجا اندر کے پاس گئے اور اپنی بے کیفی اور بے مزہ زندگی کے لیے کسی دلچسپ مشغلے کے طالب ہوئے۔ راجا اندر نے کہا چلو برہما کے پاس چلیں ممکن ہے کوئی صورت نکالے، چنانچہ سب برہما کی خدمت میں حاضر ہوئے اور اپنی عرض داشت پیش کی برہما نے تھوڑے سے سوچ بچار کے بعد ایک ترکیب نکالی انھوں نے رگ وید سے سرور، یجروید سے حرکات وسکنات، اتھر وید سے اظہار جذبات کا طریقہ، سام وید سے گانے لے کر ایک پانچواں وید ترتیب دیا اور نٹ وید اس وید کا نام رکھا۔

لیکن یہ مثال ادبی ڈراموں پر عائد ہوتی ہے عوامی ڈراموں پر نہیں۔ عوامی ڈرامے جیسا کہ اوپر کہا جا چکا ہے کہ انسانی زندگی کے ساتھ ساتھ شروع ہوئے۔ ان کا دیومالائی روایت سے کوئی تعلق نہیں۔ زبان کے ارتقا کے ساتھ ساتھ انسان نے چرند پرند اور فطرت سب کی نقلیں اُتارنی شروع کیں اور آہستہ آہستہ ڈرامے کا ارتقا ہوا اور انسان اپنی زندگی کی دلچسپیوں کو دلچسپ تر بنانے کے لیے ڈراموں کا سہارا لینے لگا۔ ویسے یورپ کے ٹیوٹائی قبائل اور ایشیا کے غیر مہذب قبائل اپنے وحشیانہ ناچ رنگ ڈرامائی انداز میں عہد قدیم سے پیش کرتے تھے۔ ہندستان میں دراوڑ قبائل کی موسیقی اور رقص اور ڈرامے میں سب سے قبل شو، اندر اور وشنو وغیرہ دیوتاؤں کا تصور پایا جاتا تھا۔ جیسے کہ موہن جوداڑو، ہڑپا اور دوسرے دراوڑی تہذیب کے مقامات پر پائے گئے مجسمے اور تام

پتھروں پر کھینچی ہوئی تصاویر دیکھنے سے پایا جاتا ہے۔موہن جوداڑو کے کھنڈرات سے نکلی ہوئی شو اور رقاصہ کی تصاویر اور مورتیاں یہ ظاہر کرتی ہیں کہ دراوڑی دیو مالائی تصور بتدریج آریائی قبائل میں ڈراوڑی دیو مالاؤں کے ساتھ آیا۔دراوڑی قبائل اپنے دیوتاؤں کے سامنے مقدس رقص اور ڈرامے پیش کرتے تھے۔ان قدیم رقصوں اور غنائیہ ڈراموں میں پھر غنائم کتھا کلی، کتھک ،تو تو بالم دیوداس رقص وغیرہ ہیں۔ بقول ڈی۔ڈی۔کوسمبی ہندوستان میں ڈرامے کی ابتدایوں تو آریوں سے قبل ہو چکی تھی۔لیکن ادبی ارتقا آریائی زبان سنسکرت کے طفیل ہوا۔(قدیم ہندوستان کی ثقافت و تہذیب کا تاریخی پس منظر ڈی ڈی کوسمبی ص:303)

فن ڈراما کا مشہور مبصر شیگل اپنی تصنیف ''فن ادبیات ڈراما'' میں لکھتا ہے کہ ہندوستانیوں کی جن کی معاشرتی ذہنی تہذیب قدیم زمانے سے چلی آتی ہے ڈراما اس وقت بھی موجود تھا جب کہ بیرونی ممالک پر اس کے اثر پڑنے کا گمان بھی نہیں ہو سکتا۔

(شاعر بمبئی 33 شمارہ 25 مضمون قمر اعظمی ص:28)

ڈاکٹر کیتھ لکھتے ہیں: ''عوامی ڈرامے سنسکرت کے ناٹکوں سے مختلف تھے۔سنسکرت کو سمجھنا عام آدمی کے لیے مشکل تھا اس لیے عوام کی تفریح کے ذریعہ اور خواص کی تفریح کے ذرائع ہمیشہ مختلف اور جدا رہے ہیں اسی لیے یقینی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ عوامی ڈرامائی روایات ہر دور میں خواص سے جدا رہیں۔(لکھنو کے شاہی اسٹیج از مسعود حسین رضوی ص:25-24)

بھرت منی نے غنائیہ ڈرامے کو سب ہی نظمیات سے اعلیٰ مانا ہے۔غنائیہ ڈرامے کو پانچواں وید کہا گیا ہے ہندوؤں کے عقیدے کے مطابق وید بھگوان کی آواز ہیں، وید کے برابر ڈرامے کو بتانا ہی اس کی اہمیت کو نمایاں کرتا ہے، وید کو پڑھتے وقت بھلے ہی لوگ نہ مانیں لیکن ڈرامے میں اور خاص طور پر عوامی ڈراموں میں سب ہی حصہ لیتے ہیں وہ بڑے جوش اور لگن کے ساتھ اس کی اداکاری کا لطف اٹھاتے ہیں۔بھرت منی نے تو یہاں تک مانا ہے کہ زندگی کے تمام محاسن اور حقائق ڈرامے میں پوشیدہ ہیں۔ڈرامے کے ذریعہ ملک کی تہذیبی روایات کی حفاظت ہوتی ہے۔تاریخ اور تہذیب کا ارتقا سب ہی کچھ ڈرامے کے ذریعہ ہمارے سامنے پیش ہوتا رہتا ہے۔بھرت منی نے ڈرامے کی پیدائش کو شودروں سے وابستہ کیا ہے کہتے ہیں کہ ایک مرتبہ راجا اندر برہما کی

خدمت میں حاضر ہوئے اور ایک ایسے وید کی تخلیق کے لیے درخواست کی جوان لوگوں کی دسترس میں ہو جن کے لیے چاروں ویدوں کا مطالعہ ممنوع ہے۔ برہما نے یہ درخواست منظور کر لی اور ناٹیہ وید خلق کر کے بھرت منی کو یہ خدمت سپرد کی۔ دوسری جگہ فرماتے ہیں جیودیپ کے باشندے بداطوار ہو گئے ہیں شودروں کی تعداد بڑھ گئی ہے۔ ویدوں کے مقدس علم تک ان کی رسائی نہیں ہے، اندر اور دوسرے دیوتا برہما کے پاس گئے کہ اب دنیا کی اصلاح کے لیے زیادہ سادہ طریقے درکار ہیں اس لیے ایک پانچواں وید بنائیے جس کو سب پڑھ سکیں۔ برہما نے یہ درخواست منظور کر لی اور موجودہ چاروں ویدوں سے مواد لے کر ''ناٹیہ وید'' خلق کیا جس میں الفاظ رگ وید سے، موسیقی سام وید سے، عمل یجروید سے اور رس (جذبہ) اتھروید سے لیا اور پانچواں وید تیار ہو گیا۔ بھرت منی نے ایک اشلوک میں اس پہلو پر اشارہ کیا ہے۔

(ناٹیہ ساہتیہ شرت اوجھا ص: 97)

ترجمہ: یہ وید کا اشلوک نہیں جسے شودر ذات کے لوگ نہ سن سکیں ایسا پانچواں وید بنائیے کہ جس کو سبھی ذاتوں کے لوگ سن سکیں

مذکورہ بیان سے مندرجہ ذیل باتیں ظاہر ہوتی ہیں:

(۱) عوامی غنائیہ ڈرامے بے حد قدیم ہیں اس کی بنیادیں ہندوستان میں آریوں سے قبل کی ہیں۔

(۲) عوامی غنائیہ ڈرامے کی ابتدا مذہب اور عقائد کے طفیل ہوئی۔

(۳) ناٹیہ شاستر جو ہندوستانی ڈرامے کا صحیفہ ہے پانچواں وید کہا جاتا ہے وہ بھی شودر طبقہ کی تخلیق ہے۔

ڈراما تین فنون کا مجموعہ ہے: شاعری، نقل اور مصوری۔ شاعر اپنی آپ بیتی اور جگ بیتی سناتا ہے، ایکٹر اس کمال کو زندہ تصویر بناتا ہے، مصور کا یہ کام ہے کہ اس زندہ تصویر کو اصلیت کا روپ دیتا ہے۔ اس سے اندازہ ہوسکتا ہے کہ اس فن کی کیا اہمیت ہے۔ خالص شاعری کا تعلق صرف چند جذبات سے ہے۔ رسم ورواج نے اس پر پابندیاں مقرر کی ہیں۔ مصوری بھی اسی طرح محدود ہے۔ محض نقل کرنا کوئی اعلیٰ فن نہیں رکھتا وہ ایک آئینہ ہے جس میں ہم پوری دنیا اور ساری زندگی کی تصویر دیکھ سکتے ہیں۔

دراوڑ اور عوامی لوک ناٹک

ڈاکٹر بنواری پرشاد کے لفظوں میں عوامی ڈراموں کی تمام اہمیت اس کی شاعرانہ خوبی کتاب تک ہی محدود نہیں ہے ان کا ایک بہت اہم کام ہے ۔ایک عظیم تہذیب کے ماضی و حال کا بنیادی ارتقا جواب تک یا تو ماضی کے گم شدہ سمندر میں ڈوبی ہوئی تھی یا غلط سمجھ لی گئی تھی ، جس طرح ویدوں کے ذریعہ آریہ تہذیب کا علم ہوتا ہے اسی طرح پچھڑے ہوئے طبقہ اور قبائل اور دیہات وگاؤں کے ذریعہ آریوں کے پہلے کی تلاش سے تہذیب کا علم ہوتا ہے اینٹ پتھر کے عاشق ماضی کی تہذیب کو ان میں سرایت کرنے میں لگے ہوئے ہیں ان سے زور دے کر کہا جاسکتا ہے کہ عوامی ادب کے نقوش کی اہمیت موہن جوداڑو سے کہیں زیادہ ہے ۔موہن جوداڑو جیسے کھنڈرات عوامی ڈرامائی ادب کی تشریح کا کام دے سکتے ہیں ۔ جب آریہ قوم کے لوگ ہندوستان میں آنا شروع ہوئے اس وقت یہاں مختلف نسلوں کے لوگ آباد تھے جو آریوں سے پہلے ہندوستان میں آکر بس گئے تھے ۔ان میں افریقہ سے آئے ہوئے نگوائڈ تھے جن کے نشانات اب تک جزائر انڈمان میں پائے جاتے ہیں ۔اس کے بعد پرتو اسٹرلائڈ آئے اور سیلون ، برما ، ملایا اور آسٹریلیا میں پھیل گئے ۔ پھر اسٹراک آئے اور شمالی ہندوستان کے بعض حصوں میں آباد ہوگئے ، یہ لوگ بحیرہ روم کے علاقے سے آئے تھے اور انھوں نے عراق کے راستہ سے یہ سفر طے کیا تھا ۔وہاں انھوں نے ایک تمدنی ڈھانچہ کھڑا کرلیا تھا ۔اس کے تھوڑے ہی دنوں بعد تقریباً ساڑے تین ہزار سال قبل مسیح دراوڑ نسل کے لوگ ہندوستان میں وارد ہوئے ۔ یہ لوگ بھی بحیرہ روم اور ایشیائے کوچک سے آئے تھے اور ہندوستان میں پہنچ کر انھوں نے ہڑپا اور موہن جوداڑو پنجاب اور سندھ میں تقریباً تین ہزار سال قبل مسیح ایک زبردست تمدن کی بنیاد ڈالی ۔ یہ لوگ شمالی ہند میں پھیل گئے اور کسی حد تک اسٹراک لوگوں سے مخلوط ہوگئے اور جب آریہ ہندوستان میں آئے تو دونوں نے ایک دوسرے کا اثر قبول کیا ۔آج ہندوستان میں ہندآریائی زبانوں کے بعد دراوڑ زبانیں سب سے زیادہ اہمیت رکھتی ہیں ۔تامل ، تلگو ، ملیالم ، کنٹر اور تولو وغیرہ ۔ان میں اعلیٰ درجہ کا ادب ہے کچھ میں آریائی زبانوں سے پہلے کا ۔ان کے علاوہ منگولی نسل کے لوگ بھی ہندوستان میں آئے ان کی یادگار

آسام اور نیپال کی پہاڑی بولیاں ہیں۔ یہ لوگ آریوں کے بعد آئے اور ہمالیہ کے دامن میں بس گئے۔ یہ سب مل جل کر ایک نئی وحدت میں گم ہو گئے اور چھوٹے چھوٹے اختلافات کے باوجود ایک دوسرے میں گھل مل گئے۔ لیکن اختلاف کی کہانی یہیں ختم نہیں ہو جاتی بلکہ اس کے بعد بھی یونانی شاک سین اور دوسری قوموں کے لوگ وقتاً فوقتاً آتے رہے ان میں آخر الذکر اقوام نے تو ہندوستان کی تہذیب پر بہت ہی معمولی اثر چھوڑا کیونکہ اختلاط وقتی تھا۔ اگر واقعی دیکھا جائے تو اس سلسلہ میں دراوڑوں کے بعد آریہ تمدن آریہ ورت پر چھا گیا۔ اس میں اگر کچھ تغیر ہوا تو مسلمانوں کے آنے سے ہوا جو یہاں آکر بس گئے تھے۔ اسی نظر سے دیکھیں تو پھر دراوڑ اور آریہ بھی غیر ملکی کہے جا سکتے ہیں۔ بعد میں تمدنی حیثیت سے انگریزی اثر کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ بہر حال حقیقت یہ ہے کہ ہندوستان میں دو تہذیبوں کے اثرات ابتدائی تہذیب سے اب تک ہر شعبہ انسانی پر چھائے ہوئے ہیں کیونکہ نگورائڈ اور اسٹراک قبائل ایک محدود تعداد میں دراوڑوں سے قبل آئے تھے اور دوسری اقوام بھی مختصر تعداد میں تھیں اس لیے یہ سب لوگ آریہ اور دراوڑ تہذیب میں مدغم ہو گئے جو حاکم اور طاقتور اور کچھ علم داں طبقہ سے تعلق رکھتے تھے وہ چھتری اور برہمن اور ویش بن گئے، کمزور اور محکوم لوگ مختلف ذاتوں میں تقسیم ہو گئے اور شودروں میں شامل کیے گئے۔ اس طرح دراوڑی روایت محکوم طبقہ میں رائج ہو گئیں اور ان کے اثرات سے اعلیٰ طبقہ بھی نہ بچ سکا۔ غیر آریائی نسلوں سے آریوں نے اتنی زیادہ باتیں لی ہیں کہ ان کی ٹھیک سے گنتی نہیں کی جا سکتی اور یہ مناسب بھی تھا۔ یہ چیزیں کیسے کیسے بڑھیں یہ جاننا آسان نہیں ہے۔ خوشی سے یا ناخوشی سے آریوں کو غیر آریائی عقیدوں کو قبول کرنے کے سوا کوئی چارہ کار نہ تھا۔

(سنسکرتی کے چار ادھیائے بحوالہ ہماری تہذیبی میراث ص86)

ہندستانی معاشرہ ہمیشہ دو حصوں میں تقسیم رہا ہے ایک اعلیٰ یا خواص دوسرا عوام یا شودر اعلیٰ طبقہ کا کام بغیر شمولیت اقوام کے نہیں چل سکتا تھا اس لیے ایک دوسرے کا میل ملاپ لازمی بن گیا حالانکہ اعلیٰ طبقہ کے لوگوں نے پست اقوام سے حتی الامکان پہلو بچانے کی کوشش کی۔ ان کے رہن سہن، معاشرے، مذہب، سماجی میل ملاپ ہر چیز پر پابندی لگا دی تھی۔ آریہ مذہب کی رسومات اور روایات میں پست اقوام شامل نہیں ہو سکتے تھے بلکہ سخت سرزنش کی جاتی تھی۔ مجبوراً یہ لوگ

شہروں سے باہر رہتے تھے صرف ضرورت کے وقت ان سے کام لے لیا جاتا تھا۔ باوجود اتنی شدید پابندیوں کے یہ لوگ زندہ رہے اور ان کا معاشرہ اور تہذیب بھی زندہ رہی۔ جس وقت آریہ لوگ ہندوستان میں آئے تو بقول ڈاکٹر مسعود حسین خاں ہندوستان میں ایک اعلیٰ تہذیب جسے دراوڑ تہذیب کہا جاتا ہے رائج تھی اور یہ لوگ شہروں قصبوں میں بڑے تزک واحتشام کے ساتھ رہتے تھے۔ ان کی تہذیب آریوں سے اعلیٰ تھی۔ آریہ لوگ ایک طرح کے چرواہے تھے ان کو دراوڑوں سے سخت مقابلہ کرنا پڑا اور آخر میں دراوڑوں کو اپنی ہار ماننی پڑی۔ اپنے سے زیادہ طاقتور اور متحد قوم کو اپنا حکمران تسلیم کیا اور شودروں کے دائرہ کو قبول کرلیا اور کچھ لوگ دکھن کی جانب چلے گئے جو آریوں کی حد سے باہر تھی۔ دکن کے دراوڑوں اور آریوں سے بعد میں جنگیں ہوئیں، ایسی ہی جنگ کا عکس تھوڑا سا ہمیں رامائن میں ملتا ہے۔ بہرحال دراوڑ لوگ تہذیب میں آریوں سے اعلیٰ تھے ان کی اپنی زبان جو بعد میں پراکرت زبانیں کہلاتی تھیں، جن میں وہ شاعری کرتے تھے۔ بھجن گیت ڈرامائی مکالمے غرض کہ اپنے دیوتاؤں کو خوش کرنے کے لیے وہ مذہبی رسومات ادا کرتے تھے۔ آریہ لوگ ہون اور یگیہ کرتے تھے ان کی مذہبی رسم ہون اور یگیہ تھی جس میں قربانیاں بھجن وغیرہ ہوتے تھے۔ ان میں جیسا کہ پہلے ذکر کیا جاچکا ہے غیر آریوں کو شامل ہونے کی اجازت نہ تھی صرف آریہ لوگ شامل ہوسکتے تھے۔ آریوں کی زبان بھی الگ تھی جسے ویدک سنسکرت کہہ سکتے ہیں جدید سنسکرت تو بعد میں پراکرتوں اور ابتدائی ویدک سنسکرت جسے انڈو آرین زبان بھی کہہ سکتے ہیں سے مل کر بنی۔ غیر آریہ اپنی مذہبی روایات اپنے علاقوں میں سادگی کے ساتھ بھجن کیرتن اور رقص کے ساتھ مناتے رہے اور عوام ان میں دلچسپی لیتے رہے۔ انھوں نے اپنے لیے مختلف مقامات پر دیوتاؤں کی مورتیاں رکھ کر اور ان کی حمد وثنا رقص اور بھجن اور مکالموں سے اپنے ذہن کو آسودہ کرلیا۔ آریوں نے جب دیکھا کہ غیر آریوں کی مذہبی رسومات زیادہ دلکش ہیں۔ عوام ان میں زیادہ دلچسپی لیتے ہیں تو انھوں نے بھی ان کے رائج طریقے بھجن گیتوں اور مکالموں کو اپنالیا۔ ایک پاکستانی محقق سے دراوڑ موسیقی کے بارے میں سنئے:

''جس براعظم کو آج ہم اپنا ملک کہہ کر پکارتے ہیں اس نے کبھی گندھار، ہڑپا، موہن جوداڑو کی تہذیبوں کو جنم دیا تھا، ہم اس تہذیب کو اپنی ملکی روایات کا ایک حصہ سمجھتے ہیں اور اسے

سندھ کی تہذیب کہہ کر فخر کرتے ہیں۔ لیکن اس موسیقی کو جو صدیوں پہلے اس علاقہ میں پروان چڑھی تھی ہندو تہذیب کا حصہ قرار دے کر اس سے اپنا رشتہ جوڑ لیتے ہیں ایک علاقہ کے ثقافتی رشتے کے حصے بخرے نہیں کیے جا سکتے۔ ہڑپا، موہن جو داڑو کے کھنڈروں کو ایک بار منوں مٹی کے بوجھ میں دبا دیجیے اور کہیے کہ ہمارے آباواجداد کا ان شہروں سے کوئی تعلق نہیں تھا اور اسی سرزمین میں جس پر ہمارے قدم بسے ہوئے ہیں ہمارا کوئی رشتہ نہیں یا پھر اس موسیقی کو بھی اپنایئے جس کی جڑیں عوام کے دلوں میں بہت گہری جا چکی ہیں۔'' آگے فرماتے ہیں، ''ہندستانی موسیقی کے تاریخی اور تدریجی نقطۂ نظر سے مطالعہ کرنے کے بعد یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ عوامی موسیقی یا کلاسیکی موسیقی ہندو دیوی دیوتاؤں کے ذریعہ آسمان سے اُتری ہوئی نہیں تھی بلکہ اسے یہ شکل انسانی ذہن نے ہی دی۔ پجاریوں کے طبقہ کو جلد یہ احساس ہو گیا تھا کہ وہ موسیقی جس میں وید منتر پڑھے جاتے ہیں عوام کا دل موہ لینے میں ناکام رہی ہے اور اس میں دیسی یا لوک (عوامی) موسیقی کے مقابلہ میں نغمگی کا فقدان ہے انھیں ویدوں کو مرتب کرنے والے بعض ان منتروں کو مینڈک کے ٹرٹرانے اور گیدڑ کے چلانے سے تشبیہ دیتے ہیں۔ عوام سے تعلق نہ ہونے کی بنا پر ویدک موسیقی داں طبقہ نے لوک سنگیت جو عوامی زندگی میں رچ بس چکا تھا نکھار سنوار کر اسے مہذب افراد کے ذوق کے مطابق بنایا۔ اسی لوک گیت کو جس کے اصول وضوابط مقرر کر کے اس پر قواعد کی پابندی عائد کر دی گئی۔ یقیناً جسے ہم آج کلاسکی موسیقی کا نام دیتے ہیں اس کا رکھوالا برہما کے برعکس ابتدائی دور کا ملیکچھ اور راکشش نما دراوڑ تھا۔

(ہماراثقافتی ورثہ از عنایت ملک۔ فنون لاہور اپریل 1966 ص 224)

انھیں حقائق کی بنا پر محققین کی رائے ہے کہ غنائیہ ڈراما آریوں سے پہلے کی چیز ہے اور ناٹیہ شاستر بھی آریوں سے پہلے اسی زمانے میں تخلیق کیا گیا اور ہندستانی روایتوں کی طرح سینہ بہ سینہ زمانے کے مدوجزر دیکھتا ہوا اور اپنے میں ترمیم اور تنسیخ کراتا ہوا صدیوں بعد تحریر میں آیا۔

ڈاکٹر جاگیردار اور کئی محققین نے ثابت کیا ہے کہ بھرت منی جو ناٹیہ شاستر کا خالق مانا جاتا ہے، دراوڑ تھا اور خود اس کا تذکرہ اس نے ناٹیہ شاستر میں کیا ہے کہ اسے آریہ برہمنوں کی تنگ نظری کی بنا پر شمالی ہند چھوڑ کر دکن جانا پڑا، جہاں اسے نیش (غیر آریہ) نام کے راجا نے اپنایا اور

وہیں انھوں نے اپنے سو(۱۰۰) لڑکوں کے ساتھ اس پانچویں وید کو اپنایا۔ ڈرامائی صنف کو ارتقائی منزلیں دیں۔ ناٹیہ شاستر کو پانچواں وید بتانے کی بھی چند وجوہات ہیں۔ ایک تو وید آریوں کے جن کی تہذیب اور جن کا اقتدار پورے ملک میں رائج تھا مذہبی صحیفے تھے اور مستند حیثیت کے مالک تھے اس لیے ان کی روایت سے ناٹیہ شاستر کی اہمیت بڑھنا لازمی تھا جیسا کہ آج کل انگریزی کتب کے حوالہ جات سے مشرقی ادیب اپنی تصانیف کی اہمیت کو بڑھاتے ہیں۔ اس لیے ویدوں اور دیوتاؤں کی روایت ضروری تھی اور اس کو اس نے پانچواں وید کہا۔ جس کو صرف آریہ ہی نہیں بلکہ ملک کا ہر ایک طبقہ دیکھ اور سن سکتا تھا۔ آریوں کے چاروں ویدوں کی طرح نہیں جسے صرف غیر آریہ یا شودر نہ سن سکیں اس کو ناٹیہ شاستر میں صاف طور پر کہا گیا ہے کہ بھرت نے ناٹیہ شاستر کی اہمیت چاروں ویدوں سے بھی بڑھادی جسے صرف ایک خصوصی طبقہ سن سکتا ہے اور ناٹیہ شاستر کو ہر قوم کا فرد سن اور دیکھ سکتا ہے اور اس میں دلچسپی لے سکتا ہے گو کہ ناٹیہ شاستر پر صدیوں تک سینہ بہ سینہ چلے آنے کی وجہ سے مختلف عہد کے انقلابات اور زبان کے اثرات ہوتے رہے ہیں پھر بھی اس کو غور سے پڑھنے سے اس کی قدامت ظاہر ہو جاتی ہے۔ اس میں رام، کرشن کا ذکر نہ ہونے اور ایسے تیوہاروں اور دیوتاؤں کا تذکرہ ہونا بھی جو رامائن کے عہد سے پیشتر کے تھے اس کی قدامت کو ظاہر کرتا ہے۔ بہر حال ان حالات سے یہ احساس ملتا ہے کہ جب آریوں نے غیر آریوں کو ہون اور یگیہ کی رسومات میں شامل ہونے پر سخت پابندیاں لگادیں تو غیر آریہ لوگوں نے اپنے دیوتاؤں کو پہلے جنگل اور چوراہوں پر رکھا پھر ان پر احاطہ بنا کر انھیں منادر کی شکل میں تبدیل کر دیا۔ ایک اندازے کے مطابق مندر آریوں سے پہلے کی چیز ہے۔

ہندوستان کے قدیم باشندوں کا خیال تھا کہ دیوتا تنہائی کی جگہ جنگلوں میں رہتے ہیں۔ اس لیے انھوں نے پیڑوں کے جھنڈ میں مورتیاں رکھ لیں۔ دکن میں درختوں کے جھنڈوں میں مورتیاں نکلی ہیں اس سے یہ خیال مضبوط ہوتا ہے کہ پہلے دراوڑوں نے اور پھر اپنا رنگ دیکھ کر ان مقامات کو منادر میں تبدیل کر دیا۔ مندروں کی مورتیوں میں کئی ایسے دیوتا بھی شامل ہیں جن کا ذکر ویدوں میں نہیں ہے اس لیے وہ دیوتا دراوڑوں اور قدیم باشندوں کے ہیں۔

اس کے بعد برہمن جو آریوں میں مذہبی روایات پر عمل کرانے کا طبقہ تھا انھوں نے یوگیوں

کی طرح مندروں کا بھی انتظام سنبھال لیا اور دیوتاؤں کے رجھانے کے لیے موسیقی کا سہارا لیا جانے لگا۔ آہستہ آہستہ حکمراں آریائی طبقہ نے غیر آریوں کو یا پست اقوام کو منادر سے بھی نکال دیا کیونکہ آریائی کلچر اور زبان کا اثر پورے ہندستانی معاشرے پر چھا چکا تھا اور آریائی معاشرہ نے بھی بہت سی دراوڑی روایات کو سمو لیا تھا۔ اب پست اقوام کو اس کے سوا چارہ نہ تھا کہ وہ مندروں کے باہر کیرتن۔ بھجن اور گیت موسیقی اور رقص اور ڈراموں سے دیوتاؤں کو رجھائیں اور اپنی ذہنی آسودگی حاصل کریں۔ کچھ نے جھانکی نما صندوق بنا لیے جن میں دیوتا رکھ لیے جاتے تھے اور انھیں ایک مقام سے دوسرے مقام پر لے جایا جاتا تھا۔ اور ان کے سامنے رقص اور ڈرامے کیے جاتے تھے اس جھانکی کو گاربی کہتے ہیں۔ یہ اب بھی گجرات، آسام، منی پور اور اڑیسہ میں پائی جاتی ہیں۔ اس مختصر بیان سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ عوامی غنائیہ ڈرامے کی بنیادیں بے حد قدیم ہیں بلکہ خواص کے ڈرامے بھی ان عوامی ڈراموں پر بنے جیسا کہ قدیم سنسکرت ڈراموں کو دیکھنے سے پتا چلتا ہے۔ ان میں بھی غنائیہ پہلو عوامی ڈراموں کی طرح راگ راگنیوں میں ہوتا ہے۔ محققین کی یہ بات صحیح ہے کہ زبان اور ادب کی طرح ڈراموں کی بھی ابتدا سے دو شکلیں رہی ہیں۔ ادبی اور عوامی جنھیں مارگی اور دیسی کا نام دیا جاتا رہا ہے۔ ہندستانی سیاست سماج، مذہب معاشرے میں وقت کے ساتھ ساتھ تبدیلیاں ہوتی رہیں لیکن یہ غنائیہ ڈراما عوامی عقائد اور ذوق و شوق کے سہارے زندہ رہا اور ارتقا کی منزلیں طے کرتا رہا بلکہ ہندستانی معاشرے اور رواج کا محافظ رہا ہے۔ ہندستانی سماج مختلف اقوام، قبائل، طبقوں اور علاقوں میں بٹا ہوا ہے۔ یہاں بقول گریرسن آٹھ سو سے زیادہ بولیاں اور تین سو کے قریب زبانیں بولی جاتی ہیں اس لیے ہندستانی غنائیہ ڈرامے کسی نہ کسی شکل میں ہر زبان میں بنائے گئے ہیں اور اب بھی بنائے جا رہے ہیں۔ آسام میں کیرتنیا بھونیا انک نائیہ بنگال بہار میں جاترا اودشیا، اتر پردیش اور مدھیہ پردیش میں آلہا اودل ڈھولہ مارو، بھجن کیرتن، بھگت، راس لیلا، رام لیلا، ماچ اور خیال، سوانگ، کٹھ پتلی سوانگ سپرہ وغیرہ گجرات میں بھوانی سدا گاربی مہاراشٹر میں للت تماشا، بنگال اڑیسہ میں جاترا، سوانگ، آندھرا میں سری کتھا، بھگوت میلہ، کرناٹک میں کشن گان، دیوداسی گان وغیرہ۔ کیرل میں کرشنا تم کوتو یاتم کتھک، کتھا کلی وغیرہ وغیرہ غرض کہ عوامی غنائیہ ڈراموں کی ایک طویل فہرست ہے۔

یہاں دوسرے عوامی ڈراموں کے علاوہ نوٹنکی یا سوانگ وغیرہ جس کا تعلق اردو کے غنائیہ ڈراموں سے ہے، مختصراً ذکر کیا جائے گا۔ عوامی غنائیہ ڈراموں سے ہماری مراد ان ڈراموں سے ہے جن کے کھیلنے کے لیے خاص اسٹیج کی تیاری نہیں کرنی پڑتی یہ ڈرامے زیادہ تر کھلے اسٹیج پر کھیلے جاتے ہیں۔ مشہور ڈرامہ نگار برناڈ شا اور سر جیمز ہنری نے ڈراموں کے پختہ اسٹیج کی مخالفت کی ہے وہ کھلے اسٹیج کی جیسی کہ نوٹنکی، خیال، ماچ اور سوانگوں میں ہوتی ہے کی موافقت کرتے ہیں اور انھوں نے ڈراموں میں نسواں اداکاروں کی بھی مخالفت کی ہے۔ عوام تک کھلے اسٹیج کے ذریعہ اصلاحی اور پیغاماتی ضرورت کو اس طرح آسانی سے پہنچایا جاسکتا ہے۔ ڈرامے کا جو مقصد غریب اور پست اقوام کی تفریح یا اصلاح ہے وہ کھلے اسٹیج کے ذریعہ زیادہ ہوسکتا ہے۔ پردہ سین سینری وغیرہ دوسرے لوازمات سے ڈراما پست اقوام اور غریبوں کا نہ ہوکر خواص اور زرداروں کا بن جاتا ہے اس کے پانچویں وید کہلانے کا مقصد ہی فوت ہو جاتا ہے۔ اہل ادب کا ایک گروپ عوامی ڈراموں کو غیر مہذب، غیر ادبی، بدوضع، سوقیانہ حقیر اور قابل ترک مانتا ہے۔ دوسرا فن سے محبت کرنے والا گروپ اس غیر ادبی، غیر مہذب افراد کی عوامی زندگی سے متاثر ہوکر لکھتا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ جب ہم سنتھالوں، بھیلوں، شودروں، قبائیلوں اور دیہاتیوں کا رہن سہن اور ان کے رقص اور نغمے وغیرہ دیکھتے ہیں اور ان کی دلکش میٹھی تانیں وغیرہ سنتے ہیں جب ہم نچلے طبقے کے افراد کا رقص دیکھتے ہیں تو ہمیں یہ طے کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ زیادہ مہذب اور باسلیقہ کون ہے۔ پست اقوام کے افراد یا نام نہاد ذات، خاندان اور حیثیت پر فخر کرنے والے لوگ۔ عوامی غنائیہ ڈرامے کا شاعر عوامی احساسات اور جذبات کا نباض ہوتا ہے اور اسی وجہ سے وہ عوام کے دل میں تاثرات بھر دیتا ہے اور انھیں سحر زدہ کر دیتا ہے اور عوام غنائیہ ڈراموں کے دیوانے بن جاتے ہیں۔ کیونکہ غنائیہ ڈراموں کے متن اور اس کی غنا، اس کی روایت، عوام کے عقائد احساسات اور تخیل کی ترجمانی کرتے ہیں۔ ویسے بھی اگر ہم غنائیہ ڈرامائی ادب کو حقارت کی نظر سے نہ دیکھتے تو ہمیں ان میں ایسے حقائق اور ادب کے پہلو نظر آتے جو ہمیں اعلیٰ ادب یا ادبی کہلانے والے ڈراموں میں بھی ملتے ہیں۔ اسی لیے مشہور ڈرامہ نگار برناڈ شاہ اور سر ہنری جیمز نے منڈپوں میں بند والے ڈراموں کی مخالفت کی کیونکہ اس سے ڈرامے کی عمومیت ختم ہو جاتی ہے۔ سر ہنری جیمز نے تو تھیٹر اور ڈانسنگ کے نام

سے جو کتاب لکھی ہے اس میں وہ یہاں تک کہہ گیا کہ

(۱) تھیٹروں کے منڈووں کو مسمار کر دیا جائے اور ڈرامے کی نمائش کھلے میدان میں ہوا کرے۔

(۲) عورتوں کے پارٹ لڑکے کیا کریں صنف نازک کو ہرگز اسٹیج پر نہ آنے دیا جائے۔

(۳) سین اور سینری کا بالکل استعمال نہ ہو (ص ۲۳۰ ناٹک ساگراز نورالٰہی محمد عمر)

(سنگیت ایک لوک ناٹیہ پرمپرا ص:3،2)

اب سے ستر اسی سال پیشتر یہ لوگ ہدایت کر گئے اور اشارتاً گراں خطرات کی جانب متوجہ کر گئے جو ڈرامائی صنف میں عورتوں کی شرکت اور بند منڈووں میں ڈرامے ہونے سے ڈراموں کی عمومیت ختم ہوگی اور طبقہ نسواں کی ڈرامائی اداکاری میں شرکت سے سماج اور معاشرے میں زبردست گراوٹ پیدا ہوگی جس کا اثر پورے ملک اور قوم پر ہوگا۔

حقیقت یہ ہے کہ کھلے اسٹیج کے ڈرامے ہماری قدیم روایت ہیں۔ غیر آریہ لوگ جو کھلے میدانوں اور اپنے دیہاتوں میں رقص یا رقصیہ ڈرامے یا رقصیہ کیرتن اور عبادات کرتے تھے۔ کیونکہ انھیں آریوں کے یگیوں اور عبادات میں شامل ہونے کی اجازت نہیں تھی اس لیے وہ کھلے میدانوں میں یہ رقص اور ڈرامے ہونے کی وجہ سے اور ان پر کوئی کلاسیکی یا روایتی پابندی نہ ہونے کے باعث یہ رقص اور رقصیہ ڈرامے بے حد دلکش اور دلآویز اور پُرکشش ہوتے تھے اسی کو دیکھ کر آریوں نے بھی اپنی مذہبی رسومات جن کو غیر آریائی نے رقصیہ اور غنائیہ اسلوبوں سے پُرکشش بنانے کی کوشش کی تھی کھلے میدانوں میں کرنا شروع کیے یہ بات غیر آریوں کو اچھی نہ لگی اور انھوں نے ان کی رسومات اور یگیوں پر چھاپے مارنے شروع کر دیے مجبوراً آریوں نے رنگ شالائیں ناٹیہ شالائیں بنالیں [۲] جن میں مخصوص لوگ رقص اور ڈرامے کرتے تھے حقیقت یہ ہے کہ عوام میں فطرت اور حقیقت اور اصلیت کے نباض ہیں اور عوامی ڈراما نگاری عوامی ادب کو ترقی کی منازل طے کرانے میں اسی لیے ڈاکٹر رالف ولیمس نے ایک بار کہا تھا ”عوامی ادب نہ پُرانا ہوتا ہے نہ نیا وہ تو اس جنگلی پیڑ کی طرح ہوتا ہے جس کی جڑیں ماضی کی گہرائیوں میں چھپی ہوتی ہیں جس میں نت نئی شاخیں اور نئی پتیاں اور نئے پھل نکلتے ہیں۔ (بھارتیہ ناٹیہ ساہتیہ ص ۹۷)

عوامی ڈرامے کسی نہ کسی شکل میں ہندوستان کے ہر علاقے میں بنائے گئے ہیں۔ یہاں

میں شمالی ہند کی ان زندہ ڈرامائی اصناف پر جن کا تعلق ہماری اردو زبان سے کچھ نہ کچھ رہا ہے بلکہ دو ایک تو ان میں سے خالص اردو کی غنائیہ ڈرامائی روایات کہی جا سکتی ہیں پر روشنی ڈالنے کی کوشش کر رہا ہوں۔ کیونکہ میرا مقصود اردو کے خاص غنائیہ عوامی ڈرامے جس کا جدید نام خیال اور نوٹنکی ہے کے بارے میں تحریر کرنا ہے اور اس کی ابتدا اور ارتقا اور اردو کی صنف کی حیثیت سے اس کے رول پر بھی روشنی ڈالنا ہے۔ اس لیے اس کی ذیلی غنائیہ ڈرامائی اصناف جنھوں نے اس کے ارتقا میں امداد کی تذکرہ کرنا ضروری سمجھتا ہوں کیونکہ ان ذیلی غنائیہ ڈرامائی اصناف کے تذکرے کے بغیر یہ موضوع تشنہ رہ جائے گا۔ مندرجہ ذیل نقشہ سے نوٹنکی ڈرامے کی ابتدا اور دوسری ذیلی اصناف کے تعلق پر روشنی پڑتی ہے:

ہندستانی غنائیہ ڈرامائی چارٹ

وحشی انسان ماقبل تہذیب کا غنائیہ ڈراما

قبائلی یا دراوڑی غنائیہ ڈراما

آریائی یا ویدک ڈراما	پراکرت غنائیہ ڈراما	
سنسکرت ادبی ڈراما یا سنگیتکا	کرتن بھجن	رگ سبھا
	کوتو نائم	سنک چرجری راسک راسو پھاگ وغیرہ
	کرشنایم	سوانگ
	ولواداس انم	خیال
	لاسیکا	بھگت
	یکش گان	ماچ
	بھگوت میلا	تماشا
	جاترا	بھوائی
	دس اوتار	نقل یا بھانڈ
	گربا	ودیشا
	راس	اندر سبھا
	راس لیلا	نوٹنکی
	رام لیلا	
	رسیا	
		وغیرہ

نوٹنکی، لوک ناٹک یا سوانگ کے نقوش

مہابھارت اور رامائن کے عہد میں جن پاٹھکوں اور ردھارکلوں کا ذکر ملتا ہے وہ بھی عوامی ڈراموں کی شکلیں ہی کہی جا سکتی ہیں۔اسی طرح پاتنجلی نے گرنتھکوں اور اشولکوں کی اداکاری کا ذکر کیا ہے وہ بھی عوامی ڈرامے کی شکل ہے۔ڈاکٹر شنکر لال یادو کی رائے بھی یہی ہے کہ راس لیلا رام لیلا کی پورانک کہانی والی ڈرامائی روایات اس کے علاوہ نقل کی روایات بھی اس سے پہلے جاری تھیں،ان کے الفاظ یہ ہیں:

''پورانک اور مذہبی موضوعات اور معزز و محترم افراد کے اصلاحی کردار کے ڈراموں کے علاوہ عوامی اسٹیج پر ایک تیسری طرح کے ڈرامائی مناظر ضرور پیش کیے جاتے رہے ہوں گے۔اس منظر کو نقل کہنا مناسب نہ ہوگا یہ موجودہ سانگ بھگت نوٹنکی کی ابتدائی شکل کہی جا سکتی ہے پاتنجلی کی تصنیف 'امھیہ'' سے اتنا نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ ان دنوں شری کرشن کی اداکاری کی جاتی تھی۔ دوسرے موریہ دور میں جب کہ یونانی سکندر کا حملہ ختم ہو چکا تھا اور پنجاب سے سلوکس کی حکومت بھی ختم ہو چکی تھی پھر بھی یونانی ریاستیں جاگیریں ملک کے شمالی حصہ میں متھرا تک پھیلے ہوئے اس دور میں ڈرامے کی روایات کا ثبوت ہمیں چانکیہ کے ارتھ شاستر سے ملتا ہے۔اس میں ذکر آیا ہے کہ طوائفوں کے لڑکے اور لڑکیوں کو اداکاری سکھائی جاتی تھی اس دور میں پیشہ ور اداکار جن کو ناچنا گانا بھی آتا تھا تیوہاروں اور رسموں میں مختلف قسم کی نقلیں کرتے تھے۔پاکنی نے اپنی سنسکرت گرامر میں جس کا زمانہ چوتھی صدی قبل مسیح تھا نٹوں اور اداکاری کے قاعدوں کی طرف اشارہ کیا ہے۔''

(ڈاکٹر سومناتھ گپت ہندی ناٹک اتیہاس)

عرب سیاح ابن خردوابن بطوطہ،عرب جغرافیہ نویسوں نے جو جغرافیہ ہندوستان کا لکھا ہے اس میں سے قریب نویں صدی عیسوی میں ابن خرد نے جو ہندوستان کا جغرافیہ لکھا تھا اس میں اس نے بہت سے شہروں کا تذکرہ کیا ہے اور سات ذاتوں کا بھی ذکر کیا ہے جن میں چار مشہور ذاتوں کے یعنی برہمن، چھتری، ویش، شودر کے علاوہ تین اور ذاتیں کھتری چنڈال (جو کھلاڑی اور کلانٹ ہوتے تھے) اور ڈنب یعنی ڈوم (تاریخ تمدن ہند محمد مجیب اردو ترقی بورڈ دہلی ص:۱۹۱) یا گانے بجانے والوں کی تھی۔ خلجی دور میں امیر خسرو موسیقی کے زبردست ماہر گزرے ہیں۔بہت سے راگ اور

ساز ان کی ایجاد ہیں۔ انھوں نے اپنی مثنوی دول رانی اور خضر خاں میں لکھا ہے:

''اسی کے ساتھ نوبت اور شادیانے (ڈھول) ڈھما کے اور دُہل بجائے جاتے تھے۔ نٹ ڈیوڑھیوں پر تماشہ کرتے، شعبدہ بازوں میں کوئی ہوا میں گیند اچھالتا، کوئی تلوار کو پانی کی طرح گھونٹ پی جاتا، کوئی ناک کے راستے چاقو چڑھاتا بہروپیے طرح طرح کے سوانگ بھرتے، کبھی وہ پری اور کبھی دیو کی شکل میں نظر آتے۔ نغمہ وسرود کی محفل ہوتی جشن کی ایک ایک لحن پر آدمی مرتا اور زندہ ہوتا مختلف قسم کے سازوں میں چنگ، دف، بربط طنبورہ کدو تین نال وغیرہ تھے پری رقاصائیں بہترین لباس پہن کر رقص و نغمہ سے محظوظ کرتیں۔

(ہندوستان خسرو کی نظر میں، از سید صباح الدین عبدالرحمٰن ص: 27-26)

سلاطین کے دور میں موسیقی، رقص اور غنائیہ ڈراموں کا ثبوت مشہور سیاح ابن بطوطہ کے سفر نامہ سے ملتا ہے۔ ابن بطوطہ مراقش کے شہر طنجہ کا رہنے والا تھا اس نے تیرھویں صدی میں افریقہ سے لے کر چین تک کا دورہ کیا تھا اور محمد تغلق کے دور میں ہندوستان آیا تھا۔ اس نے اپنے سفر کے حالات لکھے ہیں جو سفر نامہ ابن بطوطہ کہلاتا ہے۔ وہ کافی عرصہ ہندوستان میں رہا تھا۔ محمد تغلق نے اسے دہلی کا قاضی بنا دیا تھا۔ اس نے اپنے سفر نامہ میں دولت آباد کے ایک سوانگ کے اکھاڑے کا ذکر کیا ہے، جس میں استاد مسند پر بیٹھتا تھا اور رقص موسیقی اور تماشا دیکھتا تھا۔ دولت آباد دکن میں دیوگری کو محمد تغلق نے نام دیا تھا اس نے ہندوستان کے وسط کا سمجھ کر ہندوستان کا دارالسلطنت بنانے کا ارادہ کیا کیونکہ دہلی پر ہر وقت منگولوں کے حملے ہوتے رہتے تھے اور دولت آباد ہندوستان کے وسط میں تھا۔ اس نے دلّی کے ہر باشندہ کو حکم دیا کہ دولت آباد جائے۔ دہلی بالکل اوجڑ ہوگئی۔ ہر قوم اور ہر طبقہ کے افراد کو مجبوراً دہلی سے دولت آباد جانا پڑا۔ کہا جاتا ہے کہ علماء کی آٹھ سو (۸۰۰) پالکیاں دہلی سے دولت آباد پہنچی تھیں۔ اس طرح علما سے لے کر ہر پیشہ کے لوگ دولت آباد پہنچے اور نئی ارتقائی منزلیں طے کرتی ہوئی وہ زبان بھی جو دکن میں گوجری تھی گوجری دکھنی اور زبان ہندستانی کہلائی اور بعد میں اردو زبان کے نام سے مشہور ہوئی۔ اسی ہجرت کے ساتھ پہنچی اور دکن میں پرورش پا کر ہندوستان گیر بنی تو دہلی محمد تغلق کے حکم سے اُجڑ چکا تھا دولت آباد بے حد پُر رونق بن گیا تو بعد میں محمد تغلق دہلی واپس ہوا لیکن مکمل طور پر جنھوں نے ترک دہلی کیا تھا اور جن

کے روزگار جم گئے تھے۔ دولت آباد میں ہی رہ گئے۔ ان میں سوانگ تماشے والے گویے طوائفیں وغیرہ سب ہی تھے۔ انھیں اکھاڑوں اور طوائفوں کا حال ابن بطوطہ نے اپنے سفر نامہ میں تحریر کیا ہے، اس نے دولت آباد کے ناچنے گانے والوں کے ایک پورے بازار کا ذکر کیا ہے جس میں صرف ناچنے گانے والے اور تماشے والے رہتے تھے، وہ لکھتے ہیں:

''دولت آباد میں اہل طرب (تفریح طبع دینے والے) کا ایک بازار ہے جس کو طرب آباد (خوشی دینے والا شہر) کہتے ہیں۔ یہ بازار بہت خوبصورت اور وسیع ہے دکانات بھی بہت ہیں ہر ایک دکان میں ایک دروازہ گھر کی طرف کھلتا ہے اور گھر کی طرف دروازہ ہوتا ہے دکان میں مکلف فرش ہوتا ہے۔ اس کے وسط میں ایک گہوارہ ہوتا ہے جس میں گانے والی عورت بیٹھ جاتی ہے یا لیٹ جاتی ہے اس کی لونڈیاں گہوارہ کو ہلاتی ہیں گہوارہ بہت آراستہ ہوتا ہے، بازار کے بیچ میں بڑا گنبد ہے جو نہایت آراستہ اور فرش پیراستہ ہوتا ہے اس میں مطربوں کا چودھری (استاد) عصر کی نماز کے بعد ہر جمعرات کے دن آ بیٹھتا ہے اس کے غلام اور خادم حاضر ہوتے ہیں ہر ایک طوائف باری باری آ کر اس کے سامنے مغرب کے وقت تک گاتی ہے اور مغرب کے بعد وہ اپنے گھر چلا جاتا ہے اس بازار میں مسجدیں بھی ہیں جن میں تراویح کی جماعت بھی ہوتی ہے۔ اکثر راجہ اس بازار کی سیر کرنے آتے ہیں تو اس گنبد میں ٹھہر جاتے ہیں اور طوائف ان کے سامنے آ کر گانا بجانا کرتی ہیں اور بعض مسلمان بادشاہ بھی ایسا کرتے ہیں۔ (سفر نامہ ابن بطوطہ مترجم رئیس احمد ص:45 ص766 ص ۶۷ جعفری ادارہ درس اسلام دیو بند یوپی) مسلم سلاطین بھی التمش سے لے کر شیر شاہ سوری اور اُس کے خاندان تک سماع موسیقی رقص و اداکاری کے دلدادہ تھے عادل شاہ سوری نے ایک بھکتہ رقاص اور مغنّی لڑکے کو اس کے گانے اور اداکاری پر پانچ ہزار روپیہ انعام دیے تھے۔ مغلیہ دور کو ہم فن موسیقی کے عروج کا زمانہ کہہ سکتے ہیں۔ بابر خود موسیقی کا ماہر تھا ابوالفضل نے آئین اکبری میں اکبر کے دور کی موسیقی کا مفصل حال لکھا ہے وہ ایک موسیقی کے اکھاڑے کا ذکر کرتے ہوئے لکھتا ہے:

''رات کو اس اکھاڑے کا طربیہ اجتماع ہوتا ہے جس میں اجتماع ملک کے رؤسا، امرا اور استادوں کا ہوتا ہے جن کی گھریلو نسواں، ملازماؤں کو موسیقی اور نقل (ڈراما) سکھایا جاتا ہے چار

خوبصورت عورتیں چہرے پر شنگرف ملے ہوئے رقص کرتی ہیں اور کچھ دلکش حرکات بھی کرتی ہیں اور چار دوسری خوبصورت اور حسین وجمیل ملازمائیں گانے اور ناچنے والیوں کا ساتھ دیتی ہیں اور دو دوسری ملازمائیں پکھاوج بجاتی ہیں دو اپنگ اور دکنی رباب بجاتی ہیں اور جنتر بجاتی ہیں اور ہر ایک ایک چیز کا استعمال کرتی ہیں۔ ادا کاراؤں کے قریب دو عورتیں چراغ تھامے رہتی ہیں۔ یہ عورتیں کبھی زیادہ تعداد میں بھی ہوتی ہیں۔ یہ نٹوہ فرقے کے لوگ ہوتے ہیں جو اپنی غلام خادمہ دوشیزاؤں کو فن رقاصی وموسیقی اور اداکاری سکھاتے ہیں اور اکثر یہ اپنی لڑکیوں کو بھی سکھاتے ہیں اور انھیں تربیت دے کر سرداروں کو فروخت کر دیتے ہیں۔'' (آئین اکبری جلد سوم)

مشہور مورخ ضیاء الدین برنی بھی سلاطین کے دربار میں خواتین گانے والیوں کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھتا ہے (ہندستانی تہذیب کا مسلمانوں پر اثر از محمد عمر ص:382)

''دختران خوبرو با تنگ وشنگ و ناز و کرشمہ و شوخ دزہ دیدہ راستر و گفتش و رباب زدن وغزل خواندن آمدہ ولطیفہ ومزد وشطرنج باختن آموختہ بودند۔'' (تاریخ شاہی)

ابوالفضل نے اس وقت کے عوامی غنائیہ پہلوؤں پر جس تفصیل سے روشنی ڈالی ہے اس تفصیل سے ہمیں اور کہیں بھی کتابی ثبوت نہیں مل سکتا وہ اس کی تفصیل اس طرح لکھتا ہے:

تفصیل تذکرہ سرایان

قدیم مناجات یا بھجن گانے والے جو ملک میں ہر طرف یکساں طور پر پائے جاتے ہیں جہاں وہ ''دیکارس'' کے نام سے پکارے جاتے ہیں اور ان کے استاد بھی انھیں تعلیم دینے والے ''سماکارس'' کہلاتے ہیں۔

کلاونت: زیادہ تر کلاونت بھاٹ یا شاعر ہوتے ہیں اور گویے بھی ہوتے ہیں یہ لوگ زیادہ تر دھر پد راگ گاتے ہیں۔

ڈھاڈھی: (یہ لوگ پیشہ ور گویے ہوتے ہیں پہلے یہ بہادرانہ شجاعانہ داستانیں بیان کرتے تھے لیکن اب یہ لوگ رقاصاؤں کو ناچ گانے سکھانے کا کام کرتے ہیں۔)

یہ پنجابی موسیقار ہوتے ہیں جو ڈھاوا اور کنگرہ ساز پر نغمہ زن ہوتے ہیں وہ خاص طور پر ڈھاوا اور کنگرہ ساز پر نغمہ سرا ہوتے ہیں وہ خاص طور پر رزمیہ اور شجاعانہ نظمیں گاتے ہیں جن میں

بہادر ہیروؤں کی تعریف اوران کے شجاعانہ کارنامے جوشیلے اوراثر انگیز اور اداکارانہ انداز میں بیان کیے جاتے ہیں جو انھوں نے مختلف لڑائیوں میں کارناموں کے طور پر انجام دیے ہیں۔

قوال: یہ لوگ بھی گویے ہوتے ہیں لیکن ان کے گانے کا مخصوص انداز ہوتا ہے اور زیادہ تر فارسی دستور پر فارسی کلام گاتے ہیں۔

ہرکیہ: اس میں مرد موسیقار ایک خاص ساز پر گاتے ہیں جسے ہرک کہتے ہیں، اس لیے اس صنف کا نام ہی ہرکیہ پڑ گیا ہے اس انداز کا دوسرا نام آوج بھی ہے اور تال جس پر نسواں فنکار گاتی ہے پہلے سرد ہرکا گانا تھا لیکن آج کل مرد صرف دھر پد راگ گاتا ہے اور اس میں بہت سی خوبصورت نسواں موسیقار شامل ہوتی ہیں۔

دف زن: اس میں دف اور تنبورہ اور ڈھول بجائے جاتے ہیں، دھر پد اور سوہلہ گاتی ہیں۔ شادی اور خوشی اور بچے کی پیدائش کے سلسلہ میں دل کش دل آویز اور مترنم آوازوں میں خواتین کی مجلسوں میں نغمہ سرا ہوتی ہیں لیکن اب یہ دف مردوں کی محفلوں میں بھی نغمہ زن ہونے لگیں ہیں۔

سیز دہ تال: اس فرقے کے لوگ اپنے ساتھ بڑے بڑے ڈھول رکھتے ہیں اور عورتیں جب گاتی ہیں تو وہ ان پر تیرہ قسم کی تالیں یک لخت لے سکتی ہیں اسی لیے انھیں سیز دہ تالی کہتے ہیں دو تالیں اپنی کلائیوں پر دو بازوؤں کے جوڑ پر دو اپنے شانوں کے جوڑوں پر اور دو بازوؤں پر ایک اپنے سینہ پر اور دو اپنی انگلیوں پر۔ یہ لوگ زیادہ تر گجرات اور مالوہ میں پائے جاتے ہیں۔

نٹوہ: ایک بے حد خوب صورت دل کش دلآویز پر کشش رقص اور رباب پکھاوج اور تالی کے سازوں کے ساتھ نغمہ سرا ہوتے ہیں مختلف قسم کے حسین انداز کے نمونے رقص اور نغموں کے نمونے پیش کرتے ہیں۔

کیرتنہ: ابوالفضل نے کیرتنیہ میں حصہ لینے والوں کو یعنی اس کے فنکاروں کو زنّار دارند (زنار پہنے ہوئے) زنار پہننے والے افراد بتایا ہے۔ فاضل مترجم نے زنار دارند کا مطلب برہمن سے لیا ہے فاضل مترجم کہتا ہے کہ کیرتنیہ برہمن ہوتے ہیں ان کے گانے کے ساز بھی دیرینہ طرز کے ہوتے ہیں جنھیں وہ عہد قدیم سے استعمال کرتے چلے آئے ہیں دلآویز اور خوبصورت لباس نوخیز چہرے والے طفل اور دوشیزائیں شری کشن کی مدحت گاتی اور لیلائیں کرتیں ہیں۔

کیرتنیہ یعنی بھجن منڈلیاں عہد قدیم سے پائی جاتی ہیں بہت سے علما موسیقی کی ابتدا ہی بھجن اور کیرتن سے مانتے ہیں ملک کے مختلف حصوں جیسے آسام، بہار، اڑیسہ اور دکن میں کیرتن پارٹیاں ہمیشہ سے پائی جاتی رہی ہیں اور ان میں کسی قوم اور طبقہ کی تخصیص نہ تھی ہر شخص ہر قوم کا شخص اپنی کیرتن پارٹی دیوتاؤں کو رجھانے کے لیے بنا سکتا تھا لیکن ابوالفضل نے جو اپنے دور کے کیرتنیہ کے لیے لکھا ہے کہ اس میں صرف برہمن حصہ لیتے ہیں اور کرشن کی لیلائیں اور حمد گاتے ہیں، تو میں رام نرائن اگروال کے اس خیال سے متفق ہوں کہ وہ کیرتنیہ نہ ہو کر راس دھاری تھے اور راس لیلا کرتے تھے اس میں ہمیشہ برہمن حصہ لیتے ہیں راس لیلا کی روایات کافی قدیم ہیں اور اس کا ذکر میں آگے کروں گا، یہ بعد میں راس دھاری کہلانے لگے۔

بھانڈ: ڈھول اور تال سے تال پر گاتے ہیں طرح طرح کے جانوروں کی آوزیں نکالتے ہیں اور مردوں کی نقلیں کرتے ہیں پہلے یہ شعبدہ بازی کرتے تھے یہ زمانہ کا انقلاب ہے۔

کنجڑی: یہ رقص اور نغمہ ڈھول پکھاوج اور تالی کی آواز سے کرتی ہیں جہاں پناہ انھیں کنچی کہتے ہیں۔

نٹ: یہ رسّی کا رقص ہے، نٹ رسّی پر پاؤں کے ذریعہ حیرت انگیز رقص کرتے ہیں ان کا یہ کھیل بھی تال اور ڈھول کے ساتھ ہوتا ہے۔

بہروپیہ: یہ اپنا سوانگ دن میں دکھاتے ہیں جوان بہروپیہ ضعیف آدمی کا بھیس اس خوبی سے بھرتا ہے کہ آپ مشکل سے شناخت کر سکتے ہیں۔

بھگتیہ: ان لوگوں کا نغمہ بھی کیرتنیہ اور اداکاری بھی کیرتنیہ جیسی ہوتی ہے وہ مختلف قسم کے سوانگ کرتے ہیں جو بے حد عجیب اور انوکھے ہوتے ہیں ان کی محفلیں رات بھر ہوتی ہیں۔

بھوتیہ: یہ بھی بھگت کی طرح ہوتا ہے اور رات دن کیا جاتا ہے۔ ایک پیتل کی تھالی کے کھڑے اور بیٹھ کر مختلف راگوں اور اسٹائل (اداکاری) سے مختلف نغمہ سرائی کی جاتی ہے، مختلف قسم کے سوانگ دکھائے جاتے ہیں۔ مغلوں نے موسیقی کی تورانی اور ایرانی روایتوں میں پرورش پائی تھی لیکن وہ جلد ہندوستان کی کلاسیکی موسیقی کے دلدادہ ہو گئے اور ان کی سرپرستی میں اپنے پیش روؤں سے بھی زیادہ بڑھ گئے شاہی محلوں اور امرا سلطنت کی حویلیوں کے در و دیوار گاتے بجاتے کی

سریلی آوازوں سے گونجنے لگے۔ ابوالفضل موسیقی کو "طلسم آگہی سے تعبیر کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ موسیقی کی سریلی آواز کان کے دریچوں میں ہزاروں تحفے سمیت لے کر داخل ہوتی ہے سننے والے اپنے اپنے مذاق کے مطابق خوش یا اداس ہوتے ہیں بس موسیقی سے دنیا دار اور دنیا بیزار دونوں ہی فائدہ اٹھاتے ہیں۔ وہ لکھتا ہے اکبر کو موسیقی کا بہت شوق تھا۔ جہاں پناہ نے موسیقاروں کو سات حصوں میں تقسیم کر دیا تھا، اس کے دربار میں چوٹی کے ہندی ایرانی کشمیری اور تورانی موسیقار موجود رہتے تھے۔ باری باری سے ان سے گانا سنتے تھے۔ ابوالفضل نے آئین اکبری میں اکبر کے ۳۶ موسیقاروں کا ذکر کیا ہے ان میں سرفہرست تان سین ہے ابوالفضل لکھتا ہے کہ ایسا گویا ہزار برس میں پیدا نہیں ہوا۔

اگر غور سے دیکھا جائے تو ہندوستان کے ذرّہ ذرّہ سے اس کی عمومیت عیاں ہوتی ہے عوام کی ولادت سے وفات تک کی رسوم چاہے وہ مذہبی ہوں یا غیر مذہبی، سب میں عمومیت پائی جاتی ہے، موسیقی کی ہر صنف چاہے وہ ڈراما ہو یا لوک گیت سب میں عوامی پن نمایاں ہے۔ بہت سے محققین کا کہنا ہے کہ عوامی ڈرامائی روایات کا خاکہ ہمیں لوک گیتوں میں ہی ملتا ہے۔ ایک محقق کا کہنا ہے کہ ملک محمد جائسی نے پدماوت کی کہانی لوک گیتوں سے سن کر لکھی۔ لوک گیتوں میں ڈرامائی یا مکالماتی رنگ بہت پایا جاتا ہے۔ شہزادہ سلیم کی شادی جودھ پور کی راج کماری سے ہوئی جس وقت راجکماری رخصت ہوتی ہے تو راجہ اکبر سے کہتا ہے مہاری بیٹی تہارے محلوں کی چیری ہم بندے گلام رہے+ اور شہنشاہ اکبر نے اس کا جواب دیا تھا تہاری بیٹی مہارے محلوں کی رانی تم صاحب سردار رہے۔ ایسا لوک گیت کا مکالمہ ہمیں اورنگ زیب کے زمانے میں بھی ملتا ہے۔ اورنگ زیب کے اپنے عہد حکومت کا کافی زمانہ دکن میں گزرا شمالی ہندوستان کی فوجیں دکن میں رہیں فوجیوں کی بیویاں ان کا راستہ ہی دیکھتی تھیں۔ اس احساس کو دوہے میں کہا گیا ہے۔ دہلی شہر سہاونا اور کنچن برسے نیر+ سب کے کنت (خاوند) بٹور کے لے گئے عالم گیر

بیٹھی رہو کرار (قرار) سے من میں راکھو دھیر+ اب کے بچھڑے تب ملیں جب بوہریں (واپس) عالمگیر غرضیکہ لوک گیتوں میں بھی جگہ جگہ جھلکیاں ہمیں مکالمات کی شکل میں نظر آتی ہیں۔ جو کہیں سوانگ کا پیکر بن جاتی ہے۔ کہیں خیال کی شکل اختیار کر لیتی ہیں اور کہیں جے دیو کے

گیت گوبند کے مکالماتی گیتوں کی بنا پر راس لیلا کے غنائیہ ڈرامے میں بدل جاتی ہیں اور کہیں کیرتن کے بھیس کو اتار کر بھگت کا رنگ اختیار کر لیتی ہیں اور غنائیہ ڈراموں کی بنیادیں ڈال دیتی ہیں۔ اب انھیں اصناف میں ہم غنائیہ ڈراموں کے اندر لوک ناٹک یعنی سوانگ نوٹنکی کے نقوش تلاش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

بھگت کا عوامی غنائیہ ڈراما

بھگت کی تشریح

آج کا نوٹنکی کہلانے والا عوامی غنائیہ ڈراما یعنی ''لوک کاویہ ناٹک'' یا ''لوک ناٹک'' اپنی ابتدا سے مختلف ادوار میں مختلف ناموں سے پکارا جاتا ہے۔ سوانگ، بھگت، راس لیلا اور خیال، اس کے قدیم نام ہیں۔ اندر سبھا نام اس کو بعد میں لکھنؤ سے ملا، ہم اس عوامی غنائیہ ڈرامے کو بھگت، خیال، سوانگ، راس لیلا، اندر سبھا کی ترقی یافتہ شکل بھی کہہ سکتے ہیں۔ نوٹنکی نام اختیار کرنے میں اس کو بہت سے سفر اختیار کرنے پڑے ہیں۔ نوٹنکی نام اس کو بیسویں صدی میں ملا ہے۔ نوٹنکی نام کی وجہ تسمیہ پر علاحدہ باب میں روشنی ڈالی گئی ہے۔ مندرجہ بالا عوامی ڈرامائی روایات، ایک ہی پیڑ کی شاخیں تھیں اور سب مل کر آخر میں نوٹنکی نام کا گلدستہ بن گئیں۔

بھگت سنسکرت کا لفظ ہے اس کے معنی بال ہندی شبد کوش میں پوجا کرنے والا، عابد، زاہد، گوشت نہ کھانے والے کے ہیں اور اسے برج بھاشا کا لفظ بتایا گیا ہے، یہ لفظ سنسکرت کے بھکت لفظ سے بنا ہے۔ فرہنگ عامرہ میں بھی اسے بھکت اور بھگت دونوں کہا گیا ہے، دونوں کے معنی یکساں ہیں۔ فرہنگ آصفیہ میں بھگت کے لیے لکھا ہے کہ یہ ایک ہندوؤں کا مذہبی سوانگ ہے جس میں نرسنگھ اوتار، کرشن لیلا وغیرہ کا روپ بھرتے ہیں اور ہندوؤں کا وہ فرقہ جو لڑکوں کو نچاتا اور سوانگ وغیرہ بھر کر تماشا دکھاتا ہے، بھگت کھیلنے والے کو بھگتیا اور بھگت باز کہتے تھے لیکن بھگت باز

کے اداکاروں کے لیے ہندو مسلمان کی کوئی تخصیص نہیں
آج وہ دن ہے کہ جس گھر میں تو دیکھے اس میں
کہیں ہولی ہے، بھگت اور کہیں ادلک

(سودا در مدح آصف نظام شاہ)

حقیقت میں بھگت بھی غنائیہ ڈرامے کی ایک صنف ہے۔ انیسویں صدی یا 1857ء کی جنگ آزادی سے قبل ملک بھر میں اس کا رواج تھا گو اب بھی اس کے نقوش آگرہ اور اس کے نواح میں پائے جاتے ہیں۔ آگرے میں عوامی غنائیہ ڈرامے کو بھگت کہتے ہیں اِس کا رواج آگرے میں سولھویں صدی سے ہے کیونکہ ابوالفضل نے ''آئین اکبری'' میں 'ذکر نغمہ سرایاں' میں اس صنف کا بھی ذکر کیا ہے''

بھگت اور کیرتن ابتدا میں ایک ہی تھے۔ پست طبقہ کے لوگ جو آریوں کے ہون اور یگیہ میں شامل نہیں ہو سکتے تھے اور منادر میں بھی ان کا داخلہ ممنوع تھا وہ ایک جگہ اکٹھے ہو کر دیوتاؤں کے بھجن گاتے اور ان کی لیلائیں کرتے تھے۔ یگیہ اور منادر میں ان بھجنوں کی مقبولیت عوام میں دیکھ کر برہمنوں نے بھی یہ طریقہ اپنانا شروع کیا۔ رامائن اور مہابھارت کے عہد میں جن پاٹھکوں اور دھارکوں کا ذکر ہے وہ بھی اسی طرح کی شکلیں ہیں۔ ڈاکٹر شنکر لال یادو کی رائے ہے کہ بھگت اور راس لیلا قسم کی نقلیں ابتدا سے تھیں۔ پاتنجلی کے گرنتھ، اٹھینہ سے بھی شری کرشن لیلا کے اشارات ملتے ہیں۔ (لوکیہ ساہتیہ سدھانت ص: 101 ڈاکٹر رام شرما)

سب سے قدیم کتاب جس میں بھگت کا ذکر ملتا ہے سنگھاسن بتیسی ہے۔ (اندر سبھا، اندر سبھائیں، ص:۱۳۹ ابراہیم یوسف) اس کے بعد جب تاریخ کی چھان بین کرتے ہیں تو بھگوت پران اور بھگت مال میں بھی ہمیں تصنیفات کی شکل میں ملتے ہیں جن میں بھگوت پران چودھویں صدی اور بھگت مال سولھویں صدی میں لکھی گئی۔

سمراٹ اشوک کے بعد پورے ملک میں، افغانستان سے راس کماری تک بدھ مذہب کا دور دورہ ہو گیا تھا۔ یہ بات ہمیں چینی سیاح ہیون سانگ اور فاہیان کے اقتباسات سے ظاہر ہوتی ہے۔ برہمنی مذہب ایک طرح سے ختم سا ہو کر رہ گیا تھا لیکن عوامی سطح پر برہمنی عقائد زندہ رہے۔

ہرش وردھن کا ساتویں صدی عیسوی کا زمانہ بدھ مذہب کا آخری دور تھا۔ ہرش کے بعد بیرونی اقوام کے حملے بڑھ گئے اور یہ اقوام یہیں بس گئیں، یہ لوگ راجپوت کہلائے ان کی چھوٹی چھوٹی ریاستیں قائم ہوگئیں جو آگے جاکر آپس میں ہی دست وگریباں ہونے لگیں۔ ان راجپوتوں نے برہمن مذہب کی سرپرستی کی اور ایک طرح سے بدھ مذہب کو ملک بدر کردیا صرف مشرقی بنگال کے کچھ حصے میں بودھ لوگ رہ گئے جو بعد میں مسلمان ہوگئے۔ بدھ منادر کو ہندو منادر میں تبدیل کردیا گیا یہی وجہ ہے کہ چھٹی ساتویں صدی سے پیش تر کا کوئی ہندو مندر ہندستان میں نہیں ملتا۔

پرانے برہمنی خیالات کی ترویج کے لیے بھگتی تحریک شروع ہوئی اور یہ تحریک شمالی ہند سے لے کر جنوب تک پھیل گئی اس کے مبلغ شنکر آچاریہ، رامانج چیتنہ نام دیو اور بہت سے سنت یعنی درویش اور شعرا تھے جیسے رامانند، کبیر، گرونانک، تلسی داس، میرابائی اور رائے داس وغیرہ۔

پرانی برہمنی کتب رامائن، مہابھارت، بھگوت پران اور دوسرے پران اور بھگت مال وغیرہ دوبارہ لکھے گئے۔ جے دیو کے گیت، گوبند کے عوامی ڈرامائی لوک گیتوں نے بھگتی تحریک کو کرشن لیلا اور رام لیلا کے ڈرامائی عوامی ادب میں بدل دیا۔ عوام کو جہاں پورانک دیومالائیں ذہنی آسودگی پیدا کرتی تھیں وہاں انھیں اخلاقی اور مذہبی عقائد کی پختگی میں بھی مدد کرتی تھیں۔

حقیقت یہ ہے کہ ہندو عوام کو اسلام کے دھارے میں جانے سے روکنے میں یہ عوامی ڈرامائی ادب کافی معاون بنا۔ بہر حال چودھویں، پندرھویں صدی میں یہ عوامی غنائیہ ڈرامائی ادب راس لیلا، رام لیلا، جاترا، سوانگ، بھگت، خیال پختگی اختیار کر چکا تھا۔ کبیر اور جائسی نے اپنے اشعار میں ان کا ذکر کیا ہے۔ بنگال میں یہ عوامی ڈرامہ جاترا اور کیرتنیہ کہلاتا تھا، بہار اور اتر پردیش میں رام لیلا، راس لیلا، شمالی ہند میں یہ لیلا کھیلنے والے راس دھاری بھگت باز یا بھگتیہ کہلاتے تھے۔

حقیقت میں گوکہ یہ عوامی ڈرامے اہل ہنود کے مذہبی عقائد سے تعلق رکھتے تھے لیکن ان میں دلچسپی ہندو مسلمان سب ہی لیتے تھے جیسا کہ اورنگ زیب کے عہد کی مولانا محمد اکرم غنیمت کی مثنوی نیرنگ عشق کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ مولانا اکرم پنجاب کے مشہور شاعر تھے 1096 ہجری میں انھوں نے یہ مثنوی لکھی اس کے پڑھنے سے بھی پتہ چلتا ہے اور درگاہ قلی خاں کے محمد شاہ کے دور میں لکھی ہوئی ''مرقع دہلی'' کے بیان سے بھی کہ یہ بھگتیے بعد میں مذہبی ڈراموں کے علاوہ

رومانی اور عشقیہ ڈرامے بھی کھیلنے لگے تھے۔ بھگتیوں کے بارے میں مولانا رقم طراز ہیں:

مقلد پیشگاں باطرز و انداز　　شعبد سرتاں بانغمہ و ساز
بہ علم رقص زتقلیدا اوستاداں　　مراو خاطر عشرت نزاداں
ہمہ خوش لہجگاں نغمہ بہ پرواز　　بہ حرف اصطلا ما بھگت باز
بہ فن خوشتن استاد ہر ایک　　گہے مرد و گہے زن گاہ مردک
گہے سناسیانِ مو پریشاں　　گہے اسلامیانِ اہل ایماں
گہے در غربت و گاہے بہ شنگی　　گہے کشمیری و گاہے فرنگی
گہے دہقاں زن و گہہ پیر دہقاں　　گہے گبر مترشش تا مسلماں
قزلباشانہ گہہ ایزد خریدار　　غلامے گہہ جو طوطی چرب گفتار
گہے رنگ زن نوزادہ بر رو　　بہ دست دایہ گریاں زادہ رو

زہر ٹوے کہ تو ہی جلوہ سازند
بہ ہر رنگ کہ گولی عشوہ بازند

(نیرنگ عشق از مولانا محمد اکرم غنیمت ص:163)

ترجمہ: آج رات شہر میں ایک طرح کے لوگ آئے ہیں جو ایک عجب ساز و ناز، دلکش انداز کے ساتھ اداکاری کرتے ہیں اور ساز کے ساتھ نغمہ (گیت) سناتے ہیں، شعبدے (سوانگ) دکھاتے ہیں، یہ اداکاری کے استاد ہیں، ان کی آوازیں شیریں و دلکش ہیں، ہماری زبان میں انھیں بھگت باز کہا جاتا ہے یہ کبھی مرد، کبھی عورت، کبھی بچے کی اداکاری کرتے ہیں یہ کبھی پریشان حال تارک الدنیا درویش بن جاتے ہیں، کبھی مسلمان، کبھی کشمیری کی شکل میں اداکاری کرتے ہیں اور ضرورت پڑنے پر فرنگی کی اداکاری بھی کرتے ہیں، یہ کبھی ایک جوان داڑھی منڈے ہوئے اداکار کی شکل میں نظر آتے ہیں تو کبھی ایک مغل کی شکل میں ڈرامائی اداکاری کرتے دکھائی پڑتے ہیں، یہ کبھی غلام بن جاتے اور کبھی زچہ پن کی زچگی کی اداکاری دکھاتے ہوئے نظر آتے ہیں جس کا

بچہ دایہ کی گود میں روتا نظر آتا ہے، یہ کبھی دیو بن جاتے ہیں کبھی دیوتا کبھی پری کبھی جن غرض ہر جنس، ہر قوم، ہر فرد کی اداکاری کا یہ کرشمہ دکھا سکتے ہیں، ہر طرح کی جذباتی اداکاری سے کام لیتے ہیں۔''

اس بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ بھگت باز موسیقی، رقص اور اداکاری کے فن میں مہارت رکھتے تھے، وہ کبھی مرد بن جاتے تھے کبھی عورت کبھی جٹادھاری سنیاسی، کبھی مسلمان ملا، کبھی غریب کبھی امیر، کبھی شوخ لڑکی، کبھی کشمیری، کبھی فرنگی، کبھی دیہاتی کسان، کبھی دیہاتی عورت، کبھی بے ریش مجوسی، کبھی امرد پرست عیاش، کبھی چرب زبان لڑکا، کبھی نئی نویلی زچہ، کبھی دیوانہ کبھی پری۔ غرض کہ وہ ہر طرح کی اور ہر کردار کی اداکاری کرتے تھے اور ناز و انداز دکھاتے تھے۔ ان اشعار سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ بھگت باز مختلف قسم کے غنائیہ ڈرامے کرتے تھے اور ان ڈراموں میں کرداروں کے مطابق انھیں بھیس بدلنے پڑتے تھے۔ مولانا غنیمتؔ کی اس مثنوی سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ ان ڈراموں میں نوعمر حسین لڑکوں کو رکھا جاتا تھا جو رقص، موسیقی اور اداکاری کرتے تھے۔ بھگت بازوں کی اس جماعت نے جس کا تذکرہ مولانا غنیمتؔ نے مثنوی ''نیرنگ عشق'' میں کیا۔ پنجاب کے ایک حسین لیکن مفلس فقیر کے لڑکے شاہد کو بہت سارو پیہ دے کر اپنے اکھاڑے میں شامل کر لیا تھا اور اسے اپنے فن کی تعلیم دے کر شہر بہ شہر سوانگ کرتے پھرتے تھے وہ تماشے کی روح رواں تھا۔

مندرجہ بالا اقتباسات سے پتہ چلتا ہے کہ سولھویں صدی میں مذہبی کیرتن اور لیلائیں بقول ابوالفضل کے یہ لوگ خالص عوامی دلچسپی کے اور رومانی اور عاشقانہ سوانگ بھی کرنے لگے تھے جو عوام پسند ہوتے تھے ان میں عوام بے حد دلچسپی لیتے تھے اور یہ بھگت کی روایت تمام شمالی ہندستان آگرہ، متھرا اور لکھنؤ تک پہنچ گئی تھی اور دہلی اس کا خاص مرکز تھا۔

مغل سلاطین اور موسیقی

اسلام میں ڈراما اور ڈرامائی موسیقی بھی خلاف شریعت تھی لیکن صوفیا کرام نے اس کو کچھ شرائط کے تحت اپنے یہاں رائج کر دیا۔ چشتیہ اور نقشبندی فرقے کے صوفیا اس کو بے حد اپناتے تھے لیکن عوام نے ان شرائط کو نظر انداز کر دیا اور موسیقی عام ہو گئی اور ہر قسم کی موسیقی رائج ہو گئی۔ بادشاہانِ دہلی سلطان التمش سے لے کر شاہ جہاں تک ہر قسم کی موسیقی کے دلدادہ تھے۔ اورنگ

زیب کو ابتدا میں موسیقی سے دلچسپی تھی اس نے خوشحال خاں کلاونت کو جو اپنے اکھاڑے کا سربراہ تھا اس کے فن سے متاثر ہو کر روپیوں سے تلوایا تھا اور وہ تمام رقم اس کو بطور انعام عطا کر دی تھی۔ اس کی کلاونت کے علاوہ ارباب خاں اور ارباب طرب کا مشہور استاد بھی اس کے دربار سے وابستہ تھا لیکن علما کے اثر میں آ جانے کی وجہ سے اورنگ زیب نے 1668 میں تمام درباری ارباب طرب کو برطرف کر دیا تھا۔ منوچی کے بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ اورنگ زیب نے صرف دربار ہی کے لیے رقص وسرود کی محفلوں پر پابندی لگائی تھی اور جہاں تک شاہی حرم کا تعلق تھا وہاں کی عورتوں کی دلچسپی کے لیے بدستور رقص وسرود کی محفلیں منعقد ہوتی رہیں۔ اورنگ زیب کی موت کے بعد اس کے جانشین اور اورنگ زیب سے پیشتر کے سلاطین مغلیہ کی طرح رقاصاؤں اور گویوں کی سرپرستی کرتے تھے انھیں دربار میں ملازم رکھا جاتا تھا اور عمدہ مناصب بھی دیے جاتے تھے یہی وجہ ہے کہ اٹھارھویں صدی میں رقص وسرود کا فن نقطۂ کمال کو پہنچ گیا جس کا اندازہ اُس دور کے مشہور مصنف درگاہ قلی خاں کی تصنیف "مرقع دہلی" کے پڑھنے سے ہوتا ہے۔ درگاہ قلی خاں نے دہلی کے ارباب طرب کی ایک طویل فہرست دی ہے جن کے نام یہ ہیں:

نعمت خاں، بین نواز (سدارنگ)، بین نواز (سدارنگ)، نعمت خاں کا بھائی تاج خاں جانی وغلام رسول باقر طنبورچی۔ حسن خاں ربابی، محمد سارنگی نواز۔ رحیم وتان سین قاسم علی بین نواز۔ معین الدین قوال برہانی قوال برہانی، امیر خاں رحیم خاں جہانی، شجاعت خاں، ابراہیم خاں، سوادخاں، گھاسی رام پکھاوجی، حسین خاں ڈھولک نواز، ننھا شہباز ومحمدی نواز، شاہ درویش سبوچہ نواز، نابینائے شکم نواز، تقی بھگت باز، شاہ دانیال خواصی اور انوٹھا مبزدرمز، پارس نقال، جٹا قوال، معشوقہ ابوالحسن، رحیم خاں، گیان خاں، دولت خاں، اوبڈونسواں، فن کار اللہ بندی، رجن امرو، ہنگا امرو، سلطانہ امرو، درگاہی رنگور نواز، چنگ نواز، سروپ روپ انور بائی، چمنی امیر بیگم، چکاس رمانی گا گفتار زینت وبخی گلاب، رمضانی، رحمانی، پنابائی، کمال بائی، روما بائی کنور، پنا، ستووغیرہ۔

(مرقع دہلی ص:73)

یہ بڑے تعجب کی بات ہے کہ جہاں اٹھارھویں صدی میں سیاسی بدامنی، معاشرتی انحطاط، فقر وفاقہ، اقتصادی زبوں حالی اور بے روزگاری کا دور دورہ تھا وہاں فن موسیقی اپنے نقطہ عروج پر

پہنچا ہوا تھا، اس کی مثالیں اس زمانے کے فارسی تذکروں اور تاریخ کی کتابوں میں کثرت سے ملتی ہیں۔ اِس عہد کے ادب اور مرقع دہلی کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اٹھارھویں صدی میں مذہبی اور غیر مذہبی کوئی ایسی تقریب نہ تھی جس میں رقص وسرود کو لازمی نہ قرار دیا جاتا ہو، میلے ٹھیلے میں ناچ گانے کا خاص طور پر انتظام کیا جاتا تھا۔ بادشاہ سے لے کر پرجا تک ہر شخص اس رنگ میں رنگا ہوا نظر آتا تھا۔ (مرقع دہلی) اکثر بزرگان دین اور صوفیائے کرام بھی اس سے مستثنیٰ نہیں تھے۔ شاہ وارث الدین وارثؔ کے دولت کدہ پر اکثر و بیشتر ناچ رنگ کی محفلیں ہوا کرتی تھیں۔

پرانے لوگوں کا مقولہ ہے ''الناس علیٰ دین ملوکہم'' یا ''یتھا راجہ تتھا پرجا'' اگر اس مقالے میں الناس میں وہ افراد اور وہ طبقہ لیا جائے جو درباری کہلاتا تھا جو بادشاہ کے مقرب تھے تو یہ مقولہ صحیح ہے اور اگر یہ معنی لیے جائیں کہ رعایا اپنی گورنمنٹ کی سی ہو جاتی ہے تو یہ مقولہ صحیح نہیں، رعایا رنگ بدلتی رہتی ہے نہایت ٹھیک بات ہے کہ گورنمنٹ عموماً ان لوگوں کا جن پر وہ حکومت کرتی ہے عکس ہوتی ہے جو رنگ ان کا ہوتا ہے اسی کا عکس گورنمنٹ میں پایا جاتا ہے جو گورنمنٹ اپنی رعایا سے کمتر اور تہذیب و شائستگی میں پیچھے ہوتی ہے وہ ترقی کی دوڑ میں رعایا کے ساتھ کھنچ جاتی ہے۔

(تہذیب الاخلاق مصنف سرسید احمد خاں مضمون 'اپنی مدد آپ کرو')

بھگت کے عوام اور خواص پر اثرات

جب بادشاہ اور امرا عیش و عشرت، رقص وسرود میں پڑ گئے تو اس کا اثر عوام الناس پر بھی ہوا، کہا جاتا ہے کہ کسی قسم کا تیوہار ہو، جشن ہو، شادی ہو، موسیقی لازم و ملزوم بن گئی تھی، طوائف، بھانڈ، بھگتیے، اِس جشن کی زینت بڑھاتے تھے اسی اثر کے تحت سوانگ، جاترا، راس لیلا، تماشا اور بھگت جن کی ابتدا اور مذہبی جذبات اور بھگتی تحریک سے ہوئی تھی، عوامی رنگ میں رنگ گئے جیسا کہ مولانا غنیمتؔ کے اشعار سے ظاہر ہوتا ہے کہ بھگت میں مختلف قسم کے سوانگ کھیلے جاتے اور ان میں موسیقی اور رقص مرکزی حیثیت رکھتے تھے۔ محمد شاہ کے زمانے میں جب ہندستانی موسیقی نقطۂ عروج پر پہنچ چکی تھی۔ بھانڈ، بھگت بازوں نے بھی عوامی اسٹیج سے اُٹھ کر دربار تک رسائی پیدا کر لی۔ محمد شاہ بادشاہ اور اس کے امرا ان بھگت بازوں کے غنائیہ ڈراموں کو بے حد پسند کرتے تھے۔ اس طرح بھگت نے عوامی اسٹیج سے اٹھ کر خواص کی اسٹیج میں اپنی جگہ فراہم کر لی۔ دراصل

بھگت، ہری کیرتن اور بھجن اور زیادہ عبادت کرنے والے کو کہتے ہیں لیکن بھگت راجستھان کی ایک ذات کا لقب بھی تھا۔ اس ذات کی لڑکیاں ناچنے گانے کا کام کیا کرتی تھیں علاوہ ازیں ہولی کے ایام میں سوانگ بھرنے والے مسخروں کو بھی بھگت کہتے تھے۔ بھگت ذات کے لوگ اپنے آپ کو وشنو بھگوان کی اولاد بتاتے ہیں۔ خیال رہے کہ رقص اور موسیقی کے موجد ہندو دیومالاؤں کے مطابق وشنو تھے اور وشنو کے اسی جوہر کے مطابق وہ ناچنے گانے کا پیشہ کرتے ہیں۔ مسلمانوں کے دور حکومت میں ان کو بھگت باز کہنے لگے۔ یہ ایک پیشہ ور قبیلہ تھا جو ڈرامے اسٹیج کر کے مختلف قسم کے واقعات کے سوانگ بھر کر اپنی روزی حاصل کرتا تھا چونکہ یہ ہندوؤں میں قدیم الایام سے یہ دستور چلا آ رہا تھا۔

وہ لوگ رامائن اور مہابھارت کی داستانوں کو ڈرامائی انداز میں پیش کرتے تھے۔ بدھ مذہب کے طفیل یہ طریقہ کافی عرصہ تک بند سا رہا لیکن عوام میں یہ دستور زندہ رہا۔ بدھ مذہب کے زوال اور برہمن مذہب کے دوبارہ ارتقا اور پرانوں کی تصنیف خاص طور پر بھگوت پران کی دوبارہ تصنیف پران ڈرامائی اصناف نے پھر ابھار لیا اور جے دیو کی گیت گوبند نے اس مذہبی صنف ڈراما میں نئی تازگی بھر دی۔ عہد مغلیہ کے یک جہتی کے معاشرے میں جب کہ ہندو مسلمان فرقوں میں تنگ نظری اور تنگ ظرفی کافی حد تک کم ہو گئی تھی۔ مسلمانوں نے بھی بھگت کے ڈراموں میں حصّہ لینا شروع کر دیا کیونکہ راس لیلا میں صرف برہمن ہی حصہ لے سکتے تھے لیکن بھگت کے ڈراموں میں یہ پابندی عائد نہ تھی اس میں بغیر تخصیص فرقہ اور مذہب کا ہر فرد حصّہ لے سکتا تھا مسلمان اداکاروں اور شعرا نے بھگت کو ایک نئی جلا بخش دی۔ اسے نئی موسیقی، رقص اور ڈراموں سے نوازا اور ایک مقبول صنف بنا دیا، بعد میں عہد محمد شاہی میں جب دُھرپد کے بجائے خیالوں نے زور پکڑا اور نعمت خاں سدا رنگ جیسے استادوں نے خیال میں نئی نئی جدتیں پیدا کیں اور دہلی میں خیال کے گانوں کا کافی زور ہوا اور خیال ایک مشہور موسیقی کی صنف بن گئی تو بھگت کے غنائیہ ڈرامے خیال کے مضمون میں پیش کیے جانے لگے۔ آگرہ اور راجستھان میں خیال کے غنائیہ ڈراموں کی ایک صنف وجود میں آئی اور خیال کہلانے لگی، اس کا ذکر آئندہ صفحات میں خیال کے تذکرے میں مفصل کیا جائے گا۔ بھگت بازوں کے بارے میں خاص طور پر تقی بھگت باز کے بارے میں

سید مسعود حسن رضوی رقم طراز ہیں:

''بارھویں صدی ہجری کے وسط میں دہلی کے بھگت بازوں میں تقی بھگت باز سب سے ممتاز تھا، اس پر بادشاہ کی خاص نظر عنایت تھی، بڑے بڑے امرا اس کو اپنے یہاں بلانے اور اس کی صحبت کے خواہاں رہتے، بھگت کے سوانگ کے لیے ہر قسم کا سامان ہر دیار اور ہر فرقے کے رواج کے مطابق لباس، ہتھیار، اس کے یہاں موجود تھے اور حسین وجمیل لڑکے اس کے اکھاڑے میں حاضر رہتے۔'' (اردو ڈرامہ اور اسٹیج ص:45)

اصل میں جب مسلمانوں نے بھگت کے غنائیہ ڈراموں کو اپنایا اور اسے اپنی روزی کا ذریعہ بنا لیا تو ابتدا میں مہابھارت یا شری کرشن لیلا کا کوئی سین دکھا کر رقص اور موسیقی پیش کی جاتی اور اس کے بعد عوامی پسند کا کوئی غنائیہ ڈراما جیسے راجا بھرتری، ہریش چندر، سدا ماچر تر پورن بھگت سورٹ پدماوت، روپ بسنت وغیرہ پیش کیے جاتے جن کو عوام بے حد دلچسپی کے ساتھ رات رات بھر دیکھتے تھے۔ محمد شاہ کا دور کیونکہ موسیقی اور راگ رنگ کا سنہرا دور کہا جا سکتا تھا۔ اس دور میں تقی نامی بھگت باز نے بے حد ترقی کی، اس کا اکھاڑا دہلی میں مشہور تھا اور عوام اور خواص میں اس کے غنائیہ ڈرامے بے حد مشہور تھے۔ فرخ سیر اور محمد شاہ بادشاہ اس کو بے حد پسند کرتے تھے اور تقی بھی بادشاہ کے حسب منشا غنائیہ ڈرامے اور موسیقی پیش کرتا تھا۔ اس کے اکھاڑے کو دربار کے بڑے بڑے ذی احترام امرا بڑے احترام کے ساتھ اپنے گھروں پر مدعو کرتے تھے اور اس کی ڈرامائی محفلیں کراتے تھے، اس طرح دہلی کے بھگت بازوں کا سکہ سارے ہندستان میں چلتا تھا۔ اس دور کے شاعر قاسم نے اپنی کلیات میں بھگت بازوں کی تعریف کی ہے:

با اندازِ بھگت بازانِ دہلی
بھگت کا سوانگ لایا کوہکن بھی

(کلیات قاسم ص128)

اس شعر سے دو نتائج بھی ملتے ہیں ایک تو بھگت کو سوانگ بھی کہا جاتا تھا اور سوانگ ہی کو بھگت کہتے تھے، دوسرے مذہبی ڈراموں کے علاوہ عشق محبت کے ڈرامے جیسے لیلا مجنوں، شیریں

فرہاد وغیرہ بھی ڈرامائی انداز میں دکھائے جاتے تھے۔ دہلی نادر شاہ کے حملے کے بعد جب اُجڑی تو محمد شاہی زمانے کے بیشتر فنکار اودھ چلے گئے، اور ان میں سے بھگت باز بھانڈ، سوانگیے، راس دھاری، قوال، شاعر وغیرہ سب ہی تھے نوابانِ اودھ نے سب کو نوازا۔ مولانا عبدالحلیم شررؔ ''گزشتہ لکھنؤ'' میں تحریر فرماتے ہیں کہ نواب شجاع الدولہ کی نسبت مصنف تاریخ فیض آباد لکھتے ہیں:

> ''ارباب نشاط کا بڑا شوق تھا، ہزارہا گانے والی رنڈیاں عموماً دہلی سے اودھ میں اور دیگر بلاد دور دراز سے یہاں آ کر جمع ہوگئی تھیں عام رواج پڑ گیا تھا نواب، وزیر کے علاوہ تمام سرداران فوج اور امرا کسی طرف کوچ کرتے تو ارباب نشاط اور رنڈیوں کے ڈیرے ان کے ساتھ ساتھ جاتے۔ اسی کا نتیجہ تھا کہ نواب آصف الدولہ کے عہد میں موسیقی کی زبردست تصنیف ''نغمات آصفیہ'' لکھی گئی۔ نواب آصف الدولہ کیونکہ لہو و لعب میں شغف رکھتا تھا، وہ دن رات غیر مہذب اور ہرجائی، پست درجہ کے ہندوؤں کی صحبت میں اٹھتا بیٹھتا تھا اور شراب کے نشے میں پوچ تفریحات میں عمل کرتا تھا، کم مرتبہ اور کم عقل لوگوں مثلاً حجام، چرواہے، قصاب، لکڑہارے، مہاوت، فراش کہار اور چمار اس کے ہمنشین تھے۔''
> (گزشتہ لکھنؤ ص:189 تا 190)

نواب آصف الدولہ کو رقص و سرود سے بھی دلچسپی تھی اور جب اس شغل میں مشغول ہوتے یعنی رقص، نقل اور بھگت کے اور سوانگوں کے دیکھنے میں لگتے تو دوسرے کاموں سے بالکل بے نیاز ہو جاتے تھے۔ سماع نواز، بھانڈ اور بڑی مصری وغیرہ سفر حضر میں نواب کے ہمراہ ہوتے تھے۔

اس دور کے شاعر ہدایتؔ نے آصف الدولہ کے بزم رقص و سرود کا یوں نقشہ کھینچا ہے:

روز و شب عیش کا اس محل کا کیا بولوں بیاں
گرم ہوئے دل کے جسے دیکھ بزم عشرت

ناچ اور راگ کے ایک طرف سجا کر کے کہنا
دھوم ایک طرف ہے ملک کی اور ایک طرف بھگت

ایک طرف نرغۂ شہنائی سے فرحت کی پکار
ایک طرف کوشش مسرت میں سوا ہے نوبت
رقص رقاصوں کے میں رنگ کا کیا ذکر کروں
کیونکہ اندر کے اکھاڑے کے اسے دوں نسبت
(کلیات ہدایت)

اس دور کے یعنی دور اودھ کے عیش و طرب اور بھگت بھگتیے سوانگ وغیرہ کا ذکر میر حسن نے ''مثنوی سحر البیان'' میں بھی کیا ہے:

کیا بھانڈ اور بھگتیوں نے ہجوم — ہوئی آ ہے آ ہے، مبارک کی دھوم
لگا کھینچنے چو نہ پرنی تمام — کہاں تک میں لوں نرتکاروں کے نام
جہاں تک کہ سازندے تھے ساز کے — دھنی دست کے اور آواز کے
جہاں تک تھے کہ گائک اور تنت کار — لگے گانے اور ناچنے ایک بار
لگے بجنے قانون وبیں و رباب — بہا ہر طرف جوئے عشرت کا آب

(مثنوی سحر البیان۔میر حسن دہلوی ص:70)

اس دور میں بھگت لوگ محفلوں کے لیے عام ہو گئے تھے، دیہاتوں کے علاوہ بڑی بڑی محفلوں اور تقاریب میں ان کا ہونا ضروری سمجھا جاتا تھا۔ دہلی کی طرح فیض آباد اور لکھنؤ کے بازاروں میں بھانڈ، بھگتیے جم غفیر کو اپنے کرتبوں سے محظوظ کرتے تھے۔ میر امن نے ایک شادی کا تذکرہ کرتے ہوئے ''باغ و بہار'' میں بھگتیوں کا ذکر کیا ہے، فرماتے ہیں:

''غرض سب اسباب شاہانہ موجود تھے کنچنا بھانڈ بھگتیے کلاونت قوال اچھی پوشاک پہنے ساز سُر ملائے حاضر ہیں''،
وہلی لکھنؤ میں ہی نہیں بھگتیے پورے ہندستان میں پھیلے ہوئے تھے۔''

(باغ و بہار ص:361)

نظیر اکبر آبادی ''جنم کنھیا جی'' نامی طویل مسدس میں بھگتیوں کا تماشا کرنے والوں کے مفہوم میں استعمال کرتے ہیں کہتے ہیں:

سکھ منڈل میں یہ دھوم مچی اور باہر نیگی جوگی میں
کچھ ناچیں بھانڈ بھگتیے بھی کچھ ہجڑے پاویں بیل بڑی
آنند بدھاوے باج رہے نرسنگے سے سُرنا اور تُرئی
رنگین سنہرے پالنے بھی نے ہاتھ کھڑے کتنے برتی
ہر آن اُٹھاتی تھیں مانگ کیا گنتے روپیہ سونے کی
نند اور جسودا نے ایسی کی شادی بالک ہونے کی

نظیؔر اکبرآبادی نے بھگتیوں کا استعمال کئی جگہ کیا ہے، نظم ''روٹیوں کی فلاسفی'' میں فرماتے ہیں:

روٹی کے ناچ تو ہیں سبھی خلق میں بڑے کچھ بھانڈ بھگتیے یہ نہیں پھرتے ناچتے
یہ رنڈیاں جو ناچے ہیں گھونگھٹ کو منہ پہ لے گھونگھٹ نہ جانو دوستو تم زینہار اسے
اس پردے میں یہ اپنی کماتی ہیں روٹیاں

سوؔدا نے بھی اپنے قصیدے میں جو آصف نظام شاہ کی مدح میں لکھا ہے بھگت کا ذکر کیا ہے۔

آج وہ دن ہے کہ جس گھر میں تو دیکھے اس میں
کہیں ہوتی ہے بھگت اور کہیں ادلک

واجد علی شاہ کے دور میں رجب علی بیگ سرؔور نے ''فسانۂ عجائب'' لکھی انھوں نے بھی لکھنؤ کے معاشرے میں بھگتوں کا ذکر کیا۔ اس طرح پتہ چلتا ہے کہ واجد علی شاہ کے زمانے تک بھگتیے لکھنؤ میں سوانگ دکھاتے تھے۔ ''فسانۂ عجائب'' میں رجب علی بیگ سرؔور انجمن آرا کی شادی کا جشن دکھاتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''بارات آئی ہے دولہا اتر کر مجلس میں داخل ہوا، بارہ طائفہ رنڈیوں کے سوائے بھگتیے، ہجڑے، زنانے، کشمیری قوال، بین کار دبائیے سردے کے حاضر تھا ناچ ہونے لگا۔'' (فسانۂ عجائب ص:173)

''فسانۂ عجائب'' کے مرتب ڈاکٹر سید سلیمان حسین نے بھگتیے کی تشریح سوانگ بھرنے والے، ناچنے گانے والے فرقے کے اُن لوگوں سے کی ہے جو عورتوں کے کپڑے پہن کر ناچتے ہیں۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ نواب شجاع الدولہ سے لے کر واجد علی شاہ تک لکھنؤ میں

بھگت بازوں کے اکھاڑے تھے جو دہلی اور نواحی ریاست کے اطراف سے آئے تھے اور ان کی پہنچ میں عوام ہی نہیں خواص بھی تھے، نواب کے درباروں میں وہ اپنے سوانگ دکھاتے تھے، امرا بھی اپنی تقاریب میں طوائفوں اور بھانڈوں کے ساتھ عوامی دلچسپی کے لیے بھگتیوں کو بھی بُلاتے تھے۔

آگے چل کر یہ بھگت کے اکھاڑے سانگ، سپیرے، ناگر سبھا اور اندر سبھا کے اکھاڑوں میں تبدیل ہو گئے کیونکہ 1857 کے بعد بھگت باز یا بھگتیوں کا لفظ سوائے آگرے اور متھرا کے کہیں نہیں سنائی دیتا، نہ دہلی نہ لکھنؤ نہ کسی دیگر جگہ۔ ہر جگہ بھگتیوں کے اکھاڑوں کو سوانگ کے اکھاڑے کہا جانے لگا اور یہ اکھاڑے مداری لال اور امانت کی اندر سبھا کی بنیاد بنے۔ جس طرح دہلی کے بھگت کے اکھاڑے خیال کے اکھاڑے بن گئے تھے اور خیال کی ہر طرز کو ان خیالوں کے سوانگوں نے اپنا لیا تھا اسی طرح ماحول سے متاثر ہو کر ان بھگت کے اکھاڑوں کو اس دور کے مطابق جدید رنگ بدلنا بھی ضروری تھا کیونکہ بھانڈوں تک سب کی نقلوں میں غزلیں اور قوالیاں اور رقص شامل تھا تو پھر بھگت اور رہس کے ان اکھاڑوں میں دیسی کلاسیکل موسیقی کے ساتھ ساتھ جس کا نوابی زمانے میں دور دورہ تھا غزل، مسدس، مخمس، قوالی، مستزاد، مثنوی وغیرہ کا شامل ہونا ضروری تھا اور یہ جدید صنف اندر سبھا کہلائی، قریب پچاس برس تک اندر سبھاؤں کا زور رہا پھر جیسے یہ بھگت دوسرے غنائیہ ڈراموں میں شامل ہو گئے تو رنگ بدل کر نوٹنکی کہلانے لگے اور اردو کی ایک ڈرامائی صنف بن گئے، نوٹنکی کے باب میں اس کا تفصیلی ذکر شامل ہے۔

متھرا اور بندرابن کی بھگت کے غنائیہ ڈرامے

جن بھگتیوں کا تذکرہ ابوالفضل نے 'آئین اکبری' میں کیا ہے اور عالمگیر اورنگ زیب کے زمانے میں مولانا غنیمت کے مطابق غنائیہ ڈرامے کے عوامی تھیٹریکل اکھاڑے بن گئے تھے اور دہلی میں محمد شاہ کے زمانے میں انھوں نے اور ترقی کی اور لکھنؤ میں وہ عوام اور خواص دونوں کے ہم نشین بن گئے اور اندر سبھا کے محرک بنے لیکن بندرابن، متھرا اور آگرے میں ان کی ذیلی مذہبی حیثیت رہی جس کا ذکر ابوالفضل نے کیا ہے یعنی وہ بھجن گاتے تھے اور کرشن لیلائیں کرتے تھے بھگت میں اور راس لیلاؤں میں صرف اتنا فرق تھا کہ راس لیلا یا کیرتنیہ میں صرف برہمن اداکار ہی حصہ لے سکتے تھے اور بھگت میں اس کی کوئی قید نہ تھی بلکہ مسلمان اداکار تک اس میں شامل ہو سکتے

تھے۔ متھرا، بندرابن اور آگرے کے علاوہ جیسا کہ پیش تر تحریر کیا جاچکا ہے شمالی ہندستان میں 1857 کے بعد بھگتیہ یا بھگت یا بھگت باز نام کی کوئی صنف نہیں رہی اسے دوسرے ناموں سے پکارا جانے لگا۔ بندرابن اور متھرا میں ہولی، جنم اشٹمی اور کنس لیلا کے موقعوں پر بھگت اور بھڑوا بھگت اب بھی کھیلی جاتی ہے اور اس کے اکھاڑے اب بھی آباد ہیں، اکھاڑوں میں آپس کے مقابلے گزشتہ صدیوں میں بھی ہوتے تھے اور اب بھی ہوتے ہیں۔

جنم اشٹمی کا میلا (نند اُتسو)

بھادوں کے مہینہ میں کرشن جنم اشٹمی کے دوسرے روز متھرا اور بندرابن کے مندروں میں خاص جلسے ہوتے ہیں۔ اس موقع پر نند جی کا جلسہ خاص دھوم دھام سے منایا جاتا ہے، ایک خوبصورت سجے ہوئے پالنے میں ٹھاکر جی (کرشن جی) کی مورتی بٹھادی جاتی ہے، دو اشخاص نند اور جسودا کا بھیس بنا کر پالنے کے دونوں جانب بیٹھ جاتے ہیں، گویوں کے گروپ سجتے ہیں اور مسرت آمیز جذبات کے تحت نند جی کرشن جی کی پیدائش کی خوشی مناتے ہوئے منادر کے صحنوں میں گاتے ہوئے ڈرامائی انداز میں رقصاں ہوتے ہیں:

نند کے آنند بھئے جے کنھیا لال کی
ہاتھی دینے گھوڑے دینے اور دینی پالکی
کن کن کو گھوڑے دینے کن کن کو پالکی
جوانن کو گھوڑے دیئے بوڑھن کو پالکی

اس موقع پر بچہ کی پیدائش کے سلسلے میں پنجامرت جسے عوامی زبان میں پنجری کہا جاتا ہے، بانٹی جاتی ہے اور دیکھنے والوں پر دہی میں گھولی ہوئی ہلدی کے چھینٹے دیے جاتے ہیں جولنا کی چھچھی (پاخانہ) بتلایا جاتا ہے، کرشن جی کی مورتی کے سامنے سونے چاندی اور لکڑی کے کھلونے اور جھنجھنے رکھے جاتے ہیں اور دو دو افراد جو نند جسودا بنے ہوئے تھے جھنجھنوں کو بجا بجا کر دکھا کر اور چلا کر کرشن جی کی مورتی کے دل بہلانے کی ایکٹنگ کرتے ہوئے بچے کو بہلانے کی طرح عمل کرتے ہیں۔

کرشن جنم کا نقشہ نظیر اکبر آبادی نے اپنی نظم ''جنم کنھیا جی'' میں کافی تفصیل سے دیا ہے۔

اس جلسے کی سب سے زیادہ حقیقی فنی اور ڈرامائی شکل نندگاؤں اور گوکل میں دیکھی جاتی ہے۔ نندگاؤں میں برسانے کے گوسوامی کے گروہ نند بابا کے مندر میں برکھ بھانو جی کی جانب سے پسر کی پیدائش کی مبارک باد دینے آتے ہیں۔ایک جانب نندگاؤں دوسری جانب برسانے کے گوسامیوں کے گروہ بیٹھتے ہیں دونوں جانب سے مبارکباد پیش کی جاتی ہے اور مبارک بادیاں گائی جاتی ہیں برسانے کی جانب سے جسودامیتا کو گالیاں دی جاتی ہیں،عوام کے بعد منادر میں مبارکبادی دینے کے لیے جگا، بھاٹ،نٹ وغیرہ سب ہی بالترتیب اپنے اپنے لباس میں ملبوس ہوکر آتے ہیں اور اپنے اپنے فنون کا مظاہر کرتے ہیں،نٹ ایک بانس پر چڑھ کر قلابازی دکھاتے ہیں اور انعام پاتے ہیں۔

آخر میں رات کے بارہ بجے مہادیو جی کے مندر میں سب سج کر آتے ہیں اور تب مہادیو لیلا کے اشعار گائے جاتے ہیں،مہادیو جی کی آمد پر ٹھاکر جی (شری کرشن جی) کے آگے پردہ ٹانگ دیا جاتا ہے اور مہادیو جی کی لیلا کا ڈراما مکمل ہونے پر پجاری وہ پردہ ہٹا دیتے ہیں مہادیو جی بنا ہوا ادا کار شری کرشن جی کے درشن کر کے مندر کے جگ موہنی میں لوٹنے لگتے ہیں تب شری کرشن جی کی آرتی کے ساتھ جلسہ ختم ہوجاتا ہے۔اس جلسے کے موقع پر مختلف مقامات سے مختلف افراد کی جانب سے بھینٹ یا نذرانہ آتا ہے جو گانے باجے سے چڑھا دیا جاتا ہے گوکل میں کاندھے پر کانوادر (کانادر) رکھ کر سکھی اور سکھائیں کی شکل میں باشندگان برج نند بابو کو بدھائی (مبارکباد) دیتے ہیں اور اجتماعی طور پر رقص وسرور سے مندر کے ماحول کو بہت رنگین اور سحر انگیز بنا دیتے ہیں۔

ڈھانٹرا ڈھانٹری رقص

نو تاریخ یعنی نوی کی شب کو برج کے کچھ منادر میں ڈھانٹرا ڈھانٹری کا رقص بھی ہوتا ہے جنم اشٹمی کے دوسرے دن کے اس جلسے میں ڈھانٹری کوئی ضعیف اور ڈھانٹرن اکثر کسی ہیجڑے کو بنایا جاتا ہے،کہیں کہیں دونوں اداکار مندر کے پجاری ہی بنتے ہیں۔وہ مورتی کے سامنے جا کر ناچتے اور مبارکباد موسیقانہ ڈھنگ میں پیش کرتے ہیں اور نند خاندان کا شجرہ،ان کے کارنامے بیان کرتے ہیں ڈھانٹرا اور ڈھانٹرن رقص کے دوران سورداس مدن موہن کا یہ شعر ضرور گایا جاتا ہے۔ ع

نند جو میرے من میں آنند بھیو میں گوور دھن تے ہوں آسو

ڈھانٹری اِس رقص میں چوڑی دار پائجامہ جس پر گھونگھرو بندھے ہوتے ہیں اور لمبا مغلیہ

زمانے کا جھنگا (انگرکھا)، کمر میں پٹکا اور سر پر پگڑی باندھتا ہے۔ ڈھانٹرن لہنگا اور اوڑھنی پہنتی ہے اور گھونگھٹ نکال کر ناچتی ہے بلدیو چھٹ کے روز برج میں بلرام جی کے مندر میں بھی پیدائش کا جلسہ ہوتا ہے اور ڈھانٹرا اور ڈھانٹری رقص کیا جاتا ہے۔ ڈھانڈی کا ذکر ابوالفضل نے بھی کیا ہے۔

رادھا جی کا جشن ولادت

برج میں کرشن جنم کی جنم اشٹمی کی طرح رادھا اشٹمی بھی منائی جاتی ہے جو جنم اشٹمی کے ٹھیک پندرہ روز بعد منائی جاتی ہے اور بندرابن میں راول اور برسانہ گاؤں اس جلسے کے خاص مرکز ہیں۔ بندرابن کے رادھا بلبھ کے مندر میں وہاں کے گوسائیں طبقہ کا موسیقی جذباتی اور امنگوں بھرا رقص ڈرامائی اور قابل دید ہوتا ہے۔ جذباتی رقاص اور موسیقار ایک دوسرے کے کندھوں پر چڑھ کر اچھل کر اور کود کود کر ٹھاکر (شری کرشن جی) کی مورتی کے سامنے زور زور سے رقص کرتے ہیں اور ان کی مدحت گاتے ہیں۔ ڈھانٹرا اور ڈھانٹری کا رقص بھی رادھا بلبھ کے مندر میں اسی شب کو دلکش اور دلآویز ہوتا ہے۔ برسانے کا رادھا کی ولادت کا جلسہ برج میں ایک خاص اہمیت کا حامل ہے۔ یہ جشن رادھا جی کے یوم ولادت سے ایک یوم قبل شروع ہو کر ایکادشی تک چلتا ہے۔ رادھا اشٹمی بھی برسانہ میں قریب قریب اسی معیار اور جوش و خروش سے منائی جاتی ہے جس کو نندگاؤں میں کرشن اشٹمی اس دن نند بابا کے نمائندے کی شکل میں گوسوامی برکھ بھان جی مبارکباد دینے برسانے پہنچتے ہیں اور نندنندن کی طرح برکھ بھان نندن بھی ڈرامائی عناصر رقص اور موسیقی سے بھر جاتا ہے۔ ان ولادت کے جشنوں میں دیہاتوں سے جاٹ جاٹنی اور گوجریاں گروہ کے گروہ بنا کر علاقائی دیہاتوں سے شرکت کے لیے امنڈ پڑتے ہیں اور مورتیوں کے سامنے عوامی رقصوں کے ذریعہ سے اپنا اجتماعی جذبۂ مسرت ظاہر کرتے ہیں۔ رادھا کے جشن ولادت کے بعد برسانے میں کئی دن تک راس لیلائیں ہوتی ہیں۔ آخر ایکادشی کے دن سانکری کھور میں دان لیلا ہوتی ہے جسے مٹکی پھوڑنا کہتے ہیں، یہ لیلا بھی اپنے طور پر ایک عوامی ڈراما ہے رادھا اشٹمی پر رادھا رانی کے سبھی منادر میں ڈھانٹرا اور ڈھانٹری رقص ہوتا ہے۔

گوپ اشٹمی کا جشنِ عظیم

مندرجہ بالا طریقوں کا ایک ڈرامائی مظاہرہ گوپ اشٹمی کے روز گوکل، متھرا اور نندگاؤں میں

ہوتا ہے۔گاؤں میں کرشن بلرام کی شکل میں دو بچے مندر میں علی الصبح سجائے جاتے ہیں اور گوپ منڈی کے ساتھ ساتھ گھر گھر جا کر مکھن کھاتے ہیں دو پہر کو کرشن بلرام کا یہ گروپ ان مقامات کی زیارت کو جاتا ہے جو کرشن کے اوتار میں کرشن جی کی گائیں چرانے سے وابستہ کہے جاتے ہیں، وہاں دواپر یگ (کرشن جی کے زمانے) کی لیلائیں عوامی موسیقی کے ساتھ ڈرامائی انداز پر غنائیہ انداز میں دہرائی جاتی ہیں اور شام کو جب یہ گروپ واپس آتا ہے تو یہاں کے مخصوص گوسائیں خاندان کی ایک خاتون (نندرانی) کرشن جی کی ماں کا کردار ادا کرتے ہوئے اپنے پیارے بیٹوں کی آرتی اتارتی ہے اور استقبال کرتی ہے۔

جشنِ ہولی

یوں تو پورے ہندستان میں عہد قدیم سے ہولی کا تیوہار شان وشوکت سے منایا جاتا رہا ہے۔ کچھ محققین کا کہنا ہے کہ یہ تیوہار آریوں کی آمد سے قبل کا ہے لیکن ہولی کے جشنوں کے خاص مرکز متھرا، بندرابن اور برسانہ میں ہیں،نند گاؤں اور برسانہ کی رنگین ہولیاں ایک طرح کا ڈرامائی جشن ہیں جن کا تذکرہ اکثر ہر سال ہندستانی اخبارات میں ہوتا رہتا ہے۔اس طرح کا ڈرامائی انداز اور اس طرح کی رنگینیاں ہمیں جاؤ بیٹھن کے ہرنگوں داؤجی کے ہوڑنگوں اور پھاڑنے گاؤں کی ہولی میں ملتی ہیں۔ہولی کی ڈرامائی تیاریاں دو ماہ قبل سے ہر جگہ ہونے لگتی ہیں گاؤں گاؤں میں اکھاڑوں کی ریہرسل ہوتی ہے۔برج میں آج بھی ہر سال ایک پنڈا (پنڈت) لگاتار ایک ماہ آگ کے سہارے عبادت کرنے کے بعد ہولی کے ہیرو بھگت پر ہلاد کا نمائندہ بن کر دہکتی ہوئی ہولی کی لپٹوں کے درمیان سے گزرتا ہے اور اس پر آگ کا اثر نہیں ہوتا۔ ہولی ہی کے موقعوں پر عمری کیسری اور مکھرانی گاؤں میں ہونے والے چرکلا رقص بھی عوامی ڈرامائی مظاہرے ہیں۔ پھاگن کے مہینہ میں متھرا کے دوار کا دھیش مندر میں جو بلبھ فرقہ کا خاص مندر ہے۔ایسا ناچتا ہے جو راسک پھاگ کے سلسلہ کی ہی نشاندہی کرتا ہے۔

رنگ جی کے مندر کا برہمنی جشن

بندرابن میں رنگ جی کے مندر شمالی ہند میں رامانج فرقہ (جو بھگتی تحریک کے بانی کہے جاتے ہیں) کا سب سے بڑا مندر ہے۔ یہاں چیت کے مہینے میں کئی دن تک برہمنی جلسہ ہوتا ہے اور صبح

شام خوب صورت سواریاں نکلتی ہیں۔ یہ جشن عوام میں ''رتھوں کے میلے'' کے نام سے مشہور ہے۔ اس جشن میں جو ڈرامائی انداز وابستہ ہے وہ بھی قدیم بھاگ کی نشانی سمجھا جاسکتا ہے۔ اس موسم بسنت کی بہار میں ٹھاکر جی (کرشن کی مورتی) روزانہ گھومنے جاتے ہیں۔ ایک رات انھیں آتش بازی دیکھتے ہوئے دیر ہو جاتی ہے، تب بھیل لوگ انھیں راہ میں لوٹ لیتے ہیں، دوسرے روز جب وہ مندر کے دروازے پر پہنچتے ہیں تو رات کو گھر سے غائب رہنے کے جرم میں ان کی بیوی لکشمی ان کی ڈیوڑھی کا دروازہ بند کر دیتی ہے اور وہ مندر میں داخل نہیں ہونے پاتے، بہت منت ساجت کرنے کے بعد محبوبہ اپنے محبت کرنے والے کو یمنا ندی میں غسل کرنے کا حکم دیتی ہے اور تب ٹھاکر جی کا ڈولہ (پالکی) جمنا کے کنارے پر پہنچتا ہے وہاں مکمل پوشاک کے ساتھ غسل کر لینے کے بعد ہی وہ مندر کے اندر جا پاتے ہیں۔ (سانگیت لوک ناٹیہ پرمپرا از رام نرائن اگروال۔)

کارتک کی کنس لیلا

متھرا میں کارتک کے مہینے میں کنس لیلا بھی بڑے تزک و احتشام اور ڈرامائی انداز میں منائی جاتی ہے۔ کئی دن تک شری کرشن اور بلدیو کی سواریاں نکلتی ہیں جن میں ایک دن ہاتھی کا، ایک دن کنس کے دھوبی کی لیلا کا ڈراما اور آخر میں کنس کے مارے جانے کی لیلا دکھائی جاتی ہے۔ ہاتھی اور دھوبی اور کنس کے رام لیلا کے راون، میگھ ناتھ، کنبھ کرن کے پتلوں کی طرح کاغذی پتلے بنائے جاتے ہیں اور شری کرشن، بلرام کی سواری کے ساتھ برج کے عوام ناچتے گاتے ہوئے جاتے ہیں اور لٹھوں سے ان کاغذی پتلوں کو توڑ پھوڑ کر مٹی میں ملا کر اچھلتے کودتے ناچتے گاتے واپس ہوتے ہیں۔ اِن سب میں بھی متھرا کا کنس کا میلہ جو متھرا کے چتر ویدی برہمنوں کا سب سے اہم تیوہار ہے، سب سے زیادہ دلکش ہوتا ہے، متھرا کی نقل میں آگرہ وغیرہ اور دوسرے مقامات پر بھی کنس کا میلہ منایا جاتا ہے۔

بھڑوا بھگت

بھگت میں جہاں مذہبی لیلائیں کھیلی جاتی ہیں عوامی دلچسپی کے لیے مزاحیہ ڈرامے بھی کھیلے جاتے ہیں جو بھڑوا بھگت کہلاتے ہیں ان میں جو زبان استعمال کی جاتی تھی وہ بھی عوامی دلچسپی اور روزمرہ کا آئینہ ہے دوسرا خیال یہ بھی ہے کہ متھرا، بندرابن میں ہندوؤں کے مقدس مقامات ہیں

اور بھگت کے ذریعہ مقدس بھجن، کیرتن اور لیلا ئیں ہوتی تھیں۔ جب یہ بھگت کے اکھاڑے منادر سے ہٹ کر عوام کی اسٹیج پر ڈرامے کرنے لگے تو انھیں بھڑوا بھگت یا بھاڑے کی بھگت کہنے لگے کیونکہ مذہبی حدود تک تو بھگت کھیلنے والے اپنی نجات اور دیوتاؤں کو خوش کرنے کے لیے ڈرامے کرتے تھے اور عوامی اسٹیج پر متھرا اور بندرابن میں انھیں بھڑوا بھگت کہا جانے لگا شاید اس کی صرف یہی وجہ ہو کہ بھڑوا بھگت میں ہر قسم کے ڈرامے شامل تھے۔ ایک طرح کی بھڑوا گردی تھی اصلی بھگتوں کی طرح صرف مذہبی دائرہ نہ تھا اس لیے اسے بھڑوا بھگت کہنے لگے۔ بہر حال طنز کے طور پر یہ نام دیا گیا ہو یا حقارت کے طور پر۔ لیکن یہ عوامی بھڑوا بھگت بندرابن اور متھرا میں آج بھی زندہ ہے، اس کے اکھاڑے قائم ہیں اور آج بھی لوگ اسے پسند کرتے ہیں۔ یہاں بھڑوا بھگت کی زبان کا معیار بتانے کی خاطر بھڑوا بھگت کے کچھ اشعار پیش کر رہا ہوں۔ اس بھگت کے ڈرامے کا نام منہارن یا مینہارن لیلا ہے۔ لیلا کا دوسرا مفہوم ڈراما یا ناٹک بھی ہے۔ یہ بھگت ایک خیالی تخلیق ہے جس کو عوام کی دلچسپی کے لیے ہر طرح سے دلچسپ بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ ایک شہزادی اور منیہار کی محبت کا قصہ ہے اب سے بیس پچیس سال پہلے تک منہار اور منہارن کے گھر گھر جا کر امرا، روٴسا کے حرم کو چوڑیاں پہناتے تھے اور یہ معیوب نہ سمجھا جاتا تھا۔ اس ڈرامے میں اس دور کے سماجی اور اخلاقی ماحول کی بھی عکاسی کی گئی ہے، زبان کا زاویہ تو اپنی جگہ ہے۔ یہ بھگت سورگیہ کنھیالال جی نے تخلیق کیا تھا اور رام نرائن اگروال جی کی تصنیف سانگیت ایک لوکیہ ناٹیہ پرمپرا ص 391 سے نقل کیا گیا ہے۔

منہارن یا منہار لیلا

اسٹیج پر رتی کی شہزادی کا آنا زبانی

شہزادی: آہا آہا آب حیات باغ عشق کے پاک درخت کا پھول

جی جائے اس مرض سے جسے دم میں دم　　　بوسہ میرا علاج مسیحا سے کم نہیں

سہیلیوں کا گانا

میرے پیارے جوبن پہ آئی بہار　　　سیاں کے بنگلے میں کھلا بغیچہ (باغیچہ)

جوبن کے پکے انار　　　میرے جوبن پہ آئی بہار

سیّاں کے بنگلے میں گانا بجانا طبلہ سرنگی ستار میرے جوبن پہ آئی بہار

دادرا گانا پی پی کا

دلدار یار چھیلا سے نیناں لگائیں گے

نیناں لگائیں گے سینا لگائیں گے دلدار یار چھیلا سے نیناں لگائیں گے
یار میرا اعلیٰ جوبن میرا بالا صورت میرے سیاں کی من میں لبھائے رے

دلدار یار...

بال موری بھوری عمر مری تھوڑی آنکھ مار گبرو سے نیناں لڑائیں گے

دلدار یار...

دلدار یار چھیلا سے نیناں لگائیں گے

باندی کا آنا اور گانا

باندی: چلتی چیلا چنچل چال سندریا البیلی

جوبن ساتی ڈولے نین رس امرت گھولے
سنگ ماں منڈلی کھیلی چلتی چیلا چنچل چال سندریا البیلی
ایک تو نیناں مدبھرے دوجے انجن سار ایک بوری کو دیت ہے متوارن ہتھیار
آیا شان والی + اوہو بھولی بھالی + پیلی سی ہے نئی نار نویلی
چلتی چیلا چنچل چال سندریا البیلی

شہزادی معہ باندی کے اپنی جگہ پر بیٹھ جاوے اور منہارن آوے تب پوروالے راگنی بولیں:

راگنی

آوے آوے منہار کا للا منہار کا للا

چوڑیاں لاوے منہار کا للا + سے بھراوے رے منہار کا للا + آوے آوے رے منہار کا للا

بڑھی ہولی لے پر پھرکیوں کا ناچ خوب ناچے

گانا: منہارا لالن آوے گا ہری ہری چوڑیاں لاوے گا

سون پری لاوے گا روپ پری لاوے گا
زرد پری لاوے گا شاہ پینڈی لاوے گا
نازو کو نرل کو گوری کو بے پہرا وے گا + منہار ہوللن

جھولنا: چاندنی رات سہاؤنی چمک رہے ہیں تارے
ہے کوئی نارسولچھنی منہار ہنکارے
منہارا منہارا نرل کاسنگارا
محبوب یار پیار یاں ہو مسیکارے

منہار کی آواز سن کر بی بی کا چوکنا ہونا اور باندی سے کہنا:
اے باندی تو گلی کی طرف جا اور منہار کو لا، میں چوڑیاں پہنوں گی اپنے دل کو خوش کروں گی۔
باندی کا آنا اور چاروں طرف دیکھنا گانا گاتے ہوئے منہار کا نظر آنا:
کوئی چوڑیاں لیوری چوڑیاں کوئی چوڑیاں
گلین گلین (گلی گلی) منہارا ڈولے لے آؤ بھاگن چوڑیاں

زبانی: جان جان اللہ مان مان اللہ شہر تھا عرش نگینہ شہر تھا مصطفیٰ
خدا تھا خریدار تک پاک نظر سے تک صاف نظر سے دیکھنا رے لوگو
باندی بھی آتی ہے۔ جو نہ دیکھو گے تک پاک نظر سے تک صاف نظر سے
رات کو ہو گا تماشا فجر کو ہو گا گلا مجھ باری باندی کو دوش نہ دینا رے بھائی
بیٹے چھوٹے چھوٹے ڈونڈی اماں (دادی اماں) باری باندی گل لال جواں جواں
سے دی بہنا باری باندی بوڑھے بوڑھے وکٹروں دی بیٹا باری باندی گل لال صدقے صدقے
باندی گل لال باندی گل لال۔

گانا: منہارا رے منہارا مورا لال دے اور میں لالونڈی باندیا پیارا رے پیارا مورا لال
دے میں لالوں پر داریاں منہارا رے منہارا میرا لال

جھولنا: منہارن کے بجن تک میری گلی آ اونچی نظر سے دیکھ ذرا بولی تو سنا

چشموں کے بند کھول ذرا بند تو دکھا   محبوب یار پیارا روشن جمال کا

باندی: جھولنا

سرخ رنگ کی چوڑیاں لے منہار لال کا آیا   کاندھے اوپر جھولی ڈالی اَدبھت روپ بنایا

منہار: ہری کریلی اور سوتی پیلا رنگ بنایا   پکڑ ہاتھ گوری کا بیٹھا کرابند چڑھایا

منہار کا چوڑی پہنانا گٹھری کھول کے

تیری خاطر چوڑی لایا کیوں نخرا دکھلایا   طرح طرح کے رنگ سلونے کون رنگ من بھایا

جو دل چاہے سوہی پہرو کیا من میں ٹھیرایا   خونی نیناں کریں چوٹ یہ ناحق تیر چلایا

جھولنا

چھنن چھن چوڑی چوڑی جوڑ واکھی اودی لال کیسریا
جنکی بند دکھائی دیتا جور کھلے ساری بہیاں
نین میرا تن بدن دار خوش کی ناخوش ہولی شیشا
پیالا بھر دے رے جان منہار میری بنل کا

جمال (شہزادی کا نام) کا منہار کو پیالا پلانا اور پھول کا ہار پہرانا (پہنانا) اور چونک کر کہنا:

جمال

منہار روپ بنائے پیارے کہاں سے آتے ہو
کون گام (گاؤں) کیا نام تمہارا کہاں کو جاتے ہو
نکھ سکھ روپ انوپ چندر مکھ بدن لجاتے ہو
بنا روپ منہار تجن سج روپ چھپاتے ہو
سچا بھید بتاؤ ناحق ہمیں ستاتے ہو
منہار روپ بنائے پیارے کہاں سے آتے ہو

لاونی۔منہار

میں ٹھٹھے شہر سے آیا منہارا روپ بنایا رے
میں جوبن دا (کا) بیوپاری   کوئی چوڑیاں لیو ہماری

چوڑی سبز سنہری کاری چھن کڑے سنگ ڑی نیاری رے
میں لایا تم کو پیاری تم چوڑی لیو ہماری رے
میں ہوا عشق دیوانہ منہارا روپ من مانا
کرو سیر کرن کی تیاری تم چوڑی لیو ہماری رے
میں مانک چوک جب آیا جمال نے پاس بلایا رے
جب باندی مجھے پکاری تم چوڑی لیو ہماری رے
باندی کا نام گل لال وے جو بن کی متواری رے
وا کی آنکھیں بنی کٹاری تم چوڑی لیو ہماری رے
باندی کا کیا من بھایا جمال کے محلوں آیا رے
چوڑیوں کی گانٹھ اتاری تم چوڑی لیو ہماری رے
جمال بدن دکھلایا لکھ شرو چند شرمایا رے
چوڑیوں کو بھجا پیاری تم چوڑی لیو ہماری رے
جد اوچھا بند چڑھایا چٹ چٹ کر دھرن گرایا رے
جمال بھری سسکاری تم چوڑی لیو ہماری رے
منہار مزا جد آیا بند چکا پھیر چڑھایا رے
گھڑی خالی کر ڈاری تم چوڑی لیو ہماری رے
یہ چھند نرالا گایا سب گنیوں کے من بھایا رے
کہیں کنھیا لال لاڑی تم چوڑی لیو ہماری رے

لاونی۔جمال

چوڑیوں کو تو توڑ مت پیارے وہ مزہ نہیں ہر بار رے
اب سچوں پہ سسکاری تم مانو کبھی ہماری رے

لاونی۔منہار

دل و جان سے فدا ہوں چاہے بولو یا نہ بولو

قربان ہو چلا ہوں چاہے بولو یا نہ بولو
تیری گلی میں آیا تیرے عشق نے ستایا
بدنام ہو رہا ہوں چاہے بولو یا نہ بولو
تیرے عشق کی کٹاری لاگی جگر پہ کاری
زخمی میں ہو رہا ہوں چاہے بولو یا نہ بولو
تیرے گلے کا گجرا میرے گلے میں ٹھیرا
گل ہار ہو رہا ہوں چاہے بولو یا نہ بولو

<u>جمال</u>

میرا دل تو دیوانہ تیرے لیے ہاں تیرے لیے
بار بار گنج موتی پروے بار اسا جوبن تیرے لیے
میرا دل تو دیوانہ تیرے لیے ہاں تیرے لیے

بہروادادرا۔منہار

پیار موہنیا نبھانا ہوگا یار موہنیا غم جو ہوگا اٹھانا ہوگا یار موہنیا
عاشق کو بوسے شیریں لبوں کے دینا ہوگا دلانا ہوگا
بھر بھر کے جام شراب محبت پینا ہوگا پلانا ہوگا
الفت کے چرچے یہ بھی رہیں گے ہم نہ ہوں گے زمانہ ہوگا
پیار موہنیا نبھانا ہوگا یار موہنیا

<u>کیروادادرا۔پی پی</u>

دل تو تم سے ملانا ہوگا، دلبر تم کو بنانا ہوگا
رنج الم غم غذا ہے اس کو کھانا ہوگا کھلانا ہوگا
جو بن رس کا مزا نرالا چکھنا ہوگا چکھانا ہوگا
عشق چمن میں پھول پھول کر ہنسنا ہوگا ہنسانا ہوگا

دل تو تم نے ملانا ہوگا دلبر تم کو بنایا ہوگا

ٹھمری ستالا (تین تالا) منہار

سانولی سلونی مسکان ہے پیاری تھاری جب چاہے کروں تو سے پیار
گورے گلے نینا متوارے کریں چوڑیاں جھنکار بچھوا ٹھنکار
بیچ بیچ گلے موتین کے ہار ہے پیاری نار

جمال

پیا پیارے پہ جاؤں نثار میری تیری جوڑی بنی مزے دار
سندر پیا پیارے آجا میری باری میری جان
نینوں سے نیناں ملانا، مجھے بھاری سی ساڑی دلانا
اے جس پہ گوٹے کناری مسالا ہو اعلیٰ دل بھر سندر من بران جان
لے سامان چل دوکان میں قربان ہو ہر آن
پیا پیارے پہ جاؤں نثار.....................

متھرا کی بھڑوا بھگت

یہ تھی برج کی عوامی بھگت، جس کو برج کی مذہبی روش کے خلاف ہونے کی وجہ سے کہ اس میں حسن وعشق، مزاحیہ سفلا پنا سب کچھ ہوتا ہے ایک طرح سے مضامین کے موضوع کی بھڑوا بھگت (بے ترتیبی) ہوتی ہے اس لیے اس کا بھڑوا بھگت نام پڑ گیا۔ اب میں زبان کی چاشنی دکھانے کے لیے متھرا، بندرابن کے گیا سنگ بھگت، جس کے مصنف پریم موہن پاس، جو سمبت 1867 بمطابق 1810 کی تخلیق ہے، کا ابتدائیہ لیتا ہوں اور پوری بھگت کو طوالت کی وجہ سے نہیں لیتا، اس کا ابتدائیہ صرف حمد اپ بھرنش یا برج بھاشا میں ہے اور باقی خالص اردو میں ہے:

سورٹھا

جے جے جے گرراج و دھن ہر منگل کرن۔
راکھت جن کی لاج پریم پریم مو جگ پڑ ۔

نٹ (اداکار) اور نٹنی (اداکارہ) کی آمد رقص اور گانا

نٹ ڈھول بجاتا ہے اور گاتا ہے

کرتا ہے تسلیم سبھا کو کھیل دکھانا چاہتا ہے

ٹھمری ڈھپد، راگ ترانہ، نئے دادرے گاتا ہے

انگل پچھ غزل اٹ کھٹوئی تان اٹھاتا ہے

سکل سبھا کو ہاتھ جوڑ گیتوں کا حرت بتاتا ہے

راگ گپ

سن نٹنی پیاری میں نٹ ہوں گپی مہاراج کا

کرتب میرا ایسا ہے سوکھے میں ناؤ چلاتا ہوں

شیر پکڑ کر لاؤں بنی کا پنچھی سبھی بلاؤں

برہما وشنو رودر کو منہ جوڑ میں تان سناؤں

نٹنی پیاری کہہ جلدی سے کون سا کھیل دکھاؤں

نٹنی: پیارے! میرے جی میں تو تمھارے گپا سنک سننے کی بڑی ابھلاشا لگ رہی ہے سو وہ سنادو تو آج بڑا آنند ہو۔

نٹ: واہ واہ ری سدھر پیاری تم تو بڑی جاں پنڈت ہو جو بات ہم نئی سیکھتے ہیں سوئی تم جھٹ جان جاتی ہو کیا کوک (کوک شاستر) تم ہی نے بتایا ہے۔

نٹنی: نہیں پیاری

دوہا

دل کو دل سے ہوت ہے دل کو دل سے پیار

پرکھ لیتا ہے دل دل ہی کو ہوتے ہی آنکھیں چار

نٹ: واہ واہ ری میری نکلا پیاری، پیاری گپا سنک تو سننا چاہتی ہے پرنت اِس میں گان ودیا تو ہے نہیں تم کو کیا مزہ آئے گا۔

منشی: ارے پیارے وہ پریم موہن کار چا ہوا پاسیہ رس کا گیا سنگ سنا دو جس کو سن کر سب استری پُرشوں کے ہنسی کے مارے پیٹ پھول جاتے ہیں۔ (سنگیت ایک لوک ناٹک پرمپرا ص 309)

عوام اور بھڑوا بھگت

میری اس بات کو کہ بھڑوا بھگت بھگت کا مندروں سے ہٹنے پر نام دیا گیا نہ مانتے ہوئے بھی رام نرائن اگروال کو ماننے پر حقیقت کے تحت مجبور ہونا پڑا انہیں تو ان کا خیال تھا کہ جب اورنگ زیب نے مندروں کو برباد کیا اور گائن ودیا پر روک لگا دی تو مندروں سے بھاگ کر بھگت لوگ باہر دوسرے شہروں میں اور عوام میں بھگت کرنے پر مجبور ہوئے اور بھڑوا بھگت نام پڑا اس موضوع میں یا تو اگروال جی کی تنگ نظری ہے یا لاعلمی۔ نہ تو اورنگ زیب نے مندروں کو برباد کیا اور نہ عوامی موسیقی پر پابندی لگائی، صرف درباری موسیقی پر پابندی لگائی، کیونکہ درباری عیاشی سے امرا شجاعانہ روش چھوڑ کر عیش پسند بن گئے تھے۔ اس نے قلعہ میں حرم کے اندر کی موسیقی کو بقول منوچی جوں کا توں رکھا، سینکڑوں طوائفیں پہلے کی طرح رقص اور مجرے کرتی تھیں۔ متھرا بندرابن اور بنارس کے مندروں میں جدید تحقیق سے ایسی اسناد نکلی ہیں جن سے پتہ چلتا ہے کہ اورنگ زیب کے دور حکومت میں منادر کو جاگیریں اور وظیفے بندھے ہوئے تھے صرف دو ایک منادر جن میں سازشی لوگ حکومت کے خلاف بیٹھکیں کرتے تھے ان پر پابندی لگائی پڑی جیسا کہ آج کل بھی حکومتیں کرتی ہیں۔ عبادت گاہوں کو سیاسی سازشوں کا اڈا نہیں بننے دیتیں۔ بہر حال رام نرائن اگروال جی کی تحریر کے مطابق شری وٹھل ناتھ جی نے گوکل کے منادر میں بھگت کی ڈرامائی روایت کو کافی ترقی دی۔ اچھے اچھے فن کاروں کو یکجا کیا اور جب یہی بھگت منادر سے ہٹ کر فن کاروں کے ساتھ عوام تک آیا تو اسے بھڑوا بھگت کہا جانے لگا۔ گوسائیں وٹھل ناتھ جی نے مندر سیوا پرنالی کو شاہی شکل دے کر مندروں میں بھگوان کی آٹھ جھانکیوں کا جو پلان بنایا تھا جس میں دھر پد دھمار کی گائیکی کو اولیت بخشی گئی، اشٹ چھاپ کے مشہور فنکار گوبند سوامی اُن کیرتنوں کے اور استاد دھوندھی جی مشہور مردنگ بجانے والے تھے لیکن ان نامی فنکاروں کے ساتھ رقص و موسیقی کے دوسرے ماہر فن کاروں کو بھی گوسائیں جی نے اپنی سرپرستی میں گوکل میں بسایا تھا۔ ان فنکاروں میں لاہور کے باشندہ لکھما بیٹا گوکلیا نام کا ایک رقاص جو بے حد خوب صورت تھا اور گوبندی نام کی نسواں موسیقار

بہت مشہور ہیں۔ ایک دن جب گوکلیا نے ''چل ری ملنے مدن گوپال'' مصرعے پر رقص اور گانا کیا تو گوسائیں جی نے خوش ہو کر اسے اپنا بیش قیمت پتھر انعام میں دے دیا۔ ایک دوسرے موقعہ پر اسی فن کار نے ''ہری تیری لیلا کی سدھ آوے'' مصرعے پر رقص اور سرود کے ساتھ پیش کیا تو گوسائیں جی پریم میں بے حال ہو گئے بے ہوش ہو گئے تھے۔ اس خوب صورت فن کار کا چہرہ بعد میں چیچک نے خراب کر دیا تھا۔

گوسائیں جی کی سرپرستی کی وجہ سے گوکل میں فن کاروں کے اجتماع سے گوکل کی فضا موسیقانہ اور رنگین ہو گئی اور اس میں بتدریج ترقی ہوتی گئی۔ جب یہ صنف ڈراما مندروں سے باہر نکلی یعنی مندروں کے علاوہ بھگت کے ڈرامے ہونے لگے تو اس میں سے بھگتی تاثرات کم ہونے لگے اور عوامی پن آنے لگا۔ پھاگن مست مہینے میں تو مندروں میں بھی پست اور اعلیٰ طبقہ کا بھید بھاؤ ختم ہو جاتا ہے۔ گوکل میں اب اعلیٰ طبقہ کے چوبیسوں منادر میں قسم قسم کے سوانگ ہونے لگے ہیں۔ بھگوان گوکل ناتھ جی کا مندر اب سے کچھ برسوں پیش تر اس پھاگ یا بھگت لیلا کا خاص مرکز تھا۔ وہاں ہونے والی نٹ لیلا میں جب مندر کے باہر آنجہانی براج جی اداکاری دکھاتے تو مندر میں تل رکھنے کو جگہ نہیں ہوتی تھی۔ گوکل کے بزرگ لوگوں کو اب بھی یاد ہے کہ جب برسوں پیشتر پنا لال کوٹھی والے پھاگن کے مہینے میں چھ ہزار چھ سو چھپن طرزی کے نام سے جو بھگت کے سوانگ کرتے تھے اور سویم گنثر پتی (گنیش دیوتا) بن کر پورے بازار میں ناچتے نکلتے تھے تب عجیب سماں بندھ جاتا تھا۔

گوکل کے بازاروں میں اس بھڑوا بھگت (بازاری بھگت) کے جو سوانگ ہوتے تھے ان میں چچا چندو، اودھا غلام، سورداس، عشق لال، ماڑوا کو بھنگی وغیرہ بڑے مشہور تھے۔ ان سوانگوں کے لیے کسی خاص اسٹیج کی ضرورت نہیں پڑتی تھی، کسی بھی چوراہے یا کھلے میدان، گلیارے یا چوک میں فرش بچھا کر اس کے چاروں طرف جلتی مشعلیں لے کر مشعلچی کھڑے کر دیے جاتے تھے اور درمیان میں کھیل ہوتا رہتا تھا۔ ان بازاری بھگت (بھڑوا بھگتوں) میں مزاح کا مقصد رہتا تھا۔ ساز بجانے والے ساجی بوریا کہے جاتے تھے ان کا کام پلاٹ کی غنائیہ منظومات کو ساز پر بجانا اور گانا اور اداکاریاں دکھانے والوں کا ساتھ دینا تھا۔

متھرا کی خاموش بھگت

متھرا میں ایک قسم کی بھگت اور بھی تھی جس کو خاموش بھگت کہتے تھے۔اس میں ادا کار صرف حرکات اور اشاروں سے اپنا کردار ادا کرتا تھا منہ سے کچھ نہیں بولا جاتا تھا یہ بھگت متھرا کے چتر ویدوں میں رائج تھی۔(سانگیت ایک لوکیہ ناٹیہ پرمپرا از رام نرائن اگروال ص:92تا93) اس میں 12 سوانگ تیار کیے تھے۔اوّل خاکروب،اس کے بعد بھشتی اسٹیج پر آتے تھے اور ان کے بعد گنیش جی رقص کرتے تھے۔رقص کے بعد گونگا سوانگ شروع ہوجاتا تھا۔ایک دائی، ایک راجہ، ایک چندو چاچا تین سادیہ،ایک مسافران سوانگوں میں سوتے تھے چندو چاچا جو پاگل کا سوانگ ہوتا تھا، بابرما کا سوانگ ہوتا تھا۔نسواں ادا کاراؤں میں امیادائی کے علاوہ ایک مسافر کی بیوی، ایک بھٹیارن کا سوانگ بنایا جاتا تھا۔یہ سب سوانگ مکالماتی نہ ہوکر اشاراتی تھے۔اشارات اور حرکات سے ادا کار اپنا پارٹ ادا کرتا تھا بیچ میں رنگا(راوی) حسب ضرورت نثر میں سوانگ کے خیال پیش کردیتا تھا انھیں ابتدائی سنیما کی خاموش فلموں کی طرح کہا جاسکتا ہے اُن میں بھی ادا کار اشاروں اور حرکات سے اداکاری کرتے تھے اور ساتھ میں تحریر ہوتی تھی جس سے کہانی کا پلاٹ سمجھ میں آجاتا تھا۔اسی طرز پر یہ متھرا کے خاموش بھگت ہوتے تھے۔خاموش بھگت میں سازوں میں ہارمونیم، بانسری اور طبلہ استعمال ہوتے تھے۔یہ بھگت ہولی کے تیسرے دن ہوا کرتی تھی۔ہولی برج میں نکلنے والی چوپائیوں کے موقعوں پر ہی یہ بھگت بھی کھیلی جاتی تھی۔اس لیے اسے نئی چوپائی بھی کہہ دیا جاتا تھا۔اس کے واقف کار جواہرلال جی نے بتایا کہ شیاماچرن جی جو بھرت پور میں نمک کے داروغہ تھے بھرت پور میں انگریزوں کا قبضہ ہونے کے بعد متھرا میں آکر رہنے لگے، انھوں نے اِس خاموش بھگت کی موسیقی کے سرعطا کیے اور اسے گونگے سے ''گویا'' بنایا۔شیاماچرن ماہر موسیقار تھے انھوں نے بھگت میں دادرا،ٹھمری وغیرہ شامل کر کے اسے آراستہ کیا۔ہو یہ بھگت کا اکھاڑا شیاماشیام کا اکھاڑا کہلاتا تھا جو بعد میں استاد کلا سنگھ کے نام سے کلا سنگھ کا اکھاڑا کہلانے لگا۔ اس طرح نئی نئی بھگت بنائی گئیں اور ان کی موسیقی عوام کے ذہن کو تازگی بخشنے لگی۔

یہ روایت کہ گونگے بھگت کو شیاماچرن نے مکالماتی بھگت بنادیا روایت بھی معلوم ہوتی ہے۔ ہمیں دکن میں کتھک کتھاکلی اور توتو یاتم میں اشاراتی سوانگ عہد قدیم سے ملتے ہیں اور برج کے

منادر میں آج بھی نرسنگھ لیلا خاموش بھگت کی طرز پر دکھائی جاتی ہے اور عہد قدیم سے دکھائی جاتی رہی ہے اور ابوالفضل نے بھی بھگت کو ہندوؤں کا مذہبی سوانگ کہا ہے اور فرہنگ آصفیہ میں بھی بھگت کے معنی ہندوؤں کے مذہبی سوانگ کے بتائے ہیں اس لیے یہ شیاما چرن والی روایت صحیح نہیں معلوم ہوتی، خاموش بھگت کو ہم کتھک اور کتھاکلی کی طرح بھگت کی شاخ کہہ سکتے ہیں۔

متھرا میں بھگت کے اکھاڑے

متھرا میں بھگت کا پہلا اکھاڑا لال دروازے کے استاد مینا بھٹ جی نے قائم کیا اصلیت میں یہ اکھاڑا خیال گانے والوں کا طرّہ فرقہ کا اکھاڑا تھا جس میں بھگت کے سوانگ بھی تیار کیے جانے لگے۔ کہا جاتا ہے کہ یہ بھگت کی عوامی ڈرامائی صنف کا ماسے آئی، ویسے مذہبی بھگت کی لیلائیں ایک عرصہ سے مندروں میں ہوتی تھیں۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ متھرا میں عوامی بھگت کے ڈرامے کب سے شروع ہوئے۔ قدیم بزرگ موسیقی سے رغبت رکھنے والوں کا کہنا ہے کہ بھگت کا پہلا اکھاڑا مینا بھٹ جی کا تھا۔ مینا بھٹ جی نے اپنی پوری عمر کو پہنچ کر اسّی سال کی عمر میں انتقال کیا۔ ان کے مرنے کی تاریخ کا ذکر بھٹ جی کے شاگرد نرائن بھگت جی نے اپنا سوانگ ''چندرلتا چندر بھان'' میں مندرجہ ذیل شکل میں کیا ہے:

دوہا

اُنیس سو اڑتیس کو شب سمبت پہچان
منگسر شکلا پرتپدا بھٹ جی تجے پران

چوبولہ

بھٹ تجے پران بساری یسودھا جمنا گٹ کی
وید راج کوئی پنڈت جن میں استادی پرگٹ کی

قوالی

گئے مہاراج سرپور کوں نام جگ میں سکم نکلا
ملی دیوی کی رجدھانی اجی اعلیٰ کرم نکلا
کہیں مورکھ مرے مرشد وہ انساں بے علم نکلا

پھریں در در پہ چلاتے نہ دم نکلا نہ غم نکلا

گر دسرلوک نواسی + جوت پورن پرکاشی + ملکت پالی انو پائن

آتش کلا پرکچھ جگت میں رچو بھگت نرائن

نرائن بھگت جی کی تاریخ کے مطابق سمبت انیس سواڑتیس مطابق 1881 میں بھٹ کا انتقال ہوا اگر ان کے بیس پچیس برس پہلے (انتقال سے) بھی بھگت کے اکھاڑے کی بنیاد تصور کی جائے تو 1857 کی آزادی کی لڑائی کے بعد ثابت ہوتی ہے لیکن متھرا کے سانگیت کے علاقہ کے ایک بزرگ شری رام چندر جی مونگا نے جو ایک مدرس تھے بتایا کہ انھیں ایک سادھو نے بتایا جو اس طرح ہے:

> ''1857 سے پیش تر جب کہ برج کا علاقہ نیا نیا انگریزوں کے قبضہ میں آیا تھا اس علاقہ کے لوگ انگریزی حکومت سے مطمئن نہ تھے اور ہر وقت اس جوئے کو اتارنے کی فکر میں رہتے تھے۔ انگریز اس سے واقف تھے۔ انھیں دنوں متھرا کے ضلع دھیش (کلکٹر) نے اپنے پیشکار بھگوتی پرشاد کائستھ کو حکم دیا کہ ''تم شہر کے مانے ہوئے شاعر ہو، ایسی شاعری کرو جس سے ہندستانی عیش وعشرت میں پڑ جائیں اور ہمارے وفادار بن جائیں، اگر تم نے یہ کام کر دیا اور کامیاب ہوئے تو سرکار تم کو بھاری انعام دے گی۔'' بھگوتی پرشاد کلغی اکھاڑے، خیال کے استاد تھے۔ شہر میں سب ان کی عزت کرتے تھے۔ انھیں اپنے اکھاڑے کا مستقبل روشن نظر آیا فوراً خیال لاؤنی چو بولہ چھند لکھے گئے اور ایک سوانگ لکھا گیا جس کا نام ''سبز پری'' جو عیاشانہ نغموں سے پُر تھا جس میں انگریزوں کی خوب تعریف کی گئی تھی۔ کلکٹر نے جب یہ سوانگ سنا تو بہت خوش ہوا اور کھیلنے کی تیاری کی گئی۔ بھگوتی پرشاد موسیقی بھی جانتے تھے انھوں نے نقارے کے ذریعہ گانوں کا زوردار مظاہرہ کیا اس سوانگ 'سبز پری' کا ایسا رنگ جما کہ عوام دیہات سے اور دور دور سے سوانگ دیکھنے آنے لگے۔ سرکار کی طرف سے دس ہزار روپیہ بھگوتی پرشاد کو انعام دیا گیا طرّہ اکھاڑے والوں نے اس میں اپنی

بے عزتی محسوس کی اور وہ بھی کلکٹر سے ملے اور سوانگ کھیلا 'لال پری' جس میں انگریزوں کی کافی تعریف کی گئی تھی۔ سرکار کی طرف سے ان کو بھی دس ہزار روپیہ انعام دیا گیا جس سے عوام میں عیش پسندی کی لہر دوڑنے لگی۔ بھگوتی پرشاد دیوی کے پجاری تھے انھیں عوام بھگت کہہ کر پکارتے تھے اس لیے بھگت کے نام سے لکھا ہوا سوانگ بھی بھگت کہلایا۔'' (سانگیت ایک لوک ناٹک پرمپرا ص 94)

بھگت کے بارے میں یہ داستان مونگا جی کو 1857 کے سادھوؤں کا بھیس بدلے ہوئے ایک وطن پرست نے سنائی جو بندرابن میں گوریا کے مقام پر سادھو کے بھیس میں رہتے تھے۔ بھگوتی پرشاد کو بھی 1857ء کی غداری کے بدلے میں کسی وطن پرست نے گولی مار کر ہلاک کر دیا۔ مونگا جی کے بیان کو کسی نے جھٹلایا نہیں کیونکہ 1857ء سے پہلے کے ہمیں بہت سے سوانگ ملتے ہیں۔ بھگوتی پرشاد کی 'سبز پری' اور طرّہ اکھاڑے والوں کی 'لال پری' بھی 1857ء سے پہلے کے کہے جاتے ہیں۔

بندرابن کا بھگت کا پہلا اکھاڑا

بندرابن میں بھگت کا پہلا اکھاڑا سمبت 1836 مطابق 1869ء سے پہلے قائم ہو چکا تھا۔ جینا بھٹ جی کے ہم عصر ظاہر لل نے اکھاڑا قائم کیا، اس اکھاڑے کے استاد ظاہر لل کا لکھا ہوا سوانگ گوپی چند آج بھی استاد کرشن گوپال جی استاد اکھاڑا ظاہر لل کے پاس محفوظ ہے۔ یہ متھرا بندرابن کا سب سے قدیم (سانگیت ایک لوک ناٹک پرمپرا ص 94) سوانگ کھیلنے کا ارادہ کیا تھا یہ چار چندر گوپی چندر، ہری چندر، کرشن چندر، رام چندر ہیں۔ ظاہر لل نے سب سے پہلے سوانگ ہریش چندر کھیلا تھا۔ لیکن تصنیف کا سن کسی صورت معلوم نہ ہو سکا۔ ہریش چندر کے بعد 1869ء میں ظاہر لل نے گوپی چندر بڑے اہتمام سے کھیلا تھا جسے دیکھنے کے لیے برج کی پبلک دور دراز سے دوڑ پڑی تھی۔ بندرابن کے شاہ جی مندر کے بنوانے والے اودھ دربار کے اعلیٰ عہدے دار شاہ کندن لال جی پھندن لال جی نے بھی ظاہر لل کو سوانگ کے بنانے میں امداد دی تھی اس سے اس سوانگ کی اہمیت زیادہ بڑھ گئی۔ یہ دونوں بھائی جو ہندی ادب میں للت کشوری اور للت مادھوری کے نام سے مشہور رہے ہیں راس اور بھگت کے بے حد شوقین تھے۔ اودھ کے دربار سے منسلک ہونے کی وجہ

سے وہ اودھ رقص اور سرود اور ڈراموں کی محفلوں سے ضرور متاثر ہوئے ہوں گے۔ واجد علی شاہ کے کلکتہ چلے جانے کے بعد وہ اپنی لامحدود جائداد کے ساتھ برج میں رہنے آ گئے تھے اور بندرابن میں رہنے لگے تھے۔ متھرا کے سیٹھ لچھمن داس (دوارکا دھیش والے) اور ہرنرائن اور مندرجہ بالا دونوں بھائی اس وقت علاقہ برج کے بے تاج کے بادشاہ تھے یہاں سب تبدیلیاں ان لوگوں کے توسل سے ہوئی تھیں۔

ظاہرل نے جب گوپی چندر سوانگ کیا تو شاہ جی نے واجد علی شاہ کے ڈھنگ پر بھگت کے سوانگوں کو آراستہ کیا۔ اداکاروں کو سونے جواہرات کے زیورات سے سجایا گیا تھا اور اپنے یہاں سے شاہی طرز کے کپڑے بھی مہیا کیے گئے تھے۔ گوپی چندر کے آگے جو نوابی حقہ رکھا گیا تھا اُس زمانے میں اس حقہ کی قیمت ساٹھ ہزار روپے تھی۔ شاہ جی کے اس سہارے سے بازاری بھگت یا بھڑوا بھگت کی اہمیت بڑھ گئی تھی بلکہ اصل بھگت میں گئی جس کو دیکھنے دور دراز سے لوگ آتے تھے جب گوپی چندر کا شاہی بانے کو چھوڑ کر فقیری بانا پہننے کا وقت آیا تب شاہ جی کے زری کے پٹکے اور جواہراتی زیورات اتارتے ہوئے جو چوبولہ کہا تھا اس کا ایک مصرعہ لوگوں کو اب تک یاد ہے: ع

اتاروں راج ہی کپڑے رماؤں بھسم تج تن میں

نہیں معلوم کسی مخالف کے سکھانے سے یا خود ہڑبڑا جانے کے باعث اداکار جو گوپی چندر بنا ہوا تھا ''اتاروں'' کی جگہ ''جلاؤں'' لفظ بول گیا اب کیا تھا ایک لفظ سے پورے ڈرامے کا مفہوم بدل گیا، ہزاروں روپے کے زری کے کپڑے گوپی چندر کے جسم سے اتار کر جلانے کا مظاہرہ لازمی تھا استاد ظاہرل جی کپکپا گئے اور انھوں نے شاہ جی کی جانب سہمی نگاہوں سے دیکھا، شاہ جی ظاہرل جی کی پریشانی سمجھ گئے اور فوراً اشارے سے کپڑوں کو جلانے کی اجازت دے دی۔ پھر کیا تھا گوپی چندر کے جسم سے اترتے ہی زری کے کپڑوں میں اسٹیج پر ہی ایک پرات منگوا کر اس میں رکھ کر آگ لگادی۔ اس واردات کا پبلک پر بے حد اثر ہوا اور اس سوانگ کا تذکرہ اور یادگار آج تک شائقین سوانگ باہم کیا کرتے ہیں۔ اس میں کپڑے جلانے کے بعد ڈرامے کا بیڑا ایسا غرق ہوا کہ سوانگ کے اختتام کے بعد گوپی چندر بننے والا اداکار آج تک تو لوٹ کر گھر گیا نہیں اسی وقت سے سادھو بن گیا۔ پھر کسی نے اسے بندرابن میں نہیں دیکھا۔ سوانگ گوپی چندر میں جو چھکے

(طنزیہ کلام) سنائے گئے تھے وہ آج بھی بندرابن کی پبلک کو یاد ہیں۔ ساٹھ ہزار کے حقے کے لیے مظاہرے کے وقت اسٹیج پر گایا گیا تھا۔

حقہ ساٹھ ہزار کا قیمت دینی کھول
جو اس سے بڑھ کر کرے وہ بڑھ کر بولے بول

لیکن ساٹھ ہزار روپے سے زیادہ کا حقہ بھلا کس کے پاس ہو سکتا تھا کوئی دوسرا اکھاڑا اس کا مظاہرہ اپنی اسٹیج پر کیسے کرتا لیکن حقہ کو بے کار بتلا کر ظاہر مل کو جواب دیا تھا کیونکہ مظاہرے کے وقت صرف خالی حقہ اسٹیج پر دکھانے کے لیے رکھ دیا گیا تھا اس پر قاعدے سے تمبا کو بھر کر سر قلیاں نہیں رکھا گیا تھا۔ اس چٹکلے کے جواب میں بعد کے سوانگ کے دو دوہے اس طرح سے مشہور ہیں۔

حقہ ساٹھ ہزار کا قیمت دینی کھول
چلم پوش اس پر نہیں ظاہر بولے بول
حقہ ساٹھ ہزار کا پیو نہ ایک بھی گھونٹ
چلم پوش اس پر نہیں ظاہر بولے جھونٹ

اس طرح بندرابن کی یہ بھگت اتنی کامیاب اور شاندار ثابت ہوئی کہ اس کا چرچا برسوں برج کے علاقہ میں زیر تبصرہ رہا اور ظاہر مل اور اس کی کامیابی کے بعد اس سے اچھی کوئی بھگت اپنی زندگی میں نہ کر سکے۔ ہریش چندر کی بھگت وہ گوپی چندر سے پہلے کر چکے تھے، گوپی چندر کے بعد ہی ان کی وفات ہوگئی اور باقی دونوں چندروں یعنی کرشن چندر اور رام چندر پر بھگت کھیلنے کی خواہش وہ دل ہی میں لے گئے لیکن ان کی اس خواہش کو شاگردوں نے پورا کیا۔ ظاہر مل کے شاگردوں میں روپ رسک (برہمن)، رادھا موہن (اگروال بنیا)، من موہن کھتری، اور مست بلرام، یہ چاروں خاص تھے، یہ چاروں زبردست شاعر و مصنف اور خیال کے موسیقار تھے۔ ظاہر مل کے بعد ان کی خواہش کو پورا کرنے کے لیے روپ رسک کے کرشن چرتر اور رادھا موہن نے رام چرتر کو لے کر بھگت لکھی اس وقت تک بھگت میں سازوں میں صرف طبلہ اور سارنگی بجا کرتی تھیں، روشنی کے واسطے مٹی کے تیل اور کڑوے تیل کی مشعلیں جلا کرتی تھیں۔ بھگت میں نقارہ اب سے تقریباً اسی سال پہلے داخل ہوا یعنی 1910ء کے قریب۔ بندرابن میں اس وقت ظاہر مل کے

اکھاڑے نے بھگت ''یادرام گوجر'' کھیلی تھی اس میں سب سے پہلے نقارہ بجا تھا، اسی زمانے سے بھگت کے سازوں میں نقارہ ضروری عنصر بن گیا۔ اس نے بھگت اسٹیج کے ارتقا میں اہم رول ادا کیا۔

متھرا کے موجودہ اکھاڑے

اِس وقت بندرابن میں چار اکھاڑے موجود ہیں، جن میں ایک اکھاڑے کے استاد شری شوشنکر شرما ہیں۔ یہ اکھاڑا ظاہرل کے شاگرد بہاری لال اور سالک رام نے ظاہرل کی وفات کے بعد جداگانہ حیثیت سے قائم کیا تھا۔ ایک زمانے میں اس اکھاڑے کی تصنیف تجارتی معاہدے کے تحت ایک اسکیم بھی چلائی تھی اور اس اکھاڑے کی پارٹی اس معاہدے پر باہر بھی بھگت کرنے جاتی تھی، حالانکہ یہ اکھاڑا اب آزاد جداگانہ حیثیت کا حامل ہے لیکن ظاہرل کی روایات کی ایک کڑی ہے۔

بندرابن میں ظاہرل کے مقابلے میں ان کی زندگی میں ہی جو اکھاڑا قائم ہوا تھا وہ استاد چترا سنگھ کا ہے۔ یہ چترا سنگھ بھی ظاہرل کے ہم عصر استادوں میں سے تھے۔ ان کے دادا گرو بابا بوٹی ناتھ کے دو شاگرد چترا سنگھ ہوئے۔ یہ دو ہی ہم عصر تھے اب اسی سلسلے میں اس اکھاڑے کے پنڈت پورن مصر استاد ہیں جن کا ادھو چرتر سوانگ 1970ء میں بڑی کامیابی کے ساتھ بندرابن میں ہوا تھا۔

بھگت کا ایک اکھاڑا اٹھ کھمبا کا ہے۔ یہ اکھاڑا اب سے قریب ایک سو سال پیش تر آنجہانی کشوری لال جی نے قائم کیا تھا۔ کشوری لال ایک ہرفن مولا شخصیت کے حامل تھے، ویدک شاعری، بازی گری کے ساتھ ساتھ کٹھ پتلی نچانے میں بھی ماہر تھے۔ آج کل جمنا پرشاد جی اس اکھاڑے کے استاد ہیں لیکن اب وہ بہت (سانگیت ایک لوک ناٹک پرمپرا، ص 98) ضعیف ہیں۔ اس وقت اس اکھاڑے میں سوانگ کھیلنے کا کام شری اوماشنکر جی ترودیا اور ان کے بھانجے ونود بہاری مصرا کر رہے ہیں۔

آگرے کی بھگت اور اس کے اکھاڑے

آگرے میں بھگت کا سلسلہ ہمیں سولھویں صدی سے ابوالفضل کے بیان سے ملتا ہے اس سے پہلے بھی سوری خاندان کے سلاطین کا دارالسلطنت آگرہ رہا ہے۔ برنی کا بیان ہے کہ عادل

شاہ سوری نے ایک بھگت لڑکے کو اس کی کامیاب اداکاری پر پانچ ہزار روپے انعام دیا تھا۔ (ہندوستانی تہذیب کا مسلمانوں پر اثر، ص 382) اس طرح آگرہ میں بھگت کی روایات قدیم تھیں۔ اورنگ زیب، فرخ سیر اور محمد شاہ رنگیلے کے زمانے میں بھگت کے ڈرامے کا رنگ تبدیل ہو گیا تھا لیکن آگرے کی بھگت میں وہی مذہبی رنگ غالب رہا لیکن روایات سے پتہ چلتا ہے کہ آگرے کی بھگت کو نیا موڑ دینے کا کام امروہہ کی سوانگ کی طرز کا ہے جس نے لکھنؤ جا کر اپنا رنگ جمایا اور اندر سبھا جیسا غنائیہ ڈرامہ وجود میں آنے کا باعث بنا، اس کا حال اپنے مقام پر کیا جائے گا۔ آگرے میں بھگت روایت کے محقق ڈاکٹر رویندر کلشر یست نے ان دوہوں کا ذکر کیا ہے جو اس بارے میں ثبوت ہے:

امروہہ کھاری کنواں چوراسی کی سال
نیا سانگ پرکٹ کیا بشن برہمن لال

یہ دوہا یوں بھی مشہور ہے:

امروہے سے پرگٹ بھئی چوراسی کی سال
نیا سانگ پرگٹ کیا بشن برہمن لال

حقیقت میں یہ دو ہے دو نہ ہو کر ایک ہی ہیں جو عوامی صوتی تبدیلی کی وجہ سے دو ہو گئے ہیں۔ لیکن تحقیق ایک ایسا مضمون ہے کہ اس میں چھوٹی سے چھوٹی بات کا ثبوت دینا پڑتا ہے۔ جب میں نے تاریخ امروہہ پڑھی اور خود امروہہ پہنچا تو جناب مشکور حسن شوق سکریٹری انجمن ترقی اردو امروہہ کے توسل سے معلوم ہوا کہ اس دوہے میں آگرہ اور امروہہ میں کافی دوری ہونے کی وجہ سے مقام غلط ہے۔ امروہے میں کھاری کنواں اور کالا کنواں دو مشہور محلے ہیں۔ کھاری کنوئیں میں عہد قدیم سے مسلمان مذہبی روٴسا کا رہنا سہنا ہے اور کالے کنوئیں میں برہمن رہتے ہیں محمود احمد الہاشمی العباسی تاریخ امروہہ پر تحریر کرتے ہیں کہ امروہہ میں برہمنوں میں سب سے زیادہ گوڑ برہمن ہیں اور ان کے بعد سارست برہمن اور ان کے بعد کان کنج برہمن ہیں۔ گوڑ برہمنوں کا نکاس بنگال ڈھاکہ سے ہے اور سب سے زیادہ ہیں، اس کے بعد سارست برہمنوں کی تعداد ہے یہ لوگ سب محلہ کالا کنواں میں آباد ہیں۔ (تاریخ امروہہ ص 154) محلہ کھاری کنواں کی تصدیق کے بارے

میں شوق امروہوی کے توسل سے میں کھاری کنوئیں کے معمر رئیس عزیز احمد جعفری جن کی عمر تقریباً 82 سال تھی، سے ملا۔ معمر رئیس مذکور نے بتایا کہ یہاں پر قریب دوسو سال سے کوئی سانگیت وغیرہ نہیں ہوا کیونکہ ہمارا محلہ مذہبی مسلمان رئیسوں کا ہے اس لیے یہاں ایسی چیزوں سے دلچسپی نہیں نہ میں نے اپنے بزرگوں سے ہی اس بارے میں سنا ہے، بشن برہمن لال چونکہ کالے کنوئیں کے رہنے والے تھے اور کالے کنوئیں پر ہی برہمن رہتے ہیں اس لیے کالا کنواں ہوسکتا ہے۔

آگرے کے بھگت اور امروہے کے سانگ

بہرحال یہ ایک تحقیقی نکتہ تھا جو میں نے واضح کردیا۔ کہا جاتا ہے کہ امروہے کے بشن برہمن جن کے کئی سانگ مجھے امروہے میں ملے ہیں (جن کا تذکرہ دوسرے مقام پر کیا جائے گا) ان کا لکھا ہوا سانگ ''روپ بسنت'' 1884ء بکری مطابق 1827ء میں امروہے کے باشندے آگرے لائے تھے جسے جوہری رائے نے موتی کٹرہ میں کھیلا۔ دوہے کے اس اشارے سے کہ نیا سانگ پرگٹ کیا ''بشن برہمن لال'' سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ پہلے بھی سوانگ ہوتے تھے لیکن وہ پرانی روش ہونے کی وجہ سے عوام کی نگاہوں میں کم اہمیت کے حامل تھے اور امروہے سے لایا ہوا سوانگ روپ بسنت نئی طرز کا نیا سوانگ تھا، اس لیے اسے نیا سوانگ کہا گیا کیونکہ اس سے پہلے قدیم ڈھنگ کے سوانگ کھیلے جاتے تھے۔ تاریخ کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ روپ بسنت لکھنؤ میں بھی عہد آصف الدولہ میں کافی مقبول تھا یہ سوانگ روپ بسنت نئے سوانگ کی حیثیت سے آگرے کے موتی کٹرہ محلہ میں سمہ 1884 بکرمی مطابق 1827ء میں گنگور میلے کے جشن کے کچھ بعد ہوا تھا۔ اس کے متعلق آگرے میں جو قصہ مشہور ہے اس سے اردو ادب کو ایک نیا رخ ملتا ہے۔ کہتے ہیں کہ ان دنوں گنگور کا میلہ بڑی شان و شوکت سے ہوتا تھا اور گنگور کی سواری کئی محلوں میں دھوم دھام سے نکالی جاتی تھی۔ اس سال گوکل پورہ کا موتی کٹرہ والوں نے اغوا کرلیا اور بعد میں اپنی جیت کا جشن منانے کے لیے انھوں نے اس نئے سوانگ کا مظاہرہ کیا۔ روپ بسنت کا یہ سوانگ ایک پرانی عام کہانی پر مبنی تھا، سوانگ کی کامیابی پر جیسی کہ روایت ہے کہ موتی کٹرہ کے

لوگوں نے چھٹکے بازی کی جس میں کہا گیا کہ اب تک آگرے میں بھڑوا بھگت ہوتی تھی مگر ہم نے آج اصلی بھگت کی ہے اب اگر کوئی مائی کا لال ہو تو ایسی بھگت کر کے دکھلائے۔ کہا جاتا ہے کہ اس سوانگ کو دیکھنے آگرے کے سبھی فرقوں کے لوگ بھاری تعداد میں آئے تھے ان میں نظیر اکبر آبادی بھی تھے۔ نظیر اردو کے مشہور شاعر اور خیال کے گانے والے تھے انھیں یہ بات لگ گئی انھوں نے اپنے خیال گانے والے ساتھیوں سے کہا کہ کسی بھی مضمون کو لے کر اس پر سولہ سولہ چوک کا ہم بھی خیال کہہ لیتے ہیں تو یہ چار لائن کا چوبولہ کہہ دینا کوئی مشکل کام ہے نتیجہ یہ ہوا کہ نظیر میاں کی حوصلہ افزائی سے آگرے کے محلہ تاج گنج جہاں کے نظیر رہنے والے تھے موتی کٹرہ والوں کے جواب میں نند ہری کو اکھاڑے کا استاد بنا کر ایک نیا اکھاڑا قائم کیا اور جوابی ڈراما کھیلا گیا۔ نظیر میاں نے اس جشن میں اپنی مشہور طویل نظم ''مہادیو جی کا بیاہ'' سنائی جسے کافی پسند کیا گیا۔ نظم 'مہادیو جی کے بیاہ کو سوانگ کے غنائیہ ڈرامائی انداز میں شروع کیا گیا تھا ابتدا حمد یا منگلا چرن سے اور سوانگ کو رنگا کردار کی طرح شروع کیا اور پھر چوبولہ کی بھی اور زبان بھی عوامی تھی:

مہادیو کے بیاہ میں چوبولہ چھند میں منگلا چرن بھینٹ

ابتدا

پہلے ناؤں گنیش کا لیجے سیس نوائے ۔ جاسے کارج سدھ ہوں سدا لائے
لول بچن آنند کے پیم (پریم) پیت اور چاہ ۔ سنیو یارو دھیان دھر مہادیو کا بیاہ
جوگی ہے سنا وہ بھی کیا بیان ۔ اور کتھا میں جو سنا اس کا بھی پرمان
سننے والے بھی رہیں ہنسی خوشی دن رین ۔ اور پڑھیں جو یاد کر ان کو بھی سکھ چین
اور جس نے اس بیاہ کی مہماں کہی بنائے ۔ اس کے بھی ہر حال میں شیو جی رس سہائے
خوشی رہے دن رات وہ کبھی نہ ہو دل گیر ۔ مہماں اُس کے بھی رہیں جس کا نام نظیر

آغاز داستان

یوں کہتے ہیں اس دنیا میں ایک راج پتی مہا جل تھا
پردہ دھری عدل نیک حرکھ چند دلاور بھج مل تھا

گڑھ کوٹ لرے کر پربت اور فوج سپہ دنگل تھا
گنج ہستی اونچی جھول زری ابناری ہووے کنجل تھا
رتھ بہلیں سیانہ لال پہ تھیں چنڈ ول پراطلس مخمل تھا
خوش رنگ ترنگا تیز قدم ہر زین جھمکتا ہر پل تھا
سب ساز جڑاؤ گج کاس کوئی چنچل تھا کوئی کوتل تھا
ہر بستر چیر جھلا جھل کا دھن دولت پلو آنچل تھا
پکھراج زمرد لعل منوں من مکتا بے تھا
محلات سنہری رنگ بھرے درباری اور سکھ منڈل تھا
کل برتن سونے روپے کے اور کا دل تھا
باغات بڑی ساری کے ہر ڈال پہ گل تھا اور پھل تھا
زر زیور ٹھاٹھ اسباب بہت اور عیش خوشی کا ہر دل تھا
گھر جگمگ جگمگ کرتا تھا سکھ چین آنند منگل تھا
ہر آن طرب ہر دم جی جان ہر اک اوقات خوشی
وہ راجہ بھی ہر وقت خوشی اور ہر جا بھی دن رات خوشی

دوہا

اب یاں سے آگے خوبی سے رکھ دھیاں
پاربتی کے وصف کا جتنا ہوا بیاں

نظم میں قریب ڈھائی سو اشعار تھے کہیں بحر چوبولہ کی تھی کوئی چھندلا ونی میں کوئی سورٹھے میں تھا۔ ہوا بندھ گئی۔ تاج گنج والوں کا سکہ اونچا ہو گیا اور نظیر میاں کی نظم میں بھگتی رس تھا۔ رام نرائن اگروال کا کہنا ہے کہ اس کی وجہ سے یہ ڈرامائی صنف خیال نہ کہلا کر بھگت کہلاتی نہیں تو اسی زمانے میں راجستھان اور ہریانہ کی ڈرامائی صنف خیال کہلاتی تھی جب کہ یہ اکھاڑے خیال کے ہی اکھاڑے تھے کیونکہ بھجن کی منڈلیاں اور مذہبی لیلائیں کرنے والے بھی بھگت کہلاتے تھے اس لیے عوام نے نئی ڈرامائی صنف کو بھی بھگت کہنا شروع کر دیا، ویسے یہ ڈرامے عوام میں رہس سوانگ

اورخیال کے نام سے بھی جانے جاتے رہے تھے۔اس طرح موتی کٹڑے سے شروع ہوکر یہ بھگت کا سلسلہ تمام آگرے میں پھیل گیا اور بھگت کے اکھاڑے بننے لگے اور عوام اس بھگت کے غنائیہ ڈراموں کو خاص تفریح کا ذریعہ تسلیم کرنے لگے تب سے آج تک آگرے میں بھگت کا یہ سلسلہ متواتر پھل پھول رہا ہے۔حقیقت میں یہ اکھاڑے خیال کے اکھاڑے تھے جنھوں نے نظیر اکبر آبادی کو عوامی شاعر اور دنیائے ادب کا ستارہ بنادیا۔دنیائے ادب کا، ادب نواز طبقہ اسے ہندستان کا ورڈ سوورتھ کہتے ہیں۔آگرے کے موتی کٹڑے جواہر لال جی اور تاج گنج کے نندرام لہری وغیرہ سبھی اشخاص جو خیال گائیکی سے متعلق تھے وہی بھگت کے بھی سرپرست تھے۔

آگرے کے بھگت کے اکھاڑے

رام نرائن اگروال نے لکھا ہے کہ بھگت کا پہلا اکھاڑہ آگرے میں سمبت 1847 میں سب سے پہلے گرو جوہری رائے نے موتی کٹڑہ میں قائم کیا اور بعد میں اس کے مقابلے میں آگرے کے خیال گانے والوں نے بھگت ڈرامے کے مظاہرے کے لیے خیالوں کے اکھاڑوں کے ساتھ ساتھ کئی محلوں میں بھگت کے اکھاڑے بھی قائم کیے لیکن آگرے کے پرانے اکھاڑوں میں چار اکھاڑے اہم شمار کیے جاتے تھے۔جوہری رائے کے مقابلے میں تین دیگر اکھاڑے یہ تھے: ۱-گرو نند رام لہری کا تاج گنج کا اکھاڑا، ۲-گرو خیراتی لال کا نائی منڈی کا اکھاڑا، اور ۳-لوری دروازہ پر گرو شیر سنگھ کا اکھاڑا۔انھیں چاروں اکھاڑوں میں بھگت کے غنائیہ ڈراموں کے مظاہرے اور مقابلے ہوا کرتے تھے۔کاویہ کلا سنگیت پریشد آگرہ کے موجودہ سکریٹری شری رکھپ داس جین نے بتلایا کہ ابتدا میں موتی کٹڑہ والوں نے''روپ بسنت'' کے علاوہ چندر کرن، لیلا مجنوں، دھنش یگیہ اور راجا بل کل پانچ سوانگ متواتر کھیلے اور اس کے جواب میں نائی منڈی کے خیراتی لال نے بھی اپنے یہاں پانچواں سوانگ نئے ڈھنگ سے اپنے طریقہ پر دوبارہ کھیلا جو عوام کو بے حد پسند آیا اور بے حد کامیاب رہا اس سے موتی کٹڑہ والوں کو بڑی شرم دامن گیر ہوئی اور انھوں نے اپنے پرانے پانچوں سوانگ کنویں میں ڈال دیے، نہ معلوم اس کہاوت میں کہاں تک صداقت ہے۔لیکن یہ حقیقت ہے کہ آگرے کے ماحول میں بھگت کے سوانگوں کو کامیاب کرنے کا سہرہ ان مندرجہ بالا چاروں اکھاڑوں کو پہنچتا ہے۔بعد کے اکھاڑے یا تو ان اکھاڑوں

کی ذیلی حیثیت کے حامل ہیں ان اکھاڑوں کے فن کاروں نے بنائے جو بعد میں الگ ہو گئے یا کچھ اکھاڑے مقابلتاً وجود میں آئے۔ آج کل مندرجہ ذیل اکھاڑے ہیں:

(بحوالہ سانگیت لوکیہ ناٹیہ پرمپرا از رام نرائن اگروال)

1- موتی کٹرہ میں گرو جوہری لال کا اکھاڑا
2- تاج گنج میں گرو نند رام لہری کا اکھاڑا
3- نوری دروازہ پر گرو شیر سنگھ کا اکھاڑا
4- بلدیو گنج میں گرو جوکھے رام کا اکھاڑا
5- شاہ گنج میں گرو خیراتی لال کا اکھاڑا
6- سوروں کٹرہ میں گرو موتی لال کا اکھاڑا
7- لوہا منڈی میں گرو درگا داس کا اکھاڑا
8- عالم گنج میں گرو رام سہائے کا اکھاڑا
9- راجہ منڈی میں گرو سیتا رام کا اکھاڑا
10- نائی منڈی میں گرو خیراتی لال کا اکھاڑا
11- نمک منڈی میں گرو کاشی ناتھ فیروز آباد کا اکھاڑا
12- نمک منڈی میں گرو اجودھیا پرشاد کا اکھاڑا
13- چوک چمن میں گرو برندابن بہاری لال کا اکھاڑا
14- بلن گنج میں گرو گردر سنگھ کا اکھاڑا
15- کچہری گھاٹ پر گرو روپ رام کا اکھاڑا
16- نہائی میں گرو منو بھا رام کا اکھاڑا
17- چھیپی ٹولا میں گرو پوجا سنگھ کا اکھاڑا
18- چھواری میں گرو درگا داس کا اکھاڑا
19- شاہ گنج میں گرو ہنگن خاں کا اکھاڑا
20- گوکل پورہ میں گرو رام مشرا کا اکھاڑا

عوامی اکھاڑے اور ان کا رول

اکھاڑے اور عہد قدیم

بھگت کے تذکرہ میں اور ابوالفضل کے نغمہ سرایان کے ذکر میں اور ابن بطوطہ کے تذکرۂ موسیقی میں لفظ اکھاڑے کا ذکر پیچھے آچکا ہے۔ بچپن سے اکھاڑا سنتے چلے آئے ہیں۔ اِس دور میں بیڈمنٹن، کرکٹ وغیرہ کھیلوں کا جتنا شوق ہے اب سے پچاس سال پیش تر اکھاڑوں کا اتنا ہی شوق تھا جہاں ورزش اور کشتی سکھائی جاتی تھی، شوق کا شوق ہوتا تھا اور تندرستی کی تندرستی بنتی تھی۔ دیہات میں اب بھی کشتی کے اکھاڑوں کا شوق ہے اور اکثر انعامی مقابلوں کے دنگل میں کشتیاں ہوتی رہتی ہیں۔ اب تو اولمپک کھیلوں میں بھی کشتیوں کے مقابلے ہوتے ہیں۔ بچپن میں رستم زماں گاماں پہلوان اور بسکو کی کشتی کے بارے میں سنا تھا، گاماں پہلوان بھی ان اکھاڑوں کی پیداوار تھے۔ محرم اور دسہرہ کے موقع پر پٹابازی (بنوٹ) (ایک رزمیہ فن جو بیسویں صدی کی تین دہائی قبل شمالی ہند میں بے حد مقبول تھا۔) اور بینتی کے اکھاڑے ہوتے تھے ایک ایک ماہ پہلے سے اکھاڑوں میں ریہرسل ہوتی تھی۔ ہمارے زمانے میں قصبوں اور شہروں سے خیال اور سوانگ کے اکھاڑے تو ختم ہو چکے تھے ان کی جگہ پیشہ ور منڈلیوں نے لے لی تھی لیکن کشتی کے اکھاڑے آج بھی قائم ہیں۔

اِس لفظ اکھاڑے کو جب تحقیق اور لسانی طور پر جانچا تو یہ لفظ اب سے نہیں عہد قدیم سے غنائیہ ڈراموں اور دوسری قسم کی تنظیموں کے لیے مستعمل ہے۔ مہابھارت میں دَرُنا چاریہ کے

رزمیہ اکھاڑے میں کورو اور پانڈو دونوں شامل تھے۔ ایک بھیل نے جس کا نام اکلویہ تھا شامل ہونا چاہا تو اسے اجازت نہیں ملی تو اس نے گرودروناچاریہ کی مورتی بنا کر جنگل میں رکھ لی اور انھیں اپنا گرومان کر مشق شروع کر دی اور ماہر بن گیا۔ ایک بار اسے کوروپانڈو کی مشترکہ ٹولی کے مقابلہ میں فتح ملی اور یہ بھی ان چھتریوں کو معلوم ہوا کہ یہ بھی گرودروناچاریہ کا شاگرد ہے۔ انھوں نے ایک بھیل کو شاگرد بنانے پر گرودروناچاریہ سے شکایت کی۔ گرودروناچاریہ نے اس بھیل ایکلویہ کے داہنے ہاتھ کا انگوٹھا گرودکھشنا کے نام پر مانگ لیا اور بھیل نے خوشی سے گرودکھشنا دیتے ہوئے اپنے داہنے ہاتھ کا انگوٹھا کٹوالیا۔ گرودروناچاریہ کی اس میں یہ مصلحت تھی کہ آئندہ وہ چھتریوں کا مقابلہ نہ کر سکے۔ پانجلی نے بھی شورکوں اور دھارکوں کی شکل میں استادوں کا ذکر کیا ہے۔

مہابھارت کے زمانے میں کرشن لیلائیں اور رام لیلائیں جیسا کہ اُن کے پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اکھاڑوں کی شکل میں کھیلی جاتی تھیں۔ کوٹلیہ اور میگھس تھینیز نے بھی اکھاڑوں کا ذکر کیا ہے کہ ہرکولیس کی لیلائیں کھیلی جاتی تھیں۔ کالی داس نے مالوکا اگنی متر میں کہا کہ موریہ زمانے میں اکھاڑے تھے۔ رام نرائن اگروال اس روایت کو نقل کرتے ہیں کہ گیارھویں صدی (سانگیت ایک لوک ناٹیہ پرمپرا، از رام نرائن اگروال، ص:19) میں پنجاب کے ملوتا کی جاٹ راوت نام کے راجپوت اور رنگا نام کے ایک جولاہے نے ایک منڈلی بنائی۔ یہ لوگ گاؤں گاؤں منظوم داستانیں ڈھولک پر سناتے تھے۔ دکن میں کوتوہاتم کتھک یکش گان سکھ قدیم تذکروں میں اکھاڑوں کا ذکر ہے۔ آسام کے چاؤ کیرتن جاترا اڑیسہ کے سوانگ وغیرہ میں اکھاڑوں کی تنظیم ہی غنائیہ ڈراموں کا انتظام کرتی ہے۔ دبھوائی تماشے پنجاب کے سوانگ اکھاڑوں کی دین ہے۔

سلاطین کے دور میں اکھاڑے

عہد سلاطین میں بھی اکھاڑے تھے اور رؤسا، امرا، دربار اور عوام میں موسیقی کے یہ اکھاڑے ان کی ذہنی تفریح کا باعث بنتے تھے۔ جیسا کہ میں پچھلے صفحات میں لکھ چکا ہوں۔ ابن بطوطہ نے محمد تغلق کے زمانے میں دولت آباد کے محلہ طربیہ آباد میں اکھاڑوں کا ذکر کیا ہے اور ایک اکھاڑے کی تفصیل بیان کرتے ہوئے لکھا ہے:

''مطربوں کا استاد عصر کی نماز کے بعد ہر جمعرات کے دن آ کر بیٹھتا ہے اور اس

کے غلام اور خادم حاضر ہوتے ہیں پھر طوائف باری باری سے اس کے سامنے
مغرب کے وقت تک گاتی ہیں مغرب کے بعد وہ اپنے گھر چلا جاتا ہے۔"

ملک محمد جائسی کے دور میں اکھاڑوں کی تنظیم تھی۔ جائسی نے پدماوت میں سوانگ کے اکھاڑوں کا ذکر کیا ہے، کہتے ہیں:

پاتر ایک ہستی بھاگ سوانگی
شاہ اکھاڑہ ہووت آدمانگی

(جائسی، پدماوت)

آئین اکبری میں ابوالفضل نے اکھاڑے کے بارے میں تحریر کیا ہے وہ لکھتے ہیں:

''رات کو اکھاڑے میں طربیہ اجتماع ملک اور امرا و استادوں کا ہوتا ہے جن کی گھریلو نسواں ملازماؤں کو موسیقی اور نقل (اداکاری) سکھائی جاتی ہے۔ چار خوبصورت عورتیں چہرے پر شنگرف ملے ہوئے رقص کرتی ہیں اور کچھ دلکش حرکات بھی کرتی ہیں، چار دوسری خادمائیں گانے ناچنے والیوں کا ساتھ دیتی ہیں اور دوسری ملازمائیں پکھاوج بجاتی ہیں، دو او پنگ اور دو دکنی رباب بجاتی ہیں بین اور جنتر بجاتی ہیں، ہر ایک ایک چیز کا استعمال کرتی ہیں، اداکاراؤں کے قریب دو عورتیں چراغ تھامے رہتی ہیں یہ عورتیں کبھی زیادہ تعداد میں بھی ہوتی ہیں۔ یہ نٹوہ فرقہ کے لوگ ہوتے ہیں جو اپنی غلام دوشیزاؤں کو فن رقاصی، موسیقی اور اداکاری سکھاتے ہیں اور اکثر یہ اپنی لڑکیوں کو بھی یہ فن سکھاتے ہیں اور انھیں تربیت دے کر امرا اور سرداروں کو فروخت کر دیتے ہیں۔"

(''آئین اکبری'' جلد سوم، مترجم کرنل ایچ۔ ایل۔ جارٹ ص:73)

اس کا تذکرہ ہم پچھلے صفحات میں بھی کرتے آئے ہیں۔ اورنگ زیب کے زمانے میں ملا محمد اکرام غنیمت نے بھی ان بھگت کے اکھاڑوں کا ذکر کیا ہے۔ پنجاب کے ایک فقیر کے لڑکے کو جس کا نام شاہد تھا یہ اکھاڑے والے لے گئے تھے اور اسے موسیقی اور اداکاری سکھائی تھی۔ عہد محمد شاہی میں اکھاڑوں کی بھرمار تھی۔ سب سے بڑا اکھاڑا تقی بھگت باز کا تھا جسے سید مسعود رضوی نے

بھی تسلیم کیا ہے۔ درگاہ قلی خاں نے ''مرقع دہلی'' میں بہت سے اکھاڑوں کا ذکر کیا ہے۔ اس دور میں سدارنگ، نعمت خاں ساقی، عبداللہ، چاندنی، برقی وغیرہ کے ساتھیوں کے طفیل خیال کے اکھاڑے قائم ہوئے اور ملک گیر بن گئے اور ایک غنائیہ ڈرامائی صنف خیال کہلانے لگی۔ خیال والوں میں اکھاڑہ بندی تھی، خیال گانے والوں کا جال محمد شاہی دور میں ملک بھر میں پھیل گیا۔ پنجاب اور راجستھان کے ناچ کا خیال سب انھیں خیالوں کی علاقائی ڈرامائی شکلیں ہیں۔ خیال کے اکھاڑوں نے نوٹنکی کی بنیاد ڈالنے میں مدد کی ہے۔ امیر خسرو اور حسین شاہ شرقی کے زمانے تک ہندستان کی مذہبی لیلاؤں اور ڈراموں میں دھرپد کا استعمال ہوتا ہے لیکن حسین شاہ شرقی کے خیال کی طرز کو ترقی اور سدارنگ وغیرہ کے خیال کو نیا موڑ دینے کی وجہ سے مہاراشٹر سے لے کر بہار تک خیال ہی ہندوؤں کے مذہبی کیرتنوں اور لیلاؤں میں عوامی ڈراموں کی طرز بن گیا۔ ہندو سنتوں مسلمان صوفیوں نے بھی اسی کو اپنایا۔ محمد شاہی دور کے دو فقیر مہاتما تمن گیری اور شاہ علی صوفی نے خیالی طرز کو بھگتی اور تبلیغ کے لیے استعمال کیا، دونوں کے معتقد پیدا ہو گئے اور چونکہ یہ تبلیغ خیال موسیقی میں ہوتی تھی اس لیے خیال کے اکھاڑے بن گئے۔ یہ لوگ اپنی موسیقی کے سازوں میں صرف چنگ استعمال کرتے تھے۔ یہ لوگ گوپی چندر بھرتری کے منظوم قصوں کے ساتھ ساتھ تخیلی داستانیں بھی پیش کرتے تھے۔ مہاتما تمن گیر (اتر پردیش کے لوک گیت میں اطہر علی فاروقی نے تمن گیری کو متھرا کا، شاہ علی کو کریمن پور ضلع کانپور کا بتایا ہے جبکہ متھرا خاص کے رہنے والے رام نرائن اگروال نے اس بات کا ذکر نہیں کیا، ص:433) اور شاہ صوفی مدھیہ پردیش چندیری کے باشندے تھے۔ لیکن چندیری کے راجا نے ان کی شہرت سنی اور دربار میں بلوایا اور دونوں کے گانے سے اتنے خوش ہوئے کہ مہاتما تمن گیر کو تاج کا طرہ اور شاہ علی کو کلغی انعام میں دی۔ جب سے ان دونوں کے اکھاڑے طرہ اور کلغی کہلانے لگے۔ تمن گیر کے شاگرد رسال گیر اٹھارھویں صدی کے ابتدا میں اتر پردیش کے متھرا میں آ کر رہنے لگے اور خیال گانے والوں کی اور ترقی ہوئی اور اکھاڑوں کا جال ملک بھر میں پھیل گیا۔ یہ تھی اکھاڑے کی مختصر تاریخ۔ مسلمان شعرا نے بھی لفظ اکھاڑا استعمال کیا ہے جہاں ملک محمد جائسی نے اودھی زبان میں لکھی ہوئی پدماوت میں اکھاڑہ لفظ استعمال کیا ہے۔ اردو میں لکھی گئی پدماوت میں بھی اکھاڑہ لفظ شاعر نے استعمال کیا ہے:

اکھاڑا تو نے اندر کا سنا ہے
جہاں کا حسن زیبا دوسرا ہے (پدماوت)

لفظ اکھاڑے کی ہندی تشریح

لفظ اکھاڑے کو دیکھا جائے تو یہ سنسکرت زبان کا لفظ ہے اور سنسکرت لفظ اکشواٹ سے بنا ہے۔ فرہنگ آصفیہ میں اکھاڑے کے معنی اس طرح دیے گئے ہیں:

اکھاڑا: ۱- اسم مذکر، پہلوانوں کے کشتی لڑنے کی جگہ۔ دنگل

۲- مجلس، محفل، دربار، جیسے پریوں یا راجہ اندر کا اکھاڑہ

جلسے پریوں کے ہیں آراستہ ہے قیصر باغ راجہ اندر کے اکھاڑے سے بھی ہے بہتر باغ

۳- پٹابازوں کا جتھا، گروہ، جماعت

۴- ہندوؤں، سادھوؤں کا مٹھ جیسے نارائنی اکھاڑہ

۵- چیلوں کا جتھا، مریدوں کا گروہ جیسے ماں کا اکھاڑہ

اور اردو کی دوسری لغت جسے مشہور استاد شاعر امیر مینائی نے لکھا ہے اکھاڑے کے یوں معنی دیتے ہیں:

اکھاڑہ (دہ) اکشواٹ ½v{kokV½ مذکر (۱) کشتی گاہ، دنگل۔ وہ مقام جہاں پہلوان کسرت کرتے اور کشتی لڑتے ہیں۔

وہی رستم ہے جس نے دیو، ہستی کو پچھاڑا ہے
لحد کہتے ہیں جس کو وہ تو مردوں کا اکھاڑا ہے - امیر

تیرے دیوانے کا عرس کیا جلسے میں مرقد پر
اکھاڑہ راجہ اندر کا پری زادوں کا دنگل ہے - عاشق

حسن کا جویا ہوں مدت سے میں دیوانہ مزاج
مجھ کو پریوں کے اکھاڑے میں سلیماں چھوڑ دے - رند

فصل گل آنے پہ ہے پھر دور دورِ جام ہو
پھر وہی جم جائے ساقی کا اکھاڑہ چاہیے صبا

بنادیا ہے چمنستاں میں اکھاڑہ کب سے
دونوں جانب سے وہ خم ٹھوک کے آئے بادل - قدر
گرم اندر کا اکھاڑا تو ہے میخانے سے
رقص پریوں کا کوئی سیکھ لے دیوانے سے امیر مینائی

اردو الفاظ کی انگریزی ڈکشنری جسے جون۔ ٹی۔ پٹس نے لکھا ہے اکھاڑے کو اس طرح بھی دیتے ہیں:

"Arena, wrestling ground, palastra, place of exercise, any place of assembly, gymnsium, circus, court, land assembly, a seat of Hindu Sadhus."

A dictionary of Urdu classical Hindi and English by John T. Pattrs p.67.

ہندی شبد ساگر جلد اوّل میں لفظ اکھاڑے کے معنی اس طرح دیے ہیں:

اکھاڑہ: اسم مذکر، سنسکرت اکشواٹ دوسرا اک کھاڑا اسم اکھریٹ

۱- وہ مقام جو کشتی لڑنے کے لیے بنا ہو، کشتی لڑنے یا کسرت کرنے کے لیے بنائی مربع نما یا مستطیل نما جگہ، جہاں کھود کر مٹی ملائم کر دی جاتی ہے۔

۲- سادھوؤں کا سماجی گروہ وہ جماعت جیسے ترنجی اور نارائنی کا اکھاڑا۔

۳- سادھوؤں کا جائے رہائش یا سنتوں کا اڈہ۔

۴- تماشا دکھانے والوں اور گانے بجانے والوں کی جماعت (منڈلی) جماعت جمع بڑا مثال آج پٹے بازی کے دو اکھاڑے نکلے۔

۵- سبھا، دربار، مجلس، رنگ بھوی، رنگ شالہ، ناچنے کی جگہ، پریوں کا اکھاڑا۔

۶- میدان، صحن۔

ہندی شبد کوش جلد اوّل میں اکھاڑے کا مطلب اس طرح ہے:

۱- وہ مقام جو کشتی لڑنے کے لیے بنا ہو اور جہاں تھوڑے بہت آدمی اکٹھے رہتے ہوں۔
۲- تماشا کرنے یا لکڑی کھیلنے والوں کا دنگل
۳- سادھوؤں کی سبھا
۴- دربار
۵- مجلس
۶- رنگ بھوی، رنگ شالا
۷- ناٹیہ شالا
۸- جھرمٹ
۹- آنگن
۱۰- میدان

خیال یا لاوَنی کے اکھاڑے اور ان کے استاد/خلیفہ

''اتر پردیش کے لوک گیت'' کے مصنف اظہر علی فاروقی کہتے ہیں:

> ''خیال کے شاعروں کی تنظیم کو اکھاڑا کہا جاتا ہے اور یہ بھی بتایا جاتا ہے کہ اس تنظیم کا سلسلہ ''دس نام'' سنتوں کے اکھاڑوں کے نام سے شروع ہوا جن کے نام قدرتی چیزوں کی مناسبت سے گری (پہاڑی)، بن، پربت، پہاڑ، ساگر (سمندر) سرسوتی (علم کی دیوی)، سورج وغیرہ تھے اور اس کے ممبروں کے ناموں کے ساتھ لقب کے طور پر استعمال ہوتے ہیں ان میں سب سے نمایاں شخصیت مہاتما برکن گری کی تھی اور مسلمانوں میں شاہ علی کی۔''

لاوَنی

واضح رہے کہ خیال کا دوسرا نام لاوَنی بھی یا خیال گائکوں کی انجمن اکھاڑوں کے دوستانہ مقابلے

ہوتے رہتے ہیں۔ ہر اکھاڑے کا ایک استاد اور ایک خلیفہ ہوتا ہے خلیفہ باقاعدہ انتخاب سے ہوتا ہے۔
(اتر پردیش کے لوک گیت، از اظہر علی فاروقی۔ترقی اردو بیورو۔نئی دہلی 1981ء ص:430-431)

جس طرح خیال کے اکھاڑے میں استاد خلیفہ وغیرہ ہوتے ہیں۔ آگرہ، متھرا کے بھگت کے اکھاڑوں میں بھی استاد خلیفہ ہوتے ہیں۔ حقیقت میں خیال کے اکھاڑوں نے ہی بھگت کے سوانگ رائج کیے جیسا کہ ہم گزشتہ صفحات میں بتا چکے ہیں۔

ہر اکھاڑے میں استاد کا مقام سب سے اہم ہوتا ہے، وہ اکھاڑے کی مرکزی شخصیت ہوتا ہے جس کے ذریعہ اکھاڑے کے سارے کام عمل میں آتے ہیں۔ استاد یا تو اکھاڑے کی بنیاد رکھنے والے ہوتے ہیں یا پھر ان کی وفات کے بعد دوسرے اس عہدے پر مقرر کیے جاتے ہیں یا ان کے خاندان کا کوئی قابل شخص اس کا بار سنبھالتا ہے۔ کبھی کبھی بھگت کے اکھاڑے کے استاد کے مرجانے پر بھی انھیں کے نام سے اکھاڑوں کے نام چلتے رہتے ہیں اور کافی عرصہ تک کسی کو استاد کی گدی پر مقرر نہیں کیا جاتا۔ خلیفہ لوگ بھی ان کے نام سے اکھاڑا چلاتے رہتے ہیں۔ استاد کا نام اکھاڑے میں شاگرد بنا کر طاقت بڑھاتا رہتا ہے اور وہی اکھاڑے میں مظاہرے کے لیے سوانگ لکھتے ہیں۔ کبھی کبھی جب استاد اجازت دیتے ہیں تو دوسرے شاعروں کا سوانگ بھی اسٹیج پر کھیلا جاتا ہے لیکن اسے دکھانے سے پہلے دیکھنا، اصلاح کرنا بعد میں اپنی نگرانی میں اس کو اسٹیج کرانا استاد کا ہی فرض ہوتا ہے۔ آگرے کی بھگت کے اکھاڑوں نے آج کل لسانی تعصب کے تحت صدیوں پرانے استاد خلیفہ کے ناموں کی جگہ گرو اور ادھیکش نام رکھ لیے ہیں جیسا کہ اور جگہ ابھی ایسا نہیں ہے۔ سوانگوں کے اختتام پر اکثر اکھاڑے میں تیار کیے گئے سوانگوں میں اس کی تاریخ تصنیف اور اکھاڑے کا حال دے دیا کرتے ہیں لیکن اکھاڑوں کے بعد جب تجارتی سوانگ منڈلیاں بنیں تو یہ روایت ختم ہوگئی کیونکہ شاعر کمپنی کا ملازم ہوتا ہے صرف مالک کی تعریف کرنا ہی اس کا کام ہوتا ہے، اکثر اپنا نام تک بھی ڈرامے میں بھی نہیں ڈالتا کیونکہ اول تو اس کی روزی کا سوال ہے، اس کا مقصد تو صرف مالک کو خوش کرنا ہے۔ یہ مثال میں ہاتھرس کے طرہ اکھاڑے کی دے رہا ہوں جو جہاں کیرآباد کے اندرمن استاد کا قائم کیا ہوا تھا اور ان کے شاگرد طوطا رام، چرنجی لال، گوبند جین وغیرہ اکیلے چلا رہے تھے۔ قتل جان عالم جو 1908ء میں لکھا گیا،

کے آخر میں لاؤنی بحر میں اکھاڑے کا ذکر اس طرح تھا۔اس کی ٹیک تھی ''حق تعالیٰ نے کیے رفع دکھ درد مصیبت رنج والم۔''

قصہ قتل جان عالم کلی مختوم ہوئی
اندر اکھاڑے تھوڑا سا اب کچھ کرے یہاں رقم
حق تعالیٰ نے کیے رفع دکھ درد مصیبت رنج والم
اندر اور مہتاب و طوطا رام گئے سردھام
استاد گوبند چرنجی لال شہر ہاتھرس مقام
پرشادی اور لیکھراج خوش رہیں نرائن داس مدام
ننھا رام، درج مدن جانکی ہیرا لال کا روشن نام
لچھا اور گنشیا کہہ رہے سوانگ کو سم
حق تعالیٰ نے کیے رفع دکھ درد مصیبت رنج والم
کاتک بدی دواوس واسرانیس سو پینسٹھ کا سال
جگدمبا کی کرپا درشٹی سے کیا بنا کر پورا خیال
بھول چوک رہ گئی تو سجن لینا اسے سنبھال
ہولی ہاتھرس بیچ سوانگ جب دیں اجازت موہن لال
آ ٹل چھتر کی جے بول بس یہیں رکی ہماری قلم
حق تعالیٰ نے کیے رقم دکھ درد مصیبت رنج والم

اس طرح غنائیہ ڈراموں یا سوانگوں میں خلیفہ استاد اکھاڑوں کا حال لکھ دیا کرتے تھے۔ اکھاڑوں میں دوسرا اہم عہدہ خلیفہ کا ہوتا ہے۔اکھاڑے میں جو شخص اپنی فنی اور شاعرانہ قابلیت اور ملنساری اور تنظیمی صلاحیت اور عوامی محبت سے اپنا اہم مقام بنا لیتے ہیں انھیں خلیفہ بنادیا جاتا ہے۔ یہ خلیفہ بوقت مظاہرہ ہر ذریعے سے مخالفین کے ڈراموں کو ناکام کرنے، ان کی ہمتیں پست کرنے اور اپنے اکھاڑے کی عزت اور وقار کو بڑھانے میں متواتر لگے رہتے ہیں۔مخالفین کے طنزیہ چٹکلے بازی کے سوالات کے جواب بھی دینا انھیں کا کام ہوتا ہے۔کسی استاد کی وفات کے بعد

جب کافی عرصہ تک استاد کا انتخاب نہیں ہوتا تو ان خلیفاؤں میں سے ہی کوئی بزرگ شخص استاد مرحوم کے نام سے اکھاڑے کو چلاتا رہتا ہے لیکن خلیفہ لوگ کسی کو اکھاڑے کا شاگرد نہیں بناتے۔ اگر استاد کی وفات یا نئے استاد کے انتخاب کے درمیان اکھاڑے میں کوئی نیا شخص شاگرد ہونے کو آتا ہے تو استاد کی تصویر یا ان کی سادھی پر اسے شاگرد بنادیا جاتا ہے اور چوکھٹ کا شاگرد کہلاتا ہے۔ مشہور نوٹنکی فن کار اور جدید نوٹنکی کا معمار تر موہن لال قنوجی جہاں گیر آباد میں آکر اندرمن کے گھر میں شاگرد ہوا تھا اور چوکھٹ کا شاگرد کہلاتا تھا۔

اکھاڑے کے شاگرد بنانے کے سلسلے میں شاگرد بنانے کا حق صرف استاد کا ہی ہے اکھاڑے میں شاگرد کا مقام بھی اہم ہوتا ہے کیونکہ کوئی شخص خواہ کتنا ہی قابل کیوں نہ ہو جب تک وہ کسی استاد کا شاگرد نہیں ہو جاتا تب تک اسے بے استاد ہی مانا جاتا ہے اور اس کی مہارت قابلیت اور کارگزاری کو کوئی منظور نہیں کرتا۔ کہیں کہیں خلیفہ ایک ہی ہوتا ہے لیکن بہت سی جگہ اکھاڑوں میں کئی کئی خلیفہ ہوتے ہیں۔ آگرہ میں بھی بھگت کے اکھاڑوں میں کئی کئی خلیفہ ہوتے ہیں۔

ہر اکھاڑے کا ایک جھنڈا بھی ہوتا ہے۔ طرّہ والوں کے جھنڈے کا رنگ بھگوا اور کلغی اکھاڑے والوں کا رنگ ہرا جھنڈا تھا۔ ان اکھاڑوں میں ہر ذات، قوم کے لوگ ہوتے ہیں۔ اکھاڑوں میں کسی نئے شخص کو خلیفہ بنانے کی بھی کچھ رسمیں ہوتی ہیں۔ طریقہ تو یہ ہے کہ جب کوئی اکھاڑہ نیا سوانگ کرتا ہے تب سوانگ کے اختتام پر ہی جس شخص کو بھی خلیفہ بنانا ہوتا ہے، اس کے نام کا اعلان کر دیا جاتا ہے اور اکھاڑے کے استاد وہیں پگڑی باندھ کر خلیفہ کے خالی مقام کو پُر کر دیتے ہیں یا خلیفہ کا نیا مقام قائم ہونے تک یا خالی مقام پر کسی شاگرد کو خلیفہ بنا دیتے ہیں سو کھیل کے دوران اسٹیج پر بھی اگر کوئی شاگرد ہونا چاہے تو استاد اسے اکھاڑے میں شامل کر لیتے ہیں اور اعلان کر دیتے ہیں۔ استاد سے تعویذ بندھوانے کے بعد شاگرد مان لیے جاتے ہیں، اگر سوانگ کا موقع نہ ہو اور کسی کو درمیان میں ہی خلیفہ بنانا ہو تو یہ اس کے دنگل کا اعلان کرنا پڑتا ہے کیونکہ دنگل کے معنی کشتی لڑنے کے لیے اترنے اور اکھاڑے کے ہیں کیونکہ ابتدا میں خلیفہ کے چناؤ کے لیے مقابلہ ہوتا تھا اس لیے اسے دنگل کہا گیا۔ اکھاڑے کے خلیفہ کا حکم ماننا شاگرد کا فرض ہے۔ شاگرد ایک طرح سے استاد اور خلیفہ سے مذہبی (پیر و مرشد یا گرو چیلا) عقیدت رکھتا ہے، خلیفہ کی نافرمانی

کی کسی کو ہمت نہیں ہوتی، خلیفہ کو پورا اختیار ہوتا ہے کہ وہ اپنے اکھاڑے کے ممبروں کی ناشائستہ حرکت پر اسے سزا دے۔ یہاں تک کہ اکھاڑے سے خارج کردے اور دوسرے ممبروں کو اس سے مقاطعہ کا فرمان جاری کردے۔ جب کوئی استاد یا خلیفہ کا عہدہ سنبھالتا ہے تو اس کا ایک اچھا دن اور گھڑی مقرر کر کے دنگل کا اعلان کرنا پڑتا ہے۔ دنگل کے ذریعہ وہ باقاعدہ رجسٹر ہو جاتا ہے۔ تاریخ مقرر کر کے الائچیوں کے ذریعہ دوسرے اکھاڑے والوں کو دنگل میں آنے کی دعوت دی جاتی ہے۔ الائچی بانٹنے کا طریقہ ان اکھاڑوں میں پرانا ہے۔ الائچی کی دعوت ملنے پر دوسرے اکھاڑوں کے استاد خلیفہ اور کچھ نمائندے دنگل میں شرکت کرتے ہیں۔ دنگل کا آغاز سکھی دوڑ سے ہوتا ہے۔ سکھی دوڑ، ساقی دور کی مسخ شدہ صورت ہے۔ ابتدا منگلا چرن یا حمد یا مناجات سے ہوتی ہے۔ آگرہ میں بھگت کا اکھاڑا خیال کے اکھاڑوں کے خلاف خالص مذہبی رنگ لیے ہوئے ہے۔ اس لیے ان میں پہلے دیوی پوجن ہوتا ہے۔ سب ہی اکھاڑوں میں دیوی پوجا کی رسم قریب قریب یکساں ہوتی ہے ان میں شکتی کی شکل میں تھوڑا سا فرق ہوتا ہے۔ کہیں سواستک کا کہیں ترشول ψ اور کہیں ہاتھ کے نشان کی پوجا ہوتی ہے۔ پوجا کا طریقہ آگرہ، اور متھرا کے اکھاڑوں میں یکساں ہی ہے۔ کچھ اکھاڑوں میں خالص گھی میں سیندور ملا کر دیوار پر سواستک کا نشان بنایا جاتا ہے، کہیں سندور پانی میں گھول کر اس سے دیوار پر ترشول کا نشان لگاتے ہیں۔ کہیں کہیں پانی میں گھولی ہوئی ہلدی سے ہاتھ کے پنجے کا نشان بنایا جاتا ہے۔ ان تھاپے، ترشول اور سواستک کے نشانوں کے نیچے گوبر کے کنڈے کو جلا کر جیوتی جگائی جاتی ہے اور اس جیوتی اور دیوار پر بنے نشان کی روئی، چاول، پھول وغیرہ سے پوجا ہوتی ہے، جیوتی پر دھوپ، لونگ گوگل، لوبان، پھول مالا، گھی وغیرہ چڑھائے جاتے ہیں اور خالص گھی کا چراغ، جیوتی کے ساتھ جلایا جاتا ہے، کہیں کہیں جیوتی پر شراب بھی چڑھائی جاتی ہے۔ پوجن شکتی کا نشان کہلاتا ہے۔ عوامی زندگی میں سرسوتی اور کالی دونوں دیویاں ایک ہو گئی ہیں اور یہی پوجا طاقت اور عقل حاصل کرنے کی روایات کے تحت کی جاتی ہے۔ اکھاڑے کے استاد سب حاضرین کی موجودگی میں سب سے پہلے پوجا کرتے ہیں استاد کے بعد خلیفہ، اس کے بعد شاگرد دیوی پوجن کرتے ہیں۔ ایک اکھاڑے والا دوسرے اکھاڑے والوں کی دیوی کو نہیں پوجتا، وہ صرف دیکھتا رہتا ہے۔ لیکن تبرک، شیرینی،

پرشاد سب ہی تعظیم سے لیتے ہیں ۔ یہ تبرک زیادہ تر مٹھائی ہوتا ہے جسے جیوتی پر چڑھا کر تقسیم کر دیا جاتا ہے۔ متھرا بندرابن میں سبھی دیویوں کے آگے (جیوت کے آگے) چاقو یا کٹار سے لیموں کاٹے جاتے ہیں جو پرانے سلسلہ کی قربانی کی روایاتی نشانی ہے۔ آگرے میں یہ رسم نہیں ہے۔ شکتی پوجا کی یہ رسم اسٹیج بنانے میں بھی کی جاتی ہے۔ آسام، اڑیسہ، مدھیہ پردیش، آندھرا، کرناٹک وغیرہ میں اسٹیج کی بنیاد رکھنے پر شکتی پوجا کی جاتی ہے کیونکہ جب بیسویں صدی کی ابتدا ہی سے اکھاڑا بندی کمزور پڑنی شروع ہوئی اور پیشہ ور کمپنیاں بن گئیں تو اسٹیج کی شکتی پوجا ختم ہوگئی۔ مذہبی ڈراموں میں (جنھیں راس لیلا اور رام لیلا کہا جاتا ہے) ابتدا میں دیوتائی کردار کے سامنے، آرتی وغیرہ اتار کر شکتی پوجا ہوتی ہے لیکن عوامی اور دوسرے ڈراموں میں اب یہ رسم بھینٹ تک رہ گئی ہے۔ خیال اور شاعری میں بھینٹ کو سکھی دوڑ کہتے ہیں جو ساتی دوڑ کی بگڑی ہوئی شکل ہے لیکن جہاں مسلمان درویشوں اور مسلم ماحول ہوتا ہے وہاں شکتی پوجا کی جگہ حمد، نعت اور ملی جلی سکھی دوڑ یا شکتی پوجا کی رسم ادا ہوتی ہے وہ بھینٹ کہی جاتی ہے۔ ہاتھرس کے قریب سلیم پور کے روپ رام (جنھوں نے ڈیڑھ سو سے زیادہ سوانگ لکھے ہیں) کی 1934ء کی لکھی بھینٹ سنیے:

دوہا

سجے کر پال سکھا سدن دین بند جگدیش
سادر چرن سروج میں داس نواوت شیش

چوبولے

سنتن کے پالک کل، مالک گھوڑا شت دنو جن کے
جب جب بھیر پڑے بھگتن پر مارے مان جتن کے
بشو بہاری ہتکاری نشدن دین جن کے
لاج رکھیا سدا سہایک سوامی اندر من کے

دوڑ

شاردا اور راہی شاسکل گو

سادہ مغشا تھکے گن گاوت گاوت
نتھا رام درج کہے رادروپارنہ کوئی پاوت

کبھی کبھی بھینٹ کی زبان ایسی ہو جاتی ہے:

دوہا

اول سب سے تو سمر آدی پرش بھگوان
جس کے فضل و کرم سے ہو مشکل آسان

چوبولا

نیک نام شری شیام اور سب جھوٹا مان زمانہ
ہر ایک کام کرنے سے پہلے اسے یاد فرمانا
اس کے سوا وقت ناقص میں کام نہ کوئی آنا
اپنا تو دار و مدار ہی کل ہے اس پر گل رانا

بحرطویل

ہے بھروسہ اسی پر ہر انسان کو حور و جن و ملائک پریزاد کو
سب کا کرتا ہے پالن و پوش وہی ساتھ رہتا ہے ہر وقت امداد کو
نہیں ہوتا مخالف کسی کے کبھی خوب سنتا ہے ہر اک کی فریاد کو
اس کی رحمت کے باعث ہوئے نامور اعلیٰ رتبہ ملا اندر استاد کو

دوڑ

رہے جو اس سے برہم + ہمیشہ ہوگا سرخم + نہ اس کو کبھی بھلانا
نتھارام کہیں رات دن شیام رام گن گانا

قدیم بھینٹ ایک بدایوں کے کہنہ مشق شاعر نرائن داس شعلہ کی سنیے، سوانگ فسانہ عجائب"
نرائن داس شعلہ:

دوہا

حمد خدا پہلے لکھوں پیچھے نعت رسول

پہلے آیا ہے شجر پیچھے پھل اور پھول

چوبولہ

محبوب خدا، مرغوب خدا، مقبول خدا، مطلوب خدا
انوار خدا، ابرار خدا، اسرار خدا، منسوب خدا
منظور نظر اور نور بصر اور وہ مقبول خدا کے ہیں
اسناد میں جن کی قرآں ہے بیشک وہ رسول خدا کے ہیں
لو لاک گواہی دیتا ہے معشوق وہ ایزد پاک کے ہیں
یاں دست شکستہ عقل کے ہیں اور پاؤں لنگ ادراک کے ہیں
ہے خوف گناہوں کا مجھ کو وہ امت کو بخشائیں گے
شعلہ صاحب ہولی کھیلو وہ بیڑا پار لگائیں گے

سوانگ نقلی مالن جو حقیقت میں، اپنے عہد کا مقبول ترین سوانگ ہے زبان مشکل اور غیر فصیح ہونے کی وجہ سے اسٹیج کا سوانگ نہ بن کر کتابی سوانگ بنا مگر یہ سوانگ بھی نتھا رام منڈلی کا ہے اور اس کو اللہ نور شاعر مضطر نے لکھا ہے کیونکہ آخر میں اس کا تخلص ہے، اس کی بھینٹ سنئے:

دوہا

بندوں کے اوپر رکھ ہردم مہر نگاہ
پاک ذات مولا تیری پاک تیری درگاہ

چوبولہ

صفت کروں کیا زمیں فلک پر کھلا نور ہے تیرا
سمجھیں پاس میں تم کو لیکن مکاں دور ہے تیرا
بڑا سہارا صبح شام مجھ کو غفور ہے تیرا
مجھ خادم کو خدا وند ہردم غرور ہے تیرا

بحرطویل

عقل حیران ہے دو جہاں میں عجب کھیل قدرت کے کیا کیا دکھائے تیئے

بے سہارے کا گردوں بنا کر کے پھر چاند سورج ستارے لگائے تیئے
وہ چلائی ہوا جو دکھائی نہ دے کیا خداوند دریا بہائے تیئے
اور گوہر صدف میں سے پیدا کیے خاک سے گل چمن میں کھلائے تیئے

دوڑ

نہ تعریف ادا ہو + تجھ سے مجھے سوا ہو + بھروسہ آزادی کا
کہوں فسانہ پھول سنگھ نوٹنکی شہزادی کا

ایک خیال کے دنگل کی بھینٹ سنیے اور متحد تہذیبی مظاہرہ ملاحظہ فرمایئے اس کے خالق انیسویں صدی کے آخر کے شاعر تجلی ہیں:

بھینٹ

رام رحیم تیرے دونوں ہیں جس نے اس کا نام رٹا
رہا شاد دونوں جگ میں دکھ دور ہوا اور پاپ کٹا
بھگتوں پر ہو کر سہائے بھگتی دی اور بھگوان بنا
رحم کیا مظلوموں پر اس سے رحیم اور رحمان بنا

دوڑ

رسال گر استاد وہاں چھند کی راہیں بتلائیں
بادل عبدالغفور نے مطلب کی ان سے باتیں پائیں
قادر بخش کا بجن سدا یا + رجب خاں نے یوں فرمایا + محمد ہادی نے بتلایا
رام رحیم محمد گایا + کہیں تجلی ہاتھ اٹھا + رام رحیم تیرے دونوں ہیں جس نے اس کا نام رٹا

اکثر بھینٹ ساز کے ساتھ گائی جاتی ہے اس دنگل میں اکھاڑے کے ناموں کے ساتھ اکثر استادوں اور خلیفاؤں کے نام بھی اور دیوتاؤں کے نام بھی لیے جاتے ہیں جن کی مثالیں اوپر دی جا چکی ہیں۔

بھگت کے اکھاڑوں کے طریقے یا آئین

دستار بندی

دستار بندی کے لیے بساط یا تخت ڈال دیا جاتا ہے۔ بھینٹ کے بعد ابتدا میں تھوڑا سا گانا بجانا ہوتا ہے جس میں بلائے گئے اکھاڑوں کے سب فنکار حصہ لیتے ہیں۔ گانے کے بعد اکھاڑے کے جس شخص کو خلیفہ یا استاد بنانا ہوتا ہے اکھاڑے کے استاد یا خلیفہ ہونے کی دستار (پگڑی) باندھی جاتی ہے اور تبرک کے طور پر کچھ مٹھائی یہ عہدہ حاصل کرنے والے کے منہ میں رکھی جاتی ہے اس کارروائی کو اکھاڑوں کی اصطلاح میں منہ بھرنا کہتے ہیں۔ اس طرح کے دنگل میں بہت سے شاگرد بننے کے خواہشمند استاد سے تعویذ بندھوا کر اور منہ بھروا کر شاگرد بن جاتے ہیں۔ شاگرد بننے والوں کو بھی مٹھائیاں تقسیم کرنی پڑتی ہیں۔ شاگرد بننے والوں کو استاد اور خلیفہ کی خدمت میں نذرانہ اور جوڑا بھی پیش کرنا ہوتا ہے۔ جب سے نوٹوں کا رواج چلا ہے اس وقت سے شاگرد استاد اور خلیفہ کے گلے میں نوٹوں کے ہار ڈالتے ہیں۔ ڈرامے کے موقع پر ناظرین خوش ہو کر نذرانہ یا بھینٹ کا روپیہ پیش کرتے ہیں، وہ اگر استاد کے ہاتھ میں دیا جاتا ہے تو وہ استاد کا ہوتا ہے اور اگر اداکار کی اداکاری پر جو روپیہ دیا جاتا ہے وہ سازندوں پر جاتا ہے۔ دستار بندی کے دنگل میں مدعوئین اکھاڑوں کے ممبر اور استاد خلیفہ سب ہی کو مٹھائی تقسیم کی جاتی ہے۔ دوسرے اکھاڑوں کے استاد و خلیفاؤں کو ایک ایک کٹورا، تھال، پرات اور ان میں دو دو لڈو رکھ کر نذر کیے جاتے ہیں۔

اگر کسی اکھاڑے کے گرو دنگل میں نہ آ سکے ہوں تو ان کی یہ نذران کی جگہ پر بھیج دی جاتی ہے۔ اکھاڑے کی اصطلاح میں اس نذر کو 'بھاجی دینا'' کہا جاتا ہے۔ یہاں یہ بات قابل ذکر ہے کہ استاد یا خلیفہ کے عہدہ پر سرفراز ہونے کے موقع پر اگر ایک لڈو آدھ سیر کا ہوگا تو خلیفہ کے تقرر پر ایک پاؤ کا ہوگا۔ جب تک دنگل یا ڈرامے کے مظاہرے کے موقع پر کسی شخص کی دستار بندی نہیں کی جاتی وہ شخص اکھاڑے کے معاملات میں دخل نہیں دے سکتا چاہے وہ کتنا ہی اہم شخصیت کا مالک کیوں نہ ہو۔ خلیفہ یا استاد دستار بندی کی رسم کو آگرہ اور متھرا میں پیالہ کہتے ہیں اور خیال کے اکھاڑوں میں بینا کہتے ہیں۔

پیالہ کرنا

متھرا بندرابن میں آگرے کے بھگت کے اکھاڑوں میں استاد کی تقرری کے لیے پیالہ کرنا ضروری ہوتا ہے۔ استاد کا مقام کسی اکھاڑے میں سب سے زیادہ اہم ہوتا ہے یہ ہم پہلے ہی کہہ چکے ہیں اس لیے استاد کی تقرری اکثر پرانے استاد اپنے عہد حیات میں ہی یا تو کسی غنائیہ ڈرامے کے خاتمے پر اپنے کسی قابل ترین شاگرد کو پگڑی باندھ کر اور منہ بھر کر دیتے ہیں یا اپنی زندگی کے آخری وقت خود اپنے سامنے ہی پیالہ کرا کر دیتے ہیں، کہیں استاد کے سامنے وارث نہیں بنایا جاتا تو کبھی کبھی کافی پریشانی پیدا ہو جاتی ہے وجہ یہ ہے کہ استاد ایسا شخص ہوتا ہے جس کی عزت پورے اکھاڑے والے ماں باپ کی طرح کرتے ہیں۔ پھر استاد شاعری کے علاوہ ہر فن میں ماہر ہوتا ہے تمام اکھاڑے پر اس کا کنٹرول ہوتا ہے، ہر شاگرد کو اس کا حکم ماننا پڑتا ہے، چوں و چرا نہیں کر سکتا ہے۔ اگر آپس میں کوئی اختلاف پیدا ہوتا ہے تو اسے وہ دور کر دیتا ہے۔ جیسا کہ ہم پیچھے لکھ آئے ہیں کہ استاد یا خلیفہ شاگرد کو اکھاڑے سے بھی نکال سکتے ہیں اور نکالے ہوئے کا بائیکاٹ ہو جاتا ہے، کوئی اکھاڑے والا اس سے بات نہیں کرتا۔ جس جھگڑالو شخص کے استاد بننے سے اکھاڑے میں پھوٹ پڑنے کا اندیشہ رہتا ہے اس کے بغیر برسوں اکھاڑا خلیفاؤں کے سہارے چلتا ہے۔ استاد کا کام استاد کے لڑکے سے نکال لیا جاتا ہے اگر وہ اکھاڑے میں دلچسپی لیتا ہو، اکثر استاد کی تصویر سے اور ان کی گھر کی چوکھٹ سے شاگرد بنائے جاتے ہیں۔ مشہور نوٹنکی معمار تر موہن اور نتھارام جو جہانگیر آباد کے مشہور استاد اندرمن کی چوکھٹ کے شاگرد تھے۔ اگر استاد کو

مقرر کرنا ضروری ہوتا ہے تب پیالہ کرنا ضروری ہو جاتا ہے۔ پیالے میں وہی رسومات ادا کی جاتی ہیں جو دنگل میں ہوتی ہیں جن کا تذکرہ ہم پچھلے صفحات میں کر آئے ہیں لیکن پیالے میں دنگل سے بھاجی کے لڈو دگنے وزن کے ہوتے ہیں، معمر خلیفہ استاد کے تسلیم ہو جانے پر دستار بندی کرتے ہیں۔ اور نذرانہ دیتے ہیں پگڑی یا دستار میں دوسرے استاد بھی اپنا ہاتھ لگا کر اپنی منظوری دیتے ہیں۔

طریقۂ بھگت

پیچھے بتایا جا چکا ہے کہ اکھاڑے کے استاد وہی ہوتے ہیں جن میں شاعری کی خوبیاں ہوتی ہیں اور وہ اپنی شاعرانہ قابلیت سے ہی اکھاڑے کے لیے باعث عزت و وقار ہوتا ہے۔ جب کوئی غنائیہ ڈراما یا سوانگ تصنیف کرنے کا خیال ہوتا تو سب سے پہلے استاد اس کا پلاٹ تیار کرتا ہے اور اکھاڑے میں سناتا ہے سب لوگ اس میں اپنی اپنی رائے گھٹانے بڑھانے نیز تبدیل کرنے کے بارے میں دیتے ہیں، پھر استاد اس کو غنائیہ انداز میں تخلیق کرتا ہے اور اکھاڑے میں سناتا ہے۔ غنائیہ مکالموں میں بھی خلیفہ اور شاگردوں کی رائے سے ترمیم و تنسیخ ہو سکتی ہے۔ ڈرامے کو پُر اثر، خوبصورت اور مقبول بنانے کی ہر کوشش کی جاتی ہے، ہر ڈراما اکھاڑے کی اور استاد کی ملکیت سمجھا جاتا ہے، اکھاڑے کے ہر فرد کو اپنے اکھاڑے کی عزت کا خیال ہوتا ہے۔

اکھاڑوں میں دو قاعدوں کا خیال رکھا جاتا ہے۔ اوّل ایک سوانگ ایک بار کھیلنے کے بعد دوبارہ جب تک نہیں کھیلا جاتا جب تک پبلک کا بیحد اصرار نہ ہو دوسرے ایک اکھاڑے کے سوانگ کو دوسرا اکھاڑے والا کھیلنا اپنے لیے بے عزتی کا باعث سمجھتا ہے۔ ایک ہی سوانگ کو دوبارہ کھیلا جائے اور دوسرے اکھاڑے کا لکھا ہوا سوانگ کھیلا جائے تو دوسرے اکھاڑے والوں کے طعنے پھبکے سننے پڑتے ہیں یہی وجہ ہے کہ ایک ہی سوانگ مختلف مصنفین کے ملتے ہیں۔ نوٹنکی شہزادی کا سوانگ اندرا اکھاڑے کا الگ ہے استاد ہاشم کے اکھاڑے کا ہاتھرس میں الگ اور کانپور کے سری کرشن اور ترموہن کے یہاں کا سوانگ الگ ہے یہی وجہ تھی کہ 1920ء یا 1924ء تک قریب اندرا اکھاڑے کا سوانگ نوٹنکی اپنی دیرینہ زبان کی وجہ سے دوسرے اکھاڑوں کے مقابلہ میں شہرت حاصل نہ کر سکا تو نتھارام نے اللہ نور سے نوٹنکی سوانگ دوبارہ لکھوایا لیکن اس کا نام بدل کر ''نقلی مالن'' رکھا اور وہ بے حد مقبول ہوا۔

ریہرسل

بہر حال استاد کے سوانگ کو لکھنے اور پے در پے نظر ثانی کرنے کے بعد اور آخری نظر ڈالنے کے بعد اس کو ڈراما کرنے والے رجسٹر میں لکھا جاتا ہے اور اس رجسٹر سے الگ الگ پارٹ کرنے کو ہر اداکار کے بارے میں طے کر لیا جاتا ہے کہ یہ کون سا پارٹ کرے گا۔ انتخاب کر کے تقرر کے مطابق تقسیم کر دیا جاتا ہے جسے سوانگ کی زبان میں پرچی تقسیم کرنا کہا جاتا ہے انیسویں صدی اور بیسویں صدی کی ابتدا میں ان اکھاڑوں میں حصہ لینے والے زیادہ تر بے پڑھے لوگ ہوتے تھے صرف استاد یا تو قدرتی اتنی صلاحیت رکھتے تھے کہ ایک بار کی تخلیق یاد رکھتے تھے اور بعد میں لکھا دیتے تھے یا خود لکھ لیتے تھے۔ دیوبند کے استاد پھول سنگھ کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ خداداد صلاحیتوں کے مالک تھے وہ ڈراما بناتے وقت چھندوں اور راگوں اور مکالموں میں ہر ایک کی تخلیق کے بعد ایک لکڑی کی تیلی اس کی جگہ ترتیب سے رکھ دیتے تھے اور ڈرامے کے اختتام پر ترتیب وار اس کو لکھاتے جاتے تھے۔ اندرمن کے بارے میں بھی ایسا ہی کہا جاتا ہے کہ کسی ڈرامے کا پلاٹ سوچ لینے پر جہانگیر آباد سے انوپ شہر جو قریب پندرہ کلومیٹر ہے گنگا نہانے پیدل جاتے تھے اور لوٹ کر خلیفہ مہتاب رائے کو سوانگ لکھا دیتے تھے اس لیے لوگ کہتے تھے کہ اندرمن کو دیوی کی سدھی تھی بہر حال پرچی تقسیم ہونے کے بعد کسی نیک ساعت میں ریہرسل شروع ہو جاتی ہے مشق شروع کرنے سے پہلے دیوی پوجن ہوتا ہے، اس پوجن کی بھینٹ میں دیوتا سے ڈرامے کے کامیاب ہونے کی دعا مانگی جاتی ہے جیسے اندرا کھاڑے کے ہاتھرس کے استاد شاعر چرنجی لال نے سوانگ کی ابتدا میں بھینٹ میں اپنی کامیابی کی دعا مانگی ہے:

دوہا

سمر آدگنیش کو گرو چرنن جیت لائے
دکھن ہرن منگل کرن سکھ ندہ شاردامائے

چوبولا

سکھ ندہ شاردامائے مم کروکس پر باسو
کردکت کھنڈں جس کی اور پورن گیان باسو
سمجھوں نہیں شبھ گن اگن دوش میرے تونا سو

داس چرنجی لال کہے آلھا کڑیا کوساکھو
دوڑ: گرو میں شرن تمھاری + ناتھ لیو خبری ہماری + لاج تم میری راکھو
مانڈو اور مہوبے والوں کا کہے چرنجی ساکھو

(مانڈو کی لڑائی مصنفہ چرنجی لال پاٹھرس)

اسی اکھاڑے یعنی اندرا کھاڑے کے لکھے ہوئے سوانگ قتلِ جانِ عالم کی بھینٹ سنسکرت اور اردو دونوں میں پیش کرتا ہے۔

سنسکرت: منگلا چرن گنیش اسنت + چھند شاردول مکرمدت
شری مت پنکج مورکھ کردو ہرم مکرنگ کدا پدم نیدرم
مہانندم تلکم ملاٹ نکم کنہئے سچے مالا درم
ردھ سدھ براہم گنج سکھ شری ملالیو درم

یکرنگ تندینا یکم سب سم تندلے گرا، دہشترم
بندگی خدا کی

دوہا
یا حق کر بخشش مجھے توفیق تحریر
نورنگی مضمون کرتا ہوں تحریر

چوبولہ
کرتا ہوں تحریر گلشن عشق کھلاؤں اعلیٰ
ناخواندہ نادان نہ میں نے عروض دیکھا بھالا
وعدہ کردم بدم مناکر بار بار حق تعالیٰ
قصہ قتلِ جانِ عالم اندر من کہیں نرالا
دوڑ: خدا پروردگار تم + ہمارے مددگار تم + مہربانی کر خالق
قلم زباں میرے کو دے طاقت جہاں کے مالک

(سوانگ قتل جان عالم مصنفہ اندرمن)

دیوی پوجن اور بھینٹ کے بعد ریہرسل شروع ہو جاتی ہے۔ استاد ہر اداکار کی ایکٹنگ، آواز، گانے کا ڈھنگ اور تلفظ دیکھتا ہے۔ مجھے ہاتھرس میں پتا چلا تھا کہ استاد ہاشم نے سیاہ پوش جو خالص اور فصیح اردو میں تھا کئی سال صرف تلفظ کی صحت پر صرف کیے تھے اور تلفظ صحیح ہونے پر ڈراما پیش کیا تھا۔ آج تو ریڈیو، ٹی۔وی تک میں تلفظ کا خیال نہیں رکھا جاتا۔ ریہرسل مہینوں چلتا تھا پنڈراول ضلع بلند شہر میں ایک بزرگ نے یہ روایت مجھے بتائی کہ غدر کے بعد کی بات ہے یعنی 1862ء یا 1863ء کی اندر من اور کوڑا مل استاد کی پارٹی میں مقابلہ تھا ان دونوں پارٹیوں میں شدید رقابت تھی۔ اندر من کے کچھ ہمدردوں نے کوڑا مل کے ایک اداکار کو مقابلے کی رات کو اغوا کرلیا۔ اب کوڑا مل کی شکست یقینی تھی کیونکہ شاگرد اداکار کا پارٹ زنانہ تھا اور اسے بغیر تیاری کے کوئی اور ادا نہیں کرسکتا تھا، ریہرسل والے مکان میں سب اداس بیٹھے تھے، اداکار کی تلاش سے تھک چکے تھے، استاد اور تمام اکھاڑے والے اور کوڑا مل کا بیٹا سب بے حد پریشان تھے عزت خاک میں مل رہی تھی، دشمن کے اکھاڑے میں یہ خبر پہنچ چکی تھی کہ کسی نے اداکار کو غائب کردیا، ہوسکتا ہے کہ ان کا ہاتھ نہ ہو۔ وہ لوگ بھی اپنی اس فتح کو فتح نہ سمجھ رہے تھے لیکن سوانگ کا اعلان، تمام علاقے کے لوگوں کا اجتماع، مخالف اکھاڑے کے لوگ نہ مانیں لیکن عوام تو کوڑا مل کی شکست سمجھیں گے۔ اس وقت کوڑا مل کا لڑکا جب کھانا کھانے گھر میں بیٹھا تو اس کی آنکھوں میں آنسو تھے۔ لڑکے کی بیوی کو حالات کا علم تھا، اس نے ڈرتے ڈرتے کہا کہ ایک بات اگر خفا نہ ہو تو کہوں۔ لڑکے نے کہا کیا؟ اُس نے کہا یہ پارٹ میں کرسکتی ہوں اگر سسر جی مجھے اسٹیج پر بھیج دیں لڑکا اس پر خفا ہوا اور بولا مذاق کا وقت نہیں، ہم لوگ جتنے پریشان ہیں ایسے کسی جوان موت پر بھی نہ ہوتے۔ وہ بولی تم اور سسر دونوں بیٹھ کر دیکھ تو لو، تم لوگ ریہرسل کرتے تھے اور میں دہرایا کرتی تھی مجھے سب یاد ہے۔ لڑکے کی سمجھ میں آ گیا اور بولا اچھا سنا۔ جب بیوی نے لفظ بہ لفظ پارٹ سنایا اور ادا بھی خوبی سے کیا تو لڑکا دوڑا دوڑا باپ کے پاس گیا اور انھیں بلا لایا اور بیوی سے پارٹ ادا کرنے کو کہا۔ پہلے تو لحاظ کی وجہ سے وہ جھجکی پھر اس نے وہ پارٹ سسر کو سنایا۔ سسر بے حد خوش ہوئے۔ اعلان کیا کھیل ہوگا، کھیل ہوا اور کامیاب ہوا۔ تو اس طرح ریہرسل مہینوں ہوا کرتی تھی۔

یہ اکھاڑوں کا سلسلہ سوانگ، نوٹنکیوں میں 1920ء تک چلتا رہا۔ اس کے بعد ان غنائیہ

ڈراموں کی پیشہ ورانہ منڈلیاں بن گئیں جن کے طریقے دوسرے ہو گئے لیکن آگرہ کی بھگت میں ابھی تک اکھاڑوں کا نظام بنا ہوا ہے۔ وہ کرایوں پر کام نہیں کرتے۔ لیکن اب بھی ان اکھاڑوں میں مہینوں ریہرسل ہوتی ہے۔ اب آدمی کی زیادہ مصروفیت کی وجہ سے ہفتہ کی چھٹیوں میں ریہرسل کی جاتی ہے اور جوں جوں پروگرام کی تاریخ نزدیک آتی ہے ریہرسل میں سرگرمی ہونے لگتی ہے۔

کڑی نصب کرنا اور تاگے نکالنا

مالوے میں غنائیہ ڈراما ماچ کہلاتا ہے۔ اس میں اسٹیج کا ایک مقام مقرر کر کے بانس گاڑا جاتا ہے۔ بقول رام نرائن اگروال اب سے پہلے قریب پچیس سال قبل آگرے میں بھی ماچ کی طرح آٹھ فیٹ اونچی باڑھ باندھ کر اسٹیج بنائی جاتی تھی۔ پہلے زمین کھود کر کڑی نصب کی جاتی تھی اور استاد لوگ ہلدی، پھول، چاول سے زمین کا پوجن کیا کرتے تھے اور پنڈت لوگ اشلوک وغیرہ پڑھتے تھے۔ میکستھینز نے بھی لکھا ہے۔ اس دور میں لکڑی کے لٹھوں کا مچان گرک سمجھا تماشے کے لیے بنایا جاتا ہے۔

آج کل لاوڈ اسپیکروں سے ڈراموں کا اعلان ہوتا ہے یا باجوں گاجوں سے مختلف شکلوں میں سجا بنا کر جلوس نکالا جاتا ہے اسی طرح بھگت میں سوانگ کے کھلاڑیوں میں سے ہی پانچ سات سوانگی سجائے جاتے ہیں اور انھیں زیورات سے آراستہ کیا جاتا ہے۔ اس دَل کے سوانگوں کو ''ناگے'' کہا جاتا ہے۔ یہ سوانگی مختلف اکھاڑوں میں جاتے ہیں اور وہاں کے سداں (کبت کے طریقہ کی ایک نظم) گا کر اکھاڑے والوں کو بھگت میں چلنے کی دعوت دیتے ہیں۔ ناگا جس اکھاڑے میں بھی جاتے ہیں اس اکھاڑے کے لوگ ان کی چائے پارٹی کا انتظام کرتے ہیں۔

بھگت کی اسٹیج

بھگت اسٹیج وقت کے ساتھ بدلتی رہی ہے۔ کچھ جگہوں پر اب بھی قدیم طرز پر ہوتی ہے۔ متھرا میں اب سے سو سال پیش تر بھگت گلیارے میں ہوتی تھی لیکن اب میدانوں میں منڈوے کے اندر ہوتی ہے۔ بندرابن میں اب بھی بھگت بازوں میں ہوتی ہے۔ گلیارے کے دونوں جانب قطاروں میں لوگ بھگت دیکھنے کو تخت بچھا دیتے تھے اور دونوں قطاروں کے درمیان کی چھوڑی

ہوئی جگہ میں اداکار تماشا کرتے تھے اور سازندے اداکاروں کے ساتھ ساتھ چلتے تھے یہ ایک طرح سے چلتا پھرتا ڈراما تھا۔ بندرابن میں ایک جانب تخت ہوتے تھے اور گلیارے میں دوسری جانب سات چوکیاں بچھادی جاتی تھیں جن پر اداکار تماشا کرتے تھے اور ساتھ میں مشعل لیے مشعلچی آگے آگے اور سازندے اداکاروں کے پیچھے ساز بجاتے جاتے تھے۔ لیکن اب پچاس ساٹھ سال سے متھرا میں اسٹیج میدان میں ہوتی ہے۔ اسٹیج کے لیے تخت استعمال کیے جاتے ہیں اور تختوں کو سجایا جاتا ہے۔ آگرے کا اسٹیج مالوے کی مانچ کی اسٹیج زمین سے پانچ سے دس فٹ اونچی باڑھ باندھ کر بنائی جاتی تھی۔ اس کی ایک وجہ تو تماش بینوں کی سہولت مدنظر تھی دوسرے اس دور میں اداکاروں کو بیش قیمت زیورات بھی پہنائے جاتے تھے اس کا ایک مقصد عام لوگوں سے الگ رکھنا اور اسٹیج کی حفاظت رکھنا تھا۔ اسٹیج کے دو رخ اور ایک رخ ہوتے تھے۔ ایک رُخ اسٹیج کے صرف سامنے سے ہی تماش بین بیٹھتے تھے اور دو رُخ اسٹیج کے دونوں جانب تماش بینوں کے لیے مخصوص تھے۔ یہ اسٹیج مربع نما ہوتے تھے۔ ایک رخ کے آگے ایک خوبصورت بڑا ہال بنایا جاتا تھا اور ان کے دونوں سروں پر مکالمے بولنے والوں کے لیے چھوٹے کمرے بنائے جاتے تھے جنھیں خوبصورت رنگین کپڑوں سے سجایا جاتا تھا اور رنگ برنگے کاغذ لگائے جاتے تھے۔ بڑے کمرے کے پیچھے ایک پوشیدہ کمرہ ہوتا تھا جو تماش بینوں کی نگاہوں سے اوجھل رہتا تھا۔ اس میں اکھاڑے کے استاد اور سازندے بیٹھا کرتے تھے۔ اس اسٹیج میں ساز بجانے والوں کو تماش بین نہیں دیکھتے تھے لیکن اداکاروں سے ان کا تعلق جڑا رہتا تھا۔ بھگت کے استاد یہاں اطمینان سے بیٹھے ہوئے شاگردوں کو ہدایت دیتے رہتے تھے۔

جب دو رخا اسٹیج بنایا جاتا تو اسٹیج جو مربع نما ہوتا تھا دونوں جانب دو دو چھوٹے کمرے بنائے جاتے تھے اور ان کے دونوں جانب گیلری ہوتی تھی جس سے دونوں کا تعلق جڑا رہتا تھا جس سے اداکار دونوں جانب کے تماش بینوں کو اپنی اداکاری سے مطمئن کر سکیں۔ ایسے اسٹیج میں کمروں اور گیلری کو چھوڑ کر باقی جگہ میں سازندے اور استاد بیٹھتے ہیں۔

دومنزلہ اسٹیج: ایسے کھیلوں میں جن میں ایک منزل سے اتر کر نیچے آنا یا اوپر سو جانے کا خیال ہو۔ جیسے ''سیاہ پوش'' ڈرامے میں کبرو کو بادشاہ زادی کے محل میں جانا پڑا تو ایسے ڈراموں کے لیے

دومنزلہ اسٹیج بناتے ہیں جیسا نیچے ہوتا ہے ویسا ہی اوپر بھی بنایا جاتا ہے اور اندر سے سیڑھی کے ذریعہ راستہ بنالیا جاتا ہے۔ کہا جاتا ہے 1880ء یا 1885ء کے درمیان تاج گنج کے اکھاڑے کے استاد نندرام لہری نے باڑھ باندھ کر سات منزل کا اسٹیج بنایا تھا۔

آگرے کے موجودہ اسٹیج: اب یہ قدیم باڑھ باندھنے والی اسٹیج ختم ہوگیا ہے اور اب اسٹیج کو تین جانب سے کھلا رکھا جاتا ہے۔ ایک جانب پردہ ٹانگ کر بند کر دیا جاتا ہے۔ باقی اسٹیج پر اداکار ہی اپنی اداکاری دکھاتے ہیں۔ اندر کا پردہ جب ہی اٹھایا جاتا ہے جب کوئی خاص انداز کا سین دکھانا ہوتا ہے۔

بھگت کا میک اپ

بھگت میں میک اپ کا مسئلہ کافی پیچیدہ ہے خاص طور پر نسواں اداکاروں کا، مرد اداکار کا کام تو شیروانی، صافہ، چوڑی دار پاجامہ سے چل جاتا ہے لیکن بھگت میں اداکاری پر جتنا دھیان دیا جاتا ہے اس سے زیادہ نسواں اداکارہ کے میک اپ پر۔ بھگت کا ڈراما شروع ہونے سے پیشتر ہی ایک ذمہ دار آدمی کو یہ کام سپرد کر دیا جاتا ہے۔ بھگت کی سجاوٹ کی ذمہ داری مال دار افراد پر ہوتی ہے۔ نسواں اداکارہ کو سجانا ایک خاص فن تصور کیا جاتا ہے ایک ایک اداکارہ کو سجانے میں قریب قریب پانچ پانچ چھ چھ گھنٹے لگتے ہیں۔ چھ بجے شام سے ہی نسواں اداکارہ کو سجانے کا کام شروع کر دیا جاتا ہے۔ خالص اصل قیمتی زیورات استعمال کیے جاتے ہیں۔ بھگت کے میک اپ سے پہلے اداکار کے اعضا پر پہنانے والے کپڑے اس کے سائز کے بموجب بند لگا کر فٹ کر لیے جاتے ہیں اور اس کے بعد اس کے کپڑوں پر سرتاپا سائز کے مطابق زیورات ایسے پہنائے جاتے ہیں کہ ایک زیور دوسرے سے جڑتا چلا جاتا ہے۔ گلے سے لے کر کمر تک زیورات کو ایک دوسرے سے ملا کر دوسرے زیور کی شکل دے دی جاتی ہے، ہاتھوں کو کہنیوں تک زیورات سے بھر دیا جاتا ہے۔ کبھی کبھی پاؤں میں بھی سونے کے زیورات پہنائے جاتے ہیں۔ سب سے زیادہ وقت اداکارہ کے سر کی آرائش میں لگتا ہے۔ سر پر پہلے ماتھے پر کالا کپڑا باندھ کر جوڑے اور مکٹ کے بہت سے ڈیزائن زیورات کو جوڑ کر پہنائے جاتے ہیں۔ رام نرائن اگروال ایک گوجرنی کے میک اپ کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ہم نے ایک اداکار کو گوجری کا تاج پہنے ہوئے دیکھا تھا۔ اس کے سر پر سونے کی ایڑئی کے اوپر چاندی کی چھوٹی سی مینا کی ہوئی گگری دے کر اس کے چاروں جانب تقریباً ایک فٹ بلند سونے کا تاج بنایا گیا تھا جو درمیان کی گگری کو محیط کرتا ہوا پورے سر پر جمایا گیا تھا۔ اسی بھگت میں ایک اداکار بالکل سیاہ لباس میں ناگن کی شکل میں سجایا گیا تھا۔ سیاہ لباس پر موتیوں کا سنگار تھا اور سر پر زیورات مع موتی کا سانپ تاج کی شکل میں بنایا گیا تھا۔''

(سانگیت ایک لوک ناٹیہ پرمپرا، ص:282)

بھگت میں یہ سب زیورات ڈوروں سے لباس میں آویزاں کر دیے جاتے ہیں تا کہ اداکاری کے وقت اِن کی وجہ سے اداکاری میں پریشانی نہ ہو۔ نسواں اداکاروں کی سجاوٹ خاص علاحدہ کمروں میں ہوتی ہے وہاں بھروسے کا ہی آدمی جا سکتا ہے زیادہ تر دروازہ بند رہتا ہے کیونکہ لاکھوں کا زیور کھلا پڑا رہتا ہے۔ میک اپ ہونے کے بعد اداکار پر زیورات کا اتنا بار ہو جاتا ہے کہ وہ جلدی سے چل بھی نہیں سکتا، نہ گردن ہی سیدھی کر کے کھڑا ہو پاتا ہے یہ زیورات اور جواہرات کا وزن اداکار کو آہستہ چلنے پر مجبور کر دیتا ہے، میک اپ روم سے نکلنے پر اس کے ساتھ ننگی تلواریں لیے دو تیغ زن چلتے ہیں اس کے پیچھے بھی میک اپ کرانے والوں کا ایک گروپ زیورات کی نگرانی کے لیے چلتا ہے۔ پہلے اداکارہ کو دیوی پوجا کے لیے لے جایا جاتا ہے۔ دیوی پوجا کے بعد اداکارہ اسٹیج پر آتی ہے اس کی آمد کے وقت ایک بندوق کی آواز ہوتی ہے جس سے ناظرین بھگت کو پتا چل جاتا ہے کہ کوئی نسواں ادکارہ آنے والی ہے۔ اداکار اسٹیج کی زمین کو بوسہ دیتا ہے اور پھر اسٹیج کا ایک چکر لگاتا ہے اور نذر اتارنے کے عمل کے تحت ساتھ والے تیغ زن ایک لیمو کاٹ کر تماش بینوں کی طرف پھینک دیتے ہیں۔ جب اداکارہ مقررہ جگہ پر بیٹھ جاتی ہے تو اس کے ساتھی بھی اسٹیج پر جہاں جگہ ملتی ہے بیٹھ جاتے ہیں۔

بھگت کی نسواں اداکاروں کے چہرے کا میک اپ بھی خاص طور پر کیا جاتا ہے، کاجل سے اس کی ابرووں اور پلکوں کو اور گہرا کر دیا جاتا ہے، پیشانی پر بندی چسپاں ہوتی ہے، عارضوں پر بھی سلمہ یا کٹوریوں وغیرہ کا میک اپ کیا جاتا ہے جنھیں عارض ہی کہا جاتا ہے، بھووں کے اوپر کبھی کبھی

سنہری کام کی دوپٹی چپکا دیتے ہیں، جسے بھوں ہی کہا جاتا ہے۔

بھگت میں قصہ کے پلاٹ کے مطابق اداکار کو پیش کرنے کی ضرورت نہیں سمجھی جاتی۔ یہاں تو اداکارہ کو خوب صورت ترین ڈھنگ سے سجانے کا مقابلہ کرنے کا رواج ہے۔ جب سے سونے پر کنٹرول ہوا ہے اکھاڑوں نے نسواں اداکاروں کا سجانا بند سا کر دیا ہے اور بغیر سجائے ہی بھگت کے ڈرامے کیے ہیں۔ کیونکہ مالداروں پر سرکار کا خوف طاری ہے۔ دوسرے غنائیہ ڈراموں میں نسواں اداکار گرین روم میں جا کر کپڑے بدل لیتا ہے لیکن بھگت میں نسواں اداکار بھگت کے اختتام پر ہی لباس تبدیل کرے گا۔ اگر بھیس ہی تبدیل کرنا ہے تو ایک ہلکا سا کپڑا اوپر سے اوڑھا دیا جاتا ہے۔

اداکاری

بھگت میں حقیقی اداکاری کی جانب کوئی خاص دھیان نہیں دیا جاتا ہے تاہم عوام کو متاثر کرنے کا ہر طریقہ اپنایا جاتا ہے۔ آرائش اسٹیج، آرائش اداکاران اور متاثر موسیقی اور شگفتہ زبان رقص وغنا سے ڈرامے کو کامیاب بنانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ ایک بار موردھوج بھگت میں جس میں موردھوج نے حق کی خاطر اپنے لڑکے کو آرے سے چیر ڈالا تھا۔ اسٹیج پر ایک لڑکے کو چیرتا ہوا دکھایا گیا۔ خون کے فوارے اسٹیج پر بہنے لگے۔ مخالفین نے پولیس کو خبر کی۔ بھگت کرنے والوں کے استاد نے پولیس کو یقین دلایا کہ لڑکا زندہ ہے آپ ڈرامہ پورا کرنے دیجیے۔ لڑکا دکھایا گیا۔ اب سے سو سال پیش تر اس قسم کے عمل کو ایک اچنبھا سمجھا جاتا تھا۔ ایسے ہی آسمان سے اڑن کھٹولا اتارنا، اسٹیج پر دروپدی چیر ہرن کے وقت کپڑے کا ڈھیر لگا دینا ہی عوام کو بھگت کے ڈراموں سے متاثر کر سکتا تھا۔ اندرمن کے اکھاڑے کی نوٹنکی میں جلالی کے نظیر نے مجنوں کے رول میں لیلیٰ کے لیے اپنے جسم میں سے جگہ جگہ کا گوشت کاٹ کر دے دیا تھا۔ یہ کہا جاتا ہے کہ نتھارام ہاتھرسی کا اکلوتا لڑکا شیام پھانسی کے پھندے کی اداکاری کی نذر ہو گیا۔

خیال

اٹھارھویں اور انیسویں صدی عیسوی کو اردو شاعری اور کلاسیکل موسیقانہ شاعری کا سنہرا دور کہا جاسکتا ہے۔ دہلی اور اودھ میں خیال کی موسیقانہ شاعری اور معیاری شاعری شاہی دربار اور عوام دونوں میں ایک اہم مقام حاصل کر چکی تھی۔ دہلی سے مغلیہ سلطنت کے زوال کے بعد اردو شاعری کا مرکز لکھنؤ بن چکا تھا۔ دہلی کے بیشتر اہلِ فن، اہل ادب لکھنؤ آ گئے تھے اور وہاں کے نوابین نے کافی گرم جوشی سے اِسے اپنے درباروں کی رونق بنایا۔ میرؔ، سوداؔ، آتشؔ، ناسخؔ، انشاؔ، مصحفیؔ کی شاعری لکھنؤ کے دربار میں ہی پروان چڑھی، خواص اور عوام میں جا بجا شاعروں کا زور تھا بقول ایک مورخ کے اس وقت کے لکھنؤ میں شاعری کا اتنا زور تھا کہ ہر تیسرے فرد کو شاعروں میں شمار کیا جاسکتا تھا۔ مولانا عبدالحلیم شررؔ لکھنوی فرماتے ہیں:

> ''شاعری اور ادبی خوبیاں لوگوں کے رگ و پے میں سرایت کر گئی تھیں، ہر شخص جس کو معمولی طور پر لکھنے پڑھنے میں شدبُد ہو جاتی طبع آزمائی شروع کر دیتا، جہلا دعوام ادبی طبقہ کے لوگوں اور گھر کی بیٹھنے والی عورتوں تک میں شاعرانہ لوچ اور ادبی نزاکتیں پیدا ہو گئی تھیں، اَن پڑھ کبڑیے شاعر تھے اور جہلا کی زبان بھی اس قدر شستہ ورفتہ اخلاقی حفظ مراتب کے الفاظ سے مملو اور تمدنی آداب سے لبریز تھی کہ اکثر صاحب علم سن کر ششدر رہ جاتے تھے اور کسی کو ان پر جاہل

ہونے کا گمان بھی نہ ہوتا تھا۔ ادبی طبقہ والوں نے بھی اپنے مذاق کے مطابق خاص ادبی دلچسپیاں پیدا کر لیں تھیں مثلاً ایک فن خیال کا پیدا ہو گیا تھا۔ یہ لوگ فی البدیہہ اشعار تصنیف کر کے دائرے پر گاتے تھے۔ اس صنف کا نام خیال اس لیے رکھا گیا کہ ہر شخص اپنے تخیل کا جوہر دکھائے اور کوئی نئی بات پیدا کرے۔ اس فن میں یہاں لکھنؤ میں خیال کے اکھاڑوں میں بہت سے صاحب کمال اور باکمال افراد پیدا ہوئے جن کو اعلیٰ سوسائٹی اور تعلیم یافتہ لوگوں کی صحبتوں سے کوئی تعلق نہ تھا مگر بجائے خود اگر غور کیجیے تو وہ اصلی اور فطری شاعری تھی اور اسی وضع کی شاعری جیسی کہ عہد جہالت میں عرب میں تھی۔''

(گزشتہ لکھنؤ از عبدالحلیم شرر، ص:159)

مولانا شبلی بھی موازنہ انیس و دبیر میں ایک مقام پر فرماتے ہیں:

''اردو زبان میں چونکہ ایک مدت تک بے ہودہ، مبالغہ اور خیال بندی کی گرم بازاری رہی ہے، نظیر اکبرآبادی کے کلام میں جو سوقیانہ پن ہے اُس کا یہی راز ہے۔''

(موازنہ انیس و دبیر، از مولانا شبلی)

ہمیں اِس نظریے سے بحث نہیں کہ خیال نے اردو کو نکھارا یا بگاڑا یا عوام پسند بنایا لیکن مندرجہ بالا اقتباسات سے یہ بات ظاہر ہو جاتی ہے کہ شمالی ہند میں اردو کی ابتدا ہی سے اردو زبان کو خیال بازوں نے اپنایا۔ اس سے قبل کہ ہم خیال کی موسیقی اور ادبی و ڈرامائی ہیئت اور اہمیت پر روشنی ڈالیں، ہم خیال لفظ کی لغوی اور معنوی حیثیت پر بھی مختصر تبصرہ کر دینا ضروری سمجھتے ہیں۔ خیال ایک عربی لفظ ہے اور صدیوں سے ہندستانی زبانوں میں مستعمل ہے۔ زیادہ تر فرہنگوں کے حوالہ جات نہ دے کر میں صرف اردو اور ہندی کی دو لغتوں کے اندراجات پر اکتفا کرتا ہوں۔

لفظ ''خیال'' کی تشریح

فرہنگ آصفیہ جلد دوم

خیال: ۱- عربی، مذکر۔ تصور، وہم، پندار، گمان زعم وہ قوت جو اس چیز کو محفوظ رکھتی ہے جسے حس

مشترک نے قبول کیا ہے وہ صورت جسے آدمی بیداری میں تصور کرے یا خواب میں دیکھے۔

۲- فکر، اندیشہ، اُدھیڑ بُن، کتر بیونت، سوچ بچار، غور و خوض

۳- سمجھ بوجھ تمہید رائے

۴- مضمون معنی عبارت

۵- منشا۔ ارادہ منصوبہ دھیان، توجہ اتفاقات

۶- مراسوح مرنگ

۷- ضبط جنون

۸- ایک راگ کا نام

۹- ایک گیت مرہٹی تک

۱۰- کھنڈ۔ ہندی شاعری کی ایک قسم

(نیشنل اکادمی۔ انصاری مارکیٹ، دریا گنج۔ نئی دہلی)

ہندی شبد ساگر

۱- اسم مذکر، خیال اور خیالی، دھیان (توجہ) محاورہ: خیال کرنا، سوچنا، یاد کرنا، خیال پر چڑھنا، خیال میں آنا، سمجھ میں آنا، کسی کو دق کرنے پر اُتارو ہونا وغیرہ۔

رادھا من میں یہی وچارت، یہ سب میرے خیال پری ہیں، اب ہئیں باتن پہ نردآرت (سورداس)

۲- انومان۔ اندازہ، اٹکل: جیسے ہمارا خیال ہے کہ وہ اب یہاں نہیں آئے گا۔

خیال (اسم مذکر) (ہندی کھیل) کریڑا، ہنسی دلگی

یہ سنی رکمنی بھئی بے حال جان پریونا ہی ہری کو خیال

(سورداس)

(شبد) کنت بیس لوچن بی لو کئے گمنت پھل

خیال لنکالائی کپی راڑکی سی جھونپڑی

خیالیا: (ہندی: خیال + یا) خیال گانے والا، وہ جو خیال گاتا ہو۔

عوامی ڈرامے کی وہ شکل جو روایتی پابند اسٹیجی اسلوب میں عوامی زندگی میں رائج کہانیوں کو اسٹیج کر کے عام پبلک کی تفریح کرتا ہی خیال کہلاتا ہے۔

(لوک ناٹیہ پرمپرا اور پرورتیاں)

خیال کی موسیقی، شاعری اور ڈرامائی شاعری کی ابتدا

جنوبی ہند کے ایک مشہور مصنف کپیلا وتس یایان کہتے ہیں:

The Khayal of U.P. today Chiefly Rajasthan is a more developed form which has its root as much as a social wet and humour as in a literary gense of same name. Its origins have also been traced to Rosa. Charchari, Phagu etc. which we have discussed in the context of the Raslila. These forms gave rise to the social drama form called by various names such Ramt, Khalal. By the 18th Century Khyal was as much composition as poetic and dramatic composition and the centre of this new type of entertainment was under standably Agra. Gradually while from this same source Nautanki developed in Uttar Pradesh. Khyal become popular in Rajasthan. It will be obvious from the above that the two forms are close interlinked a comparison of the two also shows many points of contact as also features of distinctions.

(P.160 Traditional Indian Theatre with thanks (Kapila Vatsayayam) National Book Trust India, New Delhi)

ترجمہ: خیال کا غنائیہ ڈراما اس وقت راجستھان میں خاص مقام رکھتا ہے، اس کی بنیاد میں راس چرچری اور پھاگ وغیرہ کا عکس نظر آتا ہے۔ خیال ایک سماجی ڈرامے کی شکل میں اُبھرا۔ سماجی اور ثقافتی ڈرامے کے کئی نام تھے رمت خلال وغیرہ۔

اٹھارھویں صدی میں خیال کی شاعری اور ڈرامائی شاعرانہ طرز اس نئی صنف کی

پیدا ہوئی جس کا مرکز آگرہ تھا اور اسی زمانے میں اس کی ہم شکل اتر پردیش میں ارتقا پذیر ہوئی جو آئندہ چل کر نوٹنکی کہلائی اور خیال کی غنائیہ شکل ڈرامائی صنف راجستھان میں بے حد مقبول ہوئی۔ ان دونوں اصناف میں کافی یکسانیت اور مشابہت پائی جاتی ہے۔ (ص:160)

راجستھان کے خیال کی ابتدا کے بارے میں ہندی ادب کے مورخین اس طرح لکھتے ہیں:

''راجستھان کی غنائیہ ڈرامائی صنف پورے راجستھان میں پائی جاتی ہے۔ اس کی ابتدا راجستھان کی نہیں ہے، اس کی ابتدا آگرہ اور اس کے آس پاس ہوئی جہاں سے راجستھان کی عوامی زندگی میں داخل ہوئی۔''

راجستھان میں اس کی تاریخ کتنی قدیم ہے اس سلسلے میں محققین کے خیالات مندرجہ ذیل ہیں:

۱- جناب اگر چند نایاٹا[۱] خیالوں کی قدیم روایات کو عہد وسطیٰ میں کھیلے جانے والے راس نرتیہ پھاگ وغیرہ میں بتاتے ہیں۔ بعد میں یہ دہلی میں رمت رامت کھیل خیال کی نئی شکل میں ظاہر ہو گئے۔

۲- اسی مضمون میں نایاٹا جی نے شری اُودے شنکر شاستری دیش بندھو سال ۴، شمارہ ۲ میں شائع مضمون میں ایک مثال اس طرح دی ہے۔ ایسا کہا جاتا ہے کہ اٹھارھویں صدی کی ابتدا کے آس پاس آگرہ کے اردگرد ایک نئی شاعری کی طرز رائج ہو چلی تھی۔ آگے چل کر اس کا نام خیال پڑا۔ یقیناً یہ اردو فارسی کے مسالے سے تیار چیز تھی اس کو نئے نئے عنوان سے باندھنا سب کا کام نہیں ہوتا تھا۔ آگرے میں ان خیالوں کے کئی اکھاڑے تھے سبھی طرح کے لوگ ان اکھاڑوں میں شامل تھے سب ہی طرح کی بندشیں باندھنے والوں کے اکھاڑوں میں مقابلے ہوتے تھے۔

۳- اس بارے میں دیوی لال سامر نے اپنی رائے اس طرح ظاہر کی ہے:

''سترھویں صدی میں آگرے کے نزدیک خیالوں کی عوامی روایت شروع ہوئی جس کا دائرہ صرف شاعرانہ تخلیق تک تھا اور کسی تاریخی یا پورانک شخص کے بارے میں شاعرانہ تخلیقات کرنے کے مقابلوں تک محدود تھی۔ یہ روایت پہلی

مرتبہ اٹھارھویں صدی میں راجستھان کے اسٹیجی خیالوں کی شکل میں تبدیل ہوگئی جو آج بہت سی شکلوں میں راجستھان کی عوامی زندگی میں رچ بس گئی ہے۔ خیال میں سب سے پہلے شاعری کا رواج تھا اور جب اس نے اسٹیج پر کھیل تماشے کی شکل اختیار کی تو وہ کھیل یا خیال کہلایا۔''

(راجستھان کے خیال۔ دیوی لال سامر، نٹ رنگ سال ار شارہ 3)

ان مثالوں سے ظاہر ہے کہ راجستھان کے خیالوں کی ابتدا اٹھارھویں صدی کی ابتدا میں ہوئی اس کے بعد یہ ارتقائی شکلیں اختیار کرتا رہا۔

(از ڈاکٹر مہندر بھارو ٹ اور دیوی لال سامر۔ لوک ناٹیہ پرمپرا اور پرورتیاص: 21-22
ٹھاٹیا پرکاشن چوڑا راستہ، جے پور 1971ء)

یہ تھیں ہندی کے محققین کی رائیں ''خیال'' کے بارے میں۔

اردو کے مشہور ناول نگار اور ادیب مولانا عبدالحلیم شرر لکھنوی نے ''خیال'' کے بارے میں اُن کی رائے میں پچھلی سطور میں پیش کر چکا ہوں۔

(دلگداز لکھنؤ ص: 118-119)

اصلی حقیقت یہ ہے کہ جس خیال کے معنی تخیل، تصور، راگ کے معنوں میں لیے گئے ہیں ہمیں ڈرامائی شکل میں ملتا ہے جو تمام راجستھان میں پائی جاتی ہے بلکہ جدید غنائیہ ڈرامائی شکل نوٹنکی کو بھی سوانگ کہا گیا اور دوسرے فی البدیہہ شاعری کے مقابلے کے اکھاڑوں میں ہونے والی شاعری کو بھی ''خیال'' کہا گیا بلکہ دہلی میں امیر خسرو سے منسوب ہونے والے خیال گائیکی بھی اِس میں شامل ہیں بلکہ یہ سب اسی درخت کی شاخیں اور ڈالیاں ہیں۔

خیال کی ایجاد کے سلسلے میں محققین کے خیالات

کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ خیال حسین شاہ شرقی کی ایجاد ہے لیکن کچھ ایسے بھی ہیں جو خسرو کو خیال کا موجد کہتے ہیں اور خیالوں کی ایجاد انھیں کی طرف منسوب کرتے ہیں اور یہی صحیح معلوم ہوتا ہے کیونکہ امیر خسرو کے زمانے میں دُھرپد زیادہ گایا جاتا تھا جو زیادہ تر ہندوؤں کی مذہبی روایتوں پر مبنی ہوتا تھا، مسلمان دُھرپد کے تقدس اور کلاسیکی اہمیت سے پورے لطف اندوز نہیں ہوسکتے تھے

اس لیے قرین قیاس بھی ہے کہ امیر خسرو کے اختراع پسند ذہن نے دُھرپد کی جگہ خیال ایجاد کیا۔ آل انڈیا ریڈیو ڈائرکٹر آف میوزک ڈاکٹر سمتی مٹانکر کا خیال ہے کہ قوالی کی جبلت بولوں اور جذبات سے خیال وجود میں آیا۔ اس لحاظ سے خیال امیر خسرو دہلوی کی ایجاد سمجھی جا سکتی ہے کیونکہ قوالی بھی امیر خسرو کی اختراع ہے ممکن ہے حسین شاہ شرقی نے خیال کو زیادہ ترقی دی ہو لیکن سب سے زیادہ ترقی دینے والا محمد شاہ رنگیلے کا درباری ماہرِ فن نعمت خاں سدارنگ تھا جس کے بعد دھرپد کے مقابلے میں خیال زیادہ مقبول ہوگیا۔ دُھرپد پیٹ اور خیال پسند کا گانا کہلاتا ہے۔ دھرپد کی تال میں کرختگی ہوتی ہے وہ خیال میں نہیں پائی جاتی۔ اِس کے دو اجزا ہوتے ہیں انترا اور استھائی۔ استھائی دھیمے اور انترا اونچے سروں میں گایا جاتا ہے۔ اس کے بول محدود ہوتے ہیں اس کی وجہ سے وہ شاعر کی ہر صنف کے بوجھ کو اٹھانے سے قاصر ہے پھر بھی خیال میں ہجر و وصال، عشق پسپائی پائل کی غمازی اور سکھیوں کی چھیڑ چھاڑ وغیرہ کو اس انداز میں بیان کیا جاتا ہے کہ سننے والوں پر ایک خاص کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔ (ہندستانی حکمرانوں کے تمدنی جلوے۔ از صباح الدین عبدالرحمٰن، معارف پریس اعظم گڑھ 1963ء ص:528) خیال خسرو کی ایجاد اور خسرو کے تعلق سے ماہرین میں بڑا اختلاف پایا جاتا ہے، ذیل کی تین رائیں ملاحظہ ہوں:

۱- اِس بات پر امیر خسرو سے کچھ مصنفین خفا بھی معلوم ہوتے ہیں۔ اُن کے خیال میں ہماری کلاسیکی سنگیت کے امور دُھرپد میں ہی مخفی ہیں۔ خیر یہ تو دنیا کا اپنا ذوق ہے لیکن اس سے شاید کسی کو انکار نہ ہوگا کہ کلاسیکی سنگیت کے راگ راگنیوں میں انھوں نے دلفریب پیوند لگائے ہیں۔ جو راگ راگنیاں انھوں نے اختراع کی ہیں اُن میں ایک بہار راگنی بھی ہے جس کا مزاج ایسا لچکدار ہے کہ گانے والے اِس کے سُروں کو دوسرے راگ راگنیوں کے سروں میں ملا دیتے ہیں اور تال میں ایک نئی شکل پیدا کر دیتے ہیں۔ (''آج کل'' اگست 1956ء موسیقی نمبر، مضمون عابد علی)

۲- امیر خسرو کے زمانے تک گویوں کا میدان استت، کبت اور چھند پر تھا جو کرناٹکی زبان میں گائے جاتے ہیں۔ شمالی ہند کے لوگ دکنی زبان سے ناواقف تھے صرف نغمہ سے حظ اندوز ہوتے تھے لیکن کلام کا لطف حاصل نہیں کر سکتے تھے خسرو نے عجمی موسیقی کے انداز پر ہندستانی قول، قلبانہ ترانہ اور نقش گل وغیرہ اختراع کیے جن کی تعداد بارہ بتائی جاتی ہے اس طرح جو تالا،

تلواڑ اور روپک وغیرہ تالوں کی جگہ خسہ رو، بحر اور خرد دست وغیرہ تالیں قرار دیں۔ سازوں میں ہندستانی ستار انھیں کی ایجاد بتایا ہے جو ایرانی ستار کی اصلاح شدہ شکل ہے۔ بادشاہ نامہ کے مصنف نے خیال کو بھی امیر خسرو کی اختراع قرار دیا ہے۔

(رسالہ ''آج کل'' اگست 1965ء موسیقی نمبر، مضمون امتیاز علی عرشی)

۳- کہا جاتا ہے کہ امیر خسرو نے علاوہ قول قلبانہ، نقش گل، بارمنڈھا، ترانہ اور تروٹ کے خیال بھی ایجاد کیے اُس کے تقریباً دوسو سال کے بعد حسین شاہ شرقی کے نام سے بھی اس اختراع کو منسوب کیا جاتا ہے لیکن آج کل امیر خسرو کی ایجاد کردہ خیال گائیکی کا پتہ لگانا ناممکن ہے ان کے ایجاد کردہ قول قلبانہ وغیرہ کی بندشیں اب بھی ملتی ہیں اور حضرت نظام الدین اولیا کی درگاہ پر عرس کے موقعوں پر سننے میں آتی ہیں۔ ترانہ تروٹ گوجے اب بھی گاتے ہیں لیکن ان کے ایجاد کردہ خیال کا کوئی نشان نہیں ملتا اس کے ساتھ حسین شاہ شرقی کے بنائے ہوئے چند راگ اب تک مستعمل ہیں مثلاً جونپوری وغیرہ۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ امیر خسرو اور سلطان شرقی کے خیال کی شکلیں ایسی نہ تھیں کہ قبول عام کی سند حاصل کرسکتیں۔ لہٰذا اس وقت کے چھند پربند اور دُھرپد کے مقابلے کی تاب نہ لاکر حافظوں سے محو ہوگئیں۔

(رسالہ ''آج کل'' 1965ء مضمون از جیون لال، بحوالہ خسرو شناسی ص:226)

حقیقت یہ ہے کہ اس مختصر بحث سے اندازہ ہوتا ہے کہ امیر خسرو خیال کے موجد ہیں۔ انھوں نے دُھرپد میں پھیر بدل کرنے کے نئے اختراع کر کے خیال کے ڈھنگ کو ایجاد کیا۔ ابتدائی شکل میں پرانی لکیروں کے فقیروں کو پسند نہیں آیا ہوگا کیونکہ نئی ایجاد تھی اور مسلمان صوفی کی محفل کی چیز تھی اس لیے پرانی موسیقی کے ماہرین نے جو زیادہ تر غیر مسلم تھے خیال کو دیوتاؤں کے لیے پسند نہیں کیا ہوگا کیونکہ یہ دھرپد کے انداز سے الگ تھا اور دھرپد دیوتا پسند چیز تھی خیال کے عناصر شاعری بھی مختلف تھے۔ آگے چل کر سلطان حسین نے اِس میں جدتیں پیدا کیں، اس کو مذہبی رنگ سے نکال کر جمالیاتی رنگ پر ڈھالا۔ محمد شاہ رنگیلے کے دور میں سدا رنگ ادا رنگ جونپوری نے اور اسے اس کے رنگ میں پیش کیا۔ خسرو نے جو راگنیاں یا دھنیں ایجاد کیں یا ہندو موسیقی سے مخلوط راگنیاں ترتیب دیں وہ سب خیال سے ہی بنی ہیں ان کی تانیں بھی پکھاوج کی

تالوں سے مختلف ہیں خسرو نے جو کچھ ایجاد کیا ضرور تا وہ صوفی تھے اور صوفی کی صحبت میں رہتے تھے صوفیانہ دھرپد کے بھاری اور گھن گرج کے متحمل نہیں ہو سکتے تھے لہٰذا خسرو نے صوفیوں کی روح اور قلب کو گرمانے کے لیے ایک ڈھنگ نکالا جو ان صوفیوں کے مزاج سے میل کھاتا اور نزاکت و لطافت بھی رکھتا ہو، غرض اس کرشمے نے ہندی موسیقی میں ایک انقلاب پیدا کر دیا جو آج کرناٹکی سے الگ شمالی ہند کے سنگیت کے نام سے مقبول عام ہے۔

خیال کی موسیقی کے اقسام اور اس کا شجرہ

حضرت امیر خسرو کی یہ صنعت کلاسیکی میوزک یا شاستریہ گائیکی اور عوامی شاعری میں سب سے اونچا درجہ رکھتی ہے۔ خیال کے معنی گیان دھیان اور تصور کے ہیں اس لیے خیال پہلے صوفیائے کرام کی محفلوں میں حال قال سے وابستہ تھا اور بھگتی گان میں شمار کیا جاتا تھا۔ سلطان حسین شرقی نے اسے صوفیائے کرام کی محفل سے عوام تک لانے کے لیے اس گائیکی کو الفاظ کے بجائے اس گائیکی میں شرنگار رس (تعریفِ حسن) کے الفاظ استعمال کیے پھر محمد شاہ رنگیلے کے درباری گویے نعمت خاں سدارنگ اور فیروز خاں ادارنگ نے اس کو درباری گانے کے لیے اس گائیکی میں محمد شاہ رنگیلے بادشاہ کی تعریف کے الفاظ استعمال کیے اور دیگر ماہرین فن نے اس صنعت کو نئی خوبیوں سے آراستہ کیا آج کل اس گائیکی کے بہت سے اقسام میں رائج الوقت اقسام کے چند نام یہ ہیں:

۱-سواری کے خیال، ۲- بیڑی کے خیال، ۳- پالکی کے خیال، ۴-تالکی کے خیال، ۵- جہیزی خیال، ۶- سہرے سہاگ کے خیال، ۷-کلغی طرہ کے خیال، ۸-سانکیت کے خیال، ۹- خانہ پوری کے خیال، ۱۰- تان بے تان کے خیال، ۱۱-اختیاری راگوں کے خیال، ۱۲-بلمیت کے خیال، ۱۳-مدھ کے خیال، ۱۴-درت کے خیال، ۱۵-آڑے خیال، ۱۶-ڈیوڑے خیال، ۱۷- سوالی لے کے خیال، ۱۸-موسمی راگوں کے خیال، ۱۹-بھگتی رس کے خیال، ۲۰-شرنگار رس کے خیال وغیرہ۔

اس گائیکی کی خوبی یہ ہے کہ ان تمام اقسام کا رنگ ایک دوسرے سے نت نیا اور جداگانہ ہے۔ غرض یہ حقیقت آئینہ کی طرح روشن ہے کہ عظیم انسانی ذہن نے نغمے کو لے کا پابند کر کے اس

میں نظم وضبط پیدا کیا یہی شاعری اور موسیقی کی بھی ابتدا ہے۔ اب ہماری سائنسی تلاش نے ہمیں سنگیت کے سرچشموں تک پہنچادیا ہے کہ موسیقی کو پیدا کروانے والا برہما نہیں بلکہ یہ ہمارے آباواجداد کا ورثہ ہے اور اس میں عظیم ذہنوں نے اس کو ارتقا کی منزلوں تک پہنچایا ہے۔

لوک گیتوں، دھنوں اور لَے کی ابتدا سے اب تک ہم سنگیت کا شجرہ قبل از تاریخ معلومہ کے ادوار سے ہم یوں بنا سکتے ہیں:

ہندستانی موسیقی قبل از تاریخ

ٹھمری اور دادرے | لوک سنگیت | فنی مذہبی موسیقی منتر اشلوک

غیر مذہبی فنی موسیقی کلاسیکی دھرپد | ترقی یافتہ

خیال وغیرہ

قبائلی اور دراوڑی موسیقی

مذہبی اور ویدک موسیقی

سام وید کی موسیقی | کرناٹکی موسیقی

دُھرپد وغیرہ

خیال قول قلبانہ ترانہ وغیرہ

اس شجرے کے لحاظ سے لوک سنگیت (عوامی غنائیہ) یعنی عوامی موسیقی کا بہاؤ ایک طرف قبل از تاریخ اب تک اپنے رخ پر برابر بڑھتا چلا جارہا ہے۔ دوسری جانب اس کی دھارا دھارمک سنگیت (مذہبی موسیقی) منتروں اور اشلوکوں میں منظم ہو کر کلاسیکی موسیقی کا حصہ بن گئی ہے۔ پہلے بہاؤ سے ٹھمری اور دادرے پھوٹے ہیں لیکن پھر عوامی موسیقی اپنے بہاؤ پر رواں ہے۔ خیال کی ہمہ گیری کا عالم یہ ہے کہ سات سو برس کے عرصے میں اس صنف موسیقی کو زوال نہیں آیا ہے، ہر دور میں ترقی ہوتی رہی۔ مسلمانوں کے ساتھ ہندوؤں نے بھی خیال کی نشو ونما کی اور گلکاری میں برابر کا حصہ لیا۔ چراغ سے چراغ جلتا رہا۔ خیال گانے والوں میں گا یک بھی ہوئے۔ امیر خسرو کے ڈھائی سو برس بعد آنے والوں میں میاں تان سین کا نام روشن ہے جنھوں نے دُھرپد کے ساتھ استھائی اور خیال بھی کمپوز کیے۔ اس طرح میاں ہانڈے امام بخش اور ان کے بیٹے حسین اترولوی موسیقار یہ لوگ مستند تھے۔ انشا کے شاگرد میاں رمضان خاں رنگیلے (یہ وہی بزرگ ہیں جو مغل

بادشاہ محمد شاہ کے استاد تھے) میاں رنگیلے نے اکثر خیال میں محمد شاہ باندھا ہے، محمد شاہ کے درباری گویے نعمت خاں سدا رنگ اور فیروز خاں ادا رنگ نے خیال کی پستی اور دھرپد کے عروج کا گہری نظر سے مطالعہ کیا اور انھوں نے دھرپد کا رنگ خیال میں لانے کی کوشش کی اور بہت سے خیال محمد شاہ رنگیلے کی تعریف میں بنائے اور تاریخی حقیقت کا ثبوت وہ خیال ہیں جو محمد شاہ کی تعریف میں بنائے گئے جو ننانوے فیصدی محمد شاہ کی تعریف میں ہیں۔ میاں سدا رنگ اور ادا رنگ کی کوشش سے خیال میں دھرپد کی جب یہ خصوصیت پیدا ہوگئی تو خیال میں اس رنگ کے آتے ہی خیال نے ایک نئی کروٹ بدلی۔ بہر حال خیال گائیکی نے نہ صرف دربار ہی میں اونچا مقام حاصل کر لیا بلکہ اپنی فنی خصوصیات کی بدولت خاص و عام کو اپنا گرویدہ بنالیا اور اپنی حقیقی خوبیوں کی بدولت وہ عروج و کمال حاصل کیا کہ گانے کی تمام اصناف اس کے آگے ماند پڑ گئیں۔

(موسیقی از استاد چاند خاں ص:58-257)

عہدِ محمد شاہی کے خیال گویان

عہد محمد شاہی کے خیال گانے والوں کے سلسلے میں ہمیں سب سے زیادہ مستند کتاب درگاہ قلی خاں کی ''مرقع دہلی'' ملتی ہے۔ اس میں خیال گانے والوں کے بارے میں اس طرح تذکرہ کیا گیا ہے جس سے پتہ چلتا ہے کہ دہلی میں اٹھارھویں صدی کی ابتدا میں خیال موسیقی پر چھا گیا تھا۔ مرقع دہلی میں درج ذیل موسیقاروں یا خیال گویان کا ذکر ملتا ہے:

نعمت خاں سدا رنگ جون پوری

بین باز، راگ راگنیوں کے اختراع میں انھیں یدطولیٰ حاصل ہے کتنے ہی رنگا رنگ خیال انھوں نے بنائے ہیں۔ بین بجانے میں ان کا ثانی نہیں۔ رحیم خاں امیر خاں کی سرکار سے وابستہ ہے مزے مزے کے ساتھ خیال گاتا ہے اور نئی نئی طرز نکالتا ہے۔

شاہ دانیال

نغمہ سنجی میں ماہر ہے، کبت خیال گانے میں ماہر ہے اور کلاسیکی موسیقی میں خاص مہارت رکھتا ہے جس کو سن کر صوفیہ فریفتہ ہو جاتے ہیں۔

قاسم علی

نعمت خاں کے شاگرد ہیں اور اُن سے ہنر خوب حاصل کیا ہے، کبت اور خیال گاتے ہیں، گانا بجانا انتہائی موزوں ہے۔

شجاعت خاں

شاہی دربار کے بڑے بڑے کلاونتوں سے اسے نسبت ہے، کبت گانے میں اُن کو بڑا دعویٰ ہے۔

خواصی انوٹھا

دہلی کے جانے مانے نقال ہیں، نت نئی نقالی باندھنے میں جواب نہیں، ایک عجیب انداز سے خیال گاتے ہیں اور ناچتے ہیں۔

معشوقہ ابوالحسن خاں پسر شریف خاں

اس کے گانے میں انتہائی دل ربائی ہے اور رقص میں بے حد رعنائی ہے، اس نے ایک سورٹھا کبت اور خیال گایا تھا، اگر ساری عمر اسی کو دہراتے رہیں تو سیری نہیں ہوتی۔

رحیم خاں دولت خاں گیان خاں اور ہدو

چاروں بھائی خیال گانے میں بے نظیر ہیں لوگوں کا ہجوم ان کا گانا سننے کو بے تاب رہتا ہے۔

رجبی

سدا رنگ کے خیال گاتا ہے، مقبول عام ہے۔

نور بائی

سنگیت والے اسے پسند کرتے ہیں، عورتوں کی ٹولی اس کے ساتھ رہتی ہے، جن میں ہر ایک بیگم کہلاتی ہے۔

آسا پورا

کبت کلاسیکی موسیقی کلاونتوں کے انداز میں پختگی اور استادوں کے ڈھنگ سے گاتی ہے۔

پنا بائی

نعمت خاں کی شاگرد ہے اور خیال گاتی ہے۔

کمال بائی

نعمت خاں کے خیال گاتی ہے۔

اومابائی

خیال گانے میں بے نظیر ہے۔

محمد شاہ کے دور کے ارباب موسیقی کے بارے میں درگاہ قلی خاں نے پوری کتاب تصنیف کر ڈالی ہے۔ اس میں محمد شاہی دور کے تمام موسیقاروں کا ذکر ہے اور اس دور کی رنگینی اور موسیقی نوازی کا پتہ چلتا ہے۔ اس دور کے بارے میں ڈاکٹر محمد عمر ریڈر شعبہ تاریخ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی تحریر فرماتے ہیں:

> ''اٹھارھویں صدی عیسوی میں ہندستانی ساز وسنگیت اور فن موسیقی کو اس درجہ فروغ حاصل ہوا کہ اس عہد کو اگر موسیقی کا عہد زرّیں کہا جائے تو مبالغہ نہ ہوگا کیونکہ شمالی ہند میں اس دور میں ایسے ایسے ماہرین اور فن کار تھے کہ وہ اپنے آپ مثال تھے ان میں ہر ایک اپنے زمانہ کا تان سین تھا ساز وسنگیت کی کوئی ایسی طرز اور شاخ اچھوتی نہ بچی تھی جس میں مسلمانوں نے کمال نہ حاصل کیا ہو۔ (ہندستانی تہذیب کا مسلمانوں پر اثر ص:401)

اس عہد کے ارباب طرب کی جو تفصیلی فہرست جناب ڈاکٹر موصوف نے دی ہے اس کے تحریر کرنے سے مضمون کی طوالت کا خوف ہے لیکن دربار محمد شاہی سے منسلک ارباب طرب موسیقار کا ذکر اس دور کے موسیقانہ موجود ماحول کی عکاسی کرے گا وہ فہرست حسب ذیل ہے:

موسیقار

نعمت خاں بین نواز، ندادوٹ سین، رحیم سین، میاں رنجھا جو بے مثل تھا، شیخ معین الدین، قاسم حسین خاں (ڈھولک نواز)، کلال حسین خاں خورد، ظاہر خاں، نور محمد، غلام علی (سارنگی نواز)، بولے خاں، اکبر خاں، شجاعت خاں، تاج خاں، باج خاں، بلاقی قانون بجانے والے، دھنو (دھمد ھمیہ) یا دھمد ھمیہ، امان اللہ رباب نواز، صلابت طنبورچی، دولت خاں، گیان خاں۔

نسواں

پنّا بائی، نور بائی، وہ جنگلہ بجانے میں پوری مہارت رکھتی تھی، پنّا بائی نہ صرف رقص اور راگ میں ماہر تھی بلکہ خود اس نے راگ اور راگنیاں اختراع کی تھیں، روشن بائی کلاں، روشن بائی خورد، برج کنور، سرسین سروپ، چیلا سروپ، نادرہ جمنی، جگنگ، انو چی۔

بھانڈ

حافظ چندا، اپچا ونہ، خوری، مزہ، یارو، لذت، چوا، سبزہ بادل۔

بھگت

ننھی، ساقی، کھلونہ، چاندنی، عبداللہ، برقی چٹلک، میاں نورنگ، کلاونت۔

اِس دور میں جہاں موسیقاروں کا زور تھا وہیں بھانڈ اور بھگتیوں کا بھی دور دورہ تھا کیونکہ دونوں کا کام رقص اور موسیقی کے ساتھ رقص دکھانا تھا کیونکہ اس دور میں تفریح کا ذریعہ موسیقی، رقص، جلسے والیاں اور بھانڈ بھگتیے تھے دونوں موخر الذکر کا تعلق خواص و عوام دونوں سے تھا۔ اورنگ زیب کے وقت سے ہی بھگتیے عوام کی دلچسپی اور ذہنی آسودگی کا باعث تھے جس کا ذکر مولانا غنیمت نے مثنوی نیرنگ عشق میں کیا ہے۔ اس مثنوی سے بھی یہی ظاہر ہوتا ہے کہ بھگتیے غنائیہ ڈرامے کیا کرتے تھے۔ پہلے وہ ہندوؤں کی کوئی مذہبی لیلا کھیلتے اور بعد میں عوام کی دلچسپی کے غنائیہ ڈرامے پیش کرتے تھے وہ دور امرد پرستی کا تھا اس لیے ایسے تماشوں کو عوام کیا بڑے بڑے لوگ پسند کرنے لگے تھے۔ درگاہ قلی خاں نے تقی بھگت باز جو محمد شاہ رنگیلے کا منظور نظر تھا اور ہر فن میں ماہر تھا اس طرح ذکر کیا ہے:

تقی بھگت باز

تقی ایک مشہور بھگت باز ہے اور ہندستان کے بھگت بازوں کا سردار ہے بادشاہ کا منظور نظر ہے اور اُن کی خلوت میں رسائی رکھتا ہے، بڑے بڑے اُمرا انتہائی عزت کے ساتھ اسے دعوت دیتے ہیں اور اس کی محفل کا انتظام کرتے ہیں، اس کے پاس بھگت کھیلنے کے لیے سارے لوازم مثلاً لباس، ہتھیار، ہر ملک کے ہر فرقے کے حسب حال موجود ہیں اور طرح طرح کے تماشے کے اسباب اس کے ہنر کے مطابق اس کے پاس تیار رہتے ہیں، اس کی منڈلی (اکھاڑہ) میں

رنگارنگ کے پھولوں کی طرح گوناگوں امرد (نوخیز لڑکے) حاضر رہتے ہیں اور اس کے اکھاڑے میں سانولے لونڈے موجود رہتے ہیں، اس کا گھر کیا ہے پری خانہ ہے۔

(مرقع دہلی از درگاہ قلی خاں)

اسی تقی بھگت باز کے بارے میں ہمیں ڈاکٹر محمد عمر مصنف ''ہندستانی تہذیب کا مسلمانوں پر اثر'' سے یہ بات بھی معلوم ہوئی کہ یہ بھگت باز محمد شاہ کے پیشرو بادشاہ فرخ سیر کا بھی منظور نظر تھا اور اسے (محمد شاہ کو) سلطنت کی وراثت کے ساتھ ملا تھا۔ فرخ سیر بادشاہ بھی موسیقی، قوالی اور بھگت کا بے حد شوقین تھا اور یہ تقی بھگت باز علاوہ اداکار، شاعر، موسیقار اور فن کار ہونے کے ساتھ کئی چیزوں میں ماہر تھا۔ ڈاکٹر موصوف تحریر فرماتے ہیں:

> ''شیو داس لکھنوی لکھتے ہیں کہ محمد فرخ سیر بادشاہ کے عہد میں تقی نامی بھگتیہ علم موسیقی، فنون رقاص، جادوگری اور سحر سازی کے ایسے کرتب پیش کیے کہ شاہ اور حاضرین مجلس کو بے حد متاثر کیا بطور انعام بہت سی نقدی حاصل کی جس کو وہ اپنے محلّہ کے مسکینوں کی رفاہ عام میں صرف کرتا تھا۔''

(ہندوستانی تہذیب کا مسلمانوں پر اثر، ص 261)

بھگت کے سوانگ

ان دونوں اقتباسوں سے ہمیں کئی باتیں حاصل ہوتی ہیں۔ اوّل یہ کہ جو بھگتیے اورنگ زیب کے دور میں خواص پسند نہیں تھے عوام پسند تھے اور دیہات در دیہات، قصبات در قصبات اپنے تماشے دکھاتے تھے جس کا مثنوی نیرنگ عشق میں ذکر ہے وہ اورنگ زیب کی وفات کے بعد خواص تک پہنچ گئے تھے اور درباروں تک ان کی رسائی ہوگئی اور دوسرے بھگت ہندوؤں کا مذہبی سوانگ جیسا کہ فرہنگ آصفیہ کے مصنف نے لکھا ہے اس دور میں نہ تھا بلکہ اس میں ہر فرقے کے لوگ شامل ہوتے تھے اور وہ صرف مذہبی لیلاؤں تک محدود نہ رہا تھا بلکہ عیاش اُمرا اور بادشاہ بھی اس کے دلدادہ تھے اور اس کے تماشے اپنے یہاں کراتے تھے کیونکہ تقی بھگت باز موسیقی کا ماہر تو تھا ہی اس دور کا مقبول گانا خیال کا بھی وہ ماہر تھا اور ہر محفل میں اس کا رنگ جمتا تھا۔ اُمرا اس کی محفل کے تماشوں کو اپنے یہاں ہونا اپنی عزت افزائی سمجھتے تھے۔ اس اقتباس سے جب ہم فرخ سیر کے

زمانے میں برج بھاشا میں لکھے جانے والے ڈرامے شکنتلا کا سنسکرت سے نواز کوی کے ذریعہ ترجمہ کبت، سورٹھا دوہا چوپائی چوبولہ اور چھند دوبولہ وغیرہ میں دیکھتے ہیں اور ادھر تقی بھگت باز کی فرخ سیر بادشاہ کے دربار تک رسائی دیکھتے ہیں تو ہمارا شبہ یقین کی شکل میں پختگی اختیار کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ نواز کی شکنتلا ناٹک نہ ہو کر سوانگ ہے کیونکہ اس وقت تک خیال کا رواج عام نہیں ہوا تھا اور اس لیے نواز نے اسے کتھا کہا ہے۔ یہ بات بھی واضح رہے کہ سترھویں اور اٹھارھویں صدی میں برج بھاشا ہی فارسی کے بعد دوسری سرکاری زبان کی حیثیت رکھتی تھی۔ میری اس بات کی تصدیق سید مسعود حسن رضوی ادیب بھی کرتے ہیں۔ (نگارشات ادیب، ص 18)

نواز کی شکنتلا (بہ سین مہملہ) ناٹک نہیں ہے ایک منظوم قصہ ہے جو ہندی کی مختلف بحروں کبت، دوہا، دھنا کشری، چھپے، ہری گیت، چوپائی، سوھا، سورٹھا میں بیان کیا گیا ہے۔ ناٹک کی کوئی خصوصیت اس میں نہیں ہے خود نواز نے اسے کتھا یعنی قصہ کہا ہے۔[1] اس کا ثبوت ہمارے سامنے چھمن میرٹھی کا لکھا ہوا سوانگ گوپی چند ہے جو انیسویں صدی کی ابتدا کی تصنیف ہے اسے رام نرائن اگروال 1848ء کی تصنیف بتاتے ہیں لیکن اس کی دیرینہ زبان کی وجہ سے اور مطبع نولکشور میں 1923ء میں اٹھاون چھپنے سے میں اس کو 1848ء سے بیشتر کا خیال کرتا ہوں۔ 1885ء کا اردو میں چھپا ہوا سوانگ اسے سانگ گوپی چند اردو کہا گیا ہے اور مطبع محمود المطابع دہلی میں مرزا عالم بیگ خاں کے اہتمام سے چھاپا گیا ہے فرق صرف اتنا ہے کہ نولکشور میں چھپی ہوئی کتاب منظوم حصہ کی طرز پر چھاپی گئی ہے اور محمود المطابع دہلی میں سانگ کی شکل میں سوال وجواب کی شکل میں پیش کی گئی ہے اس لیے قصہ گوپی چند بھاکا کہا گیا حالانکہ اس کی زبان اردو آمیز بھاکا ہے۔ اسی طرح نواز نے شکنتلا کے بھاکا کے ترجمہ کو کتھا (قصہ) کہا ہے۔ نواز کی شکنتلا کی زبان بھی ملاحظہ فرمایئے۔ یہ ڈرامہ میں نے خود جا کر ناگری پرچارنی سبھا میں دیکھا ہے جہاں سبھائی سوچی میں اس کا نمبر شمار 146 ہے۔

ایک سے منی نایک کوسک کا نن جاے مہاپت کینو

دیہہ کو دیہو کلیس مہامنی پھنس گیو نہ میرے کچھ سینو

یوں نت نیم کیئے ہیں نواج نہ کن کے پد میں چتو دینو
سادھی کے جوگ کے آسن یوں اندراسن اندر کو جانت سینو

نواج کی شکنتلا کا قصہ 1716ء میں موسیٰ خاں پسر فدائی خاں جنھیں اعظم خاں کا خطاب فرخ سیر بادشاہ نے دیا تھا جو فرخ سیر کی فوج کا سپہ سالار تھا کے حکم سے کالی داس کی شکنتلا سے لکھا گیا اسی طرح ۱۷۵۲ء میں نواز کی شکنتلا کے ۳۴ برس بعد بھرت پور کے راجا بہادر سنگھ کے حکم سے بھبھوتی کے ناٹک ''مالتی مادھو'' کا منظوم ترجمہ ''مادھو ونود'' کے نام سے سومناتھ کوی نے کیا، جیسا کہ انھوں نے خود لکھا ہے:

کہی بہادر سنگھ نے ایک دنا سکھ پائے سومناتھ یا گرنتھ کو بھاشا دیو بنائے

اور اس حکم کے مطابق سومناتھ نے اس وقت کی عوامی طرز پر غنائیہ ڈرامائی اسلوب میں یہ کتاب تصنیف کی۔ اس تصنیف کے مطالعے سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ اس زمانے میں اس غنائیہ اسلوب میں غنائیہ ڈرامے کھیلے جانے لگے تھے اور عام ہو گئے تھے کیونکہ محمد شاہی دور کو ابھی زیادہ زمانہ نہیں گزرا تھا اس لیے دہلی کے بھگت باز کی طرح گردونواح اور بہت سے مقامات پر غنائیہ ڈرامے اسٹیج کیے جانے لگے تھے لیکن سب سے اہم چیز جس کی بنا پر یہ تمہید لکھی گئی یہ ہے کہ سومناتھ کوی نے مادھو ونود کو سوانگ یا کتھانہ کہہ کر خیال کہا ہے۔

مادھو اور مالتا اور پریتم کتھا کا خیال برنت سسی ناتھ کوی حکم پائے تتکال

اسی بنا پر کہا جا سکتا ہے کہ سوانگ کے علاوہ ان غنائیہ ڈراموں کو خیال کا نام دیا گیا جو کہ اسے دہلی سے ملا۔ جیسا کہ سورٹھ راگ کی بنا پر ایک علاقہ میں سوانگ کو سورٹھ کہنے لگے تھے اور نوٹنکی کے مقبول ڈرامے کی بنا پر سوانگ کی جدید طرز کو نوٹنکی کہنے لگے۔ اس لیے خیالوں کی مقبولیت کی بنا پر بھگت کے منظوم ڈرامے کئی علاقوں میں خیال کہلانے لگے۔

خیال یا لاوَنی اور اُس کے اکھاڑے

عوامی اکھاڑے

"خیال" کی ابتدا اور مقبولیت وعمومیت کے بارے میں پچھلے صفحات میں کافی تحریر کیا جاچکا ہے، اِن ہی اقتباسات کی روشنی میں ہم "خیال" کی غنائیہ صنف کو تین حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ اوّل موسیقی کے خیال، جنھیں قوال بچوں کے خیال بھی کہہ سکتے ہیں دوسرا اکھاڑوں کے خیال جنھیں بیٹھک کے خیال بھی کہا جاتا ہے۔تیسرے اسٹیج کے خیال موسیقی کے خیالوں کے بارے میں میں گزشتہ صفحات میں کافی روشنی ڈال چکا ہوں اور پھر یہ میرا موضوع بھی نہیں ہے میرا موضوع تو عوامی غنائیہ ڈرامائی روایات ہے جو خیال کے اکھاڑوں کی پیداوار ہے اگر چہ بھگت کی غنائیہ ڈرامائی صنف کے سلسلے میں اِس اکھاڑہ بندی کے بارے میں کافی لکھا جاچکا ہے اور یہ بھی تحریر کیا جاچکا ہے کہ یہ اکھاڑوں کی روایت بے حد قدیم ہے۔ پاتنجلی نے حضرت عیسیٰؑ سے تین سو سال قبل جو گرتھکوں اور زنگوں کا ذکر کیا ہے وہ دراصل دو ڈرامائی اکھاڑوں کا ذکر ہے اِن میں شرک اور گرنتھک دو ادا کار پارٹیوں میں منقسم تھے اور اُن میں مقابلے ہوتے تھے ایک اِن میں شری کرشن کا ماننے والا ہوتا ہے دوسرا کنس کا۔ اس طرح مہا بھارت کی کہانیاں سنسکرت اور عوامی ڈراموں کے پلاٹوں کی بنیاد بن گئی تھیں۔

(ہریانہ پردیس کا لوکیہ ساہتیہ۔ڈاکٹر شنکر دیال شرما، ہندستانی اکادمی الہ آباد۔1970 ص:380)

عہد وسطیٰ میں ابن بطوطہ نے اپنے سفرنامے میں اور ابوالفضل نے آئین اکبری میں جو تفصیل دی ہے انھیں بھی پچھلے صفحات میں پیش کیا جا چکا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ عوامی محرکات چاہے وہ سماجی ہوں یا مذہبی یا شوقیہ یا ثقافتی آخر میں ایک اجتماعی شکل اختیار کر لیتے تھے اور اُن کا مشترک پلیٹ فارم اکھاڑا کہلاتا تھا۔ یہ ایک ایسے مقدس آئین میں بندھا ہوتا تھا کہ اُس کی پابندی کرنا ہر اُس فرد پر ضروری تھا جو ان اکھاڑوں سے منسلک ہوتا تھا۔ سنت، سنیاسی، درویش، فقیر اپنے سماع اور بیانیہ مذہبی شاعری کے الگ الگ اکھاڑے بنا لیتے تھے۔ طرہ کلغی اور دوسرے خاص شخصیتوں یا استادوں کے نام پر بنائے ہوئے اکھاڑے اِس کی مثالیں ہیں، تفصیل بھگت کے اکھاڑوں میں دی جا چکی ہے۔ رزمیہ مشقوں اور ورزش اور کشتی کے لیے جو اجتماعی گروپ بنائے جاتے تھے وہ بھی اکھاڑے کہلاتے تھے جیسے پٹہ بازی، تلوار بازی، بنوٹ اور پہلوانی کے اکھاڑے جو سترھویں صدی کے آخر یا اٹھارھویں صدی کے ابتدا میں وجود میں آئے۔ کیونکہ ہمارا صرف خیال کے اکھاڑے جنھیں بیٹھک کے اکھاڑے بھی کہا جاتا ہے موضوع ہے اس لیے دوسری قسم کے اکھاڑوں پر تحریر کرنا وقت ضائع کرنا ہوگا۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ ان سب اکھاڑوں کے آئین اور اصول یکساں ہوتے ہیں اس لیے پہلوانی یا کشتی کے اکھاڑے جن کا عہد طفلی میں میں بھی ایک فرد رہا ہوں کی ایک جھلک خواجہ محمد شفیع مرحوم کی ''مرحوم دہلی کی ایک جھلک'' سے دہلی کے کشتی کے اکھاڑے کی ایک جھلک ملاحظہ فرمایئے اور پھر آپ کو اندازہ ہو جائے گا کہ اِن اکھاڑوں کا اندرونی نظام اور آئین کیسا ہوتا تھا اور پھر ان اکھاڑوں کا اسٹیجی منظر بھی ملاحظہ فرمایئے: ''دلی کا اکھاڑا دیکھیے استاد مینڈھ پر جو کشتی کے اکھاڑے کی اختتامی ابھری ہوئی حد ہوتی ہے بیٹھے داؤ بتا رہے ہیں، خلیفہ پٹھوں کو زور کرا رہے ہیں جس کی سانس بھر گئی اُس نے عشق اللہ کی زمین پر ہاتھ رکھ کر ڈنڈ پیلنے شروع کر دیے، استاد کی سب پر نظر ہے جو ذرا محنت سے الکسایا اس پر ڈانٹ پڑی اور ایک دوسرے سے بات کرنے کی اجازت نہیں اپنے کام سے کام، جو زور کرتا ہے استاد سے اجازت لے کر جورو مال (لنگوٹ) باندھتا ہے اُن سے پوچھ کر، کسی نے داؤ اوچھا مارا اور استاد خفا ہوئے اگر زیادہ تاؤ آیا تو اٹھ کر ایک چانٹا رسید کیا پھر خود داؤ رواں کرایا اُس کے دس نکتے بتائے آخر میں تاکید کر دی کہ اب کے بھولا تو یاد رکھیو

اٹھا کے دے ماروں گا، اپنے پٹھوں کا دم بھرایا جا رہا ہے اُن کا بدن ٹوٹنے سانس بنے کوئی سی پی سے پسینہ سونت رہا ہے، کسی جگہ دو جوان آمنے سامنے کھڑے بیٹھک لگا رہے ہیں۔ لیجیے مرزا علی جان بیگ اور حاجی جی جوتے والے آن پہنچے دونوں مانے ہوئے استاد ہیں آج اِس فن میں اُن کا جواب نہیں ہے، ساتھ ساتھ سکھدیو ہے یہ حضور بہادر شاہ کا پہلوان ہے۔ پیچھے پیچھے صدیق پہلوان بھی آن پہنچے اُن کا خرچ حضرت کالے صاحب اٹھاتے ہیں، اُستاد نے سب کو تعظیم دی، حقہ تازہ کروایا اور اکھاڑے سے ذرا دور بیٹھ کر حقہ پینے لگے۔

ایک ایک پٹھے نے آ کر گھٹنے پکڑے، مٹھیاں بھریں۔ مرزا علی جان بیگ اور حاجی جی نے دعائیں دیں ساتھ ساتھ ہدایتیں بھی ہوتی گئیں کسی کو حکم ہوا تیاری بیٹھکیں زیادہ لگایا کرو، جس کا اوجھ بڑھا ہوا دیکھا بادام پیو دودھ چھوڑ دو، کسی کو ارشاد ہوا ہاتھ جوڑ کر ڈنڈ پیلا کرو، ایک کو کہا، اٹھتے وقت گردن تنی رہے ذرا پیٹ کی نسیں کھنچیں، کسی کو ہکوں کی ہدایت ہوئی کسی کو ڈھلکیاں لگانے کا حکم ہوا کہ بدن اڑنے لگے۔ چھوٹے جوڑ زور کر چکے تھے اب بڑوں کا نمبر آیا خلیفہ سب کو اور کرا رہے ہیں کسی کی گردن پر گھٹنا رکھ کر سانس بھروا رہے ہیں کسی کے سامنے زور ہوئے دو پکڑیں ایسی ہوئیں کہ مزہ آ گیا داؤ پھلجھڑیوں کی طرح چھٹے پورے پورے داؤ ہوئے، بعض نے کمر بیٹھ کر پکڑی اٹھنکر مار زمین پر دے مارا، سینہ کا زور دے کر پھیلا اور کھسے پر کھینچ دیا دست دے آواز دی، کندھا سینے پر آئے لٹ پٹنہ لڑ رہے ہیں کسرتیا کسرت کر رہے ہیں، استاد بیٹھے باتیں بنا رہے ہیں، حقہ گڑگڑا رہے ہیں۔ لیجیے رستم ہند چلے آ رہے ہیں یہ مرد چپل پیکر پیل مست کی دم پکڑ لیتا ہے تو سرکنے نہیں دیتا، زمانہ اِس کی طاقت کا لوہا مانتا ہے پنجہ فولاد سے طباق آہنی کے دو کر دیتا ہے سب پر اس کی قوت کا سکہ بیٹھا ہوا ہے شاہی سکہ صرف انگلیوں سے مسل دیتا ہے۔

(مرحوم دہلی کی ایک جھلک۔ مصنفہ خواجہ محمد شفیع مرحوم۔ مرتبہ شمیم احمد ایم۔اے ص:103 تا 105)

دکن سے خیال کے اکھاڑوں کی ابتدا

یہ تھی خواجہ محمد شفیع کی تصنیف کردہ ''مرحوم دہلی کی ایک جھلک'' کی کشتی یعنی پہلوانی کے اکھاڑے کی ایک جھلک۔ یہ انیسویں صدی عیسوی میں عوامی ذوق وشوق میں سے عوامی ذوق کا ایک حصہ ہے ویسے دہلی میں اس دور میں کئی قسم کی اکھاڑے بندی اور تھی۔ ''خیال'' کے اکھاڑے،

بند بازی کے اکھاڑے، بنوٹ یا محرم کے اکھاڑے وغیرہ۔ اصلیت یہ ہے کہ یہ سب اکھاڑے، اکھاڑے بندیاں مغلیہ دور کی یادگاریں تھیں ویسے حقیقت یہ ہے کہ اردو کی دوسری اصناف سخن کی طرح ہمیں خیال کے اکھاڑے سترھویں صدی میں دیکھنے کو ملتے ہیں اُن کی بنیاد کی جھلک میں ابن بطوطہ کے بیان میں پچھلے صفحات میں دولت آباد دکن کے ایک اکھاڑے کی مثال پیش کر چکا ہوں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی اپنی تصنیف ''تاریخ ادب اردو'' حصہ اول ص:۳۰۳ پر لکھتے ہیں کہ ۱۷ویں صدی کے ایک دکنی شاعر شاہ داول کی چار نظمیں اور کئی خیال دستیاب ہوئے ہیں۔ شاہ داول ایک صوفی فقیر تھے اور خیالوں کی شہر میں پھیلی ہوئی اکھاڑے بندی میں شامل تھے۔ شاہ داول کے خیالوں کے متعلق ڈاکٹر موصوف نے لکھا ہے کہ:

''شیخ داول کے یہاں خیال کو غزل کے انداز میں پیش کیا گیا ہے شاید پہلی مرتبہ شیخ داول نے غزل کو تصوف، روحانیت اور معرفت کے انداز میں پیش کیا نہیں تو اس وقت تک اردو غزل فارسی شاعری کی تقلید میں صرف عورتوں سے باتیں کرنے اور عاشقانہ شکایت تک محدود تھی۔ شیخ داول کے خیال کی غزل پا کر یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ اورنگ زیب کی افواج جو دکن میں کافی لمبے عرصے تک رہیں تھیں جن کی تفریح اور وقت گزارنے کے لیے سوانگ کرنے والوں کی منڈلیاں سوانگ اور موسیقی پیش کرتی تھیں۔ یہ منڈلیاں تماشہ کہلاتی تھیں۔''

تماشے پر میرا مضمون ''ہندستانی غنائیہ ڈرامے اور روایات'' میں شامل ہے۔ تماشے کے بارے میں کہا گیا ہے کہ اس کو خیال یا لاؤنی سے مزین بالی راؤ پیشوا کے زمانے میں کیا گیا شیخ داول کے خیال اس بات کی جانب اشارہ کرتے ہیں کہ تماشے میں غزل اور دوسری راگ راگنیوں کا استعمال اورنگ زیب کے حملے کے وقت یا اِس سے قبل ہو چکا تھا کیونکہ ڈاکٹر جمیل جالبی کا کہنا ہے کہ غزل کو شیخ داول نے صوفیانہ خیالات، اخلاقی موضوعات اور عشق کے اظہار کے لیے ذریعہ بنایا اور اسے بھی خیال کا نام دیا۔ خیال صوفیانہ اور بھگتی کے خیالات، اخلاقی موضوعات اور عشق حقیقی کے اظہار کا ذریعہ بنایا اور خیال محفل حال و قال میں گائے جانے کے لیے ہوتے تھے اسی لیے اکثر خیال مخصوص راگ راگنیوں کے مطابق ترتیب دیے جاتے تھے جن میں چوک اور ٹیک

کے بعد ہوتے تھے۔شاہ داول کے خیالوں میں ترک دنیا + بے ثباتی دہر+ دنیائے دوں+خوف خدا+ خیال عاقبت+ بت اور خدا اور روح اور نور کو موضوع بنایا ہے۔شاہ داول کے خیالوں میں اِس نظریے میں پختگی ہوجاتی ہے کہ دکن میں سنت اور درویشوں کے اکھاڑے ۱۷ویں صدی کی ابتدا میں یا اس سے قبل ہی درویشوں کی خانقاہوں میں اور سنتوں کے مٹھوں میں وجود میں آ چکے تھے۔بیشتر خیال مسدس نما چار مصرعوں جنھیں چوک کہتے تھے۔چوک کے ساتھ اکثر ٹیپ کا مصرعہ بھی ہوتا تھا بقول ڈاکٹر جمیل جالبی شاہ داول کے خیال کو غزلیہ گیت کا نام دیا جاسکتا ہے اس میں غزل کی ہئیت بھی ہے اور بیت کا مزاج بھی۔مثلاً یہ ایک خیال دیکھیے:

سب چھوڑ اس دنیا کوں میں دیکھ جان ہارے
ہشیار ہوے موئے پر افسوس کہاں ہارے
کیا فہم ہے بندیاں کون سے دن لگے دھندیاں کوں
نہیں جانتے وندیاں کوں بھی آگ لان ہارے
شرشور ہے جنن تھی بیزار ہوئیں اُنن تھی
یو پیؤ کے کو دن تھی دیکھ دل بھیر ان ہارے
دنیا یو باغ شاہی بہو دھات بار آئی
کچھ یادگار بھائی لے وہاں لے جان ہارے
مہمان ہیں یہاں کے رہن ہار ہیں وہاں کے
بعد از دنیاں تھی بھانکے نہیں کوئی پان ہارے
داول ڈرے خطا کر بخشش پیا عطا کر
مجھ کوں نہ اپ ستا کر اپ دھیر بلان ہارے

(تاریخ ادب اردو، حصہ اول ص:303-304)

اس غزل سے یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ خیال میں اردو اصناف سخن اس کے اکھاڑوں کی ابتدا سے شامل تھے۔ڈاکٹر صاحب کہتے ہیں کہ یہی موضوعات مختلف انداز سے بار بار ''خیال'' میں دہرائے جاتے ہیں ایک اور خیال کے دو شعر دیکھیے:

یک تل گھڑی کے پاہوں دایم نہ کوئی رہ سی
ویسے ویسے مائی ملے تھے سر پر جن کے چھتر
دے دان مجھ دیدار کا بھوکا پیا بھوجن کروں
داول کی اس دان تھی نہیں دان بھی کوئی خوب تر

شاہ داول کی ایک مشہور طویل نظم یا چار بیت خیال کی مثنوی ہے ''ناری نامہ'' یہ صنف چار بیت بھی خیال کی ایک طرز ہے اور پہلے یہ دکن میں مروّج ہوئی اور شاید مغل فوج کے پٹھانی طبقے کے سپاہیوں کے ذریعہ روہیل کھنڈ میں اٹھارھویں صدی رام پور، بجنور، مراد آباد، امروہہ، سنبھل، بریلی، شاہ جہاں پور وغیرہ میں یہ مقامات روہیلہ پٹھانوں کے عوامی ذوق کا مرکز بن گئے اور رامپور، مراد آباد، بریلی، امروہہ میں اس کے اکھاڑے قائم ہو گئے اور یہ دائرے پر بھی گائے جاتے تھے۔ پھر اس نے خیال کے اکھاڑوں کے ساتھ ساتھ شمالی ہند میں رواج پایا۔ اس میں خیال کا چوک ایک ٹیپ کے بند کے ساتھ چار بیت کہلایا اور شمالی ہند میں چار بیت کا رواج روہیلہ پٹھانوں میں، جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں زیادہ ہوا اور جہاں جہاں روہیلہ پٹھان آباد ہوئے وہاں وہاں چار بیت کے اکھاڑے قائم ہوئے۔ شیخ داول کی طویل نظم ناری نامہ بھی چار بیت خیال کے مماثل ہے۔ یہ ہندستانی عورتوں کے لیے ایک شوہر پرستی کا پند نامہ ہے۔ کہا جاتا ہے کہ یہ نظم شاہ داول نے فی البدیہہ ایک رات میں اکھاڑے سے اسٹیج پر لکھی تھی۔ اس میں 1230 اشعار ہیں:

> ''اس میں عورتوں کی زبان میں ایسی عورتوں کو تلقین کی گئی ہے، جن سے ان کے شوہروں کے دل دکھے ہوئے ہیں۔ 'ناری نامے' میں دنیا کی بے ثباتی، دوزخ، جنت اور قیامت کا ذکر کر کے سنت کی پیروی اور اخلاق حسنہ کا درس دیا گیا ہے اور بتایا گیا ہے کہ ہر بیوی کو اپنے شوہر سے چاہے وہ کیسا بھی کیوں نہ ہو محبت کرنی چاہیے۔ اس طویل خیال کی نظم میں مختلف حالات و کوائف پر اظہار خیال کر کے جو عام ازدواجی زندگی میں پیش آتے ہیں، بتایا گیا ہے کہ ایک عورت کا فرض ہے کہ وہ اپنے شوہر کو سکون بہم پہنچائے اس کی وفادار اور جاں نثار رہے وہ کام کرے جو شوہر کو پسند ہو، غصہ اور سختی سے پرہیز کرے اور سوکن کے ساتھ بھی

مل کرر ہے۔اس نظم میں بات چیت کا سا لہجہ ہے اور ایک ایسا گمبھیر پن اور لوچ
ہے کہ نظم دل پر اثر کرتی ہے اس کا ناصحانہ انداز دل کو مٹھی میں لینے والی کیفیت کا
حامل ہے۔" (تاریخ ادب اردو از ڈاکٹر جمیل جالبی۔حصہ اول ص:304)

نظم اور خیالوں کے مطالعے کے دوران یہ چیز بار بار متوجہ کرتی ہے کہ داول نہ صرف برہان الدین جانم کے مرید ہیں بلکہ فکر و اظہار میں بھی اپنے مرشد کی پیروی کرر ہے ہیں۔ جانم کی طرح نظم کے اوزان بحر بھی ہندوی میں ہیں اوزان میں ہی نہیں بلکہ فکر و اظہار میں بھی وہ اپنے مرشد کی پیروی کرر ہے ہیں، عربی، فارسی الفاظ کی تعداد ضرور بڑھ گئی ہے۔لیکن اسلوب کے مزاج پر ہندوی غالب ہے۔مسٹر اظہر علی فاروقی مصنف "اتر پردیش کے لوک گیت" فرماتے ہیں:

"ابتدا میں خیال پر ہندوی اوزان اور بحریں حاوی تھیں خیال بائیس ماتراؤں میں کہے جاتے تھے بعد میں اردو شعرا نے اس میں تبدیلی کی اور خیال میں اردو بحروں اردو اصناف سخن کو داخل کیا۔بہر حال ابتدا میں خیال پر ہندوی زبان کا اثر چھایا ہوا تھا بھجن، حمد، نعت منقبت سب ہندوی زبان میں کیے جاتے تھے۔"

یہی اثر شیخ داول کے یہاں بھی پایا جاتا ہے جیسا کہ میں پہلے بھی کہہ چکا ہوں، ہم ناری نامہ کو اردو خیال کی پہلی مثنوی نما نظم کہہ سکتے ہیں چند چوک ملاحظہ فرمائیے:

ناری نامہ

ٹیک کا مصرعہ : پیو باج کوئی پیارا نہیں

اندلا اگر مجذوب ہے ۔۔۔ صورت طبع نا خوب ہے
جیسا اچھو محبوب ہے ۔۔۔ پیو باج کوئی پیارا نہیں
جیسا اچھو جس دھات کا ۔۔۔ تجھ چند پونم کی رات کا
روشن شمع ظلمات کا ۔۔۔ پیو باج کوئی پیارا نہیں
تج تے خلل نہ آن دے ۔۔۔ پیو باج منگتا جان دے
ہر حال پیوسک پان دے ۔۔۔ پیو باج کوئی پیارا نہیں
مل سوکناں میں یوں رہنا ۔۔۔ کچھ نہ دسے سوکن پنا

نہ دیکھ پرایا اپنا پیو باج کوئی پیارا نہیں
رغبت پیا کا فام کر بھاتا اسے سو کام کر
جگ میں توں اپنا نام کر پیو باج کوئی پیارا نہیں"

(تاریخ ادب اردو۔ از ڈاکٹر جمیل جالبی، حصہ اول، ص:305)

جیسا کہ میں پیشتر بھی تحریر کر چکا ہوں، اس "ناری نامہ" کی نظم کو ہم روہیل کھنڈ کے چار بیت خیال کی نظم کہہ سکتے ہیں کیونکہ چار بیت خیال (جیسا کہ اگلے صفحات میں جب خیال کی اس ذیلی صنف پر تفصیلی تبصرہ کیا جائے گا) میں بھی چوک اور ایک ٹیپ کا بند ہوتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ 15 ویں اور ۱۶ ویں صدی میں یہ خیال کی صنف پہلے دکن میں پھلی پھولی اور پھر درویشوں، سنتوں کے ذریعہ پورے شمالی ہند میں پھیل گئی اور اکھاڑے بندی میں منقسم ہو گئی۔

شمالی ہند کے خیال یا لوک ناٹک کے اکھاڑے

شمالی ہند میں بیشتر خیال اور غنائیہ ڈراموں کے اکھاڑے شہر اور قصبات سے باہر ہوتے ہیں اس کے لیے دھرم شالائیں، خانقاہیں اور بغیچیں استعمال کی جاتی تھیں۔ ہاتھرس ضلع علی گڑھ کی بغیچیوں میں اب سے سو سال پیشتر خیال اور سانگیت ناٹک کے اکھاڑوں کی ریہرسل ہوا کرتی تھی بھانگ اور ٹھنڈائیاں گھوٹی جاتی تھیں، خلیفہ شاگردوں کی خاطر کیا کرتے تھے، ہاتھرس میں اس دور میں دو زبردست خیال کے اکھاڑے تھے ایک باسم جی جو ڈپٹی انسپکٹر تھے اُن کا طرّہ اکھاڑا جو 1870ء میں قائم ہوا اور دوسرا قصبہ جہانگیر آباد ضلع بلند شہر کے استاد اندرمن کے شاگردوں چرنجی لال، گوبند جین اور گنیشی لال، بدھ سین اور نتھا رام کا اکھاڑہ تھا۔ جیسا کہ میں پیچھے تحریر کر چکا ہوں کہ ہاتھرس کے قدیم غنائیہ ڈراموں میں اپنے اپنے اکھاڑے کا حال ہر مصنف ضرور تحریر کرتا تھا۔ اس دور میں اندرا کھاڑے کا کیا حال تھا اِس کا پتہ ایک آل کھنڈ کے نوٹنکی کے سوانگ میں دیکھنے میں آیا، ملاحظہ فرمائیں:

لاؤنی (خیال) سانگیت کھڑی سندھ
اتی نشنک مل پنک بنا پھل ان سے نہیں وہلاتے ہیں

کریں فتح البت مہوبیا جس گڑھ پر چڑھ جاتے ہیں
اندر اکھاڑے کا بیان اب بیورے وار سناتے ہیں
رادھے رانی بلدیو کلاں استاد سرگ سکھ پاتے ہیں
طوطا رام شہر ہاتھرس مدھیہ استاد کہاتے ہیں
گپت میاں محمد نت پرت رنگت نئی بناتے ہیں
شاگردوں کو چھند بنانا گوبند رام سکھاتے ہیں
کریں فتح البت مہوبیا جس گڑھ پر چڑھ جاتے ہیں
ہر اک جگہ پر سوانگ چرنجی لال تحفگی لاتے ہیں
تزک بھڑک کل لڑکوں کو پرسادی لال بتاتے ہیں
رام داس روشن سالگ سب چکرانے ہیں
ٹنڈا اور نرائن اکثر پھڑ میں مزا اڑاتے ہیں
بدری مدن جانکی نرائن نتھا رام دج گاتے ہیں
کریں فتح البت مہوبیا جس گڑھ پر چڑھ جاتے ہیں
کچھا سیوا جیو کیا باجے برتان اڑاتے ہیں
مٹھن اور نرائن بیچ بسائن شوق بڑھاتے ہیں
بنکا اور بسنتا پھڑ میں راگ رنگ درشاتے ہیں
متھری اور گنیشی پورن نس دن من ہرشاتے ہیں
رام لال چوبے جی شری گنگا سے دھیان لگاتے ہیں
کریں فتح البت مہوبیا جس گڑھ پر چڑھ جاتے ہیں

(برہما کا بیاہ ہندی ص:140، 1901ء)

پورن درشن محمد عاشق اللہ دین ہرشاتے ہیں
بناری و بہاری جنو راگ چنڈولا گاتے ہیں

چوبے چھجولال کنٹھ کھولن کی دوا پلاتے ہیں
کریں خلیفہ نتھا خاطر سب کی جوکوئی آتے ہیں
گرنتھ بڑے سب نام کسوں اس سے بحھت سناتے ہیں
کریں فتح البت مہو بیا جس گڑھ پر چڑھ جاتے ہیں
(شنکر گڑھ سنگرام اردو ص:188، 1901ء)

کاتک سدی دوج گرو باسر اقیس سو سر سٹھ کا سال
جگد سبا کی کر پا در شٹ سے کیا بنا کر پورا خیال

اختتام پر 1920ء کے قبل کے غنائیہ ڈراموں کے اختتام پر اکھاڑوں کے حال درج ہوتے تھے کیونکہ اس وقت تک اکھاڑے بندی قائم تھی اس کے بعد پیشہ ور منڈلیاں بن گئیں۔ شاعر نوکر رکھے جاتے تھے اور ڈرامے بناتے تھے۔

جیسا کہ دہلی کے کشتی کے اکھاڑوں کا منظر خواجہ محمد شفیع کی زبان سے سنا، آپ اسی تخیل کو لے کر خیال کے غنائیہ ڈراموں کے اکھاڑوں کی منظر کشی مندرجہ بالا اشعار کی بنا پر کر سکتے ہیں کہ بغیچی میں شام سے ہی اکھاڑے کے ممبران آنا شروع ہوجاتے ہیں خلیفہ ان سب کی خاطر داری کرتا ہے، استاد شاگردوں کو سوانگ کے گُر بتاتے ہیں چوبے جی ویدان کی آواز کھلنے کی دوا پلاتے ہیں، کتاب سے سوانگ کے اقتباسات شاگردوں کو بتائے جاتے ہیں کچھ کو زبانی یاد کرائے جاتے ہیں اور کچھ کو ریہرسل کے وقت بتا دیے جاتے ہیں، سازندے اپنے ساز سنبھالتے ہیں، نقارچی اُپلوں (گوبر کے سوکھے گول توے کی طرح کے اُپلے جو جلانے کے کام آتے ہیں جنھیں دیہات میں کنڈہ کہا جاتا ہے) کی آگ پر اپنا نقارہ سینک رہا ہے، اس آگ پر ایک آدمی مقرر رہتا ہے جو گاہے بہ گاہے نقارے کو سینکتا رہتا ہے، ڈھولک والے ڈھولک کی ڈوریاں کس رہے ہیں، ٹھیکی لگاتے جاتے ہیں، کوئی گنگنا کر اپنی آواز کی ریہرسل کر رہا ہے۔ غرض یہ کہ اکھاڑے میں ایک عجیب دلچسپ منظر ہوتا ہے پھر ریہرسل شروع ہوتی ہے دیوی پوجا اور استاد کی قدم بوسی کے بعد نقارہ بجنا شروع ہوجاتا ہے، فضا میں ارتعاش پیدا ہوجاتا ہے، ساز بجنے شروع ہوجاتے ہیں، ڈھولک کی تھاپ دھن میں بدل جاتی ہے کافی وقت تک ساز اور نقارے کی گونج فضا میں رہتی ہے

پھر ریہرسل کی اسٹیج پر استاد آتے ہیں، یا خلیفہ یا رنگا ایک یا ایک سے زیادہ آدمیوں کے ساتھ آتے ہیں اور دیو بندھنا کے طور پر جسے غنائیہ ڈراموں میں منگلا چرن یا حمد کہا جاتا ہے اور خیال کے اکھاڑوں میں دنگل میں سکھی دوڑ جو ساقی دور کا بگڑا ہوا لفظ ہے بھینٹ سناتے ہیں۔ کبھی کبھی ان بھینٹوں میں شاعر اپنی تعریف بھی کراتا ہے کبھی کبھی عروض اور فن نہ جاننے کی معذرت بھی پیش کرتا ہے جیسے ۱۸۸۰ء کے قریب طرّہ اکھاڑے کے معمار استاد باسم نے سیاہ پوش غنائیہ ڈرامہ لکھا اور اسٹیج پر منگلا چرن (حمد) میں کہتے ہیں:

دوہا

ہے دھیان مجھے کلیان کرو بردان مان جگ پاؤں میں
سالگ گرو پد پوجن پر اک دھرمن تجن چت لاؤں میں

دوڑ

کر آن سب ورن تر کالا + رن ڈاسن موڈن مالا + دمن سب کے اوپر ڈالا
رکت مدھ پی کے پیالا + رکھ باسم کی لاج کر کاج سبھا میں جوالا

دوہا

جو ہر دم موجود ہیں جلسہ کے سردار
سب سے کرتا التجا باسم تابعدار

دوہا

دربار عام اس جلسہ میں شاعر یہ ظاہر کرتا ہے
ہے کیا سنگیت گیان نیتی اور عشق معرفت بھرتا ہے
گیانی کو گیان نیت جس کو عاشق کو عاشق سنبھارتا ہے
دل چسپ لکھوں مضمون اپنا افزوں کتاب میں دھرتا ہے

کڑا

پیارے جی عاجز ہو کر کہوں نہ دو جا زور ہمارا
جو چپ ہو کر سنو رہے احسان تمھارا

دوہا

اے صاحب دل کان لگا مضمون سوانگ سن لیجے
غل شور دھوم غوغا چق چق اودھم بکواس بند کیجے

دوڑ

سوانگ آج شام ہوئے گا + فجر انجام ہوئے گا + آپ کا کام ہوئے گا + ہمارا نام ہوئے گا
سیٹر و کا جنت سے بھی اعلیٰ مقام ہوئے گا

دیباچہ کی غزل

ہے خلق پہ خدا کے اک پل کا اشارا — ہے ملکہ معظم کا ملک یہ سارا
کرتا ہے منادی بہ حکم شاہ سوانگ کے — تعمیل کرو ہر دم ہو خیال ہمارا
تھا فارسی زبان میں شہ روم کا قصہ — اردو میں نظم و نثر میں شعرا نے نکھارا
کیا صاف قصیدہ ہے برج بھاشا کردہ — نو طرز سیاہ پوش یہ سنگیت ہمارا
ہر خاص و عام پسند کیجیے خیر سے — اس میں عطر کھینچا باسم نے سنوارا

(سیاہ پوش استاد باسم ص:203)

اسی طرح کبھی بھینٹ میں شاعر اپنا تعارف کرا دیتے ہیں۔

کبت

میرے گرودیو باسدیو بیر جانے جگ — سوے (سب) ڈپٹی سونجھاری ان کاشی ہے
کبھی کبھی بتا جاتے ہیں لالہ کھجول
نتھارام کے مرشدوں کے ہیں یہ نام — آٹے والے چرنجی لال، گنیشن اور گوبندرام

میں نے یہ سب اس لیے تحریر کیا کہ کبھی کبھی ابتدائی بھینٹ میں کافی دلچسپ مضمون آ جاتے ہیں ویسے میں ریہرسل کا منظر ڈراموں کے اختتامیہ اقتباسوں کے مطابق پیش کر رہا تھا، خلیفہ ہر ایک کی خاطر داری کرتا ہے اور سب انتظام کرتا ہے یہ اس کی ذمہ داری ہے، بھینٹ کے بعد اسٹیج پر کوئی رقاص آتا ہے اور ساز کی آواز پر اس کے پیروں کے گھنگرو بجتے ہیں غلط پیر پڑنے پر استاد ٹوک دیتے ہیں کوئی گیت یا گانا شروع ہوتا ہے، استاد اور سازندوں کی جانب سے برابر ہدایتیں

ملتی رہتی ہیں، یہ کام برابر پوری ریہرسل میں ہوتا رہتا ہے اول تو پاٹ زبانی یاد کرا دیے جاتے ہیں لیکن بھولنے پر کاپی لیے ہوئے بیٹھا ہوا اداکار لقمہ دیتا رہتا ہے استاد ٹوکتے رہتے ہیں، یہ شعر دھیمی آواز میں کہو، یہ بند بلند آواز میں کہو، آواز یکساں ہو، پھٹے بانس کی طرح نہیں، گھر پر بھی دہرالیا کرو، توقع پر نام مت ڈبو دینا کیونکہ اکھاڑوں میں مقابلے سخت ہوتے تھے۔ یہ پروگرام آدھی رات تک چلتا ہے۔ لباس اور میک اپ کی ضرورت ریہرسل کے صرف آخر میں پڑتی ہے۔

خیال کے اکھاڑوں کی شاعری

خیال یا لاوَنی کی ہیئت

خیال کا دوسرا نام لاوَنی بھی ہے جو علاقہ لون (الور کے قرب و جوار) اِس کا فروغ ہوا اسی مناسبت سے اِسے لاوَنی کہا گیا اسی لیے خیال اور لاوَنی دونوں کہا جاتا ہے۔ سنتوں، درویشوں اور لاوَنی گانے والوں نے اس کا رواج عام کیا۔ میں نے اپنے بچپن میں دیکھا ہے کہ گاؤں، دیہات میں پیشہ ور لوگ ایک سارنگی لیے دھیمی آواز سے گاتے ہوئے گھومتے تھے۔ کوئی ہیر رانجھا کا عاشقانہ قصہ لاوَنی میں سناتا تھا کوئی نرسی کا بھات گاتا تھا کوئی ڈھولا مارو کا قصہ بیان کرتا تھا اور کوئی نرسلطان کا افسانہ دہراتا تھا۔ ایک ہاتھ سے برابر سارنگی پر چلنے والی کمان چلتی تھی، دوسرے ہاتھ سے سارنگی کے تاروں پر برابر انگلیاں تان کے ساتھ چلتی رہتی تھیں، داستان کو اپنی دھن میں داستانیں دہراتے تھے۔ گاؤں میں نمبردار کی چوپال پر جب ایسے لوگ پہنچتے تھے تو نمبردار فرمائش کرتے تھے کہ آؤ سائیں حقہ پی لو انھوں نے حقہ پر سے چلم اُتاری اور تھکاوٹ اتارنے کے لیے چلم میں دم لگاتے تھے۔ حقہ کی نگالی وہ ذات برادری کی قیود کی بنا پر لے نہیں سکتے تھے انھیں چوپال پر دیکھ کر دیگر لوگ بھی چوپال پر آ جاتے تھے اور سائیں سے فرمائش کرتے تھے کہ سائیں آج یہیں مقام کر لو، سائیں رک جاتے تھے اور لوگوں کو عام خبر گشت کرتی تھی کہ آج نرسی کا بھات ہوگا۔ سننے کے شوقین آنا شروع ہو جاتے تھے، نو دس بجے ایک فرش بچھا دیا جاتا تھا اور قصہ

شروع ہو جاتا تھا۔ اگر سائیں تنہا ہیں تو موںڈھا ورنہ پارٹی کے لیے ایک چوکی ڈلوادی جاتی تھی، ایک کونے میں مٹی کے تیل کی لالٹین جلوادی جاتی تھی۔ برسات کے ایام میں کسان فرصت میں ہوتا ہے اس لیے ایسی محفلیں دن میں بھی ہو جاتی تھیں۔ سائیں سارنگی کے کان اینٹھ کر اُس کے سُر ٹھیک کرتا تھا اور اُس کے تاروں کی دھن دیکھتا، تھوڑی دیر خالی سارنگی بجتی، ادھر ے کی آواز شروع ہو جاتی، جوں جوں سارنگی کی لے میں ملنے لگتی اور آہستہ آہستہ آواز بلند و پست ہونے لگتی اور داستان کا آغاز منگلا چرن یا حمد سے شروع ہو جاتا اس کے بعد قصہ شروع ہو جاتا، آواز اُتار چڑھاؤ کے ساتھ بڑھنے گھٹنے لگتی کبھی کبھی کردار انفعالی حرکات کے ساتھ بھی بتائے جاتے۔ اگر رزمیہ مقابلہ آ جاتا تو سارنگی کی کمان سے تلوار کا اشارہ کر کے ثابت کیا جاتا اور رقت آمیز واقعات اور مسرت آمیز واقعات مغنی کی آوازوں کے لہجہ سے ظاہر ہونے لگتے۔ جب مغنی کو جوش اور بیان میں محویت پیدا ہونے لگتی تو سامعین بھی قصہ کی ہم آہنگی میں محو ہو جاتے اور ہر ایک کے دل میں یہ خواہش پنہاں جوش زن ہونے لگتی کہ آگے کیا ہوا۔ لیکن داستان یکے بعد دیگرے بیانیہ اشعار میں طلسم ہوشربا کی طرح طویل ہوتی جاتی پھر بھی سامعین پر اکتاہٹ کے بجائے محویت بڑھتی جاتی تھی۔ آدھی رات کے بعد تک کبھی پوری رات تک لاوَنی چلتی رہتی۔ دیہات کے شادی بیاہوں میں اکثر اس کا رواج تھا۔ غرض یہ کہ ایسے داستان گویوں کی خیال کی طرز پر گائی جانے والی تک بندیوں نے عوامی شاعری کی صورت اختیار کر لی، اس کی ابتدا کے ڈیڑھ سو سال بعد ۱۹ ویں صدی میں ہندستان کے اکثر صوبوں میں خصوصاً راجستھان میں اور اتر پردیش، مدھیہ پردیش، بہار، بنگال میں بھی اس کا زور بڑھ گیا اور ایک منظم شکل اختیار کر لی جو ہندو سنتوں اور مسلمان درویشوں کی دلچسپی اور شوق کا نتیجہ تھی۔

ابتدا میں ایک عروضی بحر عروضی نقطۂ خیال سے خیال نوازوں نے اس میں 22 ماتراؤں کی شرط لگائی اور بائیس حرفی بحر بنائی۔

گیا شیام گوکل بدن مدن کا جوڑا جن شوشنکر کا کٹھن راشاں توڑا

۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۶، ۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱ + ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۶، ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۲

اے پیارے نبی آپ کی ہر سعی بہ خدا بے سہاروں کے کام آ گئی۔

۱،۲،۳،۴،۵،۶،۷،۸،۹،۱۰،۱۱، ۱۲،۱۳،۱۴،۱۵،۱۶،۱۷،۱۸،۱۹،۲۰،۲۱،۲۲

کوششیں آپ کی بخششیں آپ کی شکر ہے غم کے ماروں کے کام آ گئیں

۱،۲،۳،۴،۵،۶،۷،۸،۹،۱۰،۱۱، ۱۲،۱۳،۱۴،۱۵،۱۶،۱۷،۱۸،۱۹،۲۰،۲۱،۲۲

(اتر پردیش کے لوک گیت۔ اظہر علی فاروقی ص:28-427)

زحاف کے طور پر دو ایک ماتراؤں یا حرفوں کی کمی زیادتی کی اجازت بھی رہی۔ یہ بائیس ماتراؤں یا بائیس حرفی طرز دراصل مراٹھی زبان کی ایک بحر سے لی گئی ہے جس کو رادھاوشی کرن کہتے ہیں۔

خیال کی بحریں

ہئیت کے لحاظ سے خیال کو ایک طرح کا مسدس سمجھنا چاہیے مگر لاؤنی کے شاعر پہلے ہم قافیہ یا ہم ردیف چار مصرعوں کو ربع یا چوپائی کے بجائے چوک یا چوکا کہتے تھے کم از کم چار چوکوں (بندوں) پر مستعمل لاؤنی ایک طرح سے مکمل سمجھی جاتی تھی۔ رفتہ رفتہ بائیس حرفی بحر میں کچھ وسعت پیدا ہونے لگی اور اس کی پابندی اٹھنے لگی۔ سمجھدار، پڑھے لکھے لاؤنی گو شاعروں نے فارسی بحروں میں لاؤنیاں کہنا شروع کر دیں، ہندی میں بھی یہی ہوا کہ مروجہ چھندوں میں لاؤنیاں کہی جانے لگیں۔

خیال کے شعرا اور موسیقاروں نے صرف یہی نہیں کیا کہ فارسی اور سنسکرت کی بحروں سے کام لینے لگے بلکہ اس سے بڑھ کر یہ کیا کہ اپنے تخیل اور اپنی ذہنیت اور اپنی ضرورت کے مطابق بہت سی بحریں بنا ڈالیں۔ فارسی کے مروجہ نام بدل دیے یہ وہ بحریں ہیں جو چنگ اور ربانہ سازوں اور خیال گائکوں کا ساتھ دے سکیں لیکن برج بھاشا اور اردو خیال لکھنے والوں نے ایسی بحروں کو چھند یا بحر کی رنگت یا رنگ کا نام دیا، یہ وہ رنگتیں ہیں جن کا ذکر اردو عروض میں بھی نہیں ہے اور ہندی میں بھی نہیں ہے۔ ان رنگتوں میں سے کچھ ایسی رنگتیں ہیں جو لاؤنی کی قسمیں بن گئی۔ مسلمان لاؤنی کہنے والوں نے رنگت حقانی اور رنگت قال (اس کو رنگت شریف بھی کہا جاتا ہے) الگ الگ بحریں بنائیں اور یہ دونوں لاونی کی صنف بھی ہیں اس طرح قوالی کو بھی آپ اس ضمن میں لا سکتے ہیں۔ چند رنگتوں کے دل چسپ نام پڑھیے ہم رنگت لفظ چھوڑ دیتے ہیں:

کھڑی رنگت، لنگڑی رنگت، سنگیت لنگڑی رنگت، بچی رنگت، دیش رنگت، نویلی رنگت،

شیتل رنگت، بڑھتی رنگت، ترنگ رنگت، حقانی رنگت، قال رنگت، ڈیرنی (مستزاد) دوکڑیا دوبتی ٹکڑیا (مثلث)، چوکڑیا (مربع) یا چار بیت، چھ کڑیا (مسدس)، طویل بحر طویل، طویل مکھیا (طویل مخمت)، شکستہ وغیرہ۔

خیال یک جہتی کا مظہر

خیال کی اس عوامی غنائیہ اور ڈرامائی صنف پر غور کرنے سے پہلے ہمیں تھوڑی سی روشنی عوامی شاعری پر بھی ڈالنی ہے۔ آنجہانی ڈاکٹر تاراچند کا کہنا ہے:

> ''ہندستان میں ہمیشہ سے سماج کے دو حصے رہے ہیں۔ ایک اعلیٰ اور دوسرا ادنیٰ۔ پہلا گو تعداد میں کم رہا ہے لیکن اس کے مذہبی، سماجی تصورات اور تہذیبی، ثقافتی ادارے بہت ہی ترقی یافتہ تھے اور دوسرا جس میں عوام الناس کا کثیر التعداد طبقہ شامل تھا تمدنی اعتبار سے ادنیٰ درجہ کا تھا۔ پہلے طبقہ میں اُمرا اور تعلیم یافتہ افراد ہیں اور دوسرے میں عوام الناس۔''
>
> (اسلام کا ہندستانی تہذیب پر اثر۔ از ڈاکٹر تاراچند ص:16)

ہندستان میں یہ طبقاتی تقسیم ڈراوڑ اور آریوں کے زمانے سے چلی آ رہی ہے ہماری موسیقی اور شاعری کو ہی لے لیجیے آریوں کے زمانے سے ہی عوام اور خواص کی شاعری اور موسیقی میں فرق رہا۔ خواص میں شاعری، کلاسیکی موسیقی اور سنسکرت ناٹکوں کی شکل میں پرورش پاتی رہی تو عوام میں لیلاؤں، کتھاؤں اور لوک گیتوں کی شکل میں یہ زندہ اور پائندہ رہی۔ ایک جانب جے دیو کی گیت گوبند نے عوامی شاعری کو بڑھاوا دیا تو دوسری جانب اسلامی سلطنت کے ہندستان میں قائم ہونے پر ہندو مسلمان سنت اور صوفیوں کی تحریک نے اس میں روح پھونک دی۔ اول الذکر اگر مٹھوں میں اور مندروں میں دُھرپد، روپک اور چھند پربند اور دھرو کے ذریعہ سے روحانی سکون کا متلاشی رہا تو آخرالذکر طبقہ میں ایک کشمکش جاری تھی کیونکہ اسلام میں ساز کے ساتھ موسیقی ناجائز مانی جاتی تھی لیکن عوامی رابطہ کے لیے اور عرفانیت اور روحانیت کو جلا بخشنے کے لیے چشتیہ اور نقشبندی فرقہ کے صوفیہ نے کچھ شرائط کے ساتھ اس کو جائز قرار دے دیا گو بعد میں عوام الناس ان شرائط کی پابندی نہ کر سکے اور موسیقی میں اسلامی اور غیر اسلامی موسیقی کی تفریق قائم نہ ہو سکی۔ اس

مسئلہ میں مشہور صوفی بزرگ بختیار کاکیؒ اور شیخ نظام الدین اولیاؒ وغیرہ شامل تھے امیر خسرو شیخ نظام الدین اولیا کے مرید ہیں، انھوں نے عجمی، عربی ہندستانی موسیقی کے فاصلے کم کرنے میں کافی رول ادا کیا۔ خیال کے تذکرے میں اس پر کافی لکھا جا چکا ہے کہ امیر خسرو نے ہندستانی موسیقی میں عجمی اور عربی کافی اختراعات شامل کیے ان میں ایک خیال بھی تھا اس پر کافی روشنی ڈالی جا چکی ہے۔ شاہ حسین شرقی نے بھی اسے کافی ترقی دی اور محمد شاہ رنگیلے کے دور میں اسے عمومیت حاصل ہوئی۔

لاونی یا خیال کی شاعرانہ حیثیت سمجھنے کے لیے ہمیں اُس دور میں جانا پڑے گا کہ جب ہندو مسلمان، ہندو سنتوں اور مسلمان صوفیوں کی بدولت ہندو اور مسلمان عوام کی ذہنیتیں نفسیاتی طور پر بہت کچھ بدل رہی تھیں اور ایک دوسرے سے قریب تر پہنچ رہی تھیں، مذہب اور دھرم کی روایاتی پابندیاں ٹوٹ رہی تھیں اور اپنے لیے نئی راہیں ہموار کر رہی تھیں جب مسلمان یہاں زیادہ تعداد میں بس گئے اُن میں باہمی ارتباط اور اختلاط بڑھا زیادہ تر عوامی طبقہ میں۔ کیونکہ ہندستانی عوامی طبقہ چاہے ہندو ہوں یا مسلمان، ان بیرونی فارسی داں طبقہ کی نظر میں یکساں تھا اور وہ حکمراں طبقہ ہندو اور مسلمان عوامی طبقہ کو حقیر بھی سمجھتے تھے اسی لیے عوامی طبقہ کے مسلمان درویش اور ہندو سنتوں نے اپنے لیے بھی ایک یکساں طریقہ ڈھونڈ نکالا۔ یہ تھی خیال کی شاعری۔ اس قسم کی شاعری کے لیے صوفی اور سنتوں نے عوامی زبان اختیار کی۔ مولانا عبدالحلیم شررؔ اس موضوع پر فرماتے ہیں:

> ''ادنیٰ طبقہ والوں نے بھی اپنے مذاق کے مطابق خاص ادبی دلچسپیاں پیدا کر لی تھیں مثلاً ایک فن خیال پیدا ہو گیا۔ لوگ فی البدیہہ اشعار تصنیف کر کے دائرے یا چنگ پر گاتے تھے۔ اس کا خیال رکھا گیا کہ ہر شخص اپنے تخیل کا جوہر دکھائے اور کوئی نئی بات پیدا کرے۔ اس فن میں یہاں بہت باکمال پیدا ہوئے جن کو اعلیٰ سوسائٹی اور اعلیٰ لوگوں کی صحبتوں سے کوئی تعلق نہ تھا مگر بجائے خود اگر غور کیجیے تو یہ اصل میں فطری شاعری تھی اور ایسی شاعری کو عربوں کے عہد جہالت کی رس تھی۔'' (دلگداز لکھنؤ ص:160)

اس کا تذکرہ تھوڑا بہت پچھلے صفحات میں کیا بھی جا چکا ہے۔ ایک ہندی محقق بھی کہتے ہیں:

''ایسا کہا جاتا ہے کہ اٹھارھویں صدی کے ابتدا کے آس پاس آگرے کے ارد گرد ایک نئی

شاعری ابھری اور اُس کا نام خیال پڑا۔ حقیقتاً یہ اردو اور فارسی کے مسالے سے تیار شدہ چیز تھی ان کی نئی نئی فرمائشوں کو باندھنا ہر ایک کا کام نہیں ہوتا تھا۔ آگرے میں اِن خیالوں کے اکھاڑے تھے جن میں سب طرح کے لوگ تھے اور سبھی طرح کی بندشوں کو باندھتے تھے کبھی کبھی شرط بھی لگائی جاتی تھی۔" (لوک ناٹیہ پرمپرا اور پرورتیاں، از ڈاکٹر مہندر بھان دت ص:22-21)

دیوی لال سامر کہتے ہیں:

"اٹھارھویں صدی میں آگرے کے نزدیک خیالوں کی عوامی روایت شروع ہوئی، جس کا دائرہ صرف شاعرانہ تخلیق تھا اور کسی تاریخ یا پورانک شخصیت کے بارے میں شاعرانہ تخلیقات کرنے کے مقابلوں تک محدود تھا۔ یہ روایت پہلی مرتبہ اٹھارھویں صدی میں راجستھان کے اسٹیجی خیالوں کی شکل میں بدل گئی جو آج بہت سی شکلوں میں راجستھان کی عوامی زندگی میں رچ اور بس گئی ہے۔ خیال میں سب سے پہلے تخیلی شاعری کا رواج تھا اور جب اس نے اسٹیج پر کھیل تماشے کی شکل اختیار کی تو وہ کھیل یا خیال کہلایا۔ ان مثالوں سے ظاہر ہے کہ راجستھان میں خیالوں کی ابتدا 18 ویں صدی کے اوائل میں ہوئی اور اس کے بعد یہ ارتقائی شکلیں اختیار کرتا رہا۔" (لوک ناٹیہ پرمپرا اور پرورتیاں ص:22)

اصل حقیقت یہ ہے کہ محمد شاہی دور موسیقی کے لیے سنہرا دور کہا جا سکتا ہے۔ اس دور نے خیال کو زندہ جاوید بنا دیا بقول درگاہ قلی خاں کہ گھر گھر میں خیال کے گانے والے تھے چاہے اُمرا کی ڈیوڑھی ہو یا شاہی محل سرا، دربار یا درویشی خانقاہیں، عوامی طربیہ اکھاڑے سب جگہ خیال نے اپنا سکہ جما لیا تھا۔ ولی دکنی کے دہلی آنے سے اور اپنی ریختہ کی غزلیں سنانے سے دہلی میں اردو زبان کا چرچا شروع ہوا اور فارسی داں شعرا نے اردو میں شاعری شروع کر دی اور غزلیں عام ہونے لگیں فارسی کے بجائے اردو کے مشاعرے شروع ہو گئے۔ مٹھوں اور خانقاہوں میں ہندی فارسی برج بھاشا کے بجائے اردو کا کلام اور اردو کے خیال مقبول ہونے لگے اسی وقت دہلی سے درباری اور اعلیٰ طبقے کے شعرا کے مقابل ایک اردو شاعری اُبھری جو خیال کہلائی، اس میں درمیانی طبقہ کے لوگ شامل تھے اور اس کے خاص معاون مسلمان فقیر اور ہندو سنت تھے۔ یہ شاعری خیال کہلائی،

اس میں نئے نئے تخیل مذہبی اور ادبی دائرے میں رہتے ہوئے اپنے تخیل سے نئی نئی چیزیں پیدا کرتے تھے۔ ایک موضوع یا ایک مصرعہ یا کوئی مذہبی یا پورانی واقعہ دے دیا جاتا تھا اور یہ لوگ اس پر فی البدیہہ اشعار کہتے تھے اُن کی زیادہ تر نظمیں اور اشعار چنگ یا دائرے پر گائے جاتے تھے یہ لوگ گوپی چند بھرتری وغیرہ پرانی روایتوں کے ساتھ ساتھ سناتے تھے۔

طرّہ کلغی اکھاڑے

جس طرح ولی دکنی سے شمالی ہند میں شاعری شروع ہوئی اسی طرح اٹھارھویں صدی میں ہی ہندو فقیر تخن گیر اور مسلمان فقیر شاہ علی دکنی نے خیال کے انداز میں کچھ قدیم روایتی قصوں کو چنگ پر پیش کیا، یہ طرز بے حد مقبول ہوئی۔ دیہات اور قصبات میں ہر جانب ان دونوں کی شہرت ہوگئی، جہاں ان کی محفل جمتی کوسوں سے کھنچ کھنچ کر پبلک آ جاتی اور رات بھر محفل جمتی، فرمائشوں پر فرمائشیں ہوتیں، آج اِس قصبہ میں تو کل اُس گاؤں میں، غرض یہ کہ عوامی طبقے میں چند ہی سالوں میں دونوں فقیروں کے اکھاڑوں کو بے حد مقبولیت حاصل ہوگئی۔ ان کی یہ شہرت چندیری کے مرہٹہ راجا کے کانوں تک پہنچی اور دونوں کو دربار میں بلایا گیا، راجا نے دونوں کے خیال سنے اور بے حد متاثر ہوا اور اُس نے تخن گیر کو اپنے تاج کا طرّہ اور علی شاہ کو کلغی عنایت کی، اِس طرح اِن دونوں کو راج دربار سے سند مل گئی جب ہی سے تخن گیر کی پارٹی طرّہ اور علی شاہ کی پارٹی کلغی کہلاتی ہے۔ لیکن اِس میں فرقہ وارانہ بھید بھاؤ بالکل نہ تھا، دونوں اکھاڑوں میں دونوں فرقوں کے لوگ شامل ہوتے تھے۔ طرّہ اکھاڑے کا رنگ بھگوا یعنی پیلا اور کلغی اکھاڑے کا جھنڈا ہرا ہوتا تھا۔ کلغی اور طرّہ اکھاڑے قائم ہونے کے بعد یہ اکھاڑے ملک گیر بن گئے پنجاب، راجستھان سے لے کر بہار، بنگال اور دہلی، سہارنپور سے لے کر مدھیہ پردیش تک اِن اکھاڑوں کا جال پھیل گیا۔ تخن گیر کے شاگرد رسال گر اٹھارھویں صدی میں اتر پردیش آئے تھے وہاں سے آگرہ آئے اور آگرہ کے محلّہ تاج گنج میں ان کا قیام کافی عرصہ رہا (لوک نانیہ پرمپرا) اور یہاں انھوں نے سب سے پہلا اکھاڑا تاج گنج میں قائم کیا جس کی مقبولیت دیکھ کر اس وقت کے نوجوان شاعر جو دہلی سے آگرہ آئے تھے یعنی نظیر اکبر آبادی بھی شامل ہوگئے۔ میں اس کا تفصیل سے تذکرہ اگلے صفحات میں کروں گا۔

لاؤنی یا خیال کے اکھاڑوں پر اظہر علی فاروقی مصنف اتر پردیش کے لوک گیت، نے کچھ روشنی ڈالی ہے۔ کہتے ہیں کہ لاؤنی یا خیال کے شاعروں کی تنظیم کو اکھاڑا کہا جاتا ہے یہ اکھاڑا خواہ سنتوں کا ہو یا مسلمان درویشوں اور ملنگوں کا، اِس میں ایک خلیفہ اور ایک استاد ہوتا ہے جن کا انتخاب باقاعدہ ہوتا ہے جو منتخب ہو جاتا ہے اس کے معتقدین اور پرستاروں کی طرف سے اُس کے سر پر پگڑی باندھی جاتی ہے۔ جو دستار بندی کہلاتی ہے۔ لاؤنی یا خیال گانکوں کے اکھاڑوں کے دوستانہ مقابلے ہوتے رہتے ہیں۔ لاؤنی کے ہر اکھاڑے میں دو چار شاعروں کا ہونا ضروری سمجھا جاتا ہے ایسے شاعر زیادہ تر بالکل ابجد خواں یا کم سواد ہی ہوا کرتے تھے جن کے پاس تخیل تھا اور الفاظ اور بندشوں کا ذخیرہ بھی، لیکن قواعد اور عروض کے اصولوں کی پابندی سے بے نیاز۔ الفاظ کی صحت اور تلفظ کی درستی کی طرف اُن کی کوئی خاص توجہ نہیں تھی، اس عالم میں کبھی کبھی عربی اور فارسی الفاظ کا برمحل اور موزوں استعمال لائق ستائش نظر آتا ہے۔ ایک لاؤنی شاعر گوپی چند 1865ء کی ایک طنز ٹیک میں نمط کا استعمال ملاحظہ فرمایئے:

پڑھے لکھے کچھ نہیں پھر شاعری سے کیوں کام لیا　　خد و خال لنگور نمط اور نام رکھ گلفام لیا

لاؤنی گانے والے خود بھی اتنے مشاق ہو جاتے تھے کہ برجستہ مصرعے گڑھ لیتے تھے آپس کے مقابلوں کو دنگل کہا جاتا ہے آج کل کشتی کے مقابلوں کو بھی دنگل کہا جاتا ہے۔ خیال کے اکھاڑے کے دنگل کا آغاز سکھی دوڑ سے ہوتا تھا یہ اصطلاح سنتوں اور درویشوں دونوں میں رائج ہے۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں سکھی دوڑ (ساقی دور) دور ساقی کی مسخ شدہ صورت ہے۔ اس کے دو حصے ہوتے ہیں۔ (۱) مناجات، نعت یا منگلا چرن (۲) ذاتی تعارف میں اس کا تذکرہ اکھاڑوں کے بیان میں کر چکا ہوں۔ مسلمان خدا رسول کی حمد و نعت اور ہندو زیادہ تر گنیش اور شیو کی بندنا سکھی دوڑ میں کرتے ہیں۔

خیال کے اکھاڑوں کے اصول

لاؤنی اکھاڑوں کے تمام ممبر اپنے خلیفہ کا حکم مانتے ہیں اور مذہبی عقیدت رکھتے ہیں، اس کی نافرمانی کرنے کی کسی کو ہمت نہیں ہوتی، خلیفہ کا عہدہ اکھاڑے میں سب سے بڑا ہوتا ہے، خلیفہ کو پورا اختیار ہوتا ہے کہ وہ اپنے اکھاڑے کے ممبروں کی ناشائستہ حرکت پر اسے سزا دے یہاں تک

کہ اکھاڑے سے اُس کا اخراج کر دے اور دوسرے ممبروں کو اس سے مقاطعہ کا فرمان جاری کر دے، خلیفہ کے بعد استاد کا درجہ ہوتا ہے وہ بھی خلیفہ کی اجازت کے بغیر کچھ نہیں کر سکتا۔ واضح رہے کہ موجودہ دور میں بھگت اور نوٹنکی کے اکھاڑوں میں استاد کا درجہ خلیفہ سے کچھ بڑھ گیا ہے۔ استاد بھی اکھاڑے کے اصولوں کی پابندی کرتا ہے۔ اتنی بات ضرور ہے کہ خیال گانے والا دنگل میں خیال گانے سے پیشتر خلیفہ کے بجائے استاد سے اجازت لیتا ہے تب گانا شروع کرتا ہے ان دونوں کو وہی مرتبہ حاصل ہے جو کسی خانقاہ میں سجادہ نشین اور نائب سجادہ نشین کو ہوا کرتا ہے۔ جب کوئی شخص کسی اکھاڑے کا ممبر بننا چاہتا ہے تو اس کو اتنی مٹھائیاں لانی پڑتی ہیں کہ اکھاڑے کے تمام ممبروں کو تقسیم کرتے ہوئے دوسرے اکھاڑوں تک بھی پہنچائی جا سکے اسے نوٹنکی اصطلاح میں "بتیا" کہتے ہیں۔ استاد خلیفہ اور ممبر چننے کا ذکر میں بھگت کے اکھاڑوں کے ذکر میں کر چکا ہوں۔

خیال کے دنگل میں بھٹکے بازی

لاوَنی گاتے وقت سنگت کا ساز چنگ پر اور ریاض نہ ہونے پر کسی لکڑی میں لوہے کے چند موٹے موٹے ٹکڑے ڈال لیے جاتے ہیں۔ چخ چخی کرتا اور جھانجھ بھی بجائی جاتی ہے دست پناہ (چمٹا) کے موڑ پر ایک موٹا کڑا ڈال کر بھی بجایا جاتا ہے جس کو چلا کہا جاتا ہے۔ لاوَنی کے دنگل عام طور پر بسنت کی تقریب پر ہوا کرتے ہیں اور اس موقع پر ہونے والے دنگلوں کو بڑا مبارک سمجھا جاتا ہے اس کے بعد برساتی مہینوں ساون بھادوں میں بھی ایسے دنگل ہوتے ہیں، دنگلوں کی خبریں ایک اکھاڑے سے دوسرے اکھاڑے اور دوسرے سے تیسرے اکھاڑے میں لوگ جا جا کر پہنچا دیا کرتے تھے۔ بسنت کے پرب (تقریب) پر آگرہ، تاج گنج میں نظیر اکبر آبادی کے عرس کے موقع پر لاوَنی کا جو دنگل ہوتا ہے وہ بڑا شاندار ہوتا ہے۔ اِس دنگل میں دلّی، میرٹھ، شکوہ آباد، ہاتھرس، علی گڑھ، بجنور، رام پور، متھرا، بریلی، بکن پور، پکھوچھا، الور، گوالیار وغیرہ کے خیال گانے والے پہنچ کر شرکت کرتے تھے۔

(یہ عرس کا میلا اب بھی نظیر اکبر آبادی کے مزار پر بسنت میں ہوتا ہے)

بھینٹ یا سکھی دوڑ کے نمونے میں پچھلے صفحات میں کافی دے چکا ہوں۔ سکھی دوڑ میں کبھی کبھی تعارف بھی ہوتا ہے اکھاڑے کا اس کے خلیفہ اور استاد اور خاص کارکنوں کا بھی تذکرہ ہوتا

ہے جس کی مثالیں پچھلے صفحات میں پیش کی جا چکی ہیں۔

انیسویں صدی کے ایک لاؤنی گو تجل کی ایک لاؤنی (خیال) پڑھیے جو سکھی دوڑ کا ایک نمونہ ہونے کے ساتھ ساتھ دو باتوں پر روشنی ڈالتا ہے (۱) نام گاؤں (تعارف)، (۲) رام رحیم کے تفاوت کی تنسیخ۔

(اتر پردیش کے لوک گیت از اظہر علی فاروقی ص:434)

سکھی

ٹیک

رام رحیم ترے دونوں ہیں جس نے اس کا نام رٹا
رہا شاد دونوں جگ میں دکھ دور ہوا اور پاپ کٹا
بھگتوں پر ہو کر سہائے بھگتی دی اور بھگوان بنا
رحم کیا ظالم تک پہ اس لیے رحیم اور رحمٰن بنا
رسال گر استاد چنگ کی پاس بتلائیں
دوڑ بادل اور عبدالغفور نے مطلب کی ان سے باتیں پائیں
قادر بخش کا بچن سنایا رجب خاں نے یوں فرمایا
محمد ہادی نے بتلایا رام رحیم محمد گایا
کہیں تجل ہاتھ اٹھا
رام رحیم تیرے دونوں ہیں جس نے اس کا نام رٹا

ایک لاؤنی میں گائک اپنا نام اور اپنے گاؤں کا نام اس طرح دیتا ہے:

آیا ہوں بجنور سے رجب میرا نام
درویشوں کے ساتھ پھروں یہی ہے میرا کام
درویش صفت ہیں ایک ہٹیلے شاہ
اڑ جائیں جس بات پر کریں اسی پر نباہ
کریں اسی پہ نباہ شکور خلیفہ ان کے متوالے
رحیم استاد ہمارے جل کے وہ رکھوالے
ہرا جھنڈا لہراتا میرا کلغی میری چھاؤں
بول سنانے پر آ جاؤں کتنے دکھاؤں داؤں

دوسرا جواب میں کہتا ہے:

دیکھ سبھا میں داؤں رجب بھائی میرے
اک ادنیٰ شاگرد حسن بیچ اکھاڑے للکارے
نا کر ایسی بات جو ٹھن جائے میرے تیرے
تم کو وہ للکارے اور شیر نمط دہاڑے
خلیفہ نور محمد متوالے عالی جن کی شان
طرّہ کلغی دونوں کو ایک سمجھ لے نشان
خلق خدا میں مشہور صمد استاد ہمارے
دکھا اپنے داؤں کچھ دیکھوں تو پیارے

اسی طرح طرّہ کلغی اکھاڑوں میں آپس میں چوٹیں ہوتی رہتی تھیں۔ خورجہ کے ایک دنگل میں طرّہ اکھاڑے کے ممبر نے کہا:

یہاں ہم طرّہ والے ہیں
ہمارے ڈھنگ نرالے ہیں

تو کلنگی اکھاڑے والے نے جواب دیا:

میاں تم طرّہ والے ہو ہمارے دیکھے بھالے ہو

خیال کے مضامین میں بڑی وسعت ہے۔ مقابلوں میں ایک دوسرے پر طنز کئے جاتے ہیں۔ مگر خوبی یہ ہے کہ پھکّے بازی یعنی طعن و تشنیع سے اُن کے آپسی برتاؤ میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ دنگل کے بعد ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کچھ ہوا ہی نہیں، اگر ایسا محسوس ہوتا کہ کسی کی دل شکنی ہوئی تو اس اکھاڑے کا استاد خود آ کر شکر رنجی دور کرا دیتا۔ عوام اَن پڑھ سہی مگر اپنے سینوں میں ایسے دل رکھتے ہیں جہاں طرح طرح کے جذبات انگڑائی لیتے ہیں اُن کی زندگیاں خواہ کتنی ہی سادہ اور بے حس سی نظر آتیں مگر وہاں بھی جذبات اور احساسات کی کمی نہیں، وہ بھی تخیل کے مالک ہیں۔ وہ جس طرح سوچتے ہیں اور اسے عملی جامہ پہناتے ہیں اور ان کا ردعمل جس طرح اُن پر ہوتا ہے، وہ اس کا اظہار کیے بغیر نہیں رہتے۔ مذہب، موسم، عشق، محبت، رقابت، ظرافت، طنز، روزانہ کی زندگی کے واقعات اور وارداتیں اور اُن پر ان سب کا ردعمل وغیرہ سبھی شاعروں کے پیشِ نظر رہتے ہیں اور وہ سب لاؤنی کے مضامین بن جاتے ہیں۔ صوفیائے کرام اور سنتوں نے مذہب کے وہ پہلو پیش کیے جو عوامی زندگی سے بہت قریب تھے اور عوام کے لیے قابلِ قبول۔ انسانی محبت اور اخوت کے وہ جذبات پیش کیے جو مذہبی قیود سے آزاد ہیں اس مذہبی منافرت کو دور کرنے کی کوشش کی جس سے ہمارا سماج پریشان تھا اور آج بھی ہو رہا ہے چنانچہ لاؤنیوں میں بھی آپ کو اس قسم کی تصویریں نظر آئیں گی۔

خیال کی شاعری

نظیر اکبر آبادی

بڑے دردآمیز لہجہ میں کہنا پڑتا ہے کہ اردو شاعری کی تنقید پر ابتدا سے ایسے طبقہ کا قبضہ رہا، جو شاعری کے بعض نمونوں کو پست سمجھتا تھا اوران کے شعرا کو ذلیل اور حقیر سمجھتا رہا ہے چاہے لکھنؤ اسکول ہو یا دہلی اسکول، اس کا سلسلہ یکساں رہا۔ عوام میں اردو شاعری یا لوک گیت اُن کی نظر میں دیہقانی رہے کاش ابتدا سے معیاری اور اعلیٰ سمجھنے والے طبقے میں کچھ انسانیت اور معقولیت ہوتی تو اردو زبان جس نے زبردستی عوام کے دلوں میں گھر کیا، آج یہ حقیقت اتنی حقیر نہ سمجھی جاتی، جیسا کہ پیشتر عرض کر چکا ہوں کہ خیال کی شاعری کا ارتقا دہلی سے ہوا اور وہ ملک گیر بن گئی حالانکہ بقول عبدالحلیم شرر لکھنوی اس کے ذریعہ اچھے شعرا پیدا ہوئے، لیکن ان اردو کے ناخداؤں نے جو عوام کے ساتھ ملنا اپنے لیے باعث ننگ سمجھتے تھے، کبھی ان کو منہ نہ لگایا۔ آج خیالوں کے سیکڑوں مخطوطے یا تو ردی میں بک جاتے ہیں یا اب بھی دادا میاں کے صندوق میں یادگار کے طور پر رکھے ہوئے ہیں جنھیں دیمک، جھینگر اور مکڑیاں کھا رہی ہیں۔ یہی وجہ تھی کہ میر حسؔن، میر تقی میرؔ، قائمؔ، محمد حسین آزادؔ، شیفتہؔ وغیرہ نے اردو شعرا کے تذکرے لکھے لیکن خیال کے شعرا کو ہمیشہ نظر انداز کیا، انھیں شاعر ہی نہیں سمجھا۔ یہی وجہ ہے کہ نظیر اکبر آبادی جو خیال کے ان دنگلوں کی پیداوار تھے وہ اپنی عوامی شہرت، مقبولیت اور فنی قابلیت کے باوجود نظر انداز کیے گئے یہاں تک کہ نظیر کے سوانح

نگاروں نے بھی اُن کے اس پہلو کو چھپایا جب کہ یہ بات روشن ہے کہ نظیر خیال کے اکھاڑوں سے تعلق رکھتے تھے کیونکہ ان کے مزار پر اب بھی بسنت کے موقع پر خیال کی محفلیں ہوتی ہیں۔ دوسرے وہ تاج گنج کے اکھاڑے کے خلیفہ تھے اور اُن کے مرنے کے بعد یہ خلافت اُن کے لڑکے گلزار علی کو ملی جو تا حیات تاج گنج کے اکھاڑے کے خلیفہ رہے۔ نظیر کی وفات 1830 میں ہوئی۔ 1857 کے بعد جب انگریزی ادب کا فروغ ہوا تو اُن کی شاعری کی اہمیت کو سمجھا گیا۔ کوئی انھیں اردو کا ورڈز ورتھ بتاتا ہے تو رام بابو سکسینہ نظیر کو اردو کا شیکسپیئر کہتے ہیں۔ اس لیے کہ ایک عوامی شاعر اپنے زمانۂ حیات سے عوام کی دھڑکنوں کا مرجع رہا تھا۔ مندروں، خانقاہوں اور فقیروں کی صداؤں میں اس کی شاعری گلی گلی گونجتی رہی تھی، فقیر کی صدا، بنجارہ نامہ، کنہیا کا بالپن اور معجزے زبان زد عوام رہے لیکن خواص سے وہ دور رہا۔ خواص اپنے دروازے اور گلیوں میں فقیروں، گویوں کی آوازوں میں نظیر کا کلام سنتے اور ناک بھوں سکوڑتے۔ کیونکہ یہ خواص کے معیار کا کلام نہ تھا۔ شمالی ہندستان میں اردو شاعری کی ابتدا سے غزل کا دور دورہ رہا اور ادب پر غزل کا تسلط تھا۔ دربار، سرکار، محفلوں اور مشاعروں میں ہر جگہ غزل کی پوچھ تھی۔ نظیر کی شاعری کی کیا قدر ہوتی۔ رام بابو سکسینہ کہتے ہیں کہ نظیر اکبرآبادی کسی دور سے متعلق نہیں ہیں ان کا کلام بھی ایک خاص رنگ رکھتا ہے لہٰذا ان کا ذکر علاحدہ کیا جاتا ہے ان کا طرزِ کلام ایک عجیب رنگ رکھتا ہے قدما میں ان کا شمار اس وجہ سے نہیں ہوسکتا کہ ان کا کلام زمانہ حال کا معلوم ہوتا ہے۔ وہ متوسطین شعرا دہلی میں یوں نہیں لیے جاسکتے کہ ان کے کلام میں بہت آزادی ہے۔ نظیر، غالب، ذوق اور مومن وغیرہ سے بھی بالکل علاحدہ ہیں کیونکہ ان کے یہاں سادگی اور عمومیت ہے۔ اصل حقیقت یہ ہے کہ نظیر کی وفات کے سو سال بعد ان کی پوچھ ہوئی اگر اُن کی وقعت اُن کی زندگی میں ہوئی ہوتی تو ان کا کلام جو دو لاکھ اشعار تک بتایا جاتا ہے ضائع نہ ہوتا، چند فقیروں کی یادداشت کی نظمیں یا لالا رام بلاس کی بیاض سے لکھی ہوئی دو ہزار اشعار تک محدود نظمیں ہی منظر عام پر آسکیں یہ صرف اس دور کے شعرا اور ادبا کا نظیر جیسے شاعروں کو حقیر سمجھنے کی بنا پر ہوا۔ سب سے پہلا دیوان شاید میرٹھ میں 1880 سے قبل شائع ہوا۔ 1880 میں شائع ہونے والا مطبع کانپور کا طبع شدہ پہلا مجموعہ میرے پاس ہے اور 1864 میں آگرے کا مطبع محبِ کشورِ ہند کا چھپا ہوا کتابت میں ہندی رسم الخط میں چھپا ہوا

نسخہ بھی میرے کتب خانہ میں ہے یہ شاید ہندوستان میں سب سے پہلے شائع ہونے والا نسخہ ہے۔ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ہندو عوام میں نظیر کی قدر سب سے زیادہ تھی اور انھوں نے ہی سب سے پہلے نظیر کے کلام کو چھپوانے کی جانب توجہ دی۔

بہر حال میں بحث میں نہیں پڑنا چاہتا، یہ کام آئندہ کے محققین کا ہے کہ میرا نظریہ درست ہے یا غلط۔ لیکن خیالوں، رسیوں کے مجموعوں سے اگر آپ نظیر کے کلام کو ملائیں تو ایک خاندان کا پائیں گے۔ خیال کے اکھاڑوں میں ایک ٹیپ کا مصرعہ یا ایک موضوع دے دیا جاتا تھا اور شاعر فی البدیہہ اشعار کہتا تھا۔ سامعین اس کی داد دیتے تھے اور مقابل اکھاڑا ان کا جواب دیتا تھا۔ کہا جاتا ہے کہ نظیر کی زندگی میں تمام ہندوستان میں اکھاڑا تاج گنج کے خیال کے اکھاڑوں سے کوئی جیت کر نہیں جاسکا۔ دسیوں اکھاڑے چنگ چھوڑ چھوڑ کر چلے گئے۔ چنگ چھوڑنا ہار کی نشانی کہا جاتا ہے۔

انیسویں صدی کے اوائل میں آگرے کے بھگت کے اکھاڑوں میں جو غنائیہ ڈرامے یا سوانگ کرتے تھے امروہہ کے بشن برہمن لال کا لکھا ہوا سانگ روپ بسنت آیا اور کھیلا گیا، اس کو دیکھنے نظیر بھی گئے۔ رام نرائن اگروال کا کہنا ہے کہ نظیر اکبرآبادی اردو کے مشہور شاعر اور خیال گانے والے تھے انھوں نے روپ بسنت بھگت دیکھ کر کہا کہ جب ہم کسی بھی مضمون کو لے کر اس پر سولہ سولہ چوک کا خیال کہہ دیتے ہیں تو چار لائن کا چوبولا کہنا کیا دشوار ہے۔ انھوں نے تاج گنج میں اپنے مشہور شاگرد نند رام لہری کو استاد بنا کر بھگت کے ڈرامے کا اکھاڑا قائم کیا جو آج تک نند رام لہری کے اکھاڑے کے نام سے قائم ہے۔ اس کا ذکر شہباز نے بھی کیا ہے۔ رام نرائن اگروال اور کئی ہندی کے مصنف نظیر کو خیال کے اکھاڑے کا گایک بتاتے ہیں اور اس کے پکے ثبوت ہیں۔ نظیر کے زمانے میں خیال کا اکھاڑا تاج گنج میں بنا مہاتما تخن گر کے شاگرد رسال گر تاج گنج گئے اور وہیں رہن سہن اختیار کرلیا اور انھوں نے خیال کا اکھاڑہ قائم کیا۔ نظیر اکبرآبادی کے سوانح نگار اس رخ سے پہلو بچاتے رہے ہیں، اس میں کئی باتیں ہیں۔ اوّل تو وقت کی بات ہے کہ انگریزی ادب کی مقبولیت کے طفیل اردو ادب میں نظیر کو مقام ملا نہیں تو وہ ایک دیہاتی بازاری شاعر سمجھے جاتے تھے۔ محمد حسین آزاد نے نظیر اکبرآبادی کو صرف اس شاعرانہ حقارت

کی وجہ سے جو اُن کی نظر میں ان عوامی خیال کے شعرا کی تھی نظر انداز کیا اور شیفتہ نے بھی انھیں شاعر نہ سمجھ کر اُن کا ایک شعر لکھا۔ گو جس وقت 'گلشن بے خار' لکھا گیا تو نظیر کے لڑکے خلیفہ گلزار علی زندہ تھے اُن کے شاگردوں کو بُرا لگا اور گلشنِ بے خار کا جواب لکھا گیا۔ اس طرح اردو ادب میں نظیر کا مقام بنایا گیا۔ اردو میں نظیر کی پہلی سوانح حیات لکھنے والے شہباز ہیں جنھوں نے 1897ء میں زندگانیِ بے نظیر کے لیے محنت کی لیکن اصل مواد انھیں بھی نہ مل سکا۔ اوّل تو خلیفہ گلزار علی کا بھی انتقال ہو چکا تھا۔ نظیر کی نواسی جو نظیر کے انتقال کے وقت صرف سات سال کی تھی کی یادداشت کی بنا پر زندگانیِ بے نظیر لکھ ڈالی، سات سال کی بچی کیا اپنے نانا کے ذاتی حالات بتا سکتی ہے وہ ہر اس پہلو کو بچائے گی جو اس کے وقت کے سماجی ماحول سے گرا ہوا ہوگا اس نے تو یہ بھی کہا کہ اس کے نانا کہیں گئے ہی نہیں، لیکن ایک بچی کی باتوں پر ایک مکمل انسانی زندگی کا خاکہ تو نہیں بنایا جا سکتا۔ یہ حقیقت ہے کہ نظیر احمد شاہ ابدالی کے حملوں کے بعد دہلی سے ہمیشہ کے لیے تاج گنج آگرہ میں آ گئے اور یہاں کے ماحول میں رچ بس گئے۔ اگر مسٹر شہباز اس دور کے سماجی اور مذہبی ماحول پر غور کرتے تو انھیں پتہ چل جاتا کہ نظیر کس مشرب کے انسان تھے۔ میں 1962ء میں جب آگرہ گیا تھا اور اردو کے ایک شاعر سے نظیر اکبرآبادی کے بارے میں معلومات حاصل کی تو انھوں نے بتایا کہ وہ تو ایک درویش صفت ولی تھے۔ بہر حال نظیر اکبرآبادی کی زندگی سادھو، سنتوں اور درویشوں کی صحبت میں کافی گزری تھی اور متھرا کی نوکری کے زمانے میں بھی وہ ہندوؤں سے کافی خلا ملا رکھتے تھے یہ بات ان کے کلام سے ظاہر ہوتی ہے۔ زندگانیِ بے نظیر کے مصنف شہباز بھی کہتے ہیں کہ جیسے محاورات، واقعات نظیر نے ہندی نظموں میں استعمال کیے ہیں تاوقتیکہ مدتوں کوئی آدمی ہندوؤں میں نہ بیٹھا ہو، ان کے محاورات اس بے تکلفی کے ساتھ نہیں باندھ سکتا اور اتنے دلنشیں حالات قلم بند نہیں کر سکتا۔

یہاں حقیقت دوسری ہے نظیر اکھاڑے کے خلیفہ تھے اور آئے دن اکھاڑوں کے دنگل ہوتے رہتے تھے، نئے نئے اکھاڑے آگرے میں آتے اور ہر طرح کے مضامین باندھے جاتے اور نظیر ان سے لطف اندوز ہوتے تھے اور واقفیت بڑھاتے تھے۔ بہر حال کلیاتِ نظیر اٹھا کر دیکھنے سے وہ پچاسی خیا لیے کا کلام معلوم ہوتا ہے۔ ہر نظم چاہے اس کا موضوع کتنا ہی مشکل کیوں نہ ہو

چنگ اور رباب پر گائی جاسکتی ہے میرے اس نظریے کی پختگی اظہر علی فاروقی بھی کرتے ہیں کہ خیال کے دنگلوں میں ویدانت کی باتیں بھگتی کرشن، پنتھی کبیر، پنتھی تصوف وغیرہ کے نظریات اور خیالات کی بہتیری جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ان سب کے ساتھ ساتھ ہندو لاونی کاروں نے مذہبی انتر کتھاؤں (تلمیحات) مثلاً دروپدی چیر ہرن، سیتا ہرن، مرگ کا شکار، راون کا چھل کپٹ، اوتاروں کے مختلف روپ، لنکا دہن، رام چرن رج (رام کے پیروں کی خاک) اور اس کے اثرات، بھاسکر، بھگوان اور کنتی کی کتھا، سورج دیوتا اور کنتی کا قصہ، شو بھگوان اور باون انگل کا بدن بنانا وغیرہ موضوع پر لاونیاں کہیں ہیں۔اسی طرح مسلمان لاونی شاعروں نے اکثر و بیشتر قرآنی قصوں خصوصیت سے حضرت یوسفؑ اور زلیخا کا عشق، بھائیوں کی بے وفائی، معراج، واقعۂ کربلا، حضرت موسیٰؑ اور آگ لینے جانا وغیرہ وغیرہ، واقعات پر لاونیاں کہیں ہیں، اولیا اور صوفیا کی کرامات پر بڑی بڑی طویل اور زوردار لاونیاں لکھی گئیں، حضرت عبدالقادر جیلانیؒ، خواجہ معین الدین اجمیریؒ، سپہ سالار مسعود غازی وغیرہ کے علاوہ بہت سے ایسے غیر معروف اولیا کی کرامتیں بیان کی ہیں جن کی شہرت ہنگامی اور مقامی رہی ہے۔گوتم رشی (مہاتما بدھ)، کی بیوی اہلیا جو اپنے شوہر کی بددعا سے پتھر بن گئی تھی، رام چندر کے پیروں کی خاک اس پر پڑ جانے سے پتھر کی مورتی میں جان پڑ جاتی ہے اور وہ اپنی اصلی حالت پر آجاتی ہے۔ایک مسلمان لاونی گو شاعر عبدالرزاق نے خاک پائے محمدؐ کا معجزہ اس طرح دکھایا ہے کہ ایک اندھا یہودی اس خاک کے اثر سے پھر بینائی حاصل کرتا ہے، خودداری رخسار نے مہ کامل کے ٹکڑے کر ڈالے (شق القمر)، شان حیدر تھی کہ ہاتھوں سے اکھاڑ پھینکا در خیبر (زور بازوئے حیدر) زمینِ کربلا پہ راہِ حق میں کٹائی گردن، سر کو کٹا زور بازوئے قاتل نے ٹکڑے کر ڈالے (شجاعت حضرت امام حسین) دریا بردشدہ باراتیوں اور دولہا دولہن کا دریا سے زندہ برآمد ہونا (کرامات حضرت عبدالقادر جیلانی) جلتی دیگ میں کسی عقیدت مند بی بی کا اپنا بچہ پھینک دینا اور بچہ کا صحیح سلامت زندہ رہنا (کرامات حضرت معین الدین چشتی سنجری اجمیری) افطار صوم بچہ اور حضرت عبدالقادر جیلانی وغیرہ ایسی لاونیاں ہیں جن میں سے بعض تو فقیروں کو ازبر ہیں اور وہ دست پناہ بجا کر گاتے پھرتے ہیں۔تلمیحات کے سلسلے میں ایک لاونی پڑھیے۔

شمس الدین خاں کا نعت کا خیال

ٹیک

بجز محمد کسی نبی کا عرش پہ جانا مشکل ہے صدہا پیغمبر گزرے پر اس رتبے کا پانا مشکل ہے
براق خوش رفتار در دولت پہ بجانا مشکل ہے چوک در دولت میں بجانا مشکل ہے
بجز محمد کسی نبی کا عرش پہ جانا مشکل ہے اول بجز محمد کسی نبی کا عرش پہ جانا مشکل ہے
مثال موسیٰ طور کے اوپر آنا جانا مشکل ہے چوک جمال حق کو دیکھ کے فوراً غش کھا جانا مشکل ہے
بجز حضرت عیسیٰ کے مردوں کو جلانا مشکل ہے دوم مردے جلانا سہل ہے لیکن پتھر کو بلانا مشکل ہے
ٹیک بجز محمد کسی نبی کا عرش پہ جانا مشکل ہے
مثل شمس تبریز کسی کو یہ فرمانا مشکل ہے چوک قم باذنی کہہ کر اپنی کھال کھنچانا مشکل ہے
یہ سب سہل ہے مگر قلب منصور میں آنا مشکل ہے سویم دار کے اوپر چڑھ کے اناالحق چلانا مشکل ہے
ٹیک بجز محمد کسی نبی کا عرش پہ جانا مشکل ہے
حسین کے مانند کربلا میں تیغ چلانا مشکل ہے چوک نانا کی پیاری امت کے لیے گردن کٹانا مشکل ہے
اور کسی بچہ کا سوکھے حلق پر تیر کا کھانا مشکل ہے چہارم راہ خدا میں شمس الدین گھر بار لٹانا مشکل ہے
ٹیک بجز محمد کسی نبی کا عرش پہ جانا مشکل ہے

نظیر کی مشکل زمین کی چند نظمیں

شمس الدین خاں 1865ء-1940ء بڈن ٹولہ الہ آباد، اس قسم کے خیالوں کو نظموں کے مقابلے میں نظیر اکبر آبادی کی بہت سی نظمیں رکھی جاسکتی ہیں۔ ایک فطری نظم کے دو بند ملاحظہ ہوں۔

سانجھ سویرے چڑیاں مل کر چوں چوں چوں چوں کرتی ہیں
چوں چوں چوں چوں چوں چوں کیا سب ہچوں ہچوں کرتی ہیں

ایسا سخت مصرعہ اگر اسٹیج پر دنگل میں دو اکھاڑوں کے مقابلے میں ایک پارٹی کی جانب سے یہ مصرعہ دیا جائے تو مقابل کے شعرا کا کیا حال ہو لیکن اس کو نظم کرنا اور اس پر چوک فطری انداز میں کہنا نظیر اکبر آبادی کا ہی کام تھا۔

وقت سحر کی روحیں کیا کیا ہوں ہوں ہوں کرتی ہیں

ہوں ہوں ہوں ہوں کر کر ذکر کن اور فیکون کرتی ہیں
مرغی بولیں ککڑوکوں مرغیاں کوں کوں کرتی ہیں
طوطیاں بھی سب یاد ہیں اس کی تھوں تھوں تھوں تھوں کرتی ہیں
سانجھ سویرے چڑیاں مل کر چوں چوں چوں چوں کرتی ہیں
چوں چوں چوں چوں چوں کیا سب بیچوں بیچوں کرتی ہیں

کتنی مشکل زمین ہے اس میں تنگ بندی نہ ہوگی تو اور کیا ہوگا پھر بھی کئی بند اچھے نکالے ہیں، آخری بند ملاحظہ ہو:

کس کس کا لوں نام غرض ہیں جتنے طائر خورد و کبیر
کوئی کہے یا حیُ توانا کوئی کہے یا رب قدیر
طائر تو سب یاد کریں اور ہم غفلت میں رہیں اسیر
ہم سا غافل دنیا میں اب کوئی نہیں ہے اپنی نظیر
سانجھ سویرے چڑیاں مل کر چوں چوں چوں چوں کرتی ہیں
چوں چوں چوں چوں چوں کیا سب بیچوں بیچوں کرتی ہیں

نظیر کا کلام لاؤنی راگ کے خیالوں سے بھرا ہوا ہے۔ مشکل عنوانوں پر جن پر اچھے اچھے اور کہنہ مشق شاعر چکّر کاٹ جاتے ہیں نظیر اکبر آبادی نے فی البدیہہ اشعار کہہ کر خیال کے سماج میں اپنا جھنڈا گاڑ دیا تھا وہ اپنی زندگی میں خیال کے اکھاڑوں کے بے تاج بادشاہ کہلاتے تھے اور مرنے کے بعد بھی خیال کے اکھاڑوں کے ہندوستان کے بڑے بڑے استاد ان کے مزار پر حاضری دینا فخر سمجھتے تھے۔ نظیر پر اس رخ سے غور کرنا اردو کے نقادوں کا کام ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ نظیر اکبر آبادی نے عشق حقیقی اور عشق مجازی کے پہلوؤں پر جس رخ سے روشنی ڈالی بہت کم شاعر معرفت کے اس رخ، اور اس انداز کو اپنا سکے۔ نظیر اکبر آبادی کے ایک طویل خیال لیلیٰ مجنوں سے سکھی دوڑ ملاحظہ فرمایئے:

نظیرؔ کا ایک جمالیاتی خیال

سکھی دوڑ قصہ لیلیٰ مجنوں سے

پہلے تو حمد خالق ارض و سماں لکھوں ۔۔۔ بعد اس کے پھر میں نعت شہہ انبیاء لکھوں
گر عمر بھر میں اس کو لکھوں تو بھی کیا لکھوں ۔۔۔ بے انتہا ہے وہ تو غرض تا کجا لکھوں
لازم ہے اس میں طبع کو بجز شا لکھوں ۔۔۔ کچھ وصف حسن کا لکھوں کچھ عشق کا لکھوں
کچھ ناز کچھ نیاز پہ فکر رسا لکھوں ۔۔۔ ہے جی میں لیلیٰ مجنوں کا کچھ ماجرا لکھوں
سچ پوچھیے تو دونوں عجب کام کر گئے
معشوقی عاشقی میں غرض نام کر گئے

ایک طویل چالیس یا اکتالیس چوک کا خیال ہے نظیرؔ اکبر آبادی نے یہ خیال بڑے جذبات کے ساتھ لکھا ہے شاید ہی اردو میں اتنی روانی اور جذباتیت کے ساتھ قصہ لکھا گیا ہو ہزاروں نہیں تو سینکڑوں شعرا نے اس کو نظم کیا ہوگا۔ قصہ طویل داستان کے طور پر دہرایا گیا ہے اور یہ ایک حزنیہ و المیہ نظم ہے خیال کے آخری بند میں خود کہتے ہیں:

قصہ تو لیلیٰ مجنوں کا ہے دوستوں بڑا ۔۔۔ تھوڑا سا اس کتاب سے میں نے بھی لے لیا
اتنی سخن میں رکھتا تھا کب طبع میں رسا ۔۔۔ کچھ بیٹھے بیٹھے یہ میرے جی میں آ گیا
سچ پوچھو تو زمانے کا ہے اعتبار کیا ۔۔۔ ہے راحت بہار سے رنج خزاں لگا
لیلیٰ جو اُٹھ گئی وہیں مجنوں بھی چل بسا ۔۔۔ آ گے نظیرؔ اس کا بیاں اب کروں میں کیا
کاغذ پہ نام ان کا یہ ارقام رہ گیا
آخر میں دونوں جاتے رہے نام رہ گیا

نظیرؔ اکبر آبادی نے گو اس قصہ لیلیٰ مجنوں کے خیال میں تفصیلی طور پر داستانی رنگ کی کہانی نہیں لکھی ہے یہ صرف دنگل میں اسٹیج پر سنانے کے لیے نہیں ہے۔ اس میں کتنی رمزیت، رومانیت، جذباتیت، احساس اور تخیل سے کام لیا ہے کہ شاعری ایک ماہر مصور کی بنائی ہوئی تصویر کا خاکہ معلوم ہوتی ہے، ملاحظہ ہو چوک ص:38 قصہ لیلیٰ مجنوں:

اس حد پہ چاہ پہنچی تھی دونوں کی دوستاں
جو اس پہ گزرا حال وہ اس پر ہوا عیاں
گر اس کے تن میں پھانس لگی تن کے درمیاں
اس کے جگر سے اُٹھنے لگا نالہ و فغاں
ہوتی تھی اس کی چشم ادھر جب گہر فشاں
آنکھوں سے اشک اس کے بھی ہوتے تھے تب رواں
جو اس کی شکل یاں تھی وہی اس کی شکل واں
الفت کا اُن کی آہ میں کیا کیا کروں بیاں
چاہت کے گل کچھ ایسی طرح جی میں کھل گئے
جو دل بھی ان کے مل گئے اور تن بھی مل گئے

سچ پوچھیے تو رکھتی ہے چاہت بھی کیا مزہ
جب فرق کی نہ عاشق و معشوق میں ہو جا
یک رنگ دوستی میں رہے دونوں برملا
جو اس پہ ہوگیا وہی اس پر گزر گیا
جو اس کے پا میں پھرتے ہوئے آبلہ پڑا
گھر بیٹھے اس کے پاؤں میں کانٹا وہیں چبھا
مجنوں کے روئیں روئیں میں لیلیٰ گئی سما
لیلیٰ کے بند بند میں مجنوں ہی بھر گیا
چاہت کے ان سے کام بہت نیک ہوگئے
دونوں میں کچھ دوئی نہ رہی ایک ہوگئے

معرفت اور عشق حقیقی کا پیغام اس خوبی سے پیش کرنا ایک حقیقی مصور روحانیت کا ہی حصہ ہے جس نے محبت اور محبوب کی دوئی کے فرق کو مٹا دیا، اگلا چوک ملاحظہ ہو:

اس کی مثل میں کرتا ہوں یارو جواب بیاں
یہ رمز عشق ہے اسے جانے ہیں عاشقاں
پنہاں نہیں غرض ہے یہ مشہور داستاں
لیلیٰ نے ایک روز کھلائی تھی فصد واں
عشاق کے یہ دل میں نہیں مطلقاً نہاں
حیرت ہوئی ہر ایک کو جب یہ ہوا عیاں
وادی میں ہوگیا رگ مجنوں سے خوں رواں
حیرت نہیں یہ چاہ کی ہیں پختہ کاریاں
جب پختگی پہ چاہ کی ہوتا کمال ہے
واں ہوتا پھر تو دوستو ایسا ہی حال ہے

(قصہ لیلیٰ مجنوں از نظیر اکبر آبادی، بحوالہ گلزار نظیر ص: 321)

آپ نے نظیر اکبر آبادی کے خیالوں میں معرفت کا ایک اور رخ دیکھا اب وحدت الوجود کا دوسرا رخ بھی ملاحظہ فرمائیے:

اس معرفت کے خیال میں جس کا نام ''ہر کی تعریف'' رکھا گیا ہے پندرہ چوک میں یہاں صرف دو چوک پیش کر رہا ہوں:

نظیر کا ایک بھکتی رس کا خیال

ہر کی تعریف

میں کیا کیا وصف کہوں یارو اُس شیام برن اوتاری کے
شری کرشن کنہیا مرلی دھر من موہن کنج بہاری کے
گوپال منوہر سانولیا گھنشیام اٹل بنواری کے
نند لال دلارے سندر چھب برج مکٹ جھلکاری کے
کر دھوم لٹیا دودھ ماکھن رنجھور نول گردھاری کے
بن کنج پھر یاراس رچن سکھ دائی کا نو مراری کے
ہر آن دکھانے روپ نئے ہر لیلا نیاری نیاری کے
پت لاج رکھیا دکھ بھجن ہر بھگتی بھگت آدھاری کے
نت ہر بھج ہر بھج رے بابا جو ہر سے دھیان لگاتے ہیں
جو ہر کی آسا رکھتے ہیں ہر آن کی پیاس بجھاتے ہیں
جو بھگت ہیں سو ان کو نت ہی ہر ہر کا ناوں سہاتا ہے
جس گیان میں ہر سے نیھہ بڑھے وہ گیان انھیں خوش آتا ہے
نت من میں ہر ہر بھجتے ہیں ہر بھجنا ان کو بھاتا ہے
سکھ من میں ان کے لاتا ہے دکھ ان کے جی سے جاتا ہے
من ان کا اپنے سینے میں دن رات بھجن ٹھیراتا ہے
ہر نام کی سمرن کرتے ہیں سکھ چین انھیں دکھلاتا ہے
جو دھیان بندھا ہے چاہت کا وہ ان کا من بہلاتا ہے
دل اُن کا ہر ہر کہنے سے ہر آن نیا سکھ پاتا ہے

ہر نام جپنے سے من کو خوش یہہ جتن سے رکھتے ہیں
نت بھگت جتن میں رہتے ہیں اور کام بھجن سے رکھتے ہیں

عشق حقیقی کے خیال کے دوسرے رخ کی شاعری کے دو چوک جو ایک مسلمان شاعر سے سنے، حقیقت یہ ہے نظیر اکبر آبادی کی گزشتہ زندگی جو انھوں نے درویشوں اور ہندو سنتوں کے ساتھ گزاری تھی کا حال کوئی نظیر کے ادب پر کام کرنے والا ہندی اور اردو کا محقق نہ دے سکا، اتنا ضرور معلوم ہوا کہ نظیر نے متھرا میں بھی ملازمت کی تھی اور متھرا میں ہی وہ اپنے عقیدے وحدت الوجود کے پختہ معتقد ہو گئے تھے اور اسی عقیدے کے بموجب انھوں نے متھرا اور بندرابن کی ہر مذہبی بھگتی کی محفل میں شرکت کی تھی اور اسی کے طفیل ان کا ہندو عقائد اور رسومات اور مجالس کے بارے میں کلام منظر عام پر آیا وہ بھی ہندو صاحبان کی بدولت میرے کتب خانے میں 1864ء کی آگرہ کی، کے محب کشور ہند مطبع کا قلمی کتابت کا ہندی رسم الخط میں دیوان ملا ہے، یہ سب سے پہلا اُن کا دیوان ہے جو منظر عام پر آیا، اِس سے اُن کے غیر مسلم معتقدین کا پتہ چلتا ہے۔

دنگلی خیال کے چند دوسرے شعرا

نظیر اور دوسرے عوامی خیال کے شعرا کی صلاحیت دیکھ کر ہی مولانا عبدالحلیم شرر نے کہا تھا جسے میں کسی مقام پر پیش کر چکا ہوں کہ اردو شاعری میں ایک فن خیال کا پیدا ہو گیا تھا۔ یہ لوگ فی البدیہہ اشعار تصنیف کر کے دائرے یا چنگ پر گاتے تھے، خیال اس کا نام رکھا گیا کہ ہر شخص اپنے تخیل کا جوہر دکھائے اور کوئی نئی بات پیدا کرے۔ اِس فن میں یہاں لکھنو میں بھی بہت سے با کمال پیدا ہوئے جن کو گو اعلیٰ سوسائٹی اور تعلیم یافتہ لوگوں کی صحبت سے کوئی تعلق نہ تھا مگر بجائے خود اگر غور کیجیے تو وہ اصل میں فطری شاعری تھی۔ (گزشتہ لکھنؤ از مولانا عبدالحلیم شرر لکھنوی)

افسوس یہ ہے کہ اہل ادب کے تحقیرانہ رویے سے جو خواص اور خواص پسند طبقے کو ان خیال کے شعراء سے تھا۔ نظیر کے علاوہ خیال کے دوسرے بیشتر شعرا کے کلام کو دیمک اور کیڑے کھا گئے اور اردو والوں نے اس طرف نگاہ نہ کی۔

انیسویں صدی کے ایک گمنام شاعر جنھوں نے اردو کو 1832ء میں ایک ناول ''ریاض

دلربا'' دیا ہے۔

ان کی چند کتابیں دستیاب ہوئی ہیں اُن کا بیشتر کلام برج بھاشا اور فارسی کا ہے اور مذہبی ہے۔اُن کا نام تھا منشی گمانی لال، انھوں نے بھی 1825ء میں یعنی نظیر اکبرآبادی کے زمانے میں نہایت شستہ اور معیاری اردو میں چند خیال کہے تھے اُن میں سے کچھ کے اقتباسات پیش کر رہا ہوں۔منشی گمانی لال جی کے خیال کے جو انھوں نے بھگتی رس میں الف بے کی تختی کے ساتھ لکھا ہے ملاحظہ فرمایئے۔یہ خیال سمبت 1882 مطابق 1825ء میں لکھا ہے۔

منشی گمانی لال کا بھگتی رس کا خیال حروف ابجد میں اور دو بھجن۔

پرتھم شری گنیش مناؤں — باجھے تاس الف بے کا لاؤں
الف انت مناروں الکھ ابناسی — سب تیں نیارو سب گھٹ باسی
بے بھگوان جگت کے کارن — دکھ ناسک اور بپت نوارن
پے پرشوتم پرکھ بدہاتا — رچپال، بہو سکھ کے داتا
تے ترلوکی ناتھ مراری — تو مایا سب ست بجا ری
ٹے ٹہاکر تم جگ کے کرتا — کیلو گیا یک اور دکھ کے ہرتا
ثے ثابت ہے نام تمہارا — یہ سب ناست ہے سنسا را
جیم جوتی روپ بھگوانا — گھٹ گھٹ بیا یک سب کو پرانا
چے چترائن تم کو دھاویں — سنکارک تمہرے گُن گاویں
حے حاضر تو سب ٹھائیں — نبان گیان بے دیکھت ناہیں
خے خیال کر تمہیں جو روے — انت سمیں او تم پد پاوے
دال دیانده ہو تم سوای — کرپا سنده ہر انتر یای
ڈال ڈال میں تمہری مایا — پات پات میں تو ہی سمایا
ذال ذکر جو کرت تمہارا — لوبیہ موہ تیں رہت نیارا
رے راون کو تمہیں سنگھارو — نرسنگھ ہوے پرہلاد اوبھارو
زے زرکارن بھکت جوئی — انت نرکباسی وے ہوئی

ہر نام جپنے سے من کو خوش بہہ جتن سے رکھتے ہیں
نت بھگت جتن میں رہتے ہیں اور کام بھجن سے رکھتے ہیں

عشق حقیقی کے خیال کے دوسرے رخ کی شاعری کے دو چوک جو ایک مسلمان شاعر سے سنے، حقیقت یہ ہے نظیر اکبرآبادی کی گزشتہ زندگی جو انھوں نے درویشوں اور ہندو سنتوں کے ساتھ گزاری تھی کا حال کوئی نظیر کے ادب پر کام کرنے والا ہندی اور اردو کا محقق نہ دے سکا، اتنا ضرور معلوم ہوا کہ نظیر نے متھرا میں بھی ملازمت کی تھی اور متھرا میں ہی وہ اپنے عقیدے وحدت الوجود کے پختہ معتقد ہو گئے تھے اور اسی عقیدے کے بموجب انھوں نے متھرا اور بندرابن کی ہر مذہبی بھگتی کی محفل میں شرکت کی تھی اور اسی کے طفیل ان کا ہندو عقائد اور رسومات اور مجالس کے بارے میں کلام منظر عام پر آیا وہ بھی ہندو صاحبان کی بدولت میرے کتب خانے میں 1864ء کا آگرہ کی، کے محب کشور ہند مطبع کا قلمی کتابت کا ہندی رسم الخط میں دیوان ملا ہے، یہ سب سے پہلا اُن کا دیوان ہے جو منظر عام پر آیا، اِس سے اُن کے غیر مسلم معتقدین کا پتہ چلتا ہے۔

دنگلی خیال کے چند دوسرے شعرا

نظیر اور دوسرے عوامی خیال کے شعرا کی صلاحیت دیکھ کر ہی مولانا عبدالحلیم شرر نے کہا تھا جسے میں کسی مقام پر پیش کر چکا ہوں کہ اردو شاعری میں ایک فن خیال کا پیدا ہو گیا تھا۔ یہ لوگ فی البدیہہ اشعار تصنیف کر کے دائرے یا چنگ پر گاتے تھے، خیال اس کا نام رکھا گیا کہ ہر شخص اپنے تخیل کا جوہر دکھائے اور کوئی نئی بات پیدا کرے۔ اِس فن میں یہاں لکھنو میں بھی بہت سے باکمال پیدا ہوئے جن کو گو اعلیٰ سوسائٹی اور تعلیم یافتہ لوگوں کی صحبت سے کوئی تعلق نہ تھا مگر بجائے خود اگر غور کیجیے تو وہ اصل میں فطری شاعری تھی۔ (گزشتہ لکھنؤ از مولانا عبدالحلیم شرر لکھنوی)

افسوس یہ ہے کہ اہل ادب کے تحقیرانہ رویے سے جو خواص اور خواص پسند طبقے کو ان خیال کے شعراء سے تھا۔ نظیر کے علاوہ خیال کے دوسرے بیشتر شعرا کے کلام کو دیمک اور کیڑے کھا گئے اور اردو والوں نے اس طرف نگاہ نہ کی۔

انیسویں صدی کے ایک گمنام شاعر جنھوں نے اردو کو 1832ء میں ایک ناول ''ریاض

دلربا" دیا ہے۔

ان کی چند کتابیں دستیاب ہوئی ہیں اُن کا بیشتر کلام برج بھاشا اور فارسی کا ہے اور مذہبی ہے۔ اُن کا نام تھا منشی گمانی لال، انھوں نے بھی 1825ء میں یعنی نظیر اکبرآبادی کے زمانے میں نہایت شستہ اور معیاری اردو میں چند خیال کہے تھے اُن میں سے کچھ کے اقتباسات پیش کر رہا ہوں۔ منشی گمانی لال جی کے خیال کے جو انھوں نے بھگتی رس میں الف بے کی تختی کے ساتھ لکھا ہے ملاحظہ فرمایئے۔ یہ خیال سمبت 1882 مطابق 1825ء میں لکھا ہے۔

منشی گمانی لال کا بھگتی رس کا خیال حروف ابجد میں اور دو بھجن۔

پرتھم شری گنیش مناؤں — باجھے تاس الف بے کا لاؤں
الف انت مناروں الکھ ابناسی — سب تمیں نیارو سب گھٹ باسی
بے بھگوان جگت کے کارن — دکھ ناسک اور بپت نوارن
پے پرشوتم پرکھ بدھاتا — رچپال، بہو سکھ کے داتا
تے ترلوکی ناتھ مراری — تو مایا سب ست بجنا ری
ٹے ٹھاکر تم جگ کے کرتا — کیلو گیا یک اور دکھ کے برتا
ثے ثابت ہے نام تمہارا — یہ سب ناست ہے سنسا را
جیم جوتی روپ بھگوانا — گھٹ گھٹ بیا یک سب کو پرانا
چے چترائن تم کو دھاویں — سنکارک تمہرے گن گاویں
حے حاضر تو سب ٹھائیں — نبان گیان بے دیکھت ناہیں
خے خیال کر تمھیں جو روے — انت سمیں او تم پد پاوے
دال دیاندہ ہو تم سوامی — کرپا سندہ ہر انتر یامی
ڈال ڈال میں تمہری مایا — پات پات میں تو ہی سمایا
ذال ذکر جو کرت تمہارا — لوبیہ موہ تیں رہت نیارا
رے راون کو تمہیں سنگھارو — نرسنگھ ہوے پرہلاد اوبھارو
زے زرکارن بھگت جوئی — انت نرکباسی وے ہوئی

سین سواں سم واکوں جانو جن پر نام نہ مکھہ تیں آنو
شین شسٹ میں ادہم کہاوے جو جن ایشر کو بسراوے
صواد صبر من میں نت راکھو جھوٹ بچن کہیوں نہیں بھاکھو
ضواد ضرور جان ہر سیوا پور وین آس نرنجن دیوا
طوی طنبور کروتن سارا گارو ہرگن سونتارا
ظوی ظلم کبھوں نہیں کیجئے رچھا کر جگ میں جس لیجے
عین عمر برسامت کہو وے ہر کو بھجے جاتیں گت ہووے
غین غنیمت بے نردیہا پر پدمن سوں کرد سنہا
فے فارغ ہوے بھجو نرنجن جگ کرتار سکل بھے بھنجن
قاف قول میں پھرے ناہیں بت چیچے دونوں جگ ماہیں
کاف کر ددھ تیں رہیے نیارا تاس پہنچنے بھجے کرتارا
گاف گربھ کبھوں نہیں کریئے کرتا کودامن میں دہرنے
لام لو بہہ میں جوزسانو جنم اکارتھہ تاکومانو
میم موہ سب جگ کاتیاگو اپنے سائیں کے رس پاگو
نون نیہہ ہرموں نت لارو من پچ کے ان ہیں کو دہارو
واؤ وہیں ہے آسر فلکندن جگ کاردن اور سرپر نندن
لام الف لالچ نہیں کیجے پرکارج میں نج چہیہ دیجیے
ہمزہ الس الس نت بھاکھو اونکو چرنن میں من راکھو
بیے یاسم دو جو نہیں کاجا رین دوس بھجئے مہاراجا
جو سب جگ کوکشٹ نواریں تیری ہوں دے کاج ستواریں

سمبت اٹھارہ سے اسّی دوے ادیک برتمان
داس گمانی یہ کہو اسی بدھ برمان

(مخطوطہ کلام منشی گمانی لال سمہ 1882 مطابق 1825ء ص:3-2-1 دیگر ہندوی یعنی برج بھاشا یعنی اردو کی زبان)

اس طرح خیال کی ایک تصوف اور عرفانیت سے بھری ہوئی غزل کے چند اشعار دیکھیے،

پیشتر کہا جاچکا ہے دکن میں سب سے پہلے غزل میں ہی خیال لکھے گئے۔ منشی گمانی لال کے بھجن خیال کی غزل کے چند اشعار۔

غزل میں کل 43 اشعار میں خالص اردو ہے، سمبت 1907 میں تخلیق کی گئی ہے جس کے 1850ء ہوتے ہیں ملاحظہ فرمایئے۔ اس غزل کو نام مالا کا نام بھی دیا گیا ہے:

امتہ بھگت نام مالا لکھیتہ

ٹیک: ہر کو سمر ہر کو سمر

اے من گمانی چیت کر ہر کو سمر ہر کو سمر
بیتی یہ جاتی ہے عمر ہر کو سمر ہر کو سمر
ہر کو پیارا جان کو کہنا میرا یہ مان تو
ہرگز نہ کر ابھیمان تو ہر کو سمر ہر کو سمر
ہر بن نہ کوئی یار ہے سارا جگت اغیار ہے
اوس ہی سے آخر کار ہے ہر کو سمر ہر کو سمر
بھولا ہے مایا موہ میں رہتا ہے کام اور کوہ میں
حاصل ہے کیا اس ہوڑ میں ہر کو سمر ہر کو سمر
کیوں ہر چرن کو چھوڑ ات بس ہو گیا ناری کے ات
امرت کو تج بس پیومت ہر کو سمر ہر کو سمر
ناری نرک کی کھان ہے تا پر جگت غلطاں ہے
اُس کا مزہ اک آن ہے ہر کو سمر ہر کو سمر
دنیا کا دکھ دن سات کا ہے خواب گویا رات کا ہے
یاں چین ہے کس بات کا ہر کو سمر ہر کو سمر
ست بندھو ماتا اور پتا کنبہ قبیلہ آشنا
سب سکھ کا سنگی ہے تیرا ہر کو سمر ہر کو سمر
مطلب کی جگ میں پریت ہے اس کی نہ کچھ پرتیت ہے

اس ہی میں تیری جیت ہے ہر کو سمر ہر کو سمر
سمرن بنا یہ زندگی ہے سر بسر شر مندگی
پیارے تو کر لے بندگی ہر کو سمر ہر کو سمر
بالک اوستھا کھیل میں کھوئی جوابد فعل میں
بوڑھوں کی آبا ذیل میں ہر کو سمر ہر کو سمر

درمیان سے تقریباً بیس اشعار جن میں دیومالائی تمثیلیں ہیں جن کی بھگوان نے مصائب میں امداد کی ہے اوران کو دنیا کی تکالیف اور گناہوں سے نجات کا راستہ دکھایا ہے، اُن کو چھوڑ دیا ہے۔

بھگتوں پہ کیا ہے منحصر بہتے آ کر بھی گئے تر
جو تھے وہ تیر کر ہر کو سمر ہر کو سمر
بھگتی سے جی معمور کر بھگوان کا مذکور کو
دل سے خودی کو دور کر ہر کو سمر ہر کو سمر
گوبند کا لے آسرا من میں تو رکھ نس دن دیا
ست سنگ میں من کو لگا ہر کو سمر ہر کو سمر
لوبھ اور ترشنا اہم تا اِن سب سے لے من کو اُٹھا
کرنج بچن کی پاشنا ہر کو سمر ہرکو سمر
پرناری ماتا جان تو پردھن سلا پہچان تو
برہمہ انس یکہہ سم مان تو ہر کو سمر ہرکو سمر
ہر نام جو بھجتا نہیں سکھ اُس کو سپنے بھی نہیں
نرکوں کو وہ چھٹتا نہیں ہرکو سمر ہرکو سمر
کہتا گمانی لال ہے سارا جگت جنجال ہے
جو کچھ کہ ہے گوپال ہے ہر کو سمر ہر کو سمر
سمت جواب بکہات ہے اُنیس سو اور سات ہے
نرباہ ہری کے ہاتھ ہے ہر کو سمر ہر کو سمر

یہ بھگت مالا جو پڑھے ہر پد نشینی پر چڑھے
جس کیرتی جگ میں بڑھے ہر کوسمر ہر کوسمر

فارسی میں منظوم بھگت مال کے خالق اور اردو کے پہلے ناول نویس اور فارسی اور برج بھاشا کے بے مثال شاعر منشی گمانی لال جن کے کئی خیال پچھلے صفحات میں پیش کر چکا ہوں اب سمبت 1956 / 1899ء میں مطبع جام جہاں نما میں طبع شدہ ایک خیال کے چند چوک ملاحظہ فرمایئے۔ یہ خیال سمہ 1956 مطابق 1899ء میں طبع ہوا ہے، لکھا پیشتر گیا ہوگا کیونکہ عوامی شاعری برسوں زبانی طور پر گائی جاتی ہے تب قلم بند ہوتی ہے۔ کتاب کا صفحہ اوّل پھٹ کر غائب ہو چکا ہے، اس کا پہلا بند یا سکھی دوڑ کا ایک مصرعہ غائب ہے اس کی وجہ سے صفحہ دوم کے پھٹنے اور ساتویں چوک بھی دو چوکوں کے دو دو مصرعے اول آدھے غائب ہیں سکھی دوڑ ملاحظہ فرمایئے:

ٹیک

اڑان: لی ہے سرن تمہاری چرن چت لگائے کے ہے کرشن چند لیجو خبر مری آئے کے

سکھی دوڑ

سری گور گنیش بسارو شنکر بنائے کے کرتا ہوں عرض آپ سے سر کو نوائے کے
میں ہوں تباہ خستہ بہت رنج پائے کے لی ہے سرن تمہاری چرن چت لگائے کے
ہے کرشن چند لیجو خبر مری آئے کے

کیا تاب تیرے وصفوں کا جو کچھ کروں بیان عاجز ہیں سس سارد سب بید و پُران
برہما مہیش من جن میں گنگ سب یہاں ہر ایک یہ درد رکھتا ہے باعجز ہر زماں
ہے کرشن چند لیجو خبر مری آئے کے

یہ تھی سکھی دوڑ، اب اس دعائیہ خیال کے چند اشعار ملاحظہ فرمایئے۔ حقیقت یہ ہے کہ اس زمانے میں نظیر اکبرآبادی کی مشہور فارسی کی مناجات ''کریمانہ بخشائے برحال ما'' کا منظوم ترجمہ اور ''مری بار کیوں دیر اتنی کری'' کی نظمیں بے حد عوام اور خواص میں مقبول تھیں۔ یہ نظمیں بھی خیال کے شعراء کی دین تھیں اسی طرز پر منشی گمانی لال نے 1830ء یا 1832ء کے آس پاس یہ خیال کی نظم لکھی مکمل نظم ۲۵ بند یا پچیس چوکوں کی ہے۔ ابھی نہ جانے کتنے قابل شعراء کے خیال کی

نظمیں طبع شدہ یا غیر مطبوعہ لوگوں کی الماریوں یا صندوقوں میں کیڑوں کی نذر ہو رہی ہوں گی۔ مندرجہ بالا دعا حقیقت میں اس کی ایک کاپی ہے جو بے حد بوسیدہ ہے اور سرورق اس کا غائب ہے جس سے اس کتابچہ کے نام کا بھی پتہ نہیں ہے اب وہ تین بند اور ملاحظہ فرمائیے:

ٹیک

ہوں میں نسٹ نچ گناہ گار پُر خطا — تم بن نہیں جہاں میں، نہیں کوئی آسرا
کوئی نہیں شفیق، کرے رحم جو ذرا — کس سے کروں پکار، نہیں دادرس مرا
ہے کرشن چند لیجو خبر میری آئے کے

کرتے رہے سہائے جو بھگتوں کی بار بار — اب میری بار آپ نہیں کیجئے ابار
راضی ہوں خاکِ پا ہوں نیٹ ہوں گناہگار — کپٹی، کٹل، کٹھور ہوں کہتا ہوں یہ پکار
ہے کرشن چند لیجو خبر میری آئے کے

کوئی نہیں ہے عاصی کا دنیا میں غمگسار — رکھتا ہوں سر پر گٹھڑ ہن پاپوں کی بیشار
ہوں تیری لطف و مہر و کرم کا امیدوار — آٹھوں پہر یہ کہتا ہوں رو رو کے بار بار
ہے کرشن چند لیجو خبر میری آئے کے

داسان داس اپنا مجھے جان لیجیے — سب مشکلات عاصی کی آسان کیجیے
منشی گمانی لال کی اب کان کیجیے — ست سنگ بھگت مکت ابھی دان دیجیے
ہے کرشن چند لیجو خبر میری آئے کے

(یہ مخطوطہ منشی گمانی لال کے ورثاء کے پاس محفوظ ہے)

اوران کے بعد منشی گیندن لال گوہر بدایونی جن کا ذکر میں تفصیل سے آئندہ صفحات میں کروں گا۔ ان کی تصنیف سائیں کے سوخیال عرف خیالستان چمنستان گوہر سے کچھ خیال ملاحظہ فرمایئے۔ سب سے پیشتر ان کی کتاب چمنستان خیالستان گوہر چند خیالات کی عروضی تختی کی فہرست پیش کر رہا ہوں۔

منشی گیندن لال گوہر بدایونی

حقیقت یہ ہے کہ 1857ء کے انقلاب نے ہندستانی قوم کو ایک نئی تہذیب، نئے ماحول

اور نئے انقلاب کی جانب دھکیل دیا۔نوابین اور روٴسا کا دور ختم ہونے کی وجہ سے ایک خلاء پیدا ہوگیا تھا،ضرورت نے اس خلاء کو پُر کرنے کے لیے کئی راستے نکالے۔متوسط اور عوامی طبقہ کو اب ملک میں ڈیڑھ سو سال کے انتشار کے بعد امن وسکون حاصل ہوا تھا،سستا زمانہ تھا،ایک کماتا اور دس کھاتے تھے،اسی لیے نوابین اور روٴسا میں پھیلے ہوئے عیاشانہ اور موسیقانہ اور ادبی ذوق کے عناصر شمالی ہند میں عوام اور خواص دونوں میں سرایت کر گئے، ہر شہر اور ہر قصبے میں طوائفوں، قوالوں،بھگتیوں، راس دھاریوں اور خیال بازوں کے اکھاڑے وجود میں آ گئے کیونکہ عوام اور خواص سیاسی طور پر مفلوج ہو چکے تھے۔ انگریزی حکومت مستحکم ہوچکی تھی اس لیے انھیں کھیل تماشوں اور ادبی اجتماعوں، جیسے مشاعرے خیال اور سانگوں کے اکھاڑوں کے دنگلوں اور مقابلوں میں لطف آنے لگا۔میرٹھ سہارنپور،مظفرنگر، بریلی،مرادآباد،امروہہ، بدایوں، بلندشہر،علی گڑھ، دہلی اور آگرہ ان کے خاص مراکز تھے۔

بدایوں روہیل کھنڈ ہمیشہ سے خاص ادبی مرکز رہا ہے ملاّ عبدالقادر بدایونی اور طوطی نامہ کے مصنف نخشبی بدایونی کے ہی ساکن تھے۔ 1857ء کے بعد یہاں کافی ادبی لوگ جمع ہوگئے تھے ان میں سے کئی مرزا غالبؔ کے شاگرد تھے علامہ بیخود بدایونی،منشی جھمن لال،منشی دیوی پرشاد سحرؔ، منشی نرائن داس شعلہ پارسری،منشی شور پرشاد کشتہ شاگرد تفتہ ومنشی رام دیال والدمنشی گیندن لال گوہرؔ وغیرہ۔منشی دیوی پرشاد سحرؔ نے کئی کتب عروض پر لکھیں تو نرائن داس شعلہؔ پارسری نے جو موسیقی میں مہارت رکھتے تھے،کافی سوانگ تخلیق کیے۔ یہ لوگ خیال کے طرّہ اکھاڑے سے متعلق تھے باوجود تحقیق کے میں کلغی اکھاڑے کے ممبران کے بارے میں معلومات حاصل نہیں کر سکا لیکن طرّہ اکھاڑے والوں کے طنزیہ کلام سے ان کے وجود کا پتہ چلتا ہے اچھا، پختہ اور مقبول کلام ہونے کی بنا پر احباب کے زور دینے پر منشی گیندن لال گوہرؔ نے اس کو نولکشور پریس لکھنوٴ سے شائع کرایا، اس کے تین ایڈیشن شائع ہوئے اور ادبی حلقوں میں یہ بے حد مقبول ہوئی۔

سائیں کے سو خیال کا پہلا ایڈیشن 1880ء میں شائع ہوا۔اس ایڈیشن کی ایک کاپی میں راجا رام وید جگیسا سو کے پاس دیکھی تھی اس کی نثری تقریظ منشی دیوی پرشاد سحرؔ بدایونی نے تحریر کی اور منظوم تقریظ منشی نرائن داس شعلہؔ نے جنھیں آئندہ سطور میں پیش کروں گا یہاں صرف مصنف کا

تحریر کردہ قطعہ تاریخ پیش کر رہا ہوں۔

قطعہ تاریخ

خیالات سے مجھ کو مطلب نہ کچھ ۔۔۔ مگر بعض احباب نے جو تھے پُر فن
جنھیں شوق تھا راگ اور راگنی سے ۔۔۔ طبیعت میں رکھتے تھے اک چلبلا پن
کیا مجھ سے اصرار تب میں نے لکھے ۔۔۔ یہ تھوڑے سے خیالات وقتاً فوقتاً
خدا کے کرم سے ہوا ختم نسخہ ۔۔۔ بہ آئین خوب و بہ انداز احسن
کہیں حمد ہے اور کہیں منقبت ہے ۔۔۔ کہیں عشق پُر فن کہیں حسن رہزن
کہیں ذکر دنیا کہیں فکر عقبیٰ ۔۔۔ کہیں لطف دریا کہیں سیر گلشن
خیالات گاتے ہیں جب گانے والے ۔۔۔ تو بھرتا ہے پھولوں سے مقصد کا دامن
ہوئی فکر تاریخ کی مجھ کو گوہرؔ ۔۔۔ ہوا ختم سے جب یہ نسخہ مزّین
کہا ملہم غیب نے لکھ برابر ۔۔۔ سرچنگ و طنبور و بلیاں و ارگن

منشی گیندن لال گوہرؔ اس وقت کے مشہور شاعر و ماہر عروض منشی رام دیال بہ تخلص رسؔا کے صاحب زادے تھے۔ وہ اپنے والد کی طرح بدایوں میں 1877ء، اپنے وقت کے ماہر عروض داں اور قادر الکلام اور کہنہ مشق شاعر تھے۔ اس کا مظہر ان کی کتاب ''سائیں کے سو خیال'' سے ہوتا ہے۔ یہ سو خیال انھوں نے مختلف فارسی عروض کی بحروں میں کہے ہیں جس سے ان کی عروض دانی ظاہر ہوتی ہے۔ ایک ایک بحر میں انھوں نے کئی کئی خیال کہے ہیں۔

منشی گیندن لال کا شیو بھگتی کا خیال جو منشی گمانی لال کے خیال سے ملتا جلتا ہے، خیال کے دو چوک ملاحظہ ہوں خیال کی ٹیک یا مطلع یہ ہے:

شب شب شب شب شب و روز ہر ہر ہر ہر دم نکلے
جب دم نکلے تو منھ سے بم بم بم بھولے بم بم نکلے

آیا دم تو آدم ہے کچھ نہیں بھروسہ اِس دم کا

جب دم آدے تو دم کے ساتھ ہو لفظ یہی بم بم بم کا

ہم دم سچا کوئی نہیں ہے اعتبار نہیں آدم کا
دم دم میں آئے دم میں نہ آئے جھوٹا سمجھے عالم کا
اکثر ان دنیا والوں کے جھوٹے قول قسم نکلے
جب دم نکلے تو منہ سے بم بم بم بھولے بم بم نکلے
ہے یہی آرزو اپنی زیست جب کہ لبالب ساغر ہو
عمر ہو پوری وقت کا کاغذ جس دم آکے برابر ہو
نموشوائے نم شوائے میرے لب پہ برابر ہو
دھیان ہو شِو کا اور سامنے سب کا روپ جلوہ گر ہو
سانس سانس پر نام ہری کا بہت نہیں تو کم کم نکلے
جب دم نکلے تو منہ سے بم بم بم بھولے بم بم نکلے

منشی گیندن لال گوہؔر بدایونی کے خیال اردو میں معیاری خیالوں میں شمار کیے جاسکتے ہیں۔ اس کی تعریف منشی نرائن داس شعلہؔ پارسری بدایونی، پنڈت دیوی پرشاد سحؔر بدایونی، منشی شو پرشاد کشتہؔ شاگرد مرزا تشنہؔ، ہرگوپال تفتہؔ نے لکھی ہے۔ یہ لوگ اپنے وقت کے عظیم مصنفین تھے۔ کتاب بہترین مرصع اور فنی اہمیت کی حامل ہے۔ ایک خیال میں شاعر موصوف نے اپنے محبوب کا خط پاکر اس کے جواب کو حروف ابجد کی ترتیب سے پہلے گلستاں کے پھولوں کے نام سے اور پھر مٹھائیوں کے ناموں سے کس انداز میں تشبیہہ دی ہے وہ بھی دیکھنے کے قابل ہے اور بعد میں اس خط کا جواب حروف ابجد میں ہی نجوم کے ستاروں کی تمثیلوں کے ساتھ پیش کیا ہے۔

پیشتر تحریر کیا جاچکا ہے اکھاڑے کے دنگلوں میں کوئی قصے کا موضوع، کوئی مصرعہ یا کوئی موضوع دے دیا جاتا تھا تو منشی گیندن لال گوہؔر نے اپنے محبوب کے خط کا پہلا جواب بہاریہ انداز میں پیش کیا ہے۔ خیال کے شعر کا پہلا مصرعہ اڑان اور دوسرا ٹیک کہلاتا ہے۔ اِس خیال کو بحر متقارب مثمن اثلم مقصور میں کہا گیا ہے جسے خیال کے طرّہ اور کلغی اکھاڑوں کے گانے والے شکستہ رنگ کہتے ہیں۔

حروف ابجد میں منشی گمانی لال کا 1825ء کا لکھا ہوا خیال بھگتی رس میں پچھلے صفحات میں پیش کیا جاچکا ہے۔ یہ بہاریہ خیال منشی گیندن لال نے پچاس پچپن سال بعد 1880ء میں لکھے:

خیال بہار یہ خط ابجد حروف کی شکل میں

بہار یہ خط صنم کا آیا چہک اُٹھا دل مثال بلبل
بجا ہے خط کو کہوں گلستاں کہ خط کا ہر حرف تھا ہر اک گل
الف میں انداز ارغواں کا بہار پہلے کی دیکھی بے میں
تمام تسبیح کے گلوں میں جو تازگی ہے وہ دیکھی تے میں
ثعام کے گل کا سب طرح سے ثبوت ثمرہ تھا حرف ثے میں
جمال جوہی کا جیم میں تھا حنا کے گل کا تھا حال حے میں
جو خوبی خطمی کے پھول میں ہے وہ حرف خے میں تھی خط کے بالکل
بجا ہے خط کو کہوں گلستاں کہ خط کا ہر حرف تھا ہر اک گل
وہ دلبر با حرف دال کا تھا کہ جس سے دائی شرم کہائے
ذلیل ذوقی کا پھول ہوئے جو ذال کو ذرہ دیکھ پائے
رہے نہ ریحان میں رنگ و بو کچھ نظر اگر رونق آئے
ہو زعفران زار خوار نادم اگر اسے زیب زے دکھائے
جو سین کے سلسلہ کو دیکھے تو کھائے غیرت سے زہر سنبل
بجا ہے خط کو کہوں گلستاں کہ خط کا ہر حرف تھا ہر اک گل
شبیہہ شبو کی شین میں بھی شگفتنی جس میں تھی سراسر
صفت کروں صاد کی بیاں کیا کہ جس میں تھا وہ گل صنوبر
ضرور ہے ضاد ضمیران کا خمیر ہو جس سے تازہ و تر
وہ طرز تھی طوے کی نرالی کہ جیسے طرہ کا گل ہو بہتر
ظہور بس ظاہری کی گل کا تھا حرف ظو میں بلا تامل
بجا ہے خط کو کہوں گلستاں کہ خط کا ہر حرف تھا ہر اک گل
وہ حرف تھا عین کا عجائب کہ عشق پیچاں کا جس میں عالم
غریب گل حرف غین کا تھا کہ دیکھے غنچہ تو اس کو ہو غم

فرنگ کا گل تھا حرف نے کا کہ جس سے فرحت ہو دل کو ہر دم
قلم لکھے وصف قاف کی کیا قمر کا گل جس سے حسن میں کم
کمال کیا کاف کا بیاں ہو کہ کیتکی کا تھا سب تخیّل
بجا ہے خط کو کہوں گلستاں کہ خط کا ہر حرف تھا ہر اک گل
گلاب کا گل تھا گاف کا حرف لام تھا لا کلام لالہ
جو میم مہدی کے تھا مقابل تو نون نرگس سے تھا نرالا
وہ اس کا تھا حرف واؤ واللہ ورد کے گل سے تھا جو کہ اعلا
جو ہار سنگھار حرف ہے تھا تو حرف یا یاسمن سے بالا
رسید گوہر نے خط کی لکھ کر کھلائے ابجد میں پھول بالکل
بجا ہے خط کو کہوں گلستاں کہ خط کا ہر حرف تھا ہر اک گل
(سائیں کے سو خیال۔ بار سوم نول کشور پریس لکھنؤ 1899ء ص:21)

آخر کے مقطع یا چوک کو خیال گو شعرا چھاپ کہتے ہیں۔ اکھاڑہ بندی کے دنگلوں کے مقابلوں کی وجہ سے شاعر نئے نئے تخیلا نہ انداز سے نظم یا اشعار فی البدیہہ کہنے کی کوشش کرتا تھا۔ منشی گیندن لال گوہر بدایونی کے طرّہ اکھاڑے سے منسلک تھے انھوں نے اسی خط کا جواب مختلف شیرینی یعنی مٹھائیوں کی تمثیلات سے بھی سجا کر پیش کیا ہے ملاحظہ فرمائیے:

شیریں جواب خط

لکھا شکر لب نے ہم کو نامہ ہمارا غم کھویا بے تامل
مزہ کہوں کیا حروف خط کا دوکاں مٹھائی کی تھا وہ خط کل
الف میں وہ آب اور مزہ تھا امرتی جس سے صفا میں ہاری
وہ بے شک اس کی تھی بے میں لذت ہو جس سے برفی کو بیقراری
جلیبی میں جیسی ہے حلاوت وہ جیم کے حرف میں تھی ساری
جو در بہشت اس کا دال دیکھے تو اس کو حاصل ہو دلفگاری

رقم ہو کیوں کر مذاق دے گا کہ ریوڑی کو وہ دیتی تھی خجل
مزہ کہوں کیا حروف خط کا دوکاں مٹھائی کی تھا وہ خط گُل

وہ سب سے اچھا تھا سین کا حرف جس کو سوہانی سمجھو حلوہ
بیاں ہو شیرینی شین کی کیا شکر ہو جس پر نثار و شیدا
صفت بیاں ہوئے صاد کی کیا صفات صابونی جیسے کتا
کروں میں تعریف طوئے کی کیا طعام شیریں تھا سب میں عمدہ
وہ عین میں عین لطف تھا کچھ شرم سے جائے تھا غسل گھل
مزہ کہوں کیا حروف خط کا دوکان مٹھائی کی تھا وہ خط گُل

وہ فائدہ مند حرف فا تھا جو فالودہ پر بھی تھا جو فائق
قلم لکھے وصف قاف کا کیا بھلا دے وہ قند کے حقائق
کہوں کلا قند کاف کو کیوں یہ کب ہے تشبیہہ اس کے لائق
وہ گاف گپ چپ کی تھا مٹھائی گرے جھکے جس پہ لاکھ شائق
وہ لڈؤں کا تھا لام میں لطف جس کا ہے ساری خلق میں غُل
مزہ کہوں کیا حروف خط کا دوکاں مٹھائی کی تھا وہ خط گُل

مذاق کچھ میم کا تھا ایسا مزے کو مصری کے تھا مٹایا
نبات نسبت کی نون کی پوچھو نبات نام تک بھلایا
ورق تھا نقرہ کا واؤ کا حرف وصل پڑھنے میں جس کے پایا
جو ہاشمی تھی وہ ہائے ہوز تو یار و یاقوتی اس کی تھی یا
رسید خط میں چھوٹی ابجد بھی گوہؔر اچھی طرح گئی کھل
مزہ کہوں کیا حروف خط کا دوکاں مٹھائی کی تھا وہ خط گُل

اپنی کہنہ مشقی اور استادانہ فن ظاہر کرنے کے لیے منشی گیندن لال گوہؔر بدایونی نے خط کا جواب نجوم کے ستاروں کے ناموں کی صفتوں کی تمثیلات کے ساتھ دیا ہے جو قابل ملاحظہ چیز ہے:

خیال جواب خط نجوم کے سیاروں کی تمثیلوں کے ساتھ

ملک کہیں واہ واہ فلک سے پڑھیں جو الفاظ خط کے سارے
لکھیں ہم ایسا جواب خط کا کہ جس کے سب حرف ہوں ستارے

الف ہو گر آفتاب انور تو بے ہو برجیس سے بھی بڑھ کر
تجلی ایسی ہو حرف تے کی کہ کانپے ترک فلک بھی تھر تھر
ہو ثے کے لفظوں سے ایسا ثابت کہ ہے ثریا زمیں کے اوپر
وہ جیم کا اس کے دائرہ ہو کہ جائے جوزا کا برج بھی ڈر
وہ اس کا ہو حرف حائے حطی کہ حوت کا برج جس سے پارے
لکھیں ہم ایسا جواب خط کا کہ جس کے سب حرف ہوں ستارے

مخجل ہو خورشید حرف خے سے مقابلے کی نہ تاب لائے
وہ دلستاں حرف دال کا ہو کہ لوکا برج ڈوب جائے
جو ذو ذنب اس کا ذال دیکھے تو ذلتیں سینکڑوں اٹھائے
ہو روشنی اس کی رے میں ایسی کہ راہوں کو راستہ دکھائے
یہ حرف زے سے ہو زار زہرہ کہ زرد چہرہ ہو غم کے مارے
لکھیں ہم ایسا جواب خط کا کہ جس کے سب حرف ہوں ستارے

کچھ ایسے دندانے سین کے ہوں کہ سمجھے سورج کی کرنیں انساں
شہاب ثاقب ہو شین اس کا شعار کب وصف کا ہو امکاں
وہ صاد ہو صبح کا ستارہ صفا سے جس کی جہاں ہو تاباں
ہو ضاد ضرغام چرخ سے بھی ضیا میں اپنی کمال زیستاں
جو طائر نسرطو کو دیکھے تو طاقت و نور سب سدھارے
لکھیں ہم ایسا جواب خط کا کہ جس کے سب حرف ہوں ستارے

ہو ظلِ خورشید ظو سے ظاہر تمام خط ہو دے نو گستر
عطارد اُس کا جو عین دیکھے تو عقل کھا جائے اس کی چکر

وہ غین ہو غیرت غزالہ جھکائے چشم فلک سراسر
فروغ ایسا ہو حرف فے کو کہ فرقداں سے بھی ہو منور
قمر سے روشن ہو قاف اس کا کہ قلب بھی الاماں پکارے
لکھیں ہم ایسا جواب خط کا کہ جس کے سب حرف ہوں ستارے
کچھ ایسا عمدہ ہو کاف اس کا کہ جس کا کیواں بہ ہووے عظمت
وہ لام میں اس کے ہوئیں لحات لولی چرخ کھائے غیرت
وہ میم کا حرف ہو منور کہ مشتری کو کرے ملامت
وہ نون میں اس کے نور ہو وے کہ دیوے ناہید کو ندامت
جو دال عقرب اس کا واوٗ دیکھے تو منفعل ہو کے ڈنک مارے
لکھیں ہم ایسا جواب خط کا کہ جس کے سب حرف ہوں ستارے
ہرن نشہ ہرنی پینے کا ہو یہ ہائے ہو نہ ہو اس کی روشن
یمانی انجم ہو یارو وہ یا کہ نور کا جس کو کہیے مخزن
لکھی ستاروں کی تیس حرفی یہ خط منور ہو اور مزین
کچھ ایسی ہو آب تاب گوہر کہ سن کے جل جائیں سارے دشمن

یہ سب تعلّی کی باتیں ہم نے کہیں بس اللہ کے سہارے
لکھیں ہم ایسا جواب خط کا کہ جس کے سب حرف ہوں ستارے
(سائیں کے سوخیال ص:21)

جیسا کہ میں پیشتر عرض کر چکا ہوں کہ منشی گیندن لال گوہؔر بدایونی ایک کہنہ مشق اور ماہر عروض شاعر تھے اور منشی شو پرشاد کشتہؔ بدایونی شاگرد مرزا ہر گوپال تفتہؔ شاگرد مرزا غالبؔ کے شاگرد تھے۔ یہ لوگ زمیندار تھے، اپنے خالی وقت کو خیال کے اکھاڑوں میں خیال، سوانگ، معیاری کتب اور مشاعروں کے لیے غزل لکھنے میں گزارتے تھے جیسے کہ منشی نرائن داس شعلہؔ بدایونی اور منشی دیوی پرشاد سحرؔ بدایونی، منشی نرائن داس کے معیاری سوانگوں کا ذکر اُن کے مقام پر آئے گا۔ منشی دیوی

پرشاد سحر نے معیار البلاغت جیسی عروض کے فن کی مستند کتاب تصنیف کی کیونکہ خیال کی شاعری کو حقارت کی نظر سے دیکھا جاتا تھا اس لیے اس کو طبع کرانے کا خیال کبھی اردو والوں کو نہیں ہوا۔ بقول عبدالحلیم شرر لکھنوی ''خیال کی شاعری نے بڑے بڑے قابل شاعر پیدا کیے لیکن اردو والوں نے اس شاعری کو مبتذل خیال کیا اسی وجہ سے بیشتر معیاری خیال کی شاعری ان کے خالقین کی بیاضوں میں پڑی دیمک کی نذر ہو گئیں یا ردی میں فروخت ہو گئی۔'' بہر حال ہم مشکور ہیں۔ منشی نولکشور کے جنھوں نے منشی گیندن لال کی ہمت افزائی کی اور سائیں کے سو خیال عرف چمنستان خیالستانِ گوہر کو چھاپا اور یہ کتاب بھی اپنے دور میں اتنی مقبول ہوئی کہ اس کے کئی ایڈیشن نولکشور پریس کو چھاپنے پڑے۔ اب یہ کتاب نایاب ہے اور بڑی مشکل سے ایک روپیہ کی کتاب کے تیس روپے ادا کرنے پر کافی شکستہ اور بوسیدہ حالت میں ایک نسخہ دستیاب ہوا۔ ویدراجہ رام ودیارتی پرانا بازار بدایوں، جو پرانی کتب کے جمع کرنے کے شوقین ہیں، کے پاس بہت سی کتابیں ہیں جنھیں انھوں نے کسی قیمت پر دینے سے انکار کر دیا ہاں بمشکل فوٹو اسٹیٹ کرنے کی اجازت اس شرط پر دی ایک کاپی نقل کی انھیں بھی دوں۔ میں نے کئی دن کافی محنت کر کے کچھ منتخب کلام لکھا اور اپنے کئی مضامین میں پیش کیا اور بعد میں جب مذکورہ کتاب مجھے نظامی پریس بدایوں سے قیمتاً دستیاب ہو گئی تو میں نے اس سے اور زیادہ استفادہ کیا۔

اس مجموعے میں بھی سائیں کے سو خیال عرف چمنستان خیالستانِ گوہر کے بارے میں مختصر تبصرہ پیشتر بھی تحریر کر چکا ہوں۔ فنی نظریہ بندش الفاظ اور معیاری کلام کی حیثیت سے وہ نظیر اکبر آبادی سے کم نظر نہیں آتے بلکہ کہیں کہیں فنی اور عروضی حیثیت سے ان کا یہ خیال کا کلام نظیر کے کلام سے بھی بڑھ جاتا ہے۔ ضرورت ہے کہ ان کا مکمل خیالوں کا کلام اردو داں طبقے کے سامنے پیش کیا جائے۔

میں نے پچھلے صفحات میں گوہر کے تین خیال پیش کیے ہیں وہ بحر متقارب مثمن اثلم مقصور میں ہیں ان کی تقطیع یہ ہے، فعول فعلن فعول فعلن فعول فعلن فعول فعلن جیسا کہ میں پیشتر بھی تحریر کر چکا ہوں خیال گو شاعر اسے شکستہ رنگ کہتے ہیں۔ واضح رہے کہ خیال گو شاعر عروضی بحر کو رنگت کہتے ہیں۔

گوہر بدایونی کی تصنیف ''سائیں کے سوخیال'' کی تعریف منشی دیوی پرشاد سحر بدایونی نے بڑے زوردار الفاظ میں تعریف کی ہے، لکھتے ہیں:

''مصنف کو اس کتاب کی تصنیف سے اپنی جودت طبع کا اظہار نہیں منظور ہے، فرمائشوں سے مجبور ہے۔ اب تک جولاؤنی کی دیگر تصانیف دیکھنے میں آئیں یا گانے والوں سے سنی اکثر بے قافیہ اور ناموزوں پائیں اور مضمون میں بھی بے ترتیبیاں دکھائی دیں۔

بدایونی نے اصرار میں طول کیا۔ مصنف نے موزوں کرنا قبول کیا ورنہ اس لاؤنی کی طرف خواب وخیال میں بھی انہیں رغبت نہ تھی اس قسم کے کلام کی عادت بھی نہ تھی البتہ انشا پردازی اور شاعری سے سروکار ہے پانچ چھ کتابیں نظم ونثر میں چھپ چکی ہیں اب ایک نسخہ اور تیار ہے مگر انصاف کیا جائے اور عدل کو ہاتھ سے نہ جانے دیا جائے تو اس کتاب میں بھی جو لکھا سب خوب ہے، دل کو عزیز ہے اور ہر طبع کو مرغوب ہے۔ عشق معرفت سے مالامال ہے، صنائع بدائع شاعری سے کب خالی، کہیں تلازم کہیں بیان مثالی۔ جس چیز کا بیان کیا سماں باندھ دیا ہے جو کلام ہے معجز نظام، جو بات ہے کرامات ہے۔ خیالات گوہر میں یا گوہر خیالات کمالات جوہر ہیں یا جوہر باکمالات۔ اگر شمہ اس کا وصف بیان ہو، شاہنامے کی داستان ہو، اسی تفریظ میں ایک جگہ فرماتے ہیں مرہٹی اور لاؤنی اکثر دیکھیں مگر اب تک اس سے کمتر دیکھیں۔''

معیاری اردو سانگوں کے باوا آدم منشی نرائن داس شعلہ پارسری بدایونی نے بھی اپنی ایک طویل اسی اشعار کی تفریظ میں لکھا ہے صرف چند اشعار ملاحظہ ہوں:

واہ کیا دلفریب نسخہ ہے — پڑھنے والوں کا دل لبھاتا ہے
کیسے کیسے خیال نادر ہیں — کیسا کیسا کلام عمدہ ہے
گرچہ دیکھے سنے خیال بہت — نہ سنا ہے نہ ایسا دیکھا ہے
ان خیالوں کے چار چوکوں میں — چاندنی چوک بھول جاتا ہے

چار چوکوں میں ان خیالوں کے ساری مخلوق کا تماشا ہے
کون سی بات کا بیان نہیں جس کو جو چاہیے مہیا ہے

خیال یا لاوَنی

شاعری کی ہئیت کے لحاظ سے لاوَنی کو ایک مسدس سمجھنا چاہیے مگر لاوَنی کے شاعر پہلے چار ہم قافیہ ورد یف مصرعوں کو ربع یا چو پائی کے بجائے چوک کہتے ہیں۔ اس مسدس کا پانچواں مصرعہ اڑان اور چھٹا مصرعہ ٹیک کہلاتا ہے کبھی کبھی پورے مطلع کو بھی ٹیک کہا جاتا ہے کم از کم چار چوکوں (بندوں) پر مشتمل لاوَنی ایک طرح سے مکمل سمجھی جاتی ہے۔ مقطع کو لاوَنی گو چھاپ بھی کہتے ہیں۔ جب دو اکھاڑوں میں مقابلہ ہوتا ہے تو جیسا کہ میں پچھلے صفحات میں اشارہ کر چکا ہوں مقابلہ کی ابتدا سکھی دوڑ سے ہوتی ہے، سکھی دوڑ جیسا کہ بتایا جا چکا ہے مثنویوں کے ''ساقی نامہ'' کی ساقی دور کی بگڑی ہوئی شکل ہے۔ سکھی دوڑ کو بعد میں بھینٹ کا نام دے دیا گیا۔ خیال کے سوانگوں یا غنائیہ ڈراموں میں اب یہ بھینٹ کہا جاتا ہے۔ اس کے دو حصے ہوتے ہیں ایک میں حمد یا نعت یا کسی دیوی دیوتا کی تعریف، دوسرے حصے میں ذاتی تعریف اور شاعر اپنا مقصد بیان کرتا ہے، اسے خیال کے ڈراموں میں سوانگوں میں منگلا چرن کہا جاتا ہے۔ سکھی دوڑ یا بھینٹ کے دو ایک نمونے پچھلے صفحات میں دے چکا ہوں۔ اب منشی گیندن لال گوہر نے ''چمنستان خیالستانِ گوہر'' میں عشقیہ اور معرفت کی بہت سی سکھی دوڑیں لکھی ہیں۔ ذیل میں منشی گیندن لال گوہر بدایونی کی سکھی دوڑ کے چند نمونے ملاحظہ فرمایئے:

سکھی دوڑ

لے خدا کا نام ساقی صاف ے مجھ کو پلا پاک عاشق ہوں ملے آئینۂ دل کو جلا
غیب سے مجھ کو خزانہ عاشقی کا ہے ملا لوٹ تو بھی کچھ بہاریں آ کے گلشن ہے کھلا
ساقیا تو میرا دم ساز اشعار جلد کرد ے کدہ باز
عشق کے جتنے ہیں انداز '' میں ہوں سب کا محرم راز
سیکھ کے مجھ سے سب باتیں '' سیکھ لے تو بھی آ گے کچھ گھاتیں

اسی شاعر کی ایک دوسری بہار یہ سکھی دوڑ:

سیر کو وہ رشک گل جب باغ کے اندر گیا   گل خوشی سے پھول کر جامے سے باہر ہوگیا
جب گلستاں لیکے پڑھنے کو مرا دلبر گیا   جتنا مکتب تھا گلوں سے سب کا دامن بھر گیا
کوئی ناپا آگ سے اور جل کسی کا گھر گیا   امتحاں خنجر کا ٹھہرا اور ہمارا سر گیا
زلف کا رخ یہ لانا تھا اشعار مدعا رخ کا چھپانا تھا
ہمیں اشکوں کا بہانا تھا ” انھیں منظور نہانا تھا
ملا نہیں میرا مجھے محبوب ” چاہ میں گئی طبیعت ڈوب

حصہ اوّل میں ہولی، بسنت اور عاشقانہ بہت سی دوڑ کتاب مذکور میں ہیں میں اس کے دوسرے حصے سے ایک معرفت کی سکھی دوڑ پیش کر رہا ہوں:

سکھی دوڑ

رام کو جس نے رٹا آرام سے وہ تر گیا   جس کسی نے ہر کیا سب دکھ اس کا ہر گیا
جان کی پائی اماں جو جانکی کہہ کر گیا   اندر کہہ کر اندر بن میں چت جم کا ڈر گیا
کالکا کے نام سے غم کا لکا باہر گیا   جوہری بولا ہری کہے وہ اپنی کر گیا
ارے میں چھوڑ سبھی یہ ڈھنگ اشعار ڈھنگ میں اپنے رہو یک رنگ
رنگ میں چڑھا لوے پھر بھنگ ” بھنگ پی کر وسادھ کا سنگ
سنگ میں بنا جمن اور گنگ ” گنگ میں شب کی سیس جھل کنگ
سدا شب میں جگ کے کرتار   بھجو ہر گو ہر ہر ہر بار

اسی شاعر کا ایک دوسرا معرفت کا خیال بھی ملاحظہ فرمایئے:

سکھی دوڑ

نام گنگا جی کا لوں گا ڈس خیال ایک آبدار   چونکہ اُنھیں سب چوک والے اس کے سنکر چوک چار
قافیہ ہو ایک اور ہوں چار معنی آشکار   تار بگڑے دشمنوں کا اور بر آوے اپنا کار
اگر خواہی نجات از خود برون کن ہر تمنا را   بگوا ے دل سری گنگا سری گنگا سری دھارا
ارے من میرا کہنا مان اشعار دھیان کر گنگا جی کا دھیان
جی سے کر گنگا جل کا پان ” پھول پھل چڑھا کے کراشنان

لاج رکھ گنگا مہارانی '' کہیں سب جے جے جے بانی

استاد بندو خاں

دہلی کے استاد بندو خاں حوض قاضی کے رہنے والے کلغی اکھاڑے کے استاد انیسویں صدی کی ابتدا کے شاعر تھے۔ درج ذیل خیال مجھے بندو خاں کے نابینا شاگرد تاج محمد ولد نور محمد ساکن محلّہ جے گنج علی گڑھ، جن کی عمر اسی سال سے زائد ہے، نے سنائے۔ سکھی دوڑ ملاحظہ فرمایئے اُن کے زمانے میں سکھی دوڑ کا انداز ڈرامائی ہو گیا تھا:

استاد بندو خاں دہلوی کے چند خیال

پہلے بسم اللہ پڑھ تاحق الامکان	حمد خدائے پاک میں پھر اپنی کھول زبان
اپنی کھول زبان جی سے اور دل سے ہو قربان	اس خالق قیوم کی ہے شان وہ عالیشان

دوڑ

ہیں دو عالم کے شاہ ان کے چاروں اصحاب + ابوبکر صدیق ہیں اور حضرت عمر خطاب، سوم عثمان ہیں چہارم علی ہیں شیر خدا میری مدد پر + بنت نبی خاتون محشر پسر حسین وحسن دونوں برادر + امداد میری شام وسحر کرتے ہیں اکثر

بندو خاں دہلوی کے ایک مبارزاتی اسٹیج کے خیال کے چند چوک ملاحظہ ہوں:

میرا سخن عدو کے سخن پہ سوار ہے	مجھ پہ ہمیشہ رحمت پروردگار ہے
اول خدائے پاک کا میں شکر بجاؤں	قدموں پہ اپنے پیر کے میں سر کو جھکاؤں
گرو کیشو پرسرام کے میں نام کو گاؤں	استاد علی ذوقی مداری لال کو مناؤں
میرا سخن عدو کے سخن پہ سوار ہے	مجھ پہ ہمیشہ رحمت پروردگار ہے
بولم مدور ٹینکن خاں کی ہوں میں اولاد	کرتا ہوں دیارام کلیان کو میں یاد
بلو ڈنڈ و سے دل کا بھی رہے دلشاد	شاگرد میں اُن کا وہ ہیں سب میرے استاد
میرا سخن عدو کے سخن پہ سوار ہے	ہم پہ ہمیشہ رحمت پروردگار ہے
دنگل میں شکل پہنچ کر میں شیش نواؤں	چھوٹے بڑوں کو جھک کر میں آداب بجاؤں
جی چاہتا ہے مضمون میں ذہن اپنا لڑاؤں	قصہ جان عالم سے میں ایک گیت سناؤں

میرا سخن عدو کے سخن پر سوار ہے   ہم پر ہمیشہ رحمت پرور دگار ہے

چھاپ یا مقطع

ایک روز بیٹھے بیٹھے جو آیا مجھے خیال   تیرہ سو ہجری میں اکیسواں تھا سال
ماہِ ربیع الثانی میں تاریخ بیس ڈال   ہفتہ کے روز گیت کا مضموں لکھا سنبھال
میرا سخن عدو کے سخن پر سوار ہے   مجھ پر ہمیشہ رحمت پروردگار ہے

دوڑ

ہے مجھ کو امید خدا سے+ اور داد ملے گی سکل سبھا سے+ میری سکل سبھا سے ہے یہ التجا سنو جو کچھ بیان کرتا ہوں وہ ماجرا سنو+ یہ ذکر یہ فسانہ اسے دل لگا سنو+ فیروز بخت شاہ کا قصہ ذرا سنو+

میرا سخن عدو کے سخن پر سوار ہے   مجھ پر ہمیشہ رحمت پروردگار ہے

اس طرح کی دوڑ کا قاعدہ جب خیال کے ڈرامے بننے لگے تو اضافہ ہوا اور پھر غنائیہ ڈرامے میں ہر مکالمے کے بعد عام ہو گیا۔ یہ اضافہ بیسویں صدی کی ابتدا میں ہوا۔ بندو خاں دہلوی کے خیال کی ایک غزل بھی ملاحظہ فرمایئے:

ٹیک یا مقطع

اللہ والوں کے لیے تکلیف بھی آرام تھا   دل میں ان کے صبر تھا لب پر خدا کا نام تھا[1]
گو نبیؐ کی آل پر ظلم و ستم آلام تھا   الغرض ان کو شہادت کا ہی پینا جام تھا
شب کی تاریکی تھی گردوں پر بھی روشن چاند تھا   قلب روشن تھا دلوں میں نورِ ایماں عام تھا
جب فتح پا کر گئی فوج لعین کوفے کے پاس   تو بتاؤں کس طرح سے گل چراغ شام تھا
اس طرف نو لاکھ کی تعداد میں تھا اژدہام   اور بہتر تن ادھر کل لشکر اسلام تھا
جس کا ہو نانا نبیؐ حمزہ چچا بابا علی   اور درِ خیبر کا اٹھانا ان کا اولیٰ کام تھا
پڑھ دیا جس بزم میں مضمون یہ بندو آپ کا   داد پائی اہلِ محفل کا یہی انعام تھا

اللہ والوں کے لیے تکلیف بھی آرام تھا
دل میں ان کے صبر تھا لب پر خدا کا نام تھا

بعض اوقات تو لاؤنی گو شاعر ایک دوسرے کو ان کی ناموزوں اور پُرعیب شاعری پر یہاں

تک کہہ جاتے تھے:

ٹیک یا مقطع　　　　　　اڑان

پڑھے لکھے کچھ نہیں پھر شاعری سے کیوں کام لیا　　　خدو خال لنگور غط اور نام رکھ گلفام لیا

استاد نند کشور شر ما خورجوی

اس قسم کی چوٹیں برابر آپس میں چلتی رہتی تھیں۔ موجودہ دور میں ایک لاؤنی گو شاعر ماسٹر نند کشور شر ما جواب بھی خورجہ کے کلغی اکھاڑے کے استاد ہیں، کی مختصر لاونی سنیئے اور شعری اور تخیلی ندرت پر داد دیجیے:

ایک لڑکی اپنے محل کی چھت پر کھڑی ہے اور ایک لڑکا اس سے بات کرنا چاہتا ہے اور کہتا ہے:

سوال لڑکے کا

او محلوں کی کامنی تیرے کمر لٹک رہے کیس　　　بدن بنو تیرا کیوڑا کیوں کر میلا بھیس

لڑکے کے سوال کرنے کا مطلب یہ ہے کہ او محلوں میں رہنے والی خوبصورت سندری تیرے کمر تک بال لٹک رہے ہیں۔ واضح رہے کہ ہندستان میں لمبے کمر تک لٹکنے والے بال خوبصورتی کی نشانی سمجھے جاتے ہیں اور بالوں سے اور اس کے بدن سے کیوڑے کی خوشبو آ رہی ہے تو وہ دریافت کرتا ہے کہ اتنی خوبصورتی پر تو نے یہ میلا بھیس کیوں بنا رکھا ہے جس پر لڑکی جواب دیتی ہے:

جواب لڑکی کا

جر جئیو یہ کیوڑا جر جئیو یہ کیس　　　جا پریتم کے کیس میں وہ پریتم پردیس

لڑکا چلا جاتا ہے۔ جب لڑکی کو اپنے پردیس کے پتی کی یاد آتی ہے تو وہ پیاس کے لیے جام سفال یعنی مٹی کا کلڑھ سکورا لیتی ہے اور پانی پیتی ہے۔ نئے برتن کا قاعدہ ہے کہ پانی سے اُس میں چپکاہٹ پیدا ہو جاتی ہے، سکورا اُس کے ہونٹوں سے چپک جاتا ہے تو وہ اس کو ناراضگی سے پھینک کر توڑ ڈالتی ہے اور کہتی ہے:

جواب لڑکی سکورا سے

او ماٹی کے دیورے میں تو ے دیئوں چٹکائے　　　یہ یوڈن سیرے پی کو ہے تو کیوں چومت جائے

دیکھی آپ نے شعری تخیلانہ فکر وندرت۔ ایک برہا سے تڑپتی بہوگن (فرقت زدہ) دل کی جذباتیت اور شوہر کی سچی محبت۔ اب شاعر کی جدت دیکھیے کہ وہ جام سفال یعنی مٹی کے سکورے سے بھی جواب دلواتا ہے اور بتاتا ہے کہ عشق ومحبت کی منازل طے کرنے میں کتنی پریشانی اٹھانی پڑتی ہے جب کامیابی ہوتی ہے۔ شاعر نے ایک ادنیٰ مٹی کے سکورے (جام سفال) کے ذریعہ یہ بات کہلوانے کی کوشش کی ہے، ملاحظہ فرمایئے:

جواب سکورے کالڑکی سے

میں لات کہیں گھونسے سہے ڈنڈے سہے ہزار　　　اوران ہوٹھن کے کارن میں نے تاتے سہے انگار

شاعر نے عشق مجازی کے پردے میں عشق حقیقی کی عکاسی کی ہے کہ محبت مجازی ہو یا حقیقی دونوں میں منزل مقصود تک پہنچنے کے لیے کافی دشوار منازل سے گزرنا ہوتا ہے اور سچی محبت میں منزل مقصود مصائب کے بعد ہی حاصل ہوتی ہے۔ ایک معمولی سے سکورے سے شاعر نے یہ بات کہلوادی اور ایک سچی اور وفاشعار ہندستانی عورت کی اپنے شوہر کی محبت کتنی پرصادق اور پاکیزہ ہوتی ہے یہ بھی اس نے خیال کے اشعار میں بتادیا۔ ہندستانی عوامی ادب میں اس طرح کی جذباتی شاعری کافی ملے گی چاہے وہ میگھ دوت کی شکل میں ہو یا بارہ ماسوں یا بدیشیا دوہوں اور چوپائیوں کی شکل میں خیال کی شاعری تو عارفانہ اور احساساتی کلام سے بھری پڑی ہے۔ موضوع کی تنگ دامنی دیکھتے ہوئے میں صرف نظیر کے ایسے کلام کو پیش کرنے پر اکتفا کروں گا۔ نظیر اکبرآبادی نے ایک فرقت زدہ مجبورہ اور شوہر پرست بیوی کے جذبات کو تین زبانوں کی یعنی اردو فارسی اور ہندی میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ بہت سے خیال اور خیالیہ ابتدائی منظوم ڈرامے چھند اور دوہوں میں لکھے جاتے تھے، نظیر کے خیال کو دیکھیے:

چوک اول ۱

مجھے اے دوست تیرا ہجر اب ایسا ستاتا ہے　　　کہ دشمن بھی میرے احوال پر آنسو بہاتا ہے
یہ بیتابی، یہ بے خوابی یہ بے چینی، دکھاتا ہے　　　نہ دل لگتا ہے گھر میں اور نہ صحرا مجکو بھاتا ہے
اگر کچھ منہ سے بولوں تو مزہ الفت کا جاتا ہے　　　اگر چپکا میں رہتا ہوں کلیجہ منہ کو آتا ہے
مرا در زیست اندر دل اگر گویم زباں سوزد　　　وگردم درکشم ترسم کہ مغز استخواں سوزد

کوک کروں تو جگ ہنسے اور چپکے لاگے گھاؤ
ایسے کٹھن سینہ کا کس بدھ کروں اُپاؤ

چوک دوم ۲

نہ تھا معلوم اُلفت میں کہ غم کھانا بھی ہوتا ہے   جگر کی بیکلی اور دل کا گھبرانا بھی ہوتا ہے
سسکنا آہ کرنا اشک بھرلانا بھی ہوتا ہے   تڑپنا، لوٹنا، بیتاب ہوجانا بھی ہوتا ہے
کیے پر اپنے پھر آپھی کو دکھ پانا بھی ہوتا ہے   کفِ افسوس کو مل مل کے پچھتانا بھی ہوتا ہے
اگر دانستے از روز ازل داغ جدائی را   نمی کردم بدل روشن چراغ آشنائی را

جو میں ایسا جانتی پیت کئے دکھ ہوئے
نگر ڈھنڈورہ پھیرتی پیت نہ کیجو کوئے

چوک سوم ۳

سحر سے شام تک صحرا میں پھرتا دن کو من مارے   لگا کر شام سے تا صبح گننا رات کو تارے
لبوں پر آہ دل میں داغ جیوں آتش کے انگارے   جسے دل چاہتا ہے اس کو کچھ پروا نہیں پیارے
جب اس کی ہی یہ مرضی ہے تو چپ بیٹھے ہیں بیچارے   مگر اس کے تصور میں یہی کہتے ہیں اے پیارے
زحالِ من کہ چونم بے رخت واری خبر یا نہ؟   دل من سوخت، آیا در دوست باشد اثر یا نہ؟

آہ دیئی کیسی بھئی ان چاہت کے سنگ
دیپک کے بھاویں نہیں، جل جل مریں پتنگ

چوک چہارم ۴

کبھی ہو کر گریباں چاک صحرا کو نکلتا ہوں   کبھی گھبرا کے پھر گھر کی طرف ناچار چلتا ہوں
لگی ہے آگ دل میں شمع سا جل کر پگھلتا ہوں   دھواں اٹھتا ہے آہوں کا بہ رنگ موم گلتا ہوں
بدن میں دیکھ کر شعلہ بھڑکتے ہاتھ ملتا ہوں   بھبھوکے تن سے اٹھتے ہیں ستی کی طرح جلتا ہوں
زتاب آتش دوری کہ می سوزد دل و جاں را   نمودہ نبض من پُر آبلہ دست طبیباں را

برہ آگ تن میں لگی جرن لگے سب گات
ناری چھوائت بید کے پڑے پھپھولے بات

چوک پنجم ۵

غضب ہے ایک تو سمجھے نہ دل اور جی بھی گھبراوے
تس اوپر ہر گھڑی اس دلربا کی شکل یاد آوے
نہ ہو دل کیوں نہ ٹکڑے اور نہ جاں کس طور اُکتاوے
درو دیوار سے کیونکر نہ کوئی سر کو ٹکراوے
لگے جو آگ دل میں، پھر وہ بجھنے کس طرح پاوے
مگر جس نے لگائی ہو وہی آ کر بجھا جاوے
چو در دل آتش دوری فتد اورا کہ بنشاند
مگر آنکس کہ آتش زدہ ہوں آبے برافشاند

پردے اندر دوں لگی دھواں نہ پرگھٹ ہوئے
جا تن لاگی سو کھے دوجا لکھے نہ کوئے

چوک ششم ۶

کہاں تک کھائے غم اب تو غم کھایا نہیں جاتا
دل بیتاب کو باتوں سے بہلایا نہیں جاتا
قدم رکھتا ہوں جس جا واں سے سرکایا نہیں جاتا
یہ پتھر ہاتھ سے تل بھر بھی اکسایا نہیں جاتا
پڑا ہوں دشت میں دستہ کہیں پایا نہیں جاتا
جو چاہوں بھاگ جاؤں بھاگ بھی جایا نہیں جاتا
مکان یار دور از من نہ پر دارم نہ پا اے دل
عجب در مشکل افتادم چہ ساں ایں منزل طے سازم

نا میرے پنکھ، نہ پاؤں بَل، میں اپنکھ، پیا دور
اُڑ نہ سکوں، گر گر پڑوں رہوں بور بسُور

چوک ہفتم ۷ — چھاپ یا مقطع

ادھر دل مجھ سے کہتا ہے کہ تو چل یار کے ڈیرے
اُدھر تن مجھ سے کہتا ہے کہ تو مت مجھ کو دکھ دے رے
جو کہنا دل کا کرتا ہوں تو رہتا ہے وہ گھر میرے
وگر تن کی سنوں تو اور دکھ پڑتے ہیں بہتیرے
نہ دل مانے نہ تن مانے ہر ایک اپنی طرف پھیرے
کروں کیا میں نظیر ایسی جو مشکل آن کر گھیرے
دلم دلداری می جوید تنم آرام می خواہد
عجائب کشمکش دارم کہ جانم مفت می کاید

دل چاہے دلدار کو تن چاہے آرام
دُبدا میں دونوں گئے مایا ملی نہ رام

(گلزار نظیر از سلیم جعفر ہندستانی اکادمی 1951ص 37-36-235 الہ آباد)

یقیناً اچھے اشعار حسن بیان، حسن خیال اور حسن ادا کے مجموعے ہوتے ہیں۔ نظیر درباری

شاعر نہ تھے بلکہ عوامی شاعر تھے، ان کی زبان عوامی تھی کیونکہ خیال کی شاعری عوامی شاعری تھی اس لیے نظیر کی خیال کی نظمیں گلی گلی میں مشہور ہو گئیں تھیں اور ہر دور میں مشہور ہیں''بنجارہ نامہ'' تو شاید جب تک اردو رہے گی انھیں زندہ رکھے گا، خواص نے ان کے کلام کو متبذل کہا لیکن وہ ہمیشہ عوام پسند رہے اور شاعر کی زبان خواص کی نہیں عوام کی زبان رہی۔

نظیر اکبر آبادی کے چند سنگلاخ زمینوں کے خیال

''بنجارہ نامہ'' کے دو یا تین چوک ملاحظہ ہوں:

چوک اوّل

ٹیک: سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاوے گا جب لاد چلے گا بنجارا
ٹک حرص و ہوا کو چھوڑ میاں مت دیس بدیس پھرے مارا
قزاق اجل کا لوٹے ہے دن رات بجا کر نقارا
کیا بدھیا، بھینسا، بیل، شتر کیا گوئی پلا سر بھارا
کیا گیہوں چاول موٹھ مٹر کیا آگ دھواں اور انگارا
سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاوے گا جب لاد چلے گا بنجارا

چوک دوم

گر تو ہے لکھی بنجارا اور کھیپ بھی تیری بھاری ہے
اے غافل تجھ سے بھی چڑھتا ایک اور بڑا بیوپاری ہے
کیا شکّر مصری قند گری کیا سانبھر میٹھا کھاری ہے
کیا داکھ منقا سونٹھ مرچ کیا کیسر لونگ سپاری ہے
سب ٹھاٹھ پڑا رہ جائے گا جب لاد چلے گا بنجارہ

نظیر عوامی زبان کے استعمال پر بڑی قدرت رکھتے تھے اسی انداز میں ایک اور خیال ملاحظہ کیجیے:

ٹیک یا مطلع ''بن تال پکھاوج ناچے ہے''

کیا علم انھوں نے سیکھ لیا جو بن لکھے کو بانچے ہیں
اور بات نہیں منہ سے نکلی بن ہونٹ ہلائے جانچے ہیں
دل ان کے تار ستاروں کے تن ان کے طبل طمانچے ہیں
منہ چنگ زباں دل سارنگی یا گھنگرو ہاتھ کمانچے ہیں
ہیں راگ انھیں کے رنگ بھرے اور بھاؤ انھیں کے سانچے ہیں
جو بے گت بے سُر تال ہوئے بن تال پکھاوج نانچے ہیں

ایک اور خیال کا چوک ملاحظہ ہو، محاورہ ہے ''کوڑی کے تین تین''

چوک اوّل

ٹیک یا مطلع:

کوڑی کے سب جہاں میں نقش و نگین ہیں
کوڑی نہ ہو تو کوڑی کے پھر تین تین ہیں
کوڑی ہے جس کے پاس وہ اہل یقین ہیں — کھانے کو ان کے نعمتیں سو بہترین ہیں
کپڑے بھی ان کے تن پہ نہایت مہین ہیں — سمجھیں ہیں اس کو وہ بڑے نکتہ چین ہیں
کوڑی کے سب جہاں میں نقش و نگین ہیں
کوڑی نہ ہو تو کوڑی کے پھر تین تین ہیں

ایک تیسرے محاوراتی چوک کا ایک بند ملاحظہ ہو، محاورہ اب بھی رائج ہے ''چودہ طبق روشن ہونا''

ٹیک یا مطلع

دو چپاتی کے ورق میں سب ورق روشن ہوئے
ایک رکابی میں ہمیں چودہ طبق روشن ہوئے
جب ملی روٹی ہمیں سب نور حق روشن ہوئے
رات دن شمس و قمر شام و شفق روشن ہوئے
زندگی کے تھے جو کچھ نظم و نسق روشن ہوئے
اپنے بیگانوں کے لازم تھے جو حق روشن ہوئے

دو چپاتی کے ورق میں سب ورق روشن ہوئے
ایک رکابی میں ہمیں چودہ طبق روشن ہوئے

اوّل تو نظیر اکبرآبادی کا کل نظمیاتی کلام خیال کے اکھاڑوں کی رائج بحروں میں ہے جو دائرہ پر لطیف انداز میں گایا جا سکتا ہے۔ دوسرے منشی گیندن لال گوہر بدایونی کے ''سائیں کے سو خیال عرف خیالستان چمنستان گوہر'' کے بیشتر خیالی سے نظیر کی نظمیں مماثل نظر آتی ہیں، متھرا اور وندرابن کے منادر میں نظیر اکبرآبادی کا یہ خیال اب بھی کافی مقبول ہے:

ٹیک یا مطلع

راضی ہیں ہم اسی میں جس میں تیری رضا ہے
یاں یوں بھی واہ وا ہے اور ووں بھی واہ وا ہے
گر تجھ میں اے پری رویا مہر یا جفا ہے
یا راستی کا ملنا یا سربہ سر دغا ہے
کر تو وہی جو تیرے اب دل کو خوش لگا ہے
ہم جانتے نہیں ہیں کچھ نیک و بد کہ کیا ہے
راضی ہیں ہم اسی میں جس میں تیری رضا ہے
یاں یوں بھی واہ وا ہے اور ووں بھی واہ وا ہے

گوہر بدایونی کی سنگلاخ زمینوں کے خیال

نظیر اکبرآبادی نے سینکڑوں کیا ہزاروں خیال کہے ہیں اور ایسی ایسی سنگلاخ زمینوں میں خیال کہے ہیں اور آٹھ آٹھ دس دس چوک کہے ہیں کہ جن میں ایک چوک کہنا بھی مشکل ہے۔ خیال کے اکھاڑوں کے مصرعۂ طرح جس کو ٹیک کہا جاتا ہے کبھی پورا مطلع، کبھی ایک مصرعہ دے دیا جاتا تھا اور شاعر کم سے کم چار چوک ضرور کہتا تھا۔ نظیر اکبرآبادی کا کلام جتنا دستیاب ہوا ہے نقل کرنے والوں نے اکھاڑوں میں دی ہوئی پوری ٹیک یا مطلع نہیں دیئے جیسے منشی گیندن لال گوہر بدایونی کے خیال نمبر ۴ میں ٹیک یا مصرعہ دیا گیا۔

اڑان ٹیک

چمن میں آئی بہار تازہ گلوں کا جوبن ہوا سوایا

بجاؤ شادی کے شادیانے ہلسی خوشی سے بسنت آیا

شاعر نے اپنے چوکوں کے ٹیک کے لیے صرف "بجاؤ شادی کے شادیانے ہلسی خوشی سے بسنت آیا" ہر مطلع کا مصرع اوّل ہر چوک میں بدل دیا ہے جیسے چوک اوّل کے ٹیک کے مصرعہ کو دیکھیے:

ٹیک اڑان

مبارکی اور سلامتی کا تمام عالم نے غل مچایا

بجاؤ شادی کے شادیانے ہلسی خوشی سے بسنت آیا

خیال (۷) کا مطلع یا ٹیک:

بچھاتے شطرنج عشق کی ہیں، نہ پوچھو ہم سے کہ حال کیا ہے

جو کوئی شاطر ہو وہ سمجھ لے کہ عشق بازی کی چال کیا ہے

شاعر نے جو خیال کے چار چوک کہے ہیں اس میں شطرنج کی چالوں کے زیر تحت عشق کی چالوں کو عجیب ناصحانہ رنگ میں پیش کیا ہے پہلے چوک (۷) کی ٹیک ملاحظہ ہو:

ٹیک:

ارادہ کیا کرسکیں پیادے زیادہ ان کی مجال کیا ہے

جو کوئی شاطر ہو وہ سمجھ لے کہ عشق بازی کی چال کیا ہے

ہر چوک میں ٹیک کا مصرع اولی بدل دیا ہے اسی طرح خیال (۸) کو دیکھیے:

دیا ہوا مطلع یا ٹیک:

مزار پر بعد مرگ اپنے یہ ایک مصرع کھدوائیں گے ہم

مریں گے سو بار ہو کے زندہ مگر نہ دل کو لگائیں گے ہم

اس خیال میں شاعر نے عارفانہ ڈھنگ سے کہا ہے اور عشق حقیقی کی منزل کو پانے کے طریقے بتائے ہیں۔

مطلع یا ٹیک اڑان:

مشاعرہ معرکے میں بنسی خیال گوہر کا گائیں گے ہم
مریں گے سو بار ہو کے زندہ مگر نہ دل کو لگائیں گے ہم

نئے انداز سے نئی نئی بحروں میں جنھیں لاؤنی گو شاعر رنگت کہتے ہیں، خیال کہتے تھے۔ بارہ ماسہ ہندستان کی مشہور شعری صنف ہے۔ اردو کے پہلے شاعر مسعود سعد سلمان جن کا کلام دستیاب نہیں، نے بھی بارہ ماسہ کہا تھا اور شمالی ہند کے دستیاب کلام میں بھی بارہ ماسہ ملتا ہے۔ سنسکرت، ہندی، برج بھاشا، اردو میں کافی بارہ ماسے ملتے ہیں۔ ایک دور تھا کہ بارہ ماسوں کی شکل میں مذہبی عشقیہ داستانیں تک کہی جاتی تھیں۔ عام طور پر ہندی مہینوں میں بارہ ماسے کہے جاتے تھے۔ لیکن منشی گیندن لال گوہر بدایونی نے انگریزی مہینوں میں بارہ ماسہ کہا ہے جو شاید ہی کسی شاعر نے کہا ہو خیال کا نمبر (۷) ہے:

مصرع طرح ٹیک کا شعر:

ہے انگریزی عمل نہیں کچھ خلل حکم برمحل برابر جاری
رہیں بارہوں مہینے سکھی سبھی نرناری

سکھی دوڑ بارہ ماسہ خیال

مہربانی کا ہے اے ساقی تیری یہ وقت عین + عاشق و معشوق سب بیٹھے ہیں خوش باندھے ہیں لین + ہند میں دورہ ہے انگریزوں کا خلقت کو ہے چین + جن شیریں رم برانڈی و یرلا پوٹ وین + دور ہے انگریزی بے جوڑ + چلے انگریزی سے کا دور + ذرا تم دل میں کرنا غور + خیال ایک گاتا ہوں فی لفور + سنو جسے اس کی آسا ہے + نیا یہ بارہ ماسہ ہے:

بارہ ماسہ چوک

جنوری میں ساجن ساتھ ناری اور ناتھ گلے میں ہاتھ چین سے سوتے
کھیتوں میں دلوں کے بیج عشق کے بوتے
جاڑوں میں خوشی کی بات چین کی رات، کاٹے اوقات بہت خوش ہوتے
پھول پھل ملے بن بوئے اور بن جوتے

فروری میں فرحت پائی فرض فراغت لائی مارچ نے خوشی رچائی
پھر مار بہار اب آئی
سردی میں کہیں ہے چوٹی کہیں ڈوٹی کہیں روٹی تینوں سے پیاری
رہیں بارہوں مہینے سکھی سبھی نرناری

چوک دوم

اپریل میں اپرم پار کرتی ہیں پیار ناتھ اور نار گرم بازاری
لگیں خس ٹٹیاں خس کے پنکھے جاری
سیجوں میں ڈوری کسی عطر سے بسی کرتے ہیں ہنسی پیارے پیاری
پھولوں کے گجرے ہار چُن رہے بھاری
ہے مئی مہینہ پیارا آنند مئی سنسارا ہے نشہ جون میں ہارا
معجون بھنگ کا سارا
آپس میں نہیں کچھ شرم آنچل ہے گرم ملایم نرم فرش گلکاری
رہیں بارہ مہینوں سکھی سبھی نرناری

چوک سوم ۳

جولائی لائی برسات سمر سات ابر دن رات گھٹائیں چھائیں
کیا روم جھوم بر نئی بدلیاں آئیں
بارش کے خوب ایام جل رہے جام ساتھ گل فام مرادیں پائیں
کہیں پڑا ہنڈولہ کہیں ملہاریں گائیں
ماہ اگست کیا آیا ہے من شرمایا آرام ستمبر لایا
گیا جور و ستم کا سایا
معشوق نے چھوڑی جفا کرتے ہیں وفا ہوا دل صفا حلق خوش ساری

رہیں بارہوں مہینے سکھی سبھی نرناری

چوک چہارم ۴

اکتوبر برتر ماہ خدا آگاہ حسب دل خواہ بہاریں موسم
کھلے طرح طرح کے پھول باغ میں جم جم
گرمی رخصت ہو چلی پھولی ہر کلی ہے پھلی سردی ہے کم کم
اس موسم کے قربان ہم تو ہردم
ہے ماہ نومبر دلبر بر لایا کام دسمبر یہ بارہ ماسہ کہہ کر
کیا لوند مہینہ باہر
کہے گوہر گیندن لال، ختم ہے سال، دل ہے خوشحال عشق ہے بھاری
رہیں بارہوں مہینے سکھی سبھی نرناری

انیسویں صدی میں صرف درباری شعراء ہی نہیں جو کسی ریاست سے منسلک ہوتے تھے بلکہ بڑے بڑے کہنہ مشق اور قابل شعراء دنگل کے اکھاڑوں کے مقابلوں میں حصہ لیتے تھے۔ مجھے 1940ء میں ڈاکٹر امیر احمد خاں مرحوم میرٹھی جن کے لڑکے بصیر احمد خاں آج کل سیاسی لیڈر ہیں، یہ واقعہ سنایا تھا کہ میرٹھ کے مشہور شاعر بیاںؔ میرٹھی بھی ایک خیال کے اکھاڑے سے منسلک تھے ایک ٹیک کا مصرعہ دیا گیا:

ماتھے پہ بندیا، بندیا پہ دانہ، دانے پہ قطرہ شبنم کا

واضح رہے کہ ہندو عورت جو ماتھے پہ بندیا لگاتی ہے اس پر سندور کی بندیا اور اس پر ایک چاول کا دانہ اور دانہ پر گنگا جل کا چھینٹا ہوتا ہے یہی مناسبت مصرع میں کہی گئی ہے۔ مصرعہ کا مطلع بن جائے تو پورا خیال چوکوں میں کہا جا سکتا ہے۔ مندرجہ بالا مصرعے پر گرہ نہیں بندھ رہی تھی۔ اچھے اچھے استاد کوشش کررہے تھے۔ بیاںؔ میرٹھی اتفاق سے اپنے کھیتوں کی سیر کررہے تھے، اُدھر سے ایک کسان کی بیوی گزری جو اپنے شوہر کو کھیت پر روٹی دینے جارہی تھی، اُس کے سیدھے ہاتھ میں روٹیوں کی ڈلیا تھی روٹیوں پر شلجم کا اچار رکھا ہوا تھا۔ بیاںؔ صاحب نے دیکھا اور گرہ بندھ گئی:

ماتھے پہ بندیا، بندیا پہ دانہ، دانہ پہ قطرہ شبنم کا
ہاتھ میں ڈلیا، ڈلیا میں روٹی، روٹی پہ تلہ شلجم کا

اکھاڑوں میں ایسی بندش نما شاعری کو قابلیت سمجھا جاتا تھا۔ بیانِ میرٹھی کا خیال تو مجھے دستیاب نہیں ہوسکا لیکن اسی نمونے کے خیال کا ایک چوک گوہر کا ملاحظہ فرمائیے، اسی بحر میں مکمل چار چوک کہے ہیں:

مطلع یا ٹیک

باغ میں بنگلہ بنگلے میں کرسی کرسی پہ بیٹھا تھا وہ صنم
گورا بدن اور بدن پہ زیور، زیور چمکے چھم چھم چھم
ماتھے پہ بندیا، بندیا میں کلیاں، کلیوں میں پتوں کی بہار
جھومر میں دُر، دُر میں چمک اور چمک میں قیمت بلا شمار
کان میں بالا، بالے میں مچھلی، مچھلی میں موتی، موتی میں تار
ناک میں نتھ اور نتھ میں لٹکن، لٹکن میں ہیں پھندنے ہزار
گلے میں جگنو جگنو میں نگ، نگ کی چمک کیا کروں رقم
گورا بدن اور بدن پہ زیور، زیور چمکے چھم چھم چھم

ایسی سخت زمین اور بحر جس میں گرہ لگانا تک مشکل ہے پورے چار جمالیاتی چوک کہنا شاعر کی کہنہ مشقی کا ثبوت ہے۔

یہ خیال کے اکھاڑے عوام کی دلچسپی کے لیے ہر قسم کے موضوعات پیش کرتے تھے۔ فریقین میں رات رات بھر مقابلے چلتے، فنی موضوعات کلاسیکی موسیقی عاشقانہ، عارفانہ تصوف، معرفت، قصص، روایات ہر قسم کے موضوع پر خیال کہے جاتے۔ گوہر نے ایک خیال ۹۹ میں ایک مصرع میں صرف نون (ن) سے بنے ہوئے الفاظ استعمال کیے ہیں، معمہ حل طلب کے نام سے خیال ۹۶ میں پہیلی کہی ہیں۔ خیال کے چار چوک ہیں، ایک چوک ملاحظہ ہو:

ٹیک کا مصرع:

قول ہمارا سنو، سنو پہیلی کھولو، بولو بولو

انڈا دیکھا عجیب ہم نے کبھی گرم کبھی ٹھنڈا + بڑے گنی ہوتو بتلاؤ کون چیز کا انڈا + وزنی باتیں دل میں تولو قول ہمارا سنو پہیلی کھولو بولو بولو

ایک خیال میں جس کے چاروں چوکوں میں نقطہ استعمال نہیں کیا، بے نقطہ خیال کا بھی ایک چوک پیش خدمت ہے تقطیع ہے فعل فعلون فعل فعولن فعلن فعلن فعلن۔

ٹیک کا مصرعہ:

رہرو راہ کرم ماہرو ہم دم روح عالم

دلا رام دلدار دکھا دو مکھڑا آ کر سارا   درد دور ہو مراد حاصل کردو کام ہمارا
رکھو درہم کا گل کم کم   رہرو راہ کرم ماہرو ہم دم روح عالم

نظیر اکبرآبادی اور منشی گیندن لال گوہر بدایونی کے خیالوں کے دیوان اور ان کے علاوہ ہمیں بہت سے شعرا کا کلام بکھرا ہوا کہیں کہیں کتب میں مل جاتا ہے۔ آتش کا ایک خیال "فریاد بلبل" مطبوعہ شمس المطابع مرادآباد میں ملا۔ لیکن وہی کلام 'پیام بلبل' نامی نظموں کے مجموعہ میں جو گلزار محمدی پریس لکھنؤ نے چھاپا ہے۔ عالم لکھنوی کے نام سے ہے، کہیں کہیں الفاظ بدل دیے ہیں طوالت کی وجہ سے پیش نہیں کیا ہے۔ بابو جوتی سروپ مختار کا ایک خیال جو نظیر اکبرآبادی کے خیال کا چربہ معلوم ہوتا ہے پیش کر کے دنگل کے حریفانہ خیالوں کے مضمون کو ختم کرتا ہوں۔ نظیر اکبر آبادی کے معرفت کے خیال کا ایک چوک ملاحظہ فرمائیں۔

ٹیک یا مطلع

اڑان ٹیک:

کچھ دیر نہیں اندھیر نہیں انصاف اور عدل پرستی ہے
اس ہاتھ کرو اس ہاتھ ملے یاں سودا دست بدستی ہے
ہے دنیا جس کا ناؤں میاں یہ اور طرح کی بستی ہے
یہ مہنگوں کو تو مہنگی ہے اور سستوں کو یہ سستی ہے

یاں ہر دم جھگڑے اُٹھتے ہیں ہر آن عدالت بستی ہے
گر مست کرے تو مستی ہے اور پست کرے تو پستی ہے
کچھ دیر نہیں اندھیر نہیں انصاف اور عدل پرستی ہے
اس ہاتھ کرو اس ہاتھ ملے یاں سودا دست بدستی ہے

اب بابو جوتی سروپ دیو بندی کے خیال کا چوک بھی ملاحظہ ہو:

ٹیک:

جیسا بوئے بیج پرانی ویسا ہی پھل پاتا ہے
بوئے خار کا بیج بتا پھر آم کہاں سے پاتا ہے
پھلے نہ ہرگز ظلم ہمیشہ ظالم دکھ اٹھاتا ہے
خود ہوتا ہے تباہ، کسی کو ناحق میں جو ستاتا ہے

ٹیک:

جیسا بوئے بیج پرانی ویسا ہی پھل پاتا ہے
بوئے خار کا بیج بتا پھر آم کہاں سے پاتا ہے

آپ لاؤنی یا خیال کے اکھاڑوں کی سیر کریں تو لاؤنیاں یا خیال یا اس کے غنائیہ ڈرامے سُن کر اندازہ ہو جائے گا کہ لاؤنی گو دوسری زبانوں کو بھی پسند کرتے ہیں لیکن بیشتر لاؤنی گویا خیال کے شعرا خواہ وہ مسلمان ہوں یا ہندو خواندہ ہوں یا ناخواندہ اپنی شاعری کے لیے اردو زبان اور اردو عروض کو ہی پسند کرتا ہے۔ شیخ داول، سوامی، تر کن گری اور بادل میاں سے لے کر اب تک تو خیال کے اکھاڑوں کی زبان اردو ہی رہی ہے۔ گو مراٹھی، برج بھاشا اور اودھی اور بھوج پوری میں بھی خیال لکھے گئے ہیں لیکن عوام میں پسند اردو کی لاؤنیاں ہی رہی ہیں اس لیے لاؤنی گو شاعر کھڑی بولی یعنی اردو اور اردو بحروں میں ہی لاؤنیاں کہنا پسند کرتے ہیں گو بحروں کے نام انھوں نے بدل دیے ہیں۔ دنگل کے وقت وہ ہندو مسلمان کا نہیں اکھاڑے کا فرق دیکھتے ہیں بلکہ بہت سے خیال کے شعرا نے ہندو مسلمان دونوں پر طنز کیا ہے۔

اُستاد نتھا گری:

یوں ہی بھاگے مسلماں، برہمن پھریں کوئی سوئے حرم کوئی سوئے کشت
ذرا غور تو کیجیے حصول ہے کیا انھیں غیر نظارہ سنگ یا خشت

سوامی محمدؐ

نہ دیر و کعبہ کی سمت مشکل، شیخ و برہمن جائیں گے ہم
خدا ہمیں خود ہی دیکھ لے گا خودی کو جس دم مٹائیں گے ہم

مہاتما انت گری

یوں ہی دیر و حرم میں بھٹکتے پھرے، جہاں جانا وہاں کی خبر ہی نہیں
وہ تو گھٹ گھٹ میں پٹ میں نہاں ہے میاں، ویسے اندھوں کو آتا نظر ہی نہیں

استاد نتھا گری

ہے پاس دلدار ڈھونڈتا ہے دشت و جبل کے اندر
وہ مثل ہے ڈھنڈورا شہر میں لڑکا بغل کے اندر

راز بریلوی

ہَر کو ہَر میں دیکھ اے مورکھ ہَر دیکھے توئے
دیکھ دکھاؤں دیکھ رہی ہرکا دیکھے تو موئے
نین بیچ جوت نہ پاؤں کانن کے بیچ رہیں
نیچ اونچ کو راز نہ جانے ہردے بیچ کاٹے موئے[1]

رسیا خیال

نظیرؔ اکبر آبادی کی طرح خیال کے دوسرے شعرا نے بھی زندگی کے ہر پہلو کو جھنجھوڑا ہے۔ ان کے یہ خیال لوک گیتوں کی دنیا میں امر ہو گئے۔ ہاتھرس کے مشہور ڈراما نگار گو بند چمن کے لڑکے بدھ سین کا رسیا خیال سنیے، انھوں نے عورت کے کمزور اور تکلیف دہ پہلوؤں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا ہے۔ پیسے کے لالچ میں اس دور میں بوڑھے کے ساتھ شادی کر دینا عام بات تھی اب تو شاید کم دیکھنے میں آتی ہے۔ اس شادی پر لڑکی کے کیا احساسات ہوتے ہیں اسی پر شاعر نے روشنی ڈالنے کی کوشش کی ہے ایک رسیا خیال ملاحظہ فرمایئے۔ یہ لوک خیال انسانی زندگی کے کتنے قریب ہیں:

ٹیک:

موں کو بوڑھے کے سنگ بری بھئی ہے بیرن مہتاری
جان بوجھ کر ماں نے موکو آفت میں ڈاری

روپیہ لیے ہزار کھائے گی کب تک ہتیاری
موں کو بوڑھے کے سنگ بری بھئی ہے بیرن مہتاری
ڈگ ڈگ ہالے نار ہائے ہے کف کی بیماری

بھورے پڑ گئے بال کھال تن کی لٹکے ساری
موں کو بوڑھے کے سنگ بری بھئی ہے بیرن مہتاری
بابا (دادا) سو یہ لگے عمر ہے میری ابھی باری

تنک نہ کیو بچار نکلی ہے مکھ سوں گاری
موں کو بوڑھے کے سنگ بری بھئی ہے بیرن مہتاری
کیسے میری رام یا کے سنگ عمر کٹے ساری
مرجاؤں تو بھلی نہیں تو رات دنا خواری
موں کو بوڑھے کے سنگ بری بھئی ہے بیرن مہتاری
(رسیا بزبان اردو مصنفہ بدھ سین ہاتھرس، برہمن پریس علی گڑھ 1924ء ص9)

میٹھی، سادہ، روزمرّہ کی برج بھاشا سننے والوں پر کیا اثر ڈالتی ہوگی اور سماج کی اِس برائی پر اُن کے کیا خیالات ہوں گے یہ آپ مندرجہ بالا خیال کو پڑھ کر جان سکتے ہیں۔ دوسرا رسیا خیال بھی سماج کے دکھتے ہوئے پہلو پر ہے۔ اس رسیا خیال کو بھی میں بچپن سے سنتا آیا ہوں گو عملاً نہ ہو لیکن پُراثر ضرور ہے۔ یہ رسیا بھی بدھ سین ہاتھرسی کا ہے اس میں کم عمر شوہر پر طنز کیا ہے اور عجیب انداز میں اس کے خراب پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے۔

رسیا خیال مصنفہ بدھ سین ہاتھرسی

ٹیک:

کیسے ڈاٹوں بہن جوانی میرا بلماں بارو ری
بھلو بروناپتا میرے نے تیکھی بچار وری   بڑو آدی دیکھ بیاہ کر دیو ہمار وری
کیسے ڈاٹوں بہن جوانی میرا بلماں بارو ری
نائی بامن نے بہنا یہ ظلم گزار وری   چوڑے چوپٹ پڑے بچری کیسو کار وری
کیسے ڈاٹوں بہن جوانی میرا بلماں بارو ری
پاس بلاؤں تو باہر کو بھاجے تجمالا روری   پکڑ لیوں تو کہے ساس سے موکو مار وری
کیسے ڈاٹوں بہن جوانی میرا بلماں بارو ری
ایک دنا سو گئو سنگ میں ساس دلا روری   مُوت رہیو سووت میں لہنگا میرد بگار وری
کیسے ڈاٹوں بہن جوانی میرا بلماں بارو ری

(رسیا گوار دو مصنفہ بدھ سین ہاتھرس، برہمن پریس علی گڑھ 1924ء ص10)

سماج کے بُرے پہلوؤں پر روشنی ڈالنے کے بعد شاعر نے اسی سماج کے دوسرے پہلوؤں کو لیا ہے۔ اگر شوہر بدچلن ہے تو سماج میں اس کے لیے کوئی سزا نہیں اور اگر عورت کے کیریکٹر میں کمی ہے تو اس کا رہنا دشوار ہے۔

شوہر رنڈیوں میں جاتا ہے عورت گھر پر دل مار کر بیٹھی ہوئی ہے کیونکہ عورت کے لیے سماج کا پتی ورت دھرم بھی کہتا ہے۔ رنڈی بازی کے کیا اثرات ہوتے ہیں اس کو شاعر نے برج بھاشا کے خیال میں سمجھانے کی کوشش کی ہے:

ٹیک:

بلما ہے گو رنڈی باز، میرے من یہی پچھتایو ہے

بیچ بیچ گھر کے گہنے دھن وہیں کھپایو ہے — آتشک گرمی بھئی دیہہ سے روگ لگایو ہے

بلما ہے گو رنڈی باز، میرے من یہی پچھتایو ہے

ایک نہ مانی کہی میں نے اتنو سمجھایو ہے — عزت حرمت گئی نام پُرکھن کو ڈبایو ہے

بلما ہے گو رنڈی باز، میرے من یہی پچھتایو ہے

تین لاکھ کو قرض بھیو تو او ہوش نہ آیو ہے — گھر دوکان، پیسہ، وارے نے نیلام کرایو ہے

بلما ہے گو رنڈی باز، میرے من یہی پچھتایو ہے

تو اُو نہ مانے کہن بلم ایسو بورایو ہے — بھیو سب طرح ہیں سبھی دھن مال بٹایو ہے

بلما ہے گو رنڈی باز، میرے من یہی پچھتایو ہے

سماج کا یہ زہر آلود پہلو جس نے ہزاروں گھر برباد کر دیے ہمیشہ سے ہندستانی عورت کے لیے جان لیوا رہا ہے۔ شوہر پرستی اور خاندانی عزت کو لیے وہ گھر کی چہار دیواری میں بیٹھی آنسو بہاتی رہتی ہے اور شوہر رنڈیوں میں گھر کی دولت لٹاتا ہے لیکن وہ اُف نہیں کر سکتی، کہے بھی تو اُس کی سنتا کون ہے اور ایک پہلو جو ہندستان میں ہمیشہ شاعری کا مرکز رہا ہے جس پر سینکڑوں بارہ ماسے لکھے گئے، نظمیں لکھی گئیں، بدیشیا جیسے غنائیہ ڈرامے بنے ایک ہجر زدہ عورت کی مجبوریت کی داستان۔ ہندستان وسیع ملک ہے سینکڑوں برس سے روزگار کی تلاش میں شوہر پردیس چلے جاتے

ہیں اور ان کی جوان عورتیں گھر میں فرقت زدہ زندگی گزارتی ہیں ان کے احساسات کیا ہوتے ہیں یہ ایک خیال کے شاعر سے سنیے ایسی مجبورہ اپنی سہیلی سے کہتی ہے:

ٹیک:

جوانی آئی بڑے زور سے سہیلی! ڈٹے نہ دعویدار

جوبن کھل رہیو پھول چمیلی　　تڑپت ہوں میں پڑی اکیلی
کیسے کروں اب بتا سہیلی　　گھر نا ہیں بھرتار

جوانی آئی بڑے زور سے سہیلی! ڈٹے نہ دعویدار

اب تک نہیں آیو دل جانی　　کیسے ڈاٹوں نئی جوانی
ہو رہی ہوں میں مدن دیوانی　　رہیو کام سرکار

جوانی آئی بڑے زور سے سہیلی! ڈٹے نہ دعویدار

جب سے گئے بھیجی نہ پاتی　　بھر بھر آوے بہنا چھاتی
نکسی عمر میری سب جاتی　　جوبن فصلِ بہار

جوانی آئی بڑے زور سے سہیلی! ڈٹے نہ دعویدار

بہنا جوگن بھیس بناؤں　　ڈھونڈن پیت اپنے کو جاؤں
در در جا کر الکھ جگاؤں　　یہ دل لئی بچار

جوانی آئی بڑے زور سے سہیلی! ڈٹے نہ دعویدار

فرقت زدہ کا سب سے کمزور پہلو یہ ہے کہ انسان اپنے لاشعور کے احساسات کو ظاہر نہیں کر سکتا اور جو خواب کی شکل میں اسے بے چین کرتا ہے یہ احساسات اس خیال میں سنیے فرقت زدہ عورت جس کا شوہر پردیس میں ہے اپنی سہیلی سے کہتی ہے:۔

ٹیک:

بہنا سپنے میں بھرتار رات موئے دے دکھائے ری
سوئے پلنگ پر رہی نیند آنکھن میں چھائی ری
ہوش رہیو موے نا ہیں اوڑھ میں نے لئی دلائی ری

بہنا سپنے میں بھرتار رات موئے دے دکھائے ری
سووت سووت ہی سکھی میں کیا کیا تڑائی ری

چُن چُن کلی سیج پھولن سوں میں نے سجائی ری
بہنا سپنے میں بھرتار رات موئے دے دکھائے ری
بیٹھ پلنگ پر ہنس ہنس پریتم سے بترائی ری

لپٹ چپٹ سیاں نے موکوں گلے لگائی ری
بہنا سپنے میں بھرتار رات موئے دے دکھائے ری
کھل گئی آنکھ نہ دیکھے پتی، من میں پچھتائی ری

گیندا چھمن کہیں کہ بڑھ گئی بیر سوائی ری[1]
بہنا سپنے میں بھرتار رات موئے دے دکھائے ری

(رسیا گویا از چھمن گیندالال ص:26)

ایک فرقت زدہ کے احساسات جس کا شوہر پردیس میں تھا اس کے کیا احساسات ہوتے ہیں یہ آپ نے خیال کے گانے میں دیکھا۔ حقیقت میں خیال گو نے ان احساسات کی سچی تصویر پیش کی ہے۔ ہندستانی ادب میں بارہ ماسوں کی عہد قدیم سے اہمیت رہی ہے۔ مسعود سعد سلمان، امیر خسرو اور بہت سے شعراء نے بارہ ماسے لکھے ہیں۔ ایک خیال کے شاعر کا مختصر بارہ ماسہ بھی ملاحظہ فرمایئے:

بیت گئو بیسا کھ پڑی گری نہیں پیت نے سدھ لینی
جیٹھ ماس میں آئے پیا مورے نے جھانکی دینی

گیندا چھمن کہیں بڑہنی من میں خوشی مناوے
بن پیا کچھو نہ سہائے سن سکھی جیا میرو گھبراوے

رسیوں کا ایک دوسرا رخ دیکھیے ہولی آئی ہوئی ہے عورت کا شوہر مفلس ہے لیکن عورت کے دل میں ہولی کھیلنے کی خواہش ہے، عورت اس طرح اپنے شوہر سے کہتی ہے:

ٹیک:

ہولی کھیلو دور ہزاری سوں پیا پھاگن آیو ہے
ناندوں میں کیسو کو رنگ پیا بھروایو ہے
ڈھائی سیر گلال آج میں نے پیا منگوایو ہے
ہولی کھیلو دور ہزاری سوں پیا پھاگن آیو ہے
پی دودھیا بھنگ نشہ آنکھن میں چھایو ہے
اودھم کردے کوں دیورسوں من ہنسایو ہے
ہولی کھیلو دور ہزاری سوں پیا پھاگن آیو ہے
ا گھر گھر ہولی ہوت دنداسیں نے مچایو ہے
گھر میں بیٹھے ست سوچ کیا تمہیں سمایو ہے
ہولی کھیلو دور ہزاری سوں پیا پھاگن آیو ہے
مشکل سے بھگوان سے یہ ہمیں دکھایو ہے
ہنسی خوشی میں رنج پیاتم نے پھیلایو ہے
ہولی کھیلو دور ہزاری سوں پیا پھاگن آیو ہے

شوہر کیا جواب دیتا ہے وہ بھی ملاحظہ فرمائیے:

ٹیک:

گھر میں کھانے کو نہیں ناج رانڈ، توے سوجھی ہوری ہے
کہاں سے آئے دام جو رنگ بھری مکوری ہے
منگوا لیو گلال کون سے یاری جوری ہے
گھر میں کھانے کو نہیں ناج رانڈ، توے سوجھی ہوری ہے
بیتے میری جان سے بھاوے تو نے ٹھٹھوری ہے
پیسہ نہیں ہے پاس فکر موکوں نہیں تھوڑی ہے
گھر میں کھانے کو نہیں ناج رانڈ، توے سوجھی ہوری ہے
پی کر بھنگ پڑی بے ہودی پھری نہ تھوری ہے

روٹی بھی نہ رووت ڈولیں چھورا چھوری ہے
گھر میں کھانے کونہیں ناج رانڈ، توے سوجھی ہوری ہے
بک گئے باسن چوکا کے، نہیں رہی کٹوری ہے
موے سہاوے نہیں چھنلیا ہوری چھوری ہے
گھر میں کھانے کونہیں ناج رانڈ توے سوجھی ہوری ہے

ایک اور خیال سینے جو میرے بچپن میں بے حد مقبول تھا اور گاؤں کے ہر فرد کی زبان پر تھا اکثر تماشوں میں سننے کو ملتا تھا:

ٹیک:

کانٹو لاگو رے دیوریا موسے کسک سہی نا جائے
رات اندھیری میں اٹھ دھایو، ساس سسر سے کہہ نہیں آیو
رستہ چھوڑ کر ستہ لایو، میری ساری دیہہ پرائے
کانٹو لاگو رے دیوریا موسے کسک سہی نا جائے
ایک تو رستہ میں اندھیارو، دوجے گودی بالک بارو
تیجے مو پہ مہنگا بھارو راہ چلی نا جائے
کانٹو لاگو رے دیوریا موسے کسک سہی نا جائے
گھر میں میں نے نہ تارو مارو، سودت چھوڑ و کنتھ بچارو
اپنے کُل تو نام بگارو تیرے سنگ میں آئے
کانٹو لاگو رے دیوریا موسے کسک سہی نا جائے
میری مت بھگوان بگاری دیور کے سنگ کینی یاری
سہنے پڑیں گے موئے دکھ بھاری گیندا کیسے سنائے
کانٹو لاگو رے دیوریا موسے کسک سہی نا جائے

ہندستانی گھر عام طور پر مشترکہ ہوتا ہے، سب یکجا رہتے ہیں لیکن ہر عورت کی شوہر کے ساتھ جداگانہ زندگی بسر کرنے کی خواہش ہوتی ہے۔ یہ ہندستانی زندگی کا ایک اسٹیج ہے اِس پہلو کو خیال

کے شاعر نے عوامی زبان اور عوامی لہجے میں کس طرح پیش کیا ہے اسے بھی ملاحظہ فرمائیے۔ ماضی میں قصبات اور دیہات میں بلکہ شہروں میں بھی گھر میں چکیاں پیسنے کا رواج تھا جسے اس میں دکھایا ہے:

ٹیک:

ساجھے میں ناہیں گزاروں تو ہے جا بلما نیارو

روز سویرے ہی ساس مو پہ سات سیر پسواوے
بیٹھی رہے جٹھانی مو سے سارو کام کراوے
دورانی نے ابھی تلک چکی میں کور نہ ڈارو
ساجھے میں ناہیں گزاروں تو ہے جا بلما نیارو
روز لڑائی لڑے پیا مو سے باری نند بڑی کھوٹی
رہوں دکھاری کٹیا میں نہیں ملے پیٹ بھر روٹی
دھندو کرے کون سب گھر کو، یو تو نہیں ہمارو
ساجھے میں ناہیں گزاروں تو ہے جا بلما نیارو
پیسوں پیٹوں کروں دھندو موئے توؤ نہ ملے بھلائی ہے
اب تو کرے ہو میں موکوں تکسے پیا برائی ہے
ہو تم بلم کماؤ تو پھر کا کو تکوں سہارو
ساجھے میں ناہیں گزاروں تو ہے جا بلما نیارو
جوڑ جوڑ روپیہ نیارے میں پریتم گھنو بناویں
رہیں رات دن ہنسی خوشی سے میرے جھگڑے مٹ جاویں
وقت پڑے کام بنے گو پیتم سبھی تہارو
ساجھے میں ناہیں گزاروں تو ہے جا بلما نیارو

چار بیت خیال اور اس کے اکھاڑے

اگر میں خیال کی اس شاخ کا جسے رام پور، امروہہ میں چار بیت کہا جاتا ہے ذکر نہ کروں تو موضوع اُدھورارہ جائے گا۔ چار بیت کے یہ اکھاڑے امروہے اور رام پور میں کئی صدیوں سے مقبول تھے اور اب رام پور ریڈیو پر چار بیت کا پروگرام شروع ہونے کی وجہ سے امروہہ اور رام پور کے عوام میں خیال کی اس صنف سے دلچسپی بڑھ رہی ہے۔ ایک دور تھا کہ رام پور اور امروہہ میں چار بیت کے مقابلے ہوتے تھے اور لوگ ان مقابلوں میں کافی دلچسپی لیتے تھے۔ رام پور سے اکثر چار بیت کے شاعر امروہہ کے چار بیت کے دنگلوں میں آتے تھے اور داد حاصل کرتے تھے۔ اب سے پچاس ساٹھ سال پیشتر رام پور، مراد آباد، سنبھل، امروہہ اور ٹونک میں خیال کے دنگلی مقابلوں میں نظم کی اس صنف کا رواج تھا اس کے مقابلے ہوتے تھے، دنگل میں طرح یا ٹیک کے شعر دیئے جاتے تھے، خیال میں جس بند کو چوک کہا جاتا ہے۔ اس صنف میں چار بیت کہتے ہیں اور سوانگ کے غنائیہ ڈراموں میں چوبولا۔

خیال کے چوک میں چاروں مصرعے یکساں ہوتے ہیں بعد میں یہ قید ختم ہوگئی اور چار مصرعوں سے زیادہ مصرعوں کے چوک بھی کہے جانے لگے۔ چار بیت میں ٹیک کے مصرعے کے قافیہ میں چوتھا مصرعہ ہوتا ہے اس قید پر چار بیت کا ہر چوتھا مصرعہ ہوتا ہے اور ٹیک کے مصرع کے مضمون کو پورے چار بیت کے خیال میں نئے نئے انداز اور تخیل کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ چار

بیت کے بارے میں جیسا کہ کہا جاتا ہے۔ روہیلہ پٹھانوں کے ساتھ روہیل کھنڈ میں رائج ہوئی یہ انھیں کی ایجاد کردہ صنف بتائی جاتی ہے۔ ڈاکٹر ابوالفیض عثمانی گورنمنٹ کالج ٹونک بھی اپنے ایک مضمون میں جو انھوں نے دہلی یونیورسٹی کے ایک سمینار میں پڑھا تھا یہی بات کہی تھی کہ ٹونک میں یہ صنف سنبھل، اور امروہہ سے آئی۔ ریاست ٹونک کے پہلے نواب امیر خاں سنبھل کے ہی رہنے والے تھے لیکن میں نے جب اس موضوع پر تحقیق کی تو پتہ چلا کہ اس صنف کی جڑیں کافی گہری ہیں یہ شمالی ہند میں نہیں بلکہ دکن میں پروان چڑھی۔ سترھویں صدی میں ادبی شکل میں صوفیوں اور سنتوں کے مٹھوں اور خانقاہوں میں رائج ہو چکی تھی۔ پچھلے صفحات میں خیال کے مشہور صوفی شاعر شیخ داول کے اشعار پیش کر چکا ہوں۔ انھوں نے ایک مشہور اصلاحی نظم 1230 اشعار پر مشتمل ''ناری نامہ'' کے نام سے کہی ہے جو چار بیت خیال کی طرز پر ہے اس کا ہر چوتھا مصرعہ ٹیک کا ہے اور جیسا کہ چار بیت میں ٹیک یا طرح کے شعر کے مضمون کو پورے چار بیت میں موزوں کیا جاتا ہے۔ ''ناری نامہ'' کی اس طویل چار بیت میں ہندستانی عورت کو شوہر پرستی، وفا کیشی کی تلقین کی گئی ہے اس ''ناری نامہ' کے اشعار کے نمونے پچھلے صفحات میں پیش کیے جا چکے ہیں اس کا ٹیک کا مصرعہ ہے ''پیو باج کوئی پیارا نہیں'' ایک بند 'ناری نامہ' کا ملاحظہ ہو:

اندلا اگر مجذوب ہے صورت طبع ناخوب ہے
جیسا اچھو محبوب ہے پیو باج کوئی پیارا نہیں

دوسرا خیال ہے اورنگ زیب کی فوج کے سپاہیوں کے ساتھ یہ صنف دکن سے دہلی آئی اور دہلی میں روہیلہ پٹھانوں میں مقبول ہوئی اور روہیل کھنڈ میں پھیلی۔ چاہے اس کی ابتدا کہیں سے ہوئی ہو لیکن خیال کے اکھاڑوں کے مقابلوں نے اس صنف کو ترقی دی اور ان چار بیت کے اکھاڑوں کے طفیل میں امروہہ سے موجودہ جدید سوانگوں یا نوٹنکی کی ابتدا ہوئی۔ جب میں بہ توسط پروفیسر نثار احمد فاروقی شعبۂ عربی، دہلی یونی ورسٹی گیا تو مجھے مشہور سماجی کارکن صدیق حسین شوق امروہوی اور کئی دوسرے لوگوں سے ملنے کا اتفاق ہوا ان لوگوں نے میرے اس کام میں میری بہت مدد کی اور وہ مجھے احمد نگر پنڈت مراری لال کے یہاں لے گئے جو آج کل نوٹنکی اکھاڑوں کے خلیفہ ہیں ان کے امروہہ کے پرانے استاد بشن برہمن لال جن کا دور اٹھارہویں صدی کا آخر اور

انیسویں صدی کا ابتدائی دور ہے۔ پنڈت مراری لال کے پاس اُن پرانے استادوں کے کئی مخطوطے دیکھنے کو ملے، جنھیں دیکھ کر خیال کی اس چار بیت صنف کے متعلق معلوم ہوا کہ اس صنف کا رواج اس علاقے میں دوسو، ڈھائی سو سال سے زیادہ عرصہ سے موجود ہے اس دور میں اچھے اچھے شاعر اور اُستاد اس میں حصّہ لیتے تھے اور کافی داد حاصل کرتے تھے۔ جناب صدیق صاحب مجھے اپنے گھر محلّہ قریشی میں لے گئے اور قریب اسّی سال سے زائد عمر کے ایک بزرگ سے میری ملاقات کرائی جن کا نام ماجد علی صدیقی ولد عبداللہ حسن صدیقی تھا وہ بھی چار بیت کے اکھاڑے کے استاد رہ چکے تھے، انھوں نے بتایا کہ بیت کی صنف روہیلہ پٹھانوں کے ساتھ امروہہ اور رام پور میں آئی۔ یہ لوگ افغانستان سے اور پنجاب سے اِس صنف کو ساتھ لائے۔ پہلے چار بیت فارسی میں ہوتی تھیں پھر اس کا رواج اردو میں ہو گیا۔

اس کے اکھاڑے بھی خیال کے اکھاڑوں کی طرح ہوتے ہیں، ان میں بھی استاد خلیفہ ہوتے ہیں۔ انھوں نے بتلایا کہ امروہہ میں چار بیت کا سب سے پرانا اکھاڑا استاد جیون کا تھا جن کا انتقال انیسویں صدی میں ہوا، اُن کے بعد اُن کے اکھاڑے کے استاد بنیاد علی ہوئے جن کا انتقال ۱۹۴۰ء میں ہوا۔ آزادی کے بعد سے ان کے اکھاڑوں کی نشستیں کم ہو گئیں۔ جیسا کہ استاد ماجد علی صاحب نے بتایا کہ پہلے چار بیت فارسی میں ہوتی تھیں۔ اس کا قاعدہ یہ تھا کہ جس شعر پر چار بیت کہنی ہوتی، پورا شعر کہہ دیا جاتا اور شاعر اس شعر کی ردیف اور قافیہ پر چار بیت کہتا۔

چار بیت رباعی، چوپائی یا سوانگ کے چوبولے کی طرح ہوتا ہے اس کے تین مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں اور چوتھا مصرعہ دیئے ہوئے شعر کے مطابق ہم ردیف اور ہم قافیہ ہوتا ہے۔ سائل امروہوی جو چار بیت کے استاد شاعر تھے، ان کا کلام امروہہ کے ایک نوجوان وکیل محمد احمد ایڈوکیٹ سے حاصل ہوا، یہ دیوان شکستہ حالت میں ہے۔ میں نے اس کی جلد باندھ لی ہے کیونکہ ہاتھ لگانے سے اس کے صفحات پھٹنے لگتے ہیں۔ کاغذ کی قسم بھی اچھی نہیں ہے ان کی چار بیت ملاحظہ فرمائیے۔ دیا ہوا شعر ہے:

تجھ سے شطرنج بھلا کیا کوئی دشمن کھیلے	رخ بگڑ جائے اگر وہ بت پُرفن کھیلے

چار بیت ملاحظہ فرمائیے:

کیا بساط اس کی نکالے جو کبھی گھر سے قدم　　پیلا پڑ جائے مری جان ترے سر کی قسم
خود وہ کیا شہ ہے ترے سامنے کب اس میں ہے دم　　تجھ سے چالاک ہے کچھ چال جو بدظن کھیلے
توشۂ حسن ہے اقبال وزیر سرکار　　بازی لیجائے کوئی کس طرح تجھ سے دلدار
ہو کوئی فیل نشیں یا ہو کوئی اسپ سوار　　جان پر کھیل کے وہ تجھ سے دل من کھیلے
تو وہ ہے مات کا جس وقت ارادہ کر لے　　جو سوار آئے اُسے دم میں پیادہ کر دے
کم زیادہ کو کرے کم کو زیادہ کر دے　　تجھ سے کیا خاک کوئی او بت رہزن کھیلے
دل یہ سائل کا تھا جو دل کی لگائی بازی　　راہ سیدھی تھی مگر تو نے وہ کی دم بازی
آڑھی ترچھی تیری نظروں میں تھی افسوں سازی　　بھول کر کوئی نہ تجھ سے پسِ چلمن کھیلے[1]

(گلشن چار بیت از سائل امروہوی ص:113)

استاد ماجد علی صدیقی نے مجھے چار بیت جو انھیں زبانی یاد تھی سنائی اس کے دو تین بند ملاحظہ فرمایئے۔ یہ چار بیت استاد واجد خاں رام پوری کی لکھی ہوئی ماجد خاں نے استاد بنیاد خاں سے سنی اور یاد کی۔ اس کا ٹیک کا شعر ہے:

پہلو میں مری جان دل ہے نہ جگر ہے　　اک جان سلامت ہے تو یہ تیری نذر ہے
اک دل ہی فقط ہے میرے جینے کا سہارا　　تم اس کو جو پیارے ہو تو یہ مجھ کو ہے پیارا
رہتے ہو اسی میں یہی مسکن ہے تمہارا　　برباد نہ کرنا یہ تمہارا ہی تو گھر ہے

پہلو میں میری جان نہ دل ہے نہ جگر ہے
اک جان سلامت ہے تو یہ تیری نذر ہے

پہلے تو تمہیں نام سے نفرت تھی ہمارے　　کرتے تھے میرے سامنے غیروں سے اشارے
سچ پوچھو تو کیا گزری ہے دل پر مرے پیارے　　تھامے جگر آتا ہے یہ نالوں کا اثر ہے

پہلو میں میری جان نہ دل ہے نہ جگر ہے
اک جان سلامت ہے تو یہ تیری نذر ہے

کس طرح سے دیکھوں میں تیرے جسم کو پورا　　کس طور سے کھینچوں میں ترے حسن کا نقشہ
کس رنگ سے لکھوں میں صنم تیرا سراپا　　تعریف لکھوں کیا نہ دہن ہے نہ کمر ہے

پہلو میں میری جان نہ دل ہے نہ جگر ہے
اک جان سلامت ہے تو یہ تیری نذر ہے

یہ رات کا وقت اور یہ دونوں کی جوانی — واجد کی کوئی بات کبھی تم نے نہ مانی
شب کٹتی ہے اور بات رہی جاتی ہے جانی — دھڑکا ہے کوئی دیر میں اب وقت سحر ہے

پہلو میں میری جان نہ دل ہے نہ جگر ہے
اک جان سلامت ہے تو یہ تیری نذر ہے

چار بیت کے اکھاڑوں کے دنگل رات بھر چلتے تھے، کئی کئی پارٹیاں ہوتی تھیں چنگ کھنکتے تھے۔ ایک شعر دے دیا جاتا تھا اور پارٹیوں کے شعرا اشعار لکھنا شروع کر دیتے تھے، کم سے کم چار بند ہونا ضروری سمجھا جاتا تھا اور پھر کچھ دیر بعد ایک ایک کر کے شعرا اپنی اپنی پارٹی کے ساتھ کلام سناتے تھے۔ خیال کے دنگلوں میں تو اکثر خواندہ ناخواندہ سب لوگ ہوتے تھے لیکن چار بیت کے مقابلوں میں اکثر و بیشتر پڑھے لکھے لوگ زیادہ حصہ لیتے تھے ویسے یہ کوئی پابندی نہ تھی کئی ناخواندہ شاعر فی البدیہہ ایسے اشعار پیش کرتے جیسے انھیں کسی نے یاد کرا دیے ہوں۔ یہاں ساحل امروہوی کے دیوان سے ایک نعت کی چار بیت کے اشعار دے رہا ہوں۔ دیوان میں ہر طرح کی چار بیت ہیں۔ حمد کے صفحات ضائع ہو چکے ہیں! نعت، منقبت، مرثیے، غزل، مستزاد سب ہیں، دو ایک نمونے دے کر موضوع کو ختم کرتا ہوں:

ٹیک کا شعر:

محبوب خدا تم پر قربان ہوں ہم سارے
وہ رتبۂ عالی ہے خالق کے نبی پیارے

اللہ نے خود تم کو مختار بنایا ہے — قرآن مبیں حق سے اُمّت کو دلایا ہے
ہیں جتنے نبی سب پر بس آپ کا سایا ہے — تم ماہ منوّر ہو اور باقی ہیں سب تارے
تم سرور عالم ہو تم شاہ مکرم ہو — تم شافع محشر ہو رتبے میں معظم ہو
تم ہادیٔ سرور ہو تم سید اکرم ہو — یہ اُمّتی جتنے ہیں خدّام ہیں بے چارے
اسلام کے بانی ہو اللہ کے پیغمبر — قبضہ میں تمہارے ہے خلد و ارم و کوثر

والله کہ صدیقؓ و فاروقؓ غنیؓ حیدرؓ   وہ یار ملے تم کو لاکھوں سے جو نہ ہارے
یہ سائل بے پر بھی اک ادنیٰ سا خادم ہے   مدّت سے مدینہ کا جو شوق سے عازم ہے
کہتے ہیں علی کا یہ احمد کا ملازم ہے   اس کو بھی طلب کرنا روضہ پہ ذرا پیارے
(سائل امروہوی)

حادثۂ کربلا کے متعلق ایک روایت چار بیت میں نظم کی ہے، ملاحظہ ہو۔

(گلشن چار بیت از سائل امروہوی ص:88)

خالق نے محمدؐ کو نبی جب کہ بنایا
اور تاج شفاعت سر اقدس پہ سجایا

فرمایا یہ حق نے کہ اے فخرِ نبوت   ہو وے گی گناہ گار نہایت تیری اُمت
شبیر کی منظور کرے تو جو شہادت   پھر خلد ہے اُمت کے لیے اور مرا سایا
فرمایا نبی نے یہ نواسے کو بُلا کر   اِس طرح سے فرماتا ہے اب خالق اکبر
کی عرض حسین جگر افگار نے ہنس کر   اس فکر نے نانا تمھیں ناحق ہے ستایا
امت کے لیے سر مرا حاضر ہے ہر اک دم   سر ننگے مرا کنبہ پھرے مجھ کو نہیں غم
ہو وے علی اکبر، علی اصغر مرا بے دم   جیسا کہا شبیر نے وہ کر کے دکھایا
ہر ایک پہ ظاہر ہے کہ میدان جفا میں   اک بخشش اُمت کے لیے راہ خدا میں
کیا صدمہ و غم اس نے سہے کرب و بلا میں   سائل ہوئے رحمت کے وہاں سر کو کٹایا

ایک فارسی کی چار بیت مستزاد میں بھی ملاحظہ فرمایئے:

ٹیک شعر:

در ہجر تو اے رشک و قمر آہ و فغاں داشت   ایں قلب بریدہ
ایک ساعت آرام میسر نہ شود آہ   در عشق تو اللہ
ایں عاشق بیتاب و تواں کاہش جاں داشت   صدرنج کشیدہ
من عاشق بے بال و پرم اے بت سفاک   دارم دل صد چاک

نے طاقت اظہار غم درد نہاں داشت نے نالہ جہیدہ
مہجوری تو بردلم کرد قیامت ہم الفت قامت
صد داغ بہ پہلوئے خود میں آہ زماں داشت صد رنج رسیدہ
سائل شدم و نائل انداز تو کشتم ہمراز تو گشتم
کس قلب ہمیں قوت اندوہ گراں داشت دیدہ نہ شنیدہ[1]

(گلشن چار بیت از سائل امروہوی ص:94)

چار بیت کے تذکرہ کے سلسلے میں سائل امروہوی اور بزرگ شاعر ماجد امروہوی کا انٹرویو سائل امروہوی کے طبع شدہ کلام ''گلشن چار بیت'' کا ذکر کافی کر چکا ہوں۔ رام پور نمائش میں چار بیت کے اکھاڑوں کا مقابلہ اب بھی ہوتا ہے۔

1987ء میں دہلی یونی ورسٹی کے اردو کے لوک ادب کے سیمینار کے مضامین کا مجموعہ ''اردو میں لوک ادب'' مرتبہ ڈاکٹر قمر رئیس، میں راقم الحروف کا ایک مضمون ''سانگ اور نوٹنکی'' پر جسے مختصر کر دیا گیا تھا، بھی شامل ہے اور ان مقالوں میں ریاست ٹونک کے ڈاکٹر ابوالفیض عثمانی کا ایک مضمون ''چار بیت ایک عوامی صنف شاعری'' بھی شامل ہے اس مضمون کے بعض پہلوؤں سے مجھے اختلاف ہے ویسے بھی یہ مضمون ادھورا سا ہے لیکن پھر بھی کافی کاوش سے لکھا گیا ہے۔ اس مضمون میں چندن بھارتی کے 1962ء کے طبع شدہ ''بہار چندن'' کو چار بیت کا اوّلین مجموعہ کہا گیا ہے جب کہ سائل امروہوی کا انیسویں صدی کے اواخر میں چار بیت کا مجموعہ ''گلشن چار بیت'' منظر عام پر آ چکا تھا جس کی ایک بوسیدہ کاپی میرے پاس بھی ہے دوسری کاپی محمد احمد ولد سائل امروہوی سے حاصل ہو سکتی ہے۔ بہر حال مجھے عثمانی صاحب کا مضمون دستیاب ہو گیا ہے تو چندن بھارتی اور دوسرے لوگوں کے چار بیت کے چند چوک اس مضمون میں شامل کرنا ضروری سمجھتا ہوں، ملاحظہ فرمایئے:

مطلع یا چار بیت کا مکھڑا اڑان[1]

(اردو میں لوک ادب مضمون چار بیت از ابوالفیض عثمانی ص:168)

کسی کافر کے دل پر کچھ اثر دیکھا نہیں جاتا

تیرا بے سود رونا چشم تر دیکھا نہیں جاتا

چوک اول

تیرے اس ناز سے واقف ہیں اپنے اور بے گانے
بنیں گے بزم عالم میں ہزاروں ان کے افسانے
یہ سچ ہے رات بھر تو نے جلائے لاکھوں پروانے
تیرا انجام بھی شمع سحر دیکھا نہیں جاتا

چوک دوم

نہ تڑپاؤ نہ رکھو زندگی کو میری مشکل میں
نہ ڈالو گھاؤ اس انداز سے لا اور تم دل میں
خدارا مجھ کو نفرت سے نہ دیکھو اپنی محفل میں
نہ دیکھو تم محبت سے اگر دیکھا نہیں جاتا

چوک سوم

نہ جانے کیا بنا دیتا جمال فتنہ گر مجھ کو
کہاں تھی عشق میں حاصل نگاہِ دیدہ ور مجھ کو
نہ دیتی دعوت نظارہ گر ان کی نظر مجھ کو
تو مجھ سے ان کی جانب عمر بھر دیکھا نہیں جاتا
(اس چار بیت میں کل 95 چوک ہیں)

عثمانی صاحب مولانا عبدالحیٔ فائز کی چار بیت سے ایک چوک پیش کرتے ہیں:

مطلع ٹیک یا مکھڑا چوک اول

دکھائی دیتا ہے یوں آفتاب شیشے میں کہ جیسے تیرا رخ پر عتاب شیشے میں

چوک اول

وہ مست ناز و شوخی کا اک حسیں پیکر وقار حسن سراپا شباب رشک قمر
جب آئینہ کے مقابل وہ آیا بن ٹھن کر سمٹ کے آ گیا سارا شباب شیشے میں

اسی عاشقانہ رنگ میں ٹونک کے ایک قادرالکلام شاعر محمد صدیق صاحب مرحوم کی چار بیت کا ایک چوک بھی ملاحظہ فرمایئے:

مکھڑا یا ٹیک

وہ ہاتھ میں گل کی لیے نازک سی چھڑی ہے   جس کی صف مژگاں سے میری آنکھ لڑی ہے

چوک اول

صائب روش دیر سے یہ راز کھلا اب   پابندیٔ اُلفت سے ہوا کوئی رہا کب
کافی ہے میرے پاؤں میں زنجیر یہاں جب   گردن میں وہاں سونے کی زنجیر پڑی ہے

یہ تھا خیال کی ایک صنف چار بیت پر ایک مختصر تبصرہ، جس کی ابتدا دکن سے ہوئی اور سولہویں اور سترہویں صدی عیسوی میں خیال اور چار بیت دکن میں عام تھے۔ شاہ داول کے ''ناری نامہ'' کا تذکرہ پچھلے صفحات میں بھی کیا جا چکا ہے۔

راجستھان میں خیال کے غنائیہ ڈرامے

خیال کے موضوع پر قلم اٹھانے کا میرا کوئی ارادہ نہ تھا، میرا موضوع تھا اردو کے غنائیہ ڈرامے۔ لیکن حالات کے تحت مجھے اِس موضوع کی اہمیت کو ظاہر کرنے کے لیے پوری ہندستانی عوامی غنائیہ ڈرامائی اصناف پر قلم اٹھانا پڑا۔ ہندستانی غنائیہ ڈرامے کی اتنی شاخیں ہیں کہ ان سب پر تحریر کرنا اس مختصر کتاب میں مشکل ہے پھر بھی چیدہ چیدہ غنائیہ علاقائی اصناف ڈرامے پر اختصار کے ساتھ روشنی ڈالی ہے اسی زمرے میں بندیل کھنڈ کا ماچ اور بہار کا بدیشیا بھی آتا ہے لیکن جیسا کہ پچھلے صفحات میں آپ پڑھ چکے ہیں محمد شاہ کے زمانے میں خیال کی موسیقی کو اتنا عروج حاصل ہوا کہ ہندستانی معاشرے کے ہر طبقے میں چاہے وہ سنتوں کی پارٹی ہو یا خانقاہوں کے درویشوں کی محفل یا منادر کے راس بھگت اور کیرتن پارٹی یا عوام کی رومانی مسرت بخش جشنوں اور تیوہاروں کی مجالس سب میں خیال کی موسیقی کا قبضہ ہوگیا۔ اور جیسا کہ میں پچھلے صفحات میں بیان کر چکا ہوں ادبی مجالس میں بھی عوام نے اپنے دائرۂ عمل کے زاویہ سے چنگ ورباب کے ساتھ اسے اپنا لیا۔ اگر خواص کا ادبی طبقہ اٹھارھویں اور انیسویں صدی عیسوی میں غزلوں کی مجالس اور مشاعروں کی ہماہمی میں مست رہا تو خیال کے اکھاڑے بھی عوام کا دل بہلاتے رہے۔ اتر پردیش کی غنائیہ حقیقت یہ ہے کہ اسٹیج عوام کے لیے ہمیشہ کشش کا باعث بنا رہا ہے، ہولی اور دوسرے مذہبی تیوہاروں پر کرشن لیلا اور راس لیلا، رام لیلا اور یاترا کے اسٹیجی ڈراموں میں عوام ہمیشہ دلچسپی لیتے

رہے لیکن کوئی فرد یا معاشرہ یکسانیت سے گھبرا جاتا ہے اسی بنا پر مذہبی لیلاؤں کے ساتھ ساتھ کھلی اور مختصر اسٹیج والے جمالیاتی ڈرامے شروع ہوئے کیونکہ ہندستان کا ہر فرد موسیقی کا ابتدا سے ہی شائق رہا ہے اسی لیے بیشتر سنسکرت ڈرامے بھی موسیقی میں ہوتے تھے اور قدیم سوانگ بھی راگ راگنیوں سے ہی بنائے جاتے تھے۔ جب خیال کی موسیقی نے زور پکڑا اور محمد شاہ کے زمانے میں بھگت باز اور دوسرے بھگت کے اکھاڑے والوں کی وجہ سے بھگت کے ڈراموں میں خیال بھی شامل ہو گئے اور ہتھا راجا اور تتھا پرجا کے اصول پر عوامی ڈراموں میں خیال کی موسیقی بھی داخل ہو گئی۔ اور اس طرح دہلی اور آگرہ قریب ہونے کی وجہ سے راجستھان کی صنف ڈراما خیال کہلائی۔ 1751ء میں بھرت پور کے راجہ بہادر سنگھ نے اپنے درباری شاعر سوم ناتھ سے فرخ سیر کی طرح جس نے نواز کوی سے 'شکنتلا' کا ترجمہ برج بھاشا میں کرایا تھا۔ بھبھوتی کے مشہور سنسکرت ناٹک مالتی مادھو کا غنائیہ ڈرامے کی شکل میں ترجمہ کرایا۔ مالتی مادھو کو سوم ناتھ نے خیال کہا ہے۔ اس کی طرف میں پہلے اشارہ کر چکا ہوں محمد شاہی موسیقی کے اثرات کی وجہ سے راجستھان کی خیال کی ڈرامائی صنف وجود میں آئی۔ خیال کے ڈراموں میں پہلے اردو فارسی زبانیں ہی استعمال کی گئیں۔ حقیقت میں خیال کی صنف ہی، جیسا کہ میں پچھلے صفحات میں عرض کر چکا ہوں اردو کی صنف بھی جیسا کہ ڈاکٹر مہیندر بھانا وت شری اودے شنکر شاستری نے بھی اس بات کو مانا ہے اٹھارھویں صدی عیسوی کے ابتدا کے آس پاس آگرے کے اردگرد ایک نئی شاعری کی طرز رائج ہو چکی تھی آگے چل کر اس کا نام خیال پڑا، اور خیال یقیناً اردو فارسی کے مسالے کی تیار چیز تھی، ان کو نئے عنوانوں میں باندھنا سب کا کام نہیں ہوتا تھا۔ (لوک ناٹیہ پرمپرا اور پرورتیاں از ڈاکٹر مہندر بھانا وت ص:32-31) راجستھان کے خیالوں پر تحقیق کرنے والے مشہور راجستھانی محقق دیوی لال شاستری کی بھی یہی رائے ہے۔ اٹھارھویں صدی عیسوی میں آگرے کے نزدیک خیال کی عوامی روایت شروع ہوئی اور یہی روایت پہلی مرتبہ اٹھارھویں صدی میں راجستھان کے اسٹیجی خیالوں میں بدل گئی جو آج بھی مختلف شکلوں میں راجستھان کے عوام کی زندگی میں رچ بس گئی ہے۔

ہندی کے محقق کے ساتھ کمی یہ ہے کہ وہ لوگ اردو فارسی اور اردو کے پرانے ادب سے بہت کم واقفیت رکھتے ہیں اس لیے وہ ایسے تحقیقی مقالوں پر جس کا تعلق ہندستان کے اسلامی دور سے

ہو پوری طرح روشنی ڈالنے سے قاصر رہے ہیں۔ بعض لوگ اپنی تنگ نظری کی بنا پر اس کو نظر انداز کر دیتے ہیں اور توڑ مروڑ کر پیش کرتے ہیں۔ کیونکہ اردو میں ''خیال'' صنف کے موضوع پر بالکل کام نہیں ہوا ہے بلکہ اس جانب دھیان دینا بھی آج تک باعث حقارت سمجھا جاتا رہا ہے اس لیے مجھے اردو مواد ملنے کا تو سوال ہی نہیں اٹھتا، ہندی والوں نے کام کیا ہے اور اپنے زاویہ نظر سے، مجبوراً مجھے اسی پر اکتفا کرنا پڑا ہے۔ یہ لوگ جب کسی قدیم ادب پر تحقیق کرتے ہیں اور اگر ناگری لپی میں لکھی ہوئی اردو عبارات پاتے ہیں تو انھیں نظر انداز کر دیتے ہیں اور اگر انھیں لیتے بھی ہیں تو مجبوراً جب ہندی اقتباسات نہ ملیں۔ یہی صورت راجستھان کے خیالوں کے ساتھ ہوئی ہے ان میں کئی لوگ علی بخش وغیرہ اردو فارسی سے واقف کار ہیں لیکن ان کے ڈراموں سے وہی اقتباسات لیے گئے ہیں جو برج بھاشا اور راجستھانی ہیں پھر مجھے جو کچھ ملا ہے میں اسی کو پیش کرتا ہوں۔ بڑھاپے میں اتنی طاقت نہیں کہ راجستھان کے مرغزاروں میں چکّر لگاؤں اور معلومات کروں۔ بہرحال میں خیال کے غنائیہ ڈراموں کے بارے میں وہی اقتباسات پیش کر رہا ہوں جو مجھے راجستھان کے خیال کے ڈراموں کے محققین کی کتب سے دستیاب ہوئے ہیں۔

راجستھان کے خیالوں کی اقسام

خیال کے غنائیہ ڈرامے پورے راجستھان میں چھائے ہوئے ہیں اور انھوں نے وہاں جداگانہ علاقائی شکل اختیار کر لی ہے اس لیے راجستھانی خیالوں کی بہت سی اقسام ہیں، اُن میں چند ایک یہ ہیں:

۱۔ ماچ کے خیال، ۲۔ طرّہ کلغی خیال، ۳۔ کچا منی خیال، ۴۔ شیخاوتی خیال
۵۔ نوٹنکی خیال، ۶۔ میواڑی خیال، ۷۔ علی بخش کے خیال، ۸۔ کشن گڑھی خیال
۹۔ رمتیوں خیال، ۱۰۔ جے پوری خیال، ۱۱۔ کٹ پتلی خیال، ۱۲۔ ہاتھری خیال
۱۳۔ گندھروی خیال، ۱۴۔ ناگوری خیال، ۱۵۔ کڑا خیال، ۱۶۔ اداکارانہ خیال
۱۷۔ کتھاواچن خیال، ۱۸۔ چوبولہ خیال، ۱۹۔ جھاڑشاہی خیال، ۲۰۔ ڈنگلی خیال وغیرہ

ماچ کا خیال

یوں تو ماچ کا غنائیہ ڈراما مدھیہ پردیش اور بندیل کھنڈ کا غنائیہ ہے لیکن ماچ کا خیال

راجستھان میں بھی مقبول ہے اور بے حد پسند کیا جاتا ہے۔ اس کا کھیل زیادہ تر منادر کے پاس ہوتا ہے۔ اس کے لیے تختوں کا ایک اسٹیج بنایا جاتا ہے۔ یہ اسٹیج چاندنی تان کر کیلے کے پتوں کے کھمبوں اور پھولوں کے بندر دروازوں سے بڑے اچھے طریقے سے سجایا جاتا ہے۔ اس کے تین جانب تماش بینوں کے بیٹھنے کی جگہ ہوتی ہے، درمیان کا مقام اداکاری کے لیے رہتا ہے مندر پر چڑھ کر سوتر دھار پہادی چھند گاتا ہے جس کو دوسرے اداکار اسٹیج پر کھڑے ہو کر دہراتے ہیں منگلا چرن (حمد) کی شکل میں پہلے گنیش وغیرہ دیوتاؤں کی حمد گائی جاتی ہے۔ یہ غنائیہ ڈرامے کے منگلا چرن (حمد) کی طرح ہوتا ہے جیسے اس حمد کا ایک دوہا ملاحظہ ہو۔

تھانے ماؤں گنئر پت جی کاشی کا باشی
آؤ گجانن گھومتا مہارے آنند سوامی[1]

[1] واضح رہے کہ راجستھان کی عوامی زبان راجستھانی اور مارواڑی ہے ہندی اور اردو اور دوسری زبانیں بھی بولیں اور سمجھی جاتی ہیں۔

خصوصیات: یہ ماچ رزمیہ محبت اور تصوف کے آئینے ہوتے ہیں۔ شجاعانہ اثر کے ماچ ''کام دین'' کا ہمیر کی محبت کی داستان کا ماچ ''پنچ پھولا'' عالی دے، کھیم جی، مونا رانی، سیدا ہر کشن، سارنگا، ڈھولا مارو، ہیر رانجھا اور صوفیانہ اثرات کے ماچ مور دھج، پرہلاد، رامائن، دھنش یگیہ، گیند لیلا، ناگ لیلا، وغیرہ کے ماچ زیادہ مقبول ہیں۔ ماچ میں قابل دید وہ لوگ ہوتے ہیں جن کے ہاتھوں میں بڑی بڑی سیپیاں ہوتی ہیں اور اداکاروں کے پیچھے پیچھے چل کر ان کے پارٹ کا حصہ سناتے ہیں جنھیں اداکار ساز پر ادا کرتے ہیں اور آگے بڑھتے رہتے ہیں۔

مکالمے: ان کے مکالمے غنائیہ ہوتے ہیں، ان میں نوٹنکی کی طرح چوبولے اور دوہے ہوتے ہیں۔ کھیل کے اختتام پر اداکاروں کا جلوس بڑی شان و شوکت کے ساتھ یاترا جلوس نکلتا ہے جو دیکھنے کے قابل ہوتا ہے۔ ان کا کھیل رات سے شروع ہو کر صبح تک چلتا ہے۔

بندیل کھنڈ کے ماچ کے بارے میں خیال کیا جاتا ہے کہ شاید راجستھان کے خیال سے بنے ہوں اور اسٹیج کی مشابہت کی وجہ سے ماچ کہا جانے لگا ہو ویسے بھی مدھیہ پردیش کے ماچ کے مشہور مصنف گروبالمکند نے اپنے ناٹیہ ڈراموں کو ''خیال ماچ کا'' کہا ہے ان کی غنائیہ ڈراموں کی

دو کتابیں ''بھرتری'' اور ''دیور بھابی''، راقم کے پاس ہندی رسم الخط میں ہیں جن کا تذکرہ میں پچھلے صفحات میں کر چکا ہوں۔ ڈراموں کے سرورق کی پیشانی پر اصلی خیال ماچ کا تحریر ہے اس سے شبہ ہوتا ہے کہ بندیل کھنڈ کا ماچ راجستھان کے خیال سے بنا ہے ویسے کئی مشابہتیں بندیلی ماچ اور راجستھان کے خیال میں ہیں جو حسب ذیل ہیں:

۱۔ دونوں میں اوّل پوجا ہوتی ہے، ۲۔ دونوں میں بھشتی پانی چھڑکتا ہے۔

۳۔ دونوں میں نایک (استاد) اپنا تعارف کراتا ہے۔ ۴۔ دونوں میں سنگیت کی طرزیں لاؤنی (خیال) راگ رسوا، وہاگ ماڑ (جنگلی آواز، سورٹھا، سارنگ، جنگلو، اسواری، گلنگر، بھیرویں، غزل، قوالی وغیرہ استعمال ہوتے ہیں۔

۵۔ دونوں میں مکالمے، راگ راگنیوں میں ہوتے ہیں۔

۶۔ دونوں ہی اداکاری کے ذریعہ غنائیہ مکالموں پر زور دیا جاتا ہے۔

۷۔ دونوں کے اداکار آزاد ہوتے ہیں، ۸۔ دونوں کے ڈراموں کے قصوں کے پلاٹ، تاریخی اور عوامی ہوتے ہیں۔ ۹۔ دونوں درمیانی رات سے شروع ہو کر صبح تک چلتے ہیں۔

۱۰۔ دونوں میں گانا ناچنا خاص مقام رکھتا ہے۔

طرّہ اور کلغی کا خیال

طرّہ اور کلغی کا اب تک کئی بار اس کتاب میں ذکر آ چکا ہے۔ حقیقت میں جیسا کہ کہا جا چکا ہے یہ دو درویشوں کے شاگردوں سے بنے ہوئے خیال کے اکھاڑوں کے نام ہیں ان درویشوں میں ایک ہندو سنت تخن گری اور دوسرا مسلمان درویش علی شاہ تھا الور کے راجا نے ان کے کلام سے خوش ہو کر ایک کو طرّہ اور دوسرے کو کلغی عنایت کی اس طرح یہ اکھاڑے طرّہ کلغی میں تقسیم ہو گئے۔ جن کے اکھاڑے راجستھان کے علاوہ ہریانہ اور پورے اتر پردیش میں پھیلے ہوئے ہیں جن میں دنگل کے مقابلے بھی ہوتے ہیں جیسا کہ میں پچھلے صفحات میں تفصیل سے لکھ چکا ہوں۔ رام نرائن اگروال کہتے ہیں آگرے کے یہی بیٹھک کے خیال راجستھان کی اسٹیج کے خیالوں میں تبدیل ہو گئے۔

یہ حقیقت ہے کہ خیالوں کی ابتدا بیٹھک کے خیالوں سے ہوئی بیٹھک کے خیالوں کو لاوَنی بازی کے خیال بھی کہتے ہیں۔ یہ خیال کئی طرح کی دھنوں میں اور لاوَنیوں (خیالوں) میں گائے

جاتے ہیں ان میں ہریانہ، رسیا، جھاڑشاہی لاوَنی چھوٹی کڑی لاوَنی، ریختہ لاوَنی کھینچ مانڈ گھوم مارواڑی، سورٹھ لاوَنی، ڈیرکڑی، کالنگڑا، آساوری، سوہنی، ٹھمری، غزل، بحر شکستہ، کھڑی لنگڑی، طویل، تشکیل، داون، وکف وداون، دل بہار، ڈمبروبند، جگری، ایذن گل مار، دل پسند، وشی کرن، چھوٹی کڑی، ذیری، دون سند، طویل، کھینچ، شعر، ڈیڑھ شعر، آدھا شعر، پدماوت، دادرا، سنگار پوجن، دون، جکری سند، بحرطویل، چونگا، سندنی، ادھر، چارکون، چھ کون، دورنگا، ایک رنگا، وغیرہ خاص ہیں، اجھیلا میں دون کا جھیلا، تکون جھیلا، کھڑی اور سندہ کا جھیلا خاص ہیں یہ خیال قلم بند، چھتربند، ناگ پھانس، تالوبند، زنجیربند، رنگت، نزاکت، پیش حرفی، ٹیسٹ حرفی، کاکاتھنی وغیرہ گائے جاتے ہیں۔ چھند میں ہندی اردو، عربی، فارسی کے چھند استعمال کیے جاتے ہیں۔ رف ردیفہ شعر، چھنکار دیفہ، ایکارنگ، دونگ، شعر اور جھیلا، دوہا وغیرہ ملا کر خیال بنائے جاتے ہیں۔
ہار جیت کی شرائط، فاتح اکھاڑوں کو مفتوح اکھاڑوں سے جنگ لینے اور مفتوح اکھاڑے سے فاتح اکھاڑے کے سامنے تازندگی مقابلہ نہ کرنے کا عہد لیتا ہے۔ مجمع میں کھڑے ہو کر اپنی ہار مان لینے پر اپنا سارا دفتر کا سامان سپرد کرنے اور اس کا چیلا بننے کی شکل میں ہوتی ہے۔ بیٹھک کے یہ خیال آج کل بھی کبھی کبھی دیکھنے میں آتے ہیں۔

(لوک ناٹیہ پرمپرا اور پرورتیاں، از ڈاکٹر مہیندر بھاناوت۔ ص 26)

بیٹھک کے خیال اپنی دنگلی سطح سے اُٹھ کر جب اسٹیج (منچ) پر کھیلے جاتے ہیں تو انھیں ماچ کا خیال کا نام دیا جاتا ہے۔ بیٹھک کے طرّہ کلغی خیالوں کی روایات کے اکھاڑے راجستھان میں قریب دوسو سال سے پائے جاتے ہیں۔ سب سے پہلے جے پور، الور، گھومنڈا کے آس پاس ان کے مقابلہ کا انتظام کیا گیا، آج بھی چتوڑ اور گھومنڈا میں طرّہ کلغی اکھاڑے کہلاتے ہیں۔

اسٹیج کی اونچائی بارہ سے بیس فٹ تک ہوتی ہے۔ یہ حصہ نسواں اداکارہ کے لیے ہوتا ہے۔ اس سے نیچے اترنے کے لیے بانس کی سیڑھیاں لگائی جاتی ہیں جس پر نسواں اداکارہ آواز دیتی ہوئی نیچے اترتی ہے اور رانیاں ہونے کی صورت میں کھیل میں دو اٹالکائیں بھی بنائی جاتی ہیں اٹالکا کے پاس جو منچ بنایا جاتا ہے وہ مکھیہ منچ (خاص منچ) کہلاتا ہے، یہ اداکاری کے لیے ہوتا ہے جو زمین سے قریب پانچ فٹ اونچا ہوتا ہے اس کی لمبائی چوڑائی سے ڈیوڑھی ہوتی ہے اس کے

کنارے پر اکھاڑے کا جھنڈا لگا ہوتا ہے، تینوں کناروں پر مشعلیں لگادی جاتی ہیں، اوپر ایک جانب استاد کا آسن ہوتا ہے، اس اسٹیج کے آگے یا بائیں جانب ایک اور اسٹیج بنایا جاتا ہے جو ذیلی منچ (اڑھومنچ) کہلاتا ہے جو سازندوں اور باجے بجانے والوں کے لیے ہوتا ہے۔

جہاں ڈراما ہوتا ہے وہاں اُس اکھاڑے کا جو اکھاڑا ڈراما کرتا ہے جھنڈا لگا دیتا ہے اس کھمبے پر ایک کاغذ لگا دیا جاتا ہے جس میں کھیلنے والے ڈرامے کا نام اور اکھاڑے کا نام استاد اور تمام اداکاروں کے بارے میں کافی جانکاری دی جاتی ہے، یہ جانکاری روایتوں کی شکل میں ہوتی ہے اس کی ایک مثال ملاحظہ فرمائیں:

ہوگا تماشہ گڑھ چتوڑ میں سب آجو دیکھیں انار

پھاگن سدی نوی کو تماسون لیجیے نرنار

تاریخ پندرہ مارچ نے سرمارسیو سوموار جی

راجہ بھرتری کروں تماسو دیکھو سب پردار جی

سب آجو دیکھیں ہوگا تماشہ چتوڑ میں انار

چین رام استاد ہمارا لیجو جی مجرا مان

چتا لال اور پھول چند کے جن پہ طرّہ نشان

کھیل کھلاؤں مانک چوک میں دیکھیے کُل جہان جی

سب آجو دیکھیں ہوگا تماشہ گڑھ چتوڑ میں انار

شوقیہ لوگ لاوَنیاں جوڑ جوڑ کر، گا گا کر، گلیوں گلیوں اور گاؤں گاؤں میں خوب پروپیگنڈا کرتے ہیں۔ مخالف اکھاڑے والوں کو مقابل اکھاڑے والوں کا مذاق اڑانے میں کافی لطف آتا ہے۔ وہ ان کے خلاف لاوَنیاں جوڑ کر گالی گلوچ تک پر اُتر آتے ہیں جیسے:

جھنڈی جھک مارے مانک چوک میں مرگئے کھلاڑی

جہاں بھی یہ کھیل ہوتے ہیں مخالف لوگ کھیل بگاڑنے کی ہر طرح سے کوشش کرتے ہیں کبھی کبھی اس مقام کے برابر ہی مخالف اکھاڑے والا کھیل شروع کرتے ہیں، کبھی ایک اکھاڑے کا کھیل ختم ہونے پر دوسرا اکھاڑہ اسی مقام پر کھیلا جاتا ہے، من چلے لوگ ہر طرح کی مکاری پر

اُتر آتے ہیں۔ کبھی کبھی ڈرامے کے دوران تماش بینوں کے مجمع میں پٹاخے چھوڑ دیتے ہیں، کبھی ہُڑ دنگ مچایا جاتا ہے، کبھی کبھی تماش بینوں اور اداکاروں کے درمیان بحث شروع ہوجاتی ہے، سوالوں جوابوں میں کبھی کبھی بات بڑھ جاتی ہے۔

یہ خیال اپنی فن کاری کے لیے مشہور ہیں راجا اداکار عوام کے درمیان سے گھوڑے پر چڑھ کر آتا ہے۔ راجا کے بائیں ہاتھ میں تلوار اور دائیں ہاتھ میں ایک چھڑی رہتی ہے یہ چھڑی کاغذ کی بنی ہوتی ہے، کاغذ کے پھولوں سے ہی وہ چھڑی سجی ہوتی ہے، رانی کے ہاتھوں میں بھی چھڑی ہوتی ہے۔ دونوں چھڑی گھماتے اور آواز دیتے آہستہ آہستہ بڑھتے ہیں۔ ان دونوں کے ندائیہ اشعار میں اپنا نام، مقام، نواس، خاندان وغیرہ کا تعارف دیتے ہیں اور تب جا کر خاص اسٹیج پر ڈراما شروع ہوتا ہے۔ مکالموں کے رقص میں اداکار اپنی اپنی جگہ بدل لیتے ہیں اور گا چکنے کے بعد شہنائی، نقارے اور سارنگی والے کا ساتھ دیتے ہیں۔ گانے اور ڈرامے کا رنگ جمانے میں تورئی بھی خاص مدد کرتی ہے۔

طرّہ اور کلغی اکھاڑوں کو لوگ طرّہ کو اوم اور کلغی کو شکتی (مظہر) مانتے ہیں، اتنا ماننے پر بھی کلغی کو اکھنڈ کماری اور طرّہ کو بال برہم چاری کہا گیا ہے، برہما اور مایا کے اس تعلق سے ان کے متعلقین نے خیال کے ادب کی تخلیق کی۔

طرّہ کلغی کے خیالوں میں روپ بسنت، راجا ہریش چندر، مور دھوج، نہال دے نرسلطان، راجا کیوٹ، راجا بھرتری، گوپی چند، رکمنی منگل، سیتا سومبر، راجا رسالو، انوپ سنگھ، بھگت پورن مل، امر سنگھ راٹھور، نرسنگ، طرّہ کلغی کا بیاہ وغیرہ ڈرامے کھیلے جاتے ہیں۔

راجستھان میں سب سے پہلے چتوڑ میں طرّہ اکھاڑے شروع ہوئے، ابتدا سے ہر ایک اکھاڑے کا استاد ہوتا ہے۔ سب سے پہلے استاد سدھو سنگھ نے طرّہ خیالوں کا اکھاڑہ شروع کیا، اُن کے بعد روپ چند، چھوٹے لال، بھیم چند، چمپا لال، مول چند، خیالی لال، بھوانی سنگھ، ہری شنکر اور رام سکھ لال مشہور ہیں۔ انھوں نے سینکڑوں کی تعداد میں خیال اور لاونیاں لکھیں۔ 1966ء تک چین رام استاد اکھاڑے کے استاد تھے کلغی اکھاڑے کے استاد حیدر بیگ خواجہ علی کے نام قابل ذکر ہیں۔ طرّہ کلغی کی طرح اور بھی شخصی اکھاڑے بنے۔

کچامنی خیال

اس خیال کی طرز کے خالق پنڈت لچھی رام تھے۔ یہ قصبہ کچامنی راجستھان کے رہنے والے تھے بعد میں بڑسو کے ٹھاکر انھیں اپنے یہاں لے آئے تھے جیسا کہ لچھی رام نے اپنے ایک خیال میں کہا ہے:

''خاص کچامنی باس سو خیال کتھیو لچھی رام''

یہ زیادہ پڑھے لکھے نہ تھے لیکن علم مجلس حاصل تھا خیال لکھ لکھ کر اپنے گرو رام سروپ کو دکھاتے تھے جو اسے اصلاح کر کے آخری شکل دیتے تھے۔ سمبت 1998 بکری مطابق 1941ء میں ان کا انتقال ہو گیا۔ ان کے ساتھ کچامنی کا جلا ہا کریم بڑھو کا تا جو سازی ملکو سازی بدو سازی اور گھاسی جی بسور یا بودو کمہار بھندلیا کے جوڑ جی برہمن خاص اداکار تھے نگاڑہ (نقارہ) بڑسو کا کنسا اور گوبند بجاتے تھے مانگی فقیر راجا بنتا تھا۔ تختوں کا اسٹیج بنایا جاتا تھا، پردے نہیں لگائے جاتے تھے، رات رات بھر کھیل چلتا تھا، بڑے بڑے ٹھکانوں اور رجواڑوں میں ان کی پہنچ تھی۔

لچھی رام کے خیال چھپ چکے ہیں ان خیالوں میں گوپی چند، ملیا گیر گوگ چوہان میرا منگل، بکرم ناک ولی، پارس تیال واری، نوشنکی، شرون کمار، وکرمادتیہ، بگیا بھٹیارن، راجا چندر سین، جگدیو، کنکالی، بھگت پرہلاد، سیٹھ سیٹھانی، نہال دے سلطان، بھگت پورن مل، کھیم جی آمل دے زیادہ مشہور ہیں۔ انھوں نے مزاحیہ ہولی خیال بھی لکھے ہیں جو کافی مشہور ہوئے۔ دوسرے خیالوں کی طرح اِن خیالوں میں اسٹیج نہیں ہوتا، اس کی بنیاد موسیقی اور ترنم پر ہے۔

کہتے ہیں کہ خیالوں میں ہرکارے کے کردار کی ایجاد لچھی رام نے کی۔ اِن سے پہلے خیالوں میں صفائی والا آتا ہے منچ کی صفائی کرتا ہے پھر بھشتی آتا ہے چھڑکاؤ کرتا ہے اور اس کے بعد دو شکل کی شکل میں آنندی آتا ہے اُس کا کمر سے نیچے کا پہناوا زنانہ اور اوپر کا مردانہ ہوتا ہے زنانہ لہنگا اور مردانہ انگرکھا اور پگڑی ہوتی ہے جس پر طرّہ اور کلغی نمایاں رہتی ہے۔

متھری کا لچھی رام کھوجی (باوری) ان کا چیلا تھا، اس نے بھی کئی خیال کی کتابیں لکھیں ہیں۔ اُن میں رکمنی منگل، رامائن، پتا وکرم موے، مورو حج، بابو سنگھ راٹھور، ہریش چندر قابل ذکر ہیں۔ سانبھر کی گھنا گھن نے بھی اجمیر کے راجپال نے بھی کئی خیال لکھے۔ گھنا گھن لچھی رام کے

ہمعصر تھے کئی بار اپنے یہاں لچھی رام کو بلا کر خیالوں کے ڈرامے کرائے۔ لچھی رام کی موت ۱۹۴۱ء میں ہوئی، وہ دونوں ہاتھ سے لکھتے تھے اُن کے ہاتھ کی لکھی کتابیں گنگا رام کے پاس محفوظ ہیں۔

لچھی رام کے علاوہ بیر جھانی موتی، ہیرانند، گنگ راج سارسوت، گوبند رام گوڑ، بکیہ دت، اودھا جوشی، دھنالال، چرنجی، پھیرو بخش، امبالال جھوتھا، رام نرائن، نندرام جسولال، دوارکا پرشاد، گوپال، بلدیو، چھاجولال، ڈالواگروال، سکھ لال، نانولال، کلیان جوشی، چھمن بہادر سنگھ کھاتی، رتنا وغیرہ کچامنی خیالوں کے خاص مصنفین ہیں۔

خصوصیات: ان خیالوں میں دوہا، کبت، شعر، سورٹھا وغیرہ کا استعمال ہوتا ہے ان کی بول چال کی زبان اردو ہوتی ہے۔ ان خیالوں کو دودنی دھن کے خیال بھی کہتے ہیں۔ نقارہ، ڈھولک، مجیرے، ہارمونیم وغیرہ ساز ہوتے ہیں، ان خیالوں میں طنز اور مزاح زیادہ ہوتا ہے، مصنف کا ذکر جگہ جگہ ملتا ہے ان خیالوں میں سادہ اسٹیج ہوتا ہے، ان خیالوں کی دھنیں زیادہ تر عوامی ہوتی ہیں۔

شیخاوتی خیال

شیخاوتی خیال کے موجد فتح پور کے پرہلاد رام جھالی رام پروہت ہیں۔ بچپن سے ہی ناچ گانے کا شوق ہونے کی وجہ سے تیوہاروں پر اپنے دوستوں کے گروپ کے ساتھ عوامی منظوم ڈراموں میں حصہ لیتے تھے۔ انھوں نے اس زمانے کے جاگیرداروں اور سیٹھ ساہوکاروں کی مدد سے اپنی خیالوں کی منڈلی تیار کی اور خیالوں کے ڈرامے کرنا شروع کر دیئے۔ یہ خیال اب سے سو سال قبل شیخاوتی خیالوں کے نام سے مشہور ہوئے۔

مشہور خیال کے ڈراموں کے مصنف نانو رام بھی اس اکھاڑے کے تھے۔ نانو رام نے خیالوں کے ڈراموں میں ایک نئے اسلوب کی ابتدا کی جو چوڑاوتی طرز کہلائی اور مقبول ہوئی۔ یہ ذات کے میراثی تھے۔ ان کے چیلے اجیرا نے بھی اپنی ایک الگ منڈلی بنائی۔ یہ قوم کے تیلی تھے، ان کے لکھے خیالوں میں ترسی کا بھات، سلطان کا بھات، بدرکٹ امر سنگھ، مالدے ہاڈی، بلرام دے سوانگ زیادہ مقبول ہوئے۔ ان کی دیکھا دیکھی نانو کے پیچھے کبر میر نے اپنی جائے پیدائش سیکر میں آزادانہ اپنا اکھاڑا بنایا۔ یہ اردو میں خیال کے ڈرامے لکھتے تھے ان کا لکھا خیال ''گُلر روز رینہ'' زیادہ مشہور ہے۔ ان خیال کے ڈرامہ نگاروں میں بھوجک، مان کوی، چتی لال، سیس

داس اور انتو رام پروہت بھی اس طرز کے خاص مصنف ہیں۔ فتح پور کے ٹھاکر گجادھر سنگھ نے ڈھولا کے اٹھارہ حصے لکھے ہیں۔

خصوصیات: شیخاوتی خیال اپنی اعلیٰ موسیقی کے لیے بے حد مشہور ہیں۔ ابتدا میں ڈھولک اور سارنگی کا استعمال ہوتا تھا بعد میں اس کو زیادہ دلکش بنانے کے لیے نقارہ اور ہارمونیم شامل کر دیا تھا، سازوں کے ساتھ آوازیں لگانے والے (ٹیریے) بھی شامل ہوئے۔ اس کے خیالوں میں چندراوتی، دھومتی، کامنی، بروی، چیچ ونتی، بھیردں، پرچ، کالنگڑا، اساوری، کھڑی توڑی، کھڑی بھیرویں، جان کی سندھو، سورٹھ، ٹھمری، بروا، کلامی، کرکا، دھانی، وغیرہ استعمال کیے جاتے ہیں۔ چوبولا کے ساتھ ان میں تان لگائی جاتی ہے۔ کھیل کے اختتام پر بھیڑ کی پوجا کی جاتی ہے۔ اسٹیج کے لیے سادہ تختوں پر اوپر چاندنی تان دی جاتی ہے۔

سیکڑا، کھیلولا، اندر پورا، چڑوا اور جاکھل میں ان خیالوں کے خاص اکھاڑے ہیں۔ اندر پور کے ارجن لال ایک خیال کو تین تین طرزوں میں پیش کرنے میں کمال رکھتے ہیں۔ ان کا مان سندری خیال دیکھنے کو دور دور سے لوگ آتے ہیں۔ بندو رانا میراثی اور راؤ لوگوں نے بھی ان خیالوں میں کافی نام پیدا کیا ہے۔ انڈو کامری لوگڑھ کا میر (سکا) ڈھگالی کا جشن کو کیت کا والا سن اور رسدا ما، اپنے وقت کے مانے ہوئے اداکار ہوئے ہیں۔

چڑوتی خیال

قصبہ چڑوا راجستھان کے تانو رانا نے لگ بھگ سو سال قبل خیالوں کی ایک نئی لکھائی جو چڑاوتی طرز کے نام سے مشہور ہوئی۔ تانو سنسکرت ہندی ڈنگل اور پنگل کے کوی تھے۔ ان کا جنم سمبت 1873 مطابق 1816ء میں ہوا، یہ لگ بھگ پچاسی (85) برس زندہ رہے۔ اپنی زندگی میں انھوں نے چھتیس (36) خیال لکھے جو عوام میں زیادہ مقبول ہیں۔ ان میں ڈھولا مارو، جیسن بادشاہ زادی، راجا نل، جگدیو کشکالی، پٹھان شہزادی، ہمیر ہٹ، کھیم آبھل دے، چک درپن، لیلیٰ مجنوں، دولہا دھاری، راجا چتر مکٹ، پورن مل، ہیر رانجھا، امر سنگھ، ہاڑی رانی، رسالو، بیلا دے، گوپی چند، چھیل پران ہاری، روپ بسنت، راجا کیوٹ، مورودھج، ہریش چندر، تارا، ڈونگ جی جوار جی، وراٹ پرو، جے مل، اندر کنور، جوہری، اچھوتے کتھ، بارہ ماسہ لاؤنی، چندر پربھا نامی خیال قابل ذکر ہیں۔

یہ خیال دوہا، لاؤنی شعر جھڑ، دو بولا، چو بولا، کبت، اور کڑا کے لیے مشہور ہے۔ مکالمے رقص اور راگوں کی ملاوٹ کی وجہ سے ان خیالوں کا خصوصی مقام رہا ہے۔ ہرپت رام، ننو بخش، گھنشیام داس اور گوبند رام ان کے خیالوں کی طرز کے استاد تھے اپنے خیالوں میں نانو جی نے انھیں کافی عزت کے ساتھ یاد کیا ہے۔ آخر عمر میں انھوں نے پانڈوؤں کے چوتھے حصہ کی تخلیق کی۔ ان کی عادت بڑے موجی، دلیر اور پھکڑ تھے۔ پیسے کو ہاتھ کا میل سمجھتے تھے اس لیے جتنا کماتے تھے اتنا ہی یاروں اور دوستوں میں خرچ کر دیتے تھے۔ اُس دور کے مالدار سیٹھ ساہوکاروں پر ان کا اچھا اثر تھا۔ نانو جی کے بعد اُن کے پوتے نے خیال کا اکھاڑا بنایا۔ اِس اکھاڑے میں بھی کئی اچھے اداکار تھے۔ رام گڑھ کے عمرالدین نے لگ بھگ بارہ سال تک زنانہ پارٹ کیا تھا لاڈو کے پاکستان چلے جانے کی وجہ سے اکھاڑا ختم ہو گیا لیکن نانو کے بھتیجے چندوا نے اس روایت کو کبھی ختم نہیں ہونے دیا۔ چندوا اور دولا اِن دونوں بھائیوں نے مل کر ایک اچھا طاقتور اکھاڑا بنایا جس میں نانو جی کی کمی کسی طرح محسوس نہیں ہوئی یہ خاص بڑا زنار شیخ تھے اس کے بزرگ میوات جے پور کے رہنے والے تھے وہاں سے منڈاور آبسے اور منڈاور آبسے پھر منڈاور چڑوا آ کر مقامی طور پر بس گئے۔ چڑوا آنے والوں میں برہان جی بھی تھے جو بکھارو کی برت کرتے تھے آج کل دولا جی کے اکھاڑے میں چھگن، سوہن، شوبھا، شیام، سدن، عمرالدین، دینا، موہن سینی اور بنارسی نامی اداکار ہیں۔ یہ سب انہی کے خاندان سے متعلق ہیں۔ نانو کے لڑکے بڑوا جی نے بھی کچھ دس ماسہ اور بارہ ماسہ لکھے۔ ایک بارہ ماسہ چھپ چکا ہے۔ خیال ڈراما کی دنیا میں ناٹک اکاڈمی نے دلو جی کو کافی عزت بخشی ہے، دلو جی ستر سال کے ہیں لیکن آج بھی ان میں جوش جوانی اور اُبال ہے۔

خصوصیات: یہ خیال بیانیہ نہ ہو کر داستانی ہیں۔ ان میں کلاسیکی گانے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ سورٹھ، دیس، جوگیا، کالنگڑا، بھیرویں، کانی، پھاگ، جماج، وغیرہ کو عوامی ڈھنگ سے باندھا گیا ہے۔ ان خیالوں میں دوہے بھی راگنیوں میں گائے جاتے ہیں۔ ان خیالوں میں رقص بے حد پیچیدہ ہوتا ہے۔ آج کل موجودہ دولا جی کے علاوہ نورنگ پور کا پیرو چڑوا کا غنی اور گروا کا مال جی کا اکھاڑا خاص ہے۔ راج گڑھ کا شیخا سن مل بھیجی سنگا دت نے بھی ایک اکھاڑہ چلایا تھا جو کافی کامیاب ہوا، اس کی موت کے بعد سلا ناتی نے ان

خیالوں کو خوب ترقی دی۔

نوٹنکی خیال

ویسے ہاتھرس اور آگرے کے خیالوں کو راجستھان میں نوٹنکی خیال کہا گیا ہے۔ یہ نام اسے بیسویں صدی کی ابتدا میں ملا ہے، اس کے نام کے بارے میں تفصیل سے آئندہ صفحات میں ذکر کروں گا۔ نوٹنکی خیال، نوٹنکی سوانگوں کو 1940ء تک خیال کہا گیا ہے جن کے بارے میں کچھ شواہد میں پچھلے صفحات میں پیش کر چکا ہوں اسی بنا پر جب آگرہ اور ہاتھرس میں ان سوانگوں کو نوٹنکی خیال کہا گیا تو راجستھان میں بھی اس کو نوٹنکی کے نام سے پکارا گیا۔ بیسویں صدی کے اواخر سے ہاتھرس نوٹنکی سوانگوں کا گڑھ رہا ہے۔ یہاں اندرمن اور مرلی دھر کے اکھاڑے بے حد مشہور ہیں۔ اندرمن کے شاگرد چرنجی اور نتھارام اور مرلی دھر نے 1910ء کے بعد پیشہ ور منڈلیاں بنالی تھیں جو گھوم پھر کر پورے شمالی ہند بلکہ کراچی اور رنگون تک سوانگ کرتی تھیں۔

راجستھان میں نوٹنکی خیالوں کا رواج بھرت پور اور ڈیگ میں بھوری لال نے کیا، یہ قوم کے سنار تھے اور ڈیگ راجستھان کے رہنے والے تھے۔ بھوری لال نے پہلے نتھارام اور اس کے بعد ہاتھرس کے مرلی دھر ہرنرائن کے اکھاڑوں میں نوٹنکی خیالوں میں کام کرنا شروع کیا۔ بھوری سنگھ مرلی دھر کے اکھاڑوں میں شوقیہ کام کرتے تھے اور مرلی دھر کے لگ بھگ چالیس خیالوں میں بھوری لال نے ڈراموں میں حصہ لیا تھا۔ مرلی دھر کے گنج پری اور ماہی گیر وغیرہ سوانگ بے حد مقبول تھے۔ وہ اگر چاہتے تو اپنے ڈراموں اور اداکاری سے لاکھوں روپیہ کما سکتے تھے لیکن انھوں نے اپنی آمدنی سے پیاؤ (سبیلیں) اور کنویں، دھرم شالائیں بنوائیں۔ بھوری لال جی رقص کے علاوہ موسیقی میں بھی ماہر تھے۔ ڈیگ کے بزرگ آج بھی انھیں یاد کرتے ہیں، وہ سنگیت کے تان سین تھے، کہا جاتا ہے کہ کئی بار انھوں نے اپنے سنگیت سے آندھی اور بارش بلا کر موسیقی کے کمال کو عروج پر پہنچایا لوگ آج بھی ان کا نام عزت سے لیتے ہیں، وہ نوٹنکی ڈراموں کے مصنف بھی تھے ان کا لکھا ہوا لیلا مجنوں، نامی ڈرامہ بے حد مقبول ہے۔ بھوروں سنگھ نے نتھارام کے اکھاڑے کے علاوہ گرراج جو نتھارام کے شاگرد تھے اور نوٹنکی ڈراموں کے خاص اداکار اور کمپنی چلانے والے تھے، اُن کے اکھاڑے میں بھی کام کیا تھا۔ راجستھان میں گرراج اور ان کی کمپنی نے بھرت پور،

دھول پور، بے سوڑی، راجوری، اکوڑہ وغیرہ میں کھیل دکھائے ان مقامات پر نوٹنکی ڈراموں کے اکھاڑے بھی تھے۔

نوٹنکی میں بحر طویل، دوہا، بحر شکست، لاوُنی، اساوری، لاوُنی لنگڑی کڑا، دوبولا چوبولا، قوالی، غزل، دادرا، ٹھمری اور اشعار کی زیادتی رہتی ہے۔ گرراج کی کمپنی میں مہاویر، نظیر، ڈھولک، سوکھا میراثی، نقارہ، رحیم بخش، ڈھیلی، حیدر سند ملو، سارنگی مولا سردد (چکاڑا) کے نام قابل ذکر ہیں۔

بہت سے راجستھان کے علاقوں میں نوٹنکی خیالوں کو نوٹنکی سوانگ بھی کہتے ہیں۔ آج کل انھیں زیادہ تر ڈوم کھیلتے ہیں، یہ لوگ پہلے اپنے ڈرامے میں ابتدا میں راس لیلا کرتے ہیں بعد میں پھر سوانگ کرتے ہیں۔

میواڑی خیال

میواڑی خیال اپنی نزاکت، زیبائش، شاندار لباس، شان وشوکت اور نمائش کے لیے مشہور ہے۔ میواڑی آئینے دار پگڑیاں، چمکتے سرپیچ، جھلملاتی لچھے دار داڑھیاں اور رعب داب کے علاوہ طرّہ کلغی، لمبا اور کنارے دار جھلگا اور جھلگوں پر لگا کمر بندھا اور کمر بندھے پر لگا پرتلا گھیر دار، وھیر تھو بیر گھاگرے، لہردار، جھلکتی اٹھلاتی ساڑیاں اور ان پر بندھے تاج، بازو بند، لڑیا جھیلا کندورا، اکھڑی دغیرہ کھنکتے زیورات، ان خیالوں کا رنگ لوٹتے ہیں اور مسرت میں محو ہو جاتے ہیں، یہاں کی اداکاری اور رقص میں بھی ایک خاص طرح کی انانیت ہے۔

یہاں کے خیالوں کا اپنا کوئی اسٹیج نہیں ہوتا، مقرر کیے ہوئے مقام کے چاروں جانب تماش بین بیٹھ جاتے ہیں اور ڈرامہ شروع ہو جاتا۔ خاص خیالوں کے لیے شاندار سیڑھی بنائی جاتی ہے جس پر سے نسواں اداکارہ آواز دیتی ہوئی خاص اسٹیج پر آتی ہے۔ امر سنگھ راٹھور میں یہ سیڑھی اپنی سجاوٹ کی وجہ سے تماش بینوں کو اپنی جانب راغب کر لیتی ہے۔

اودے پور کے خیال

کسی زمانے میں اودے پور ان خیالوں کا گڑھ تھا اس بات کا ثبوت جسونت ساگر کا بنایا ہوا خیال اودے پور کے تذکرے میں ملتا ہے۔ سمبت 1875 بکری مطابق سے لیکر سمبت 1890

کے درمیان جسونت ساگر نے اودے پور چھند کی تخلیق کی، اس تخلیق میں اودے پور کے سوانگوں کا ذکر ملتا ہے جگہ جگہ شاعر نے خیال تماشوں کا بھی ذکر کیا ہے۔

خیال تماشوں کا زور+ دھرو مچاوے شور اشور ‖ 36 ‖

دوہا دسراویں دیوالی پہ تماسا گڑھ گور

ہوا ودے پور میں پچھ خیال نہیں ان ٹھور ‖ 39 ‖

خیالوں کی تحقیق کے سلسلے میں ڈاکٹر مہیندر بھان دت کو جسونت ساگر کا ایک گٹکا ملا ہے جس میں آٹھ خیال لکھے ہوئے ہیں۔

(۱) گوپی چند (۲) بنجارے کا خیال (۳) دوست کا خیال (۴) ذری پلا کا خیال (۵) رڈھر بھرتار کا خیال (۶) زیور کا خیال (۷) پنڈت کا خیال (۸) مینھو کا خیال۔

سیاہی اور کاغذ اور لکھاوٹ کو دیکھ کر یہ گٹکا سو سال سے پیشتر کا نہیں لگتا اس سے ظاہر ہے کہ اودے پور میں سو برس قبل خیالوں کی ترقی تھی۔

علی بخش کے خیال

انیسویں صدی عیسوی میں جب اندر سبھا کے اثر سے سوانگ نے نوٹنکی کی شکل اختیار کر لی تھی اور یہ روایات غزل، مسدس، مثنوی، مستزاد اور کلاسیکل گانے دوہا، چوبولا، سورٹھا وغیرہ کے ساتھ پورے شمالی ہند میں ایک لہر کی طرح پھیل گئی تھی شمالی ہند کے گاؤں گاؤں، قصبہ قصبہ، شہر شہر میں موسیقی کی یہ ڈرامائی صنف مینا بازار بنی ہوئی تھی بڑے بڑے رؤسا اور عزت دار لوگ اس میں حصہ لیتے تھے، اس کو باعثِ تحقیر نہیں سمجھا جاتا تھا اُس وقت ملک کے شمالی حصے یعنی پنجاب، ہریانہ، مظفر نگر، سہارنپور، میرٹھ اور راجستھان کے الور، بھرت پور ہی کیا بلکہ پورے راجستھان میں علی بخش کے خیال مشہور تھے۔ علی بخش ریاست الور کے گاؤں منڈاور کے رہنے والے تھے اور شیخاوت راجپوت تھے جیسا کہ انھوں نے اپنے ایک چھند میں کہا ہے:

دوہا

راجپوت ہوں شیکاوت میرا علی بخش ہے نام
نگر منڈاور سوب ہٹ بسیو ہے میرا نج دھام

توڑ

رواڑی بنار ہے گلزار   تماشہ کیا بیچ بازار

اس سے صاف ظاہر ہے کہ علی بخش ریاست الور کے رہنے والے تھے اور الور لاؤنی کا گڑھ رہا ہے۔ جیسا کہ میں پچھلے صفحات میں بتا چکا ہوں کہ خیال کا لاؤنی نام الور سے ہی ملا کیونکہ اس علاقہ کا دوسرا نام لاون دیس بھی ہے اس لیے خیال کی صنف دہلی سے اٹھارہویں صدی میں محمد شاہ کے بعد الور پہنچی اور وہاں لاؤنی کہلائی، وہیں بھرت پور سومناتھ کوی نے لیلا سوانگ مالتی مادھولکھا جسے انھوں نے وہاں کی روایات کے مطابق خیال کہا کیونکہ الور میں تقی بھگت باز کے ترقی دیئے ہوئے بھگت خیال کہلانے لگے تھے۔ کچھ ایسا قاعدہ ہے کہ جہاں ایک اہم شخصیت ہوتی ہے تو اس کا تعلق لوگ اپنے سے جوڑنے کی فکر میں رہتے ہیں یہی حالت علی بخش کے خیالوں کی ہے۔ کچھ لوگوں نے ان کی شیلی کو ہریانہ کا اثر بتایا، کچھ نے آگرے کا۔ رام نرائن اگروال جو ہر منظوم صنف کو برج بھوی کی آنکھ سے دیکھنا پسند کرتے ہیں اور برج سے کہیں نہ کہیں اس کا سلسلہ ملا دیتے ہیں کیونکہ برج کی زمین اور روایت اپنی جگہ پر ضرور عظیم ہیں، اس کا واسطہ شری کرشن جی سے ہے، اُن کی جائے پیدائش ہے، کل ملک کی عقیدت کی نظریں ہمیشہ دکن بنگال، پنجاب، بہار، اتر پردیش کی جانب اٹھتی ہیں لیکن ہندستان کی مکمل موسیقی برج میں ہی پیدا نہیں ہوئی اس پر دوسرے علاقوں کے بھی اثرات پڑے ہیں۔ اس لیے علی بخش کی صنف ڈراما کا تعلق برج سے جوڑنا نادانی ہے، وہ خود ایسی جگہ کے رہنے والے تھے جو خیال اور لاؤنی کا گڑھ تھا جہاں خیال لاؤنی کہلاتے تھے اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہ خود اپنی سرزمین کی پیداوار تھے۔ ایک روایت ان کے متعلق ہے جو دیوی لال سامر اور رام نرائن اگروال دونوں نے دہرائی ہے کہ ایک بار منڈ اور میں ہاتھرس کی سوانگ منڈلی سوانگ کھیلنے گیے، گاؤں کی بات تھی تختوں کا اسٹیج تھا علی بخش اسٹیج پر جا کر بیٹھ گئے، کسی اداکار نے ٹوک دیا کہ ٹھاکر صاحب یہ اسٹیج برہموں کا ہے اس پر برہمن بیٹھ سکتے ہیں، آپ اگر اسٹیج پر بیٹھنا چاہیں تو اپنی منڈلی آپ بنالیں۔ یہ بات ٹھاکر کو لگ گئی۔ وہ اس علاقے کے مہاتما غریب داس کے پاس گئے اور انھوں نے انھیں پورا واقعہ سنایا۔ انھوں نے دعا دی اور اکھاڑا قائم رکھنے کی اجازت دی، غریب داس کے بھجن کیرتنوں میں ٹھاکر صاحب حصہ لیتے تھے اس لیے بہت سے

موسیقی کے رموز سے واقف کار تھے، ویسے بھی وہ کئی زبانوں یعنی ہریانی، راجستھانی، برج بھاشا اور اردو سے واقف تھے اس لیے ان کا اکھاڑا خوب کامیاب رہا، ان کے اکھاڑے کی ہر چہار سمت شہرت ہوگئی۔ یہ داستان صحیح ہو یا غلط، یہ ضرور ہے علی بخش کو اکھاڑہ قائم کرنے کا ارادہ کسی وجہ سے ہوا ہو یہ کہنا کہ ہاتھرس کی سوانگ پارٹی آئی تو اس وقت تک تو ہاتھرس کی سوانگ پارٹیاں پیشہ ور منڈلیوں کی شکل میں وجود میں ابھی نہیں آئی تھیں۔ اس لیے یہ خیال کچھ غلط سا معلوم ہوتا ہے کہ علی بخش نے سوانگ ہاتھرس کی منڈلی کی وجہ سے لکھا۔ یہ حقیقت ہے کہ الور اور اس کے آس پاس سوانگ ۱۷ویں صدی میں ہی شروع ہو گئے تھے اور اٹھارہویں صدی میں یہ شمالی ہند میں پھیل گئے تھے۔ سہارنپور، مظفر نگر، میرٹھ، امروہہ، بجنور، اس کے خاص مراکز تھے۔ مہیندر بھان دت اور رام نرائن اگروال نے پنجاب کے بنسی لال کے سوانگ جنھیں انھوں نے انیسویں صدی کے ابتدا میں بتلایا ہے۔ مسٹر آر۔ سی ٹیمپل کی کتاب ''دی ریگنڈ آف پنجاب'' میں سوانگ دیے ہیں جسے انھوں نے کسی کشن لال سوانگیے سے سنا تھا اس سے پتہ چلتا ہے کہ پنجاب میں یہ غنائیہ ڈراموں کی ابتدا انیسویں صدی میں ہو چکی تھی اور اسی اثر سے سوانگ ہریانہ اور راجستھان میں پھیلے یہ دوسری بات ہے کہ اس زمانے میں خیال کی موسیقی کا زور تھا اس لیے زیادہ منظوم ڈرامے خیال کی موسیقی میں کہے گئے اور خیال کہلائے۔ علی بخش کی تاریخ پیدائش 1854ء مطابق سمبت 1911 بکرمی ہے اور تاریخ وفات 1890ء مطابق سمبت 1956 بکرمی ہے۔ اس طرح پر انھوں نے صرف 45 سال کی عمر پائی۔ لیکن خیال کے غنائیہ ڈراموں سے انھوں نے وہ شہرت پائی کہ وہ امر ہو گئے۔ ہریانہ اور شمال مشرقی راجستھان میں آج تک یاد کیا جاتا ہے۔ ہریانہ کی موجودہ غنائیہ ڈرامے کی روایات انھیں کی دین بتائی جاتی ہیں۔ ان کے بنائے ہوئے دس خیال اور ایک بارہ ماسہ ملتا ہے، خیال حسب ذیل ہیں:

۱۔ نل کا بگدوا (واپسی) ۲۔ نل کا چھڑاؤ ۳۔ پدماوت ۴۔ کرشن لیلا ۵۔ فسانۂ آزاد ۶۔ نہال دے ۷۔ چندراوت ۸۔ گل بکاؤلی ۹۔ مہاراجہ شودت سنگھ کا بارہ ماسہ ۱۰۔ الور کا صفت نامہ۔

یہ خیال بھینٹ، سندھو، ٹھمری، غزل، مسدس، مثنوی اور مانجھ کے گانوں میں ملتے ہیں۔ یہاں

کرشن لیلا سے ایک مثال ملاحظہ فرمائیے:

بھینٹ

کچھ روپ سکھا سُر مار ولائے چاروں وید
سنگھ روپ ہرناکش مارو نکلو اودر چھید
بارہ روپ دھر ہرناکس مارو، پایو نہ رتی بھر بھید
شیام روپ ہوئے نند لال برج تارن کے بھید
چھتری باسدیو سرگیان جس کے پتر سری بھگوان

دوہا

باون بن کل سے چھل کینو لیوز میں سے دان
پر سرام ہو چھتری مارے سے جاے خلق جہان
رام سروپ ہو لنکا توڑی دلواسر کا مان
آپ ہی مارے آپ ہی تارے پر گھٹ تو ہی ندان
بیپا اور سداما تارے تارے کلو کبیر
ہری چند سری کا راجہ تارے بھروتچ گھر نیر
ڈوبت گج کو کارج سارو پری بھگت پر بھیر
کرشن کرشن کہہ تاری دروپدی انت بڑھایو چیر
چھتری باسدیو سرگیاں جس کے پتر سری بھگوان

سندھو

اگر سین گھر بیاہ رجو متھرا شہر استھان — بیاہ کرو بسدیو سے کنس چلو پہچان

مانجھ

سن رے بھوندو گوالیا تو نت چرائے گائے — راج بڑا ہے کنس کا تو کہاں رہو بترائے
تو کہاں رہیو بترائے بادرے کرے اٹ پٹی بات — ہمرا اتمرا کہاں ملے مت کرو ہم سے اُت بات
تمری کاری دیہہ بادرے ہمرو کومل گات — چناچو بڑا مت کریں سوتیرے دو ماروں لات

توڑ: رو رو سناوے بھوندو گوال + موسے کہا لگاوے جال

علی بخش نے خیالوں کے علاوہ سینکڑوں بھگتی بھجن لکھے راج دربار میں ان کی پہنچ تھی۔ ۱۸۷۵ء کی ایک کتاب کے ساتھ چھپا ہوا اور چھمن داس کے سوانگ گوپی چند کے ساتھ ملا ہوا نولکشور پریس لکھنؤ کا علی بخش کے بارہ ماسہ سے دو مہینہ سنئے:

ٹیک: پیا ہم کو چھانڈ پردیس مگن نہیں کرنا

جس دن سے لگا اساڑ ہے من مار سجن سنسار چھاڈ تے مندر

سکھیوں نے بچھائی سیج محل کے اندر

مجھے یاد پیا کی آتی دھڑکتی چھاتی بجلی ڈریاتی گرجتے اندر

سکھی اُمڈے ندی نالے بھرے سمندر

میں ڈری دیکھ کے بادر، کہیں بولے بیری دادر، میں پیا بنا بے آدر

روے روے بھیجی ہماری چادر

ان کے خیالوں میں اسٹیج سادہ بنایا جاتا ہے تخت ڈال کر اوپر چھت تان دی جاتی ہے، تماش بین چاروں جانب بیٹھتے ہیں، سازوں میں ڈھولک، نقارے، سارنگی، طبلہ اور ہارمونیم خاص ہیں۔ علی بخش کے شاگردوں میں دھون نائی، دھونستا مودی، دھنیا بنیا، ماٹو کباڑی، برسوٹھا کر، فہیم مجاور، غنی مجاور، لال جی پجاری خاص تھے ان کے لڑکے کا نام روحان اور ان کی بیوی کا نام اپن تھا اپن کو مہاراجا الور نے اپنی راکھی بند بہن بنالیا تھا۔

کشن گڑھی خیال

راجستھان کے کشن گڑھ میں رائے خیالوں کو کشن گڑھی کہا جاتا ہے کیونکہ ان خیالوں کی طرز دوسرے علاقائی خیالوں سے کچھ جدا ہوتی ہے اس لیے علاقہ کی مناسبت سے کشن گڑھی خیال کہے جاتے ہیں۔ اگرچہ کشن گڑھی خیالوں کے بزہست چھندوں میں دوسرے خیالوں سے مشابہت ہوتی ہے صرف لہجہ، دھن اور تلفظ میں تھوڑا فرق ہوتا ہے اس باریکی کو معمولی لوگ نہیں پکڑ پاتے صرف ماہر لوگ ہی اس کا اندازہ لگا سکتے ہیں اور اسے پکڑ سکتے ہیں بظاہر فرق حسب ذیل ہیں:

۱۔ ان خیالوں میں زیادہ چیخنا اور چلانا نہیں پڑتا، درمیانی لہجے میں اور سُر میں ادا کرنا پڑتا ہے۔

۲- کشن گڑھی دھن آہستہ آہستہ گائی جاتی ہے ایک ایک لفظ کا تلفظ صاف ادا کرنا پڑتا ہے۔
۳- اِس موسیقی میں رقص کا زیادہ پہلو نہیں ہوتا۔
۴- ایک راگ کو بار بار نہیں گایا جاتا، تماش بین اُکتاتے نہیں ہیں۔
۵- اسلوب میں دیسی پن ہونے کی وجہ سے یہ خیال دیسی کہے جاتے ہیں۔
۶- اِس خیال کی اسٹیج سجائی جاتی ہے۔لباس، وضع دار اور شاندار ہوتا ہے۔

اس طرز کے مصنفین بنسی دھر، دوسس داس خاص ہیں۔ان کے علاوہ سہدیو، کیلاش چند، منتر جی، چھتر جی، اور پرتاپ جی نے بھی خیال لکھے ہیں، ان خیالوں کا مرکز اجمیر، کشن گڑھ، سلیم آباد اور نصیر آباد تک دیکھنے کو ملتا ہے۔طرّہ کلغی خیالوں کا بھی ان پر کافی اثر پڑا ہے کیکری گاؤں کے آس پاس ڈیلا گاؤں میں کہنا گوجر کا اکھاڑا ہے جو کچا منی خیالوں کو کشن گڑھی اسلوب میں ڈھالتا ہے۔

رمتیوں کے خیال

بیکانیر اور جیسلمیر کی جانب جو خیال کے ڈرامے اسٹیج کیے جاتے ہیں وہاں ان ڈراموں کو رمتیں رمت یا رامتوں کے نام سے پکارا جاتا ہے اور ڈراما کرنے والے اداکاروں کو رمتیا یا رمتیہ کہا جاتا ہے اس وجہ سے ان کے کھیل بھی رماتیوں یا رمتیوں کے کھیل کہلاتے ہیں رام تیا یا رمتیا آگے چل کر رامت اور رمت کہلایا۔سب سے پہلے رامت خیال بیکانیر میں رائج ہوئے اس کے بعد ان کا پھیلاؤ جیسلمیر میں شاعر کے ذریعہ ہوا ہولی کے چیت تک ان رمتیوں کے اکھاڑوں کے کھیل ہوتے ہیں اور مقابلے ہوتے ہیں۔

بیکانیری رمتیں: بیکانیر میں آچاریوں کا چوک رماتیوں کا چوک، پیاسوں کا چوک، ہربنسوں کا چوک، چوسوں کا چوک، گوسائیوں کا چوک، سرمنڈوں کا چوک، وماڑیوں کا چوک، بارہ گواڑکوں کی گواڑ، دانویوں کی گواڑ میں رمتیوں کے دو اکھاڑے ہیں ان میں آچاریوں کی رمت خیال کے نام سے کھیلی جاتی ہے دوسری رمتیں اپنے اپنے چوک اور گواڑوں کے نام سے چلتی ہیں۔ یہاں سبھی رمتیں ایک ساتھ ڈرامے کرتی ہیں کسی رمت میں لاوَنیوں (خیالوں) کی زیادتی ہوتی ہے کسی میں چوماسوں کی۔رمتیوں میں سوانگ کی طرز ہوتی ہے اور کئی رمتیوں پر نوٹنکی کی طرز حاوی ہوتی ہے۔ ان رمتیوں میں سبھی اقوام کے لوگ حصہ لیتے ہیں خاص حصہ برہمنوں کا ہوتا ہے۔

جس دن رمت کا کھیل کیا جاتا ہے ایک دن قبل رمت کا چھپکا نکالا جاتا ہے اس میں سب ہی لوگ شامل ہوتے ہیں ان رمتیوں میں مختلف قسم کے گیت اور ماسے، بارہ ماسے۔ دس ماسے، تیرہ ماسے، اٹھارہ ماسے، بیس ماسے اور چوبیس ماسے تک گائے جاتے ہیں، راگوں میں سورٹھ، دیش مانڈ اور کماچ کی خصوصیت رہتی ہے، سازوں میں ڈھولک، نقارہ، جھانجھ اور کھڑتال کے نام خاص ہیں اسٹیج ایک سا نہیں ہوتا۔ کسی رمت میں سادہ تخت رکھ کر جاجم بچھادی جاتی ہے کہیں کہیں صرف ریتلی زمین پر ہی ڈراما کھیلا جاتا ہے لیکن تماش بینوں کے بیٹھنے کے لیے بینچیں اور کرسیاں ڈال دی جاتی ہیں ابتدا میں سبھی اداکار منگلا چرن گاتے ہیں پھر ڈراما کے رول کے مطابق اداکار اپنا خیال گاتے ہیں۔

آج کل سند وسوا، سنگ سا، گوکل داس، پنّا لال سیوک رمتیوں کے خاص استاد مانے جاتے ہیں ان سے پہلے کشن داس آچاریہ، شیو پرشاد پروہت، بھیکا جی جوشی، بچھی رام، منی راج، موتی لال، بھاگو مہاراج، صوبہ مہاراج اِن خیالوں کے استاد تھے۔

جیسلمیری رمتیں: جیسلمیری رمتوں کے لیے تختوں کا اچھا سا اسٹیج بنایا جاتا ہے ان کے اوپر بانس اور بلیّوں کی مدد سے ایک چھتری نما محل بنایا جاتا ہے اس اسٹیج میں رمتیوں میں حصہ لینے والے اداکاروں کے لیے مقام مخصوص ہوتا ہے ڈراما بانس کے اسٹیج کے قریب زمین پر ہی کیا جاتا ہے۔ جس اداکار کو پارٹ کرنا ہوتا ہے وہ محل سے اُتر کر اسٹیج پر آتا ہے اور اپنا پارٹ ادا کر کے واپس اپنے مقام پر چلا جاتا ہے تیج شاعر نے ان کو کافی ترقی دی۔ انھوں نے اپنے خیالوں میں کبت، شعر اور دوہوں کا خوب استعمال کیا ہے۔

جے پوری خیال

جے پوری خیالوں کی ابتدا جے پور کے مہاراجا پرتاپ سنگھ 1838ء تا 1860ء کے زمانے سے ہوئی۔ انھوں نے خیالوں میں کافی دلچسپی لی، اُن کے زمانے میں بنسی دھر بھٹ خاص خیال رکھنے والے تھے۔ انھوں نے گوپی چند بھرتری اور ہیر رانجھا کی وجہ سے کافی شہرت پائی۔ مہاراج نے بنسی دھر کو جاگیر بھی دی، ان کے زمانے میں خیالوں کے دو اکھاڑے بنے۔ جے پور کی برہمن پوری میں ان کے ڈرامے ہوتے تھے۔ بنسی دھر کے شاگرد پھول جی نے ان خیالوں

میں چار چاند لگا دیئے۔ یہ پھول جی بہت اونچے گانے والے تھے یہ صرف ہولی دھوڑھیلی اور چیت کرشن اماوس کے دن خیال کے ڈراموں میں حصہ لیتے تھے۔ پھول جی کے وقت میں یہ ڈرامے دن کے وقت بھی کھیلے جاتے تھے۔ 1936ء میں پھول جی کا انتقال ہو گیا اب ان کے لڑکے گوپی کرشن ان کے خیالوں کے فن کاروں میں خاص ہیں۔ یہ برہمن پوری کے چھوٹے اکھاڑوں کا انتظام بھی کرتے ہیں۔

خصوصیات: ان خیالوں میں راگ راگنیاں خاص پائی جاتی ہیں ان کے لیے کوئی خاص اسٹیج نہیں ہوتا، زمین پر فرش بچھا کر اور شامیانہ تان لیا جاتا ہے۔ یہ لوگ بنسی دھر کے لکھے خیالوں کے ہی ڈرامے کرتے ہیں ان ڈراموں میں دلیس، کالنگڑا، وہاگ، بال کشن، چلت کی لنگڑی، سوٹی، سندھ کافی، سورٹھ اور بھیرویں وغیرہ خاص ہیں۔

کٹ پتلی خیال

راجستھان میں کٹ پتلی خیال بھی کافی مشہور ہیں۔ کٹ پتلی کا تماشا ہندستان میں بے حد قدیم ہے۔ کہا جاتا ہے کہ ہندستان میں کٹ پتلی کا تماشہ سنسکرت ڈراموں سے بھی زیادہ قدیم ہے اور انھیں عوامی ڈراموں کا باوا آدم کہا جاتا ہے۔ راجستھان کی یہ کٹ پتلی 14۔انچ سے 16۔انچ تک لمبی ہوتی ہے راج درباروں کی کٹ پتلیاں کچھ چھوٹی ہوتی ہیں وہ 8 سے 10 انچ تک لمبی ہوتی ہیں ان کے لباس بھی مختلف ڈراموں کی اقسام کے اعتبار سے ہوتے ہیں۔ کٹ پتلی کا ڈراما کرنے والا استاد کہلاتا ہے، وہ منہ میں ایک خاص طرح کی سیٹی رکھتا ہے جس کے ذریعہ کٹ پتلیوں کے مکالمے ادا کیے جاتے ہیں ایک ڈھولک بجانے والی عورت بھی کٹ پتلی کے استاد کے ساتھ ہوتی ہے۔

ڈرامے: راجستھان کی کٹ پتلیوں کے ڈراموں میں طرح طرح کے داستانی ڈرامے دیکھنے کو ملتے ہیں لیکن تاریخی ڈراموں میں 'امر سنگھ راٹھور' کا ڈراما عوام اور خواص دونوں میں کافی مقبول ہے۔ امر سنگھ راٹھور کا یہ کھیل مغل دربار سے شروع ہوتا ہے، شاہ جہاں کے دربار سے امر سنگھ سات دن کی چھٹی لے کر جاتا ہے اور اپنی نئی سسرال میں چھ ماہ لگا دیتا ہے، شاہ جہاں کا سالا صلابت خاں امر سنگھ سے خاص حسد رکھتا ہے وہ بادشاہ کے کان بھرتا رہتا ہے اور سات لاکھ جرمانہ

کرادیتا ہے۔ امر سنگھ کو غصہ آتا ہے اور دربار میں جھگڑا بڑھ جاتا ہے۔ صلابت خاں اور امر سنگھ کی تکرار ایک مکالماتی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

صلابت خاں:

سات دن کا قول کیا اور چھ مہینہ گزر گیا
ہاڑی رانی بیاہ کے ہندو مجرے تک کو نہیں آیا

سات دن کا سات لاکھ جرمانہ راکھو

تین لاکھ لے لو نہیں چودہ لاکھ۔ ایک پائی نہیں دوں گا۔ ہٹ بے ہندو گنوار

آج کو گنوار کہا کل کو دے گا گالی۔ یہ لے چوٹ امر سنگھ کی بھاری ہے یا خالی۔ یہ کہہ کر امر سنگھ صلابت خاں کا دھڑ سے سر اُڑا دیتا ہے اس کے بعد بادشاہ پر حملہ کرتا ہے۔ بادشاہ وہاں سے بھاگ نکلتا ہے آخر میں امر سنگھ کا سالا ارجن سنگھ امر سنگھ کو اپنے ساتھ لے جاتا ہے اور دھوکے سے امر سنگھ کو مار گراتا ہے، اتنے میں امر سنگھ کا بھتیجہ رام سنگھ آ جاتا ہے اور ارجن سنگھ کا سر اڑا کر اپنے چچا کا بدلہ لیتا ہے۔ اس طرح کا حادثہ لیے یہ ڈراما اختتام کو پہنچتا ہے۔ یہ داستان 1644ء کی ہے لیکن آج کٹ پتلیوں کا چھوٹا سا پٹارا اس کی یاد تازہ کیے ہوئے ہے۔

خصوصیات: راجا مہاراجاؤں کے علاوہ اس کھیل میں ڈگڈگی والوں کی اور بجے گی تھوڑی تھوڑی اور بجے گی، تماش بینوں کے چہروں پر مسکراہٹ پھیل جاتی ہے۔ چوبدار کا ''جو آ گیا'' کہہ کر جھکنا پہرے دار کا ''نظر مہربانی'' کہہ کر راجا مہاراجاؤں کا استقبال کرنا پٹے بازی کا کمال لاہور کی تیغ زنی، ولایت کی تلوار چلانا، ایک ہی پتلی کا زنانہ اور ایک ہی پتلی کا مردانہ سوانگ بھرنا، آگرہ کا دیور دہلی کی بھابی کا بھیس بنانا رنڈیوں کا، ''ڈوپٹہ مرا بیگنی رنگوا دو'' اور ''سیاں تیری گودی میں گیندا بن جاؤں گی'' گیت بیڑیا، رقص کی باریکیاں، مالن کا گیندا ہزارہ کا پھول بیچنا، اونٹ سے مارو جی ڈھولا کا، مرگ بنی کے دیس پہنچانے کی عرضی کرنا، گھوڑے والے جوان کا برچھا مارنے پر کسی من چلی کا ترچھا ہو جانا، مگر کا منہ پھاڑنا، دھوبی کے گدھے کا چلانا، اور پھولوں کی جھولی میں ہولی کے بہروپیوں کا فن، کٹھ پتلیوں کے ذریعہ سے دکھانا، کٹھ پتلی اُستاد کا کام ہے، ہنسی کے فوارے چھوٹنے لگتے ہیں لوگ ہنسی کے مارے لوٹ پوٹ ہو جاتے ہیں۔

راجستھان کی سبھی کٹھ پتلیوں کے بھاٹ امر سنگھ راٹھور پیش کرتے ہیں۔گھر، مندر، بیٹھک، چوپال، چوراہا، چوک، گواڑی، میلہ ٹھیلہ، سب جگہ کٹھ پتلیوں کے تماشے کرنے والے موجود ہوتے ہیں، جس تماشے کو کرنا ہوتا ہے ایک چارپائی کھڑی کر کے اسٹیج بنالیا جاتا ہے، کٹھ پتلی کے اس اسٹیج کو تاج محل کہتے ہیں۔یہ اسٹیج چھت دار ہوتا ہے جہاں سے پتلیاں پریوں کی طرح اترنے کے لیے مچلتی رہتی ہیں۔ان پتلیوں میں ایک ڈگڈگی والا ہوتا ہے جو کھیل کے آخر تک دربار کے ایک دری خانہ پر بیٹھا رہتا ہے۔اس کا کھیل سے تعلق نہ ہونے پر بھی تعلق نظر آتا ہے۔ہندستان میں کٹھ پتلیوں کی سات طرزیں تھیں اب اِن میں بہت کم رائج ہیں باقی غائب ہو گئیں۔بنگالی کی چھڑی طرز، اڑیسہ کی سوتر دار، اتر پردیش کی گلابو شتابو کی گڑیاں اور راجستھان میں بلوا طرز کی گُڑیاں کافی مشہور ہیں۔کٹھ پتلیوں کے استاد جب کٹ پتلیوں کے ساتھ اسٹیج پر آتے ہیں تو وہ ان میں اتنے محو ہو جاتے ہیں کہ خود کو ایک کٹھ پتلی محسوس کرنے لگتے ہیں، اصل کو نقل کی شکل میں پیش کرتے ہیں، اس کی کامیابی اسی پر ہے۔1968ء کے انٹرنیشنل کٹھ پتلی میلے میں رومانیہ میں ہونے والے میلے میں ہندستان کی کٹھ پتلیوں نے پہلا انعام حاصل کیا تھا۔

دنگلی خیال

طرّہ اور کلنگی اکھاڑوں کی طرح دنگلی خیالوں کے بھی مقابلے ہوتے ہیں۔دنگلی لفظ کے معنی ہی اُس مقام کے ہیں جو اکھاڑوں میں مقابلے کے لیے جاتے ہیں۔پچھلے صفحات میں دنگل کے یا بیٹھک کے خیالوں کے مقابلوں کے بارے میں تحریر کر چکا ہوں۔یہاں راجستھان کے دنگل کے خیالوں کے بارے میں لکھنا مقصود ہے۔اِن خیالوں میں کٹھیلا (داستانی) ہملا بھینٹ، خیال ڈھیلی کے اکھاڑے کافی مشہور ہیں۔

کٹھیلا: کرولی کے علاقے کٹھیا میں دنگلی اکھاڑا قائم ہے۔اِس اکھاڑے کی گنتی دنگلی خیال کے اکھاڑوں میں کی جاتی ہے۔اِس میں سینکڑوں کی تعداد میں لوگ قطاروں میں کھڑے ہوتے تھے اور اپنے ہاتھوں کو جھٹکے دیتے تھے۔جہاں جہاں یہ دنگل ہوتے ہیں وہاں وہاں دیہات سے گاؤں کے گاؤں دیکھنے کو اُمڈ پڑتے ہیں۔ان دنگلوں میں مذہبی اور صوفیانہ قسم کے خیال ہوتے ہیں ان میں رامائن، مہابھارت، رام کرشن کی زندگی کے تذکرے ہوتے ہیں، پہلے یہ کرشن جی کی

لیلاؤں تک محدود تھے کنھیا نام بھی اس بات کا اشارہ کرتا ہے۔ ان میں دوہا، چوپائی، سویا، چھند اور گاڑی راگنیوں کی کثرت رہتی ہے۔ گوجر، مینا، مالی اور منیہار ذات کے لوگ اس خیال کے خاص گویے ہیں ان دنگلوں میں مخالف اور مقابل دونوں حریف ترتیب وار اور اپنا کلام سناتے ہیں ہر ایک اکھاڑے کا اپنا نقارہ ڈھپ، چمٹے، جھانجھ اور جھنڈا ہوتا ہے اس کے ساتھ سب ہی دنگلیے چیختے ہوئے آواز دیتے ہیں آوازیں دینے والوں کو اُچھلنے کودنے پاؤں ہلانے ناچنے وغیرہ کی آزادی ہوتی ہے۔

ہسلا خیال

کروی اور مہابیر جی کی جانب سے ایک اور خیال تشکیل ہوا جو ہسلا کہلاتا ہے ان خیالوں کے بہت سے شاعر رہتے ہیں، شاعر ذات کے ہسلا تھے اس لیے یہ صنف ہی ہسلا کہلائی۔ ویسے ہسیلہ دینا (بڑی آواز سے چیخنا) ان خیالوں کی ایک خاص خصوصیت ہی ہے۔ اکھاڑے کے سب ہی گویے دائرے کی شکل میں کھڑے ہو جاتے ہیں اور درمیان میں نوبت رکھ دی جاتی ہے۔ پہلے ابتدا میں نوبت (نقارہ) بجائی جاتی ہے مثلاً چرن یا حمد کے بعد خیال کا موضوع بتا دیا جاتا ہے، ابتدا کے بعد خیال کا چڑھاؤ شروع ہو جاتا ہے۔ اس کے ٹھیک وقت پر سب گانے والے متحد شکل میں ''اجی اے ہو'' کی آواز کے ساتھ ہیلا (نعرہ) دیتے ہیں یہاں سے ہیلا اپنی تیزی پکڑتا ہے آواز (میٹر) کے بعد کلی کی شکل میں راگ راگنیوں کو لیے تالوں اور توڑوں میں خیال کا باقی حصہ گایا جاتا ہے۔ کچھ لوگوں کا یہ بھی کہنا ہے کہ پہلی ٹیر کا یہ ہیلا ہی ہے جو کھیل کی جان ہے، اس کھیل کے پروپیگنڈے میں ہیلا نام کا اہم مقام ہے۔ ان خیالوں میں ڈھیلی چنگ چمٹا نا ندترنی کا استعمال بھی کیا جاتا ہے ان کے لیے کافی بڑا میدان ہوتا ہے جہاں بڑے بڑے شامیانے تان دیے جاتے ہیں۔ یہ دنگل رات رات بھر اور دن دن بھر چلتے رہتے ہیں اور لگاتار کئی کئی رات اور کئی کئی دن چلتا ہے۔ ان میں اکثر ہاتھا پائی بھی ہو جاتی ہے۔ پہلی پارٹی مخالف پر اپنی فوقیت جماتی ہے تو دوسری پارٹی اپنے اشعار کے ذریعہ اس کا جواب دیتی ہے۔

کرولی میں ہسیلہ خیالوں کے مندرجہ ذیل اکھاڑے ہیں:

۱- ہنومان اکھاڑہ، استاد کچوری لال شرما۔

۲- کرمنی اکھاڑہ، استاد پرمانند ڈوم۔

۳- گنیش اکھاڑہ، استاد رمیش چند شرما۔
۴- چنی کنا گڑھا اکھاڑہ، استاد ستیہ نرائن۔
۵- گلنا تھ جی ما گڑھ اکھاڑہ، استاد بابو لال شرما۔
۶- شری لال گڑھا اکھاڑہ، استاد کنہیا لال برہمن۔

ان میں اوّل تین طرہ اکھاڑوں سے باقی کلغی اکھاڑوں سے متعلق ہیں۔ شری مہادیر جی کی جانب سے یہ دنگل چیت میں پڑتے ہیں۔ ان میں سوسو، ڈیڑھ ڈیڑھ سو آدمی جڑتے ہیں، نقارہ ان کا خاص ساز ہوتا ہے یہ نقارہ اتنا بڑا ہوتا ہے کہ اس کو گاڑی پر رکھ کر چلایا جاتا ہے اس کو بم یا نوبت کہتے ہیں۔ یوں تو بسنت پنچمی سے ان اکھاڑوں کا پوجن شروع ہو جاتا ہے، اس کے بجانے والے الگ ہوتے ہیں اور ان کو چاروں طرف سے ٹیپ دینے والے الگ چنکاریاں لیتے رہتے ہیں اور دنگل شروع ہونے پر یہ لوگ ہیلا دیتے ہیں ان میں خاص مہابھارت اور رامائن کے موضوعات چلتے ہیں۔ یہاں رام سہائی کا دنگل بہت مشہور ہے۔

اس کے علاوہ سوپ گنگا پور، ہیپل وا، بندال، مانچا، کھندیپ بجی پور سینٹ بیانا بنڈول بیڑڑ واری نام منصب وغیرہ مواضعات کے دنگل کافی مشہور ہیں۔

بھینٹ کا خیال

دھول پور اور باڑی اور بتیس واڑی کے علاقوں میں بھینٹ کے اکھاڑوں کی بے حد مقبولیت ہے دس دس اور بیس بیس آدمیوں کی ٹولیاں مخالف اور مقابل کی شکل میں قائم ہو جاتی ہیں اور آپس میں سوال جواب کرتی ہیں۔ یہ گیت بیٹھ کر گائے جاتے ہیں بلکہ پورا کا پورا گروپ کبھی اٹھتا، کبھی بیٹھتا، کبھی آواز دیتا، کبھی لائن میں ہو کر آگے پیچھے چلتا ہوا پورے جوش کے ساتھ ایک عجیب ماحول پیدا کر دیتا ہے۔ بھینٹوں کے ساتھ بجنے والے سازوں میں طبلہ، بیلا اور ڈھپ قابل ذکر ہیں، گیتوں کا موضوع دیوی دیوتاؤں سے متعلق مذہبی جذبات کی عکاسی ہے۔

خیال

خیال کے دنگلوں میں سب ہی طرح کے مذہبی گیت، محبت و رومانی گیت گائے جاتے ہیں۔ عوام ان کا اچھلنا، کودنا اور جذباتی انداز پسند کرتے ہیں ان کے ساتھ ڈھپ نعرے، نقارے

بھی بجائے جاتے ہیں، ان کے گانے والوں میں گوجر اور مینا لوگ مشہور ہیں۔ بڑے جا کے شری پد گوجر نارائن سنگھ اور مہا نند اور کنکارے کا بر ہمپال سنگھ گانے میں استاد ہیں۔ ان خیالوں کی چالیں عجیب ہوتی ہیں۔ ایک خیال ابتدا میں کہروا اور بیچ میں آ کر جو تال میں بدل جاتا ہے۔ کبھی کبھی آڑائی تال بن جاتا ہے، گانے کے آخر میں عجیب طرح کی چیخ رہتی ہے لیکن اس کا بند اوٹ پٹانگ نہ ہو کر بحر میں ہوتا ہے۔ خیال کے گیت نظم نما ہوتے ہیں یہ بند چار چار یا پانچ پانچ مصرعوں کے ہوتے ہیں۔ یہ خیال رات رات بھر گائے جاتے ہیں، بحث اور مقابلہ میں خیالی دنگل دو دو چار چار دن سے لگا کر سات سات دن تک چلتے ہیں، زیادہ یہ بسنت پر ہی ہوتے ہیں۔ ان خیالوں کے چند نمونے ملاحظہ ہوں:

ٹیک

ہمار ٹھگنی نہ جادو ڈارو چلت مسافر ماریو رے ہمار ...
برہا کے بان چلت تھکن کے جیسے مرگاں پھرت بن کے

ہولی

گورے رنگ میں سائے رے پچکاری آر پار پوٹلی کے بھائے لہنگا گھوم گھمار رے
بلک انگیا پھٹی ریشمی بھرپور دہی گل ساری گورے رنگ ......
ماریو ہمیل یون دکھن وایو مہندی سو ہے ہاتھن میں
بیس پھل ماتھے پر سوہے کجلا سوہے نینن میں
گورے رنگ ... ...

ڈھیلی خیال

یہ دنگلی راگ کی خاص طرز ہے۔ اس میں زیادہ مذہبی عقائد کے خیال ہوتے ہیں اس میں ڈھول، نقارہ، شہنائی چلتے ہیں اس کی نشستیں الور، بھرت پور، کھمن گڑھ، گڈال کھیڑی، کھٹومر بن وائی رکھے گڈھ برسانا وغیرہ میں بڑی مشہور رہی ہیں۔ ڈھیلی راگ کا نام دھار راگ بھی ملتا ہے اس میں اشعار کا گانا خاص طور پر کیا جاتا ہے۔

الور کی طرف مہنت خیالوں میں اس دنگل کے ساتھ ساتھ ہیر رانجھا لکھی بنجارہ سورٹھ وغیرہ

کے خیال زیادہ مقبول تھے۔علی بخش کے خیالوں کی وجہ سے یہ خیال کچھ دب گئے۔

ڈوریا خیال

ہاڑوتی خیال کو ڈوریا طرز کی بناپر ڈوریا خیال کہتے ہیں۔ان میں دوجڑی، ڈھائی جوڑی اور چوجڑی کے دوہے ملتے ہیں۔ بوندی میں ان خیالوں کے خاص اکھاڑے ہیں۔ کاغذ، دیورا، ناگدی، چر بھاجی اور بالا صاحب کے اکھاڑے قابل ذکر ہیں۔ بوندی کے علاوہ سیلی لوٹ پاٹونا بڑودیا، سوتھوا، گوٹھرا، الور، ٹھکریا، مگن رتل باس بنس دایا تن، کپ اوڑن میں ان خیالوں کے اکھاڑے ہیں، ڈوریا طرز میں چلنے والے ان اکھاڑوں کے جشن دیکھنے کے قابل ہوتے ہیں۔ یہاں کے خیال کے شاعروں میں مگن لال، کنہیالال، گوپی لال، جانکی لال کے نام قابل ذکر ہیں۔

ہاتھرسی خیال

ہاتھرس میں مرلی دھر ہرنارائن کے خیالوں کی طرز کو نتھا رام، چرنجی لال کے تخلیقی خیال راجستھان میں بے حد مقبول ہوئے۔ یہ خیال اپنی سادہ زبان، سادہ رقص کے لیے مشہور تھے ان میں تال آواز کے بعد لگائی جاتی ہے۔ نظم کے ساتھ نثر بھی کہیں کہیں استعمال ہوتی ہے۔ راجستھان میں یہ خیال ٹونکی خیال کے نام سے بھی جانے جاتے ہیں۔ بھرت پور، دھول پور اور ڈیگ ان خیالوں کا زور ہے۔ شری مادھو پور، جاکھل چروال، سامود چولو، آ کودا، ہراودعمراس وغیرہ میں ان خیالوں کے اکھاڑے ہیں۔

گندھرو خیال

کیونکہ ان خیالوں کو گندھرو ذات کے لوگ کھیلتے ہیں اس لیے یہ خیال گندھرو خیال کہلاتے ہیں۔ یہ لوگ جینیوں کے علاوہ اور کسی قوم کے یہاں اپنی اسٹیج نہیں بناتے۔ جہاں جہاں جینیوں کی بستیاں ہیں وہیں یہ لوگ مناور کے قریب ڈیرے ڈال دیتے ہیں، آپس میں دن بانٹ کر ہر جینی کے یہاں اُن کے کھانے کا انتظام ہوجاتا ہے۔ یہ مذہبی اصولوں کے بڑے پکے ہوتے ہیں۔

خصوصیات: ان کے سب خیال مذہبی ہوتے ہیں۔ان کے لیے تختوں کا اسٹیج بنایا جاتا ہے۔ یہ اسٹیج تین جانب سے کھلا رہتا ہے اور اس پر سادہ کپڑے کی چھت کیری تان دی جاتی ہے۔سب ہی اداکار منگلا چرن یا حمد کے بعد اسٹیج پر آ بیٹھتے ہیں۔ اسٹیج کے ایک جانب ہارمونیم ماسٹر اور نقارہ

بجانے والے بیٹھتے ہیں، ان کے پاس پوتھی لیے راوی بیٹھا رہتا ہے، اداکار موسیقار کی شکل میں پوری اسٹیج پر گھوم پھر کر بول سناتا ہے بعد میں سرسوتی دیوی کی تعریف میں اشعار پڑھے جاتے ہیں اور کردار پھر آخر میں ان اشعار کو دہراتا ہے یہ لوگ خاص طور پر بینا سندری، سر سندری چندن، بالا سوم سنگھی، انجنا ساتھری، ستوان، راجہ ہریش چندر وغیرہ خیالوں کو اسٹیج کرتے ہیں۔ الور، بھرت پور، اودے پور میں ان لوگوں کی اچھی بستی ہے۔

ناگوری خیال

راجستھان کے علاقہ ناگور میں رائج خیال، ناگوری خیال کہلاتا ہے۔ انھیں ناگور طرز، ناگوری جال اور ناگوری پٹی کے خیال بھی کہتے ہیں۔ کلغی خیالوں کی طرح ان میں چھندوں کی زیادتی دیکھنے کو نہیں ملتی۔ دوہا، کبت، غزل، جھولنا اور پوڑا اشعار میں ہی انکے خیال ہوتے ہیں۔ ان خیالوں کی طرز سپاٹ اور سیدھی ہوتی ہے۔ غزلوں میں عورتوں کے حسن، خوب صورتی کا ذکر ملتا ہے اور خوب صورتی کی تشبیہات بھی خوبصورت ہوتی ہیں۔

بھارتی لوک کلا منڈل کے جمع کیے ہوئے مخطوطات میں کتاب 473 میں چھیل بناؤ جو ناگوری خیالوں کے مصنف کا ہے ان میں 29 خیال ہیں یہ سمبت 1891 مطابق 1844ء مخطوطہ چھیل بناؤ لکھا ہوا ہے اور ان پر تلوک چند کی چھاپ لگی ہوئی ہے ان میں مندرجہ ذیل خیال ہیں:

۱۔ کندونی کا خیال، ۲۔ بزلا ڑو خیال، ۳۔ مسافر دو تماسو، ۴۔ کانمدی رو خیال ۵۔ ڈھولا مارو خیال، ۶۔ وچتر رو خیال، ۷۔ کچھی گوسائیں کے خیال، ۸۔ ویدکا ما تماسو، ۹۔ کھور ہمبر کا رتنا کا تماسو، ۱۰۔ بجاسورے کا تماسو، ۱۱۔ چمپا گلاب کا خیال، ۱۲۔ خیال، ۱۳۔ تماسو ڈھولا کا، ۱۴۔ ہیر رانجھا کا خیال، ۱۵۔ ملتانی پٹھان کا تماسو، ۱۶۔ پدم کنور کا خیال، ۱۷۔ چھیل بناؤ سوناداُئی نادائی کا خیال، ۱۸۔ پھولندے پٹھان کا خیال، ۱۹۔ پکار کا خیال، ۲۰۔ سوت والی کو بگڑی باسی کا خیال، ۲۱۔ ٹوڈرمل کا خیال، ۲۲۔ سیٹھ دیا گوریا کا خیال، ۲۳۔ رانجھا ہیر کا تماسو، ۲۴۔ پھول جن کا خیال، ۲۵۔ سیلی دالی کا خیال، ۲۶۔ بجاج کا خیال، ۲۷۔ دیور بھوجائی کا خیال، ۲۸۔ لیلا مجنوں کا خیال، ۲۹۔

چھولی کتھری نار کا خیال۔

کڑا خیال

خیالوں کے شجاعانہ اور رزمیہ طرز کو کڑا خیال کہتے ہیں۔ ان میں ایک شخص کسی عوامی داستان کو گاتا ہے اور پورا مجمع اس کو دہراتا ہے، اس کی ٹیک کے ساتھ نقارے کی کڑ کڑاہٹ قابل دید ہے۔ نقارے کی اس کڑ کڑاہٹ کی وجہ سے ان خیالوں کی طرز کڑا خیال کے نام سے مشہور ہوئی۔ یہ نوٹنکی سے بالکل مختلف ہوتی ہے پرتھوی راج ویر کی کہانی اس طرز کی مشہور ڈرامائی شکل ہے۔

اداکارانہ خیال

اِن خیالوں میں اداکاری کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ ہر ایک اداکار مختلف کرداروں کی شکلوں میں اسٹیج پر اتر کر اداکاری پیش کرتا ہے، اس میں مکالمات کی کثرت رہتی ہے، یہ مکالمات نوٹنکی سے ملتے جلتے ہیں۔ تیجاجی، ڈونگاجی، جوراجی، بھرتی اور گوپی چند، ان خیالوں میں زیادہ رائج ہیں۔

کتھا واچنی خیال

اِن خیالوں میں داستان سنانے والا تنہا مختلف کرداروں کا رول ادا کرتا ہے، مہابھارت اِس کی خاص مثال ہے۔ اِس کا بیان الگ الگ ٹکڑوں میں ہوتا ہے یہ ٹکڑے چھویا کہلاتے ہیں۔ مہابھارت کی داستان گوئی میں دیونرائن، رام دیو، ڈھولا مارو رتنا ساری وغیرہ کے خیال بھی کامیابی سے کھیلے جاتے ہیں۔

چوبولا خیال

کہا جاتا ہے کہ چار طرز ہونے کی وجہ سے ان خیالوں کا نام چوبولا خیال پڑ گیا ہے۔ بیکانیر کی جانب ان کا خاص مرکز رہا ہے۔ ان خیالوں میں مکالمے اور نثر خاص ہوتی ہے۔ ان میں گوپی چند، ہریش چندر، بھرتری، پننگا، دھروچرتر، بھگت پرہلاد، پورن مل جسونت سنگھ، لیلا مجنوں، وغیرہ خیالوں کی خصوصیت رہی ہے۔ ان کے ساتھ ڈھولک جھیل، نقارہ، کا ساز مشہور ہے۔

جھاڑ شاہی خیال

ڈھونڈھار کے علاقے میں بولی جانے والی زبان کو جھاڑ شاہی بھی کہا جاتا ہے اس لیے ادھر کے خیال بھی جھاڑ شاہی کہلاتے ہیں۔ اس طرز میں پہلے آواز اور اس کے بعد دوہا کہا جاتا ہے۔ یہ دوہا تین مصرعوں کا ہوتا ہے اس کے بعد ٹیپ کا مصرعہ ہوتا ہے۔

دوسرے خیال

راجستھان کے جتنے خیالوں کی اِس وقت تک معلومات تحریر کی گئی ہیں، ان کے علاوہ اور خیال بھی مختلف علاقوں میں دیکھنے کو ملتے ہیں، اُن میں رام گڑھی، پروت سری اور مارواڑی خیال لیے جاسکتے ہیں۔ اپنے اپنے علاقوں میں ہونے کی وجہ سے ان کو علاقائی نام دے دیے گئے ہیں۔ خیال کے اصولوں کی باریکیاں ان میں نہیں ملتیں۔ کوٹہ، بوندی کی طرف خیالوں کی ایک دوسری شکل رائج رہی ہے، جس میں خیال گانے والا ایک فرد تماش بینوں کو راجستھان کی کسی پرانی داستان کو گاتا ہے اور ڈرامائی انداز میں حرکات کرتا ہے۔ یہ زیادہ تر نظم میں ہوتا ہے، تین آدمیوں کی ٹولی اس کی آواز کے ساتھ ٹیک ادا کرتی ہے، خاص مصرعہ ہوتا ہے، خاص اداکار کے ساتھ سُر میں سُر ملا کر بولتے ہیں۔ سازوں میں ڈھولک، مجیرے ہوتے ہیں اور اداکار کے پیروں میں گھونگھرو بندھے ہوتے ہیں یہ لوگ زمین پر اداکاری کرتے ہیں۔

دوسرے خیال کے مصنف

اب تک خیال کے شعرا کا کلام زیادہ تر شائع ہو چکا ہے اور بہت سے شعرا کلام نہ چھپنے کی وجہ سے گم نام ہو کر بھی رہ گئے ہیں اور جنھوں نے چھوٹے موٹے خیال لکھے۔ وہ یہ ہیں، اُن میں رام سنگھ پروہت کرولی کے، بنسی لال شرما نندلا کے، امبالال کوٹھلیا کے، کلیان رام شرما دینڈن کے، دولت سنگھ رام سکھ والی جسمراپور کے، بھگوتی پرشاد ڈیرورنا کے، شیام سروپ ہٹرا کے، رام داس باپ کے، رام گوپال وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔

مخطوطوں کے ڈھیروں میں زیادہ تر مکڑی کے جالے ملیں گے۔ راجستھانی خیالوں کی اشاعت بھیل واڑ، کچامنی لٹی، جیسلمیر، باپ، جودھپور، کشن گڑھ، جے پور، ڈبرانا، داسنا، کرولی،

بھرت پور، اور مانکا میں ہوئی۔

(استاد جو خاں بحوالہ لوک ناٹیہ پرمپرا اور پرورتیاں از ڈاکٹر مہندر بھان دت)

حقیقت

ہندستانی موسیقی کو امیر خسرو کی خیال کی دین ایسی دین تھی جس نے ہندستانی موسیقی میں تو انقلاب پیدا کیا ہی، ہندستانی غنائیہ ڈرامائی صنف کی بنیاد بھی نئی جدید لائنوں پر استوار کی۔ موسیقی اور غنائیہ ڈرامائی صنف اس عظیم فن کار کے احسانات کو ہرگز نہیں بھول سکتی ہے۔

کلاسیکل موسیقی کی ابتدا اور ارتقا

یوں تو شاستر یہ گان یا کلاسیکل موسیقی کے اجزا ہمیں آریوں سے قبل اور آریوں کے بعد دونوں تہذیبوں میں ملتے ہیں۔ رگ بمعنی راگ قطع یا نظم جو کسی کی توصیف میں ہو، وید بمعنی علم یا مجموعہ یا کلیات۔ اس لیے رگ وید کے معنی ہوئے راگوں کا مجموعہ۔ رگ وید کی نظمیں خاص طور پر بھجن یا مناجات کی قسم کی ہیں اور مراسم سے متعلق ہیں ایک سوم رس دیوتاؤں پر چڑھاتے وقت، دوسرے یکیہ کے وقت بھجن گائے جاتے ہیں، سام وید بمعنی گانے کی چیز اس میں رگ وید کی نظموں کو اکٹھا کیا گیا ہے نیز ان کے پڑھے جانے یا کسی انداز میں گائے جانے کے متعلق الفاظ اور عبارت اور علامتیں قائم کی گئیں ہیں۔ سام وید اور رگ وید میں اس قدر فرق ہے کہ سام وید میں معدودے چند مزید قطعات کا اضافہ کیا گیا ہے تیسرا وید موسوم بہ یجر وید ہے جو بمعنی مناجات، دعا، پوجا، پراتھنا ہے۔ سام وید کی طرح یہ بھی محض رگ وید کے قطعات نظم اور چند دیگر اضافی قطعات پر مشتمل ہے۔ اس میں نظموں کے علاوہ موسیقی کے طریقے اور اداکاروں کو بتانے کے لیے نثر کا استعمال کیا گیا ہے۔ نثر کا پہلا نمونہ یجر وید پیش کرتا ہے یہ تینوں وید اصل وید مانے جاتے ہیں اور سرودھیا علوم ثلاثہ کہلاتے ہیں۔

چوتھے وید کا نام اتھروید ہے یہ وید کے زمرے میں شامل نہیں، سمجھا جاتا تھا۔ حقیقتاً یہ وید سام وید، یجر وید اور رگ وید سے علیحدہ کتاب نہیں ہے۔ اس وید میں کچھ نظمیں اتھر وید سے لی گئی

ہیں اور باقی نظمیں زبان اور طرز کے اعتبار سے رگ وید کی نظموں کے ہم رنگ ہیں۔

(ماہ نامہ نگار لکھنؤ مضمون سنسکرت لٹریچر ص:29،30،31)

لفظ راگ کے ماخذ اور اس کی ابتدا و ارتقا

لفظ راگ جیسا کہ مندرجہ بالا سطور میں تحریر کر چکا ہوں بے حد قدیم ہے لیکن یہ بھی کہا جاتا ہے کہ موجودہ راگ لفظ عربی کے لفظ راغ سے بنا ہے جس کا ذکر میں آئندہ سطور میں کروں گا۔ سید مسعود حسن رضوی مرحوم اپنی مشہور تحقیقی کتاب اردو کا عوامی اسٹیج میں تحریر فرماتے ہیں کہ بھرت منی نے اپنے ارتھ شاستر میں لکھا ہے کہ دیوتاؤں کی التجا پر برہمانے چاروں ویدوں سے مواد لے کر ناٹیہ شاشتر بنایا اس میں الفاظ رگ وید سے، موسیقی سام وید سے، عمل یجر وید سے اور رس اتھر وید سے لیا اور یہ پانچواں وید کہلایا۔ جس سے اعلیٰ طبقہ برہمن چھتری ورش اور ادنیٰ طبقہ شودر، ڈراور اور قبائلی عوام سب یکساں طور سے محظوظ ہو سکتے تھے۔ یہ تھی ہندستانی ادبی اور عوامی ناٹک اور راگ راگنیوں کی ایجاد کی روایاتی کہانی۔

ہمیں سب سے قبل راگ راگنیاں ویدوں میں ہی ملتی ہیں، یہ بات بھی ممکنات میں سے ہے کہ راگ راگنیاں بھی عوامی بھجنوں اور مناجات کی راگ راگنیوں سے آئی ہوں، کیونکہ ادنیٰ اور عوامی طبقات کو آریہ کے یگ کے منتر سننے کی اجازت نہیں تھی اور نہ وہ خواص کے منادر میں ہی داخل ہو سکتے تھے۔ دوسرے یہ لوگ چاند سورج درخت سانپ اور آگ اور دوسرے خیالی دیوتاؤں کی یادگاری مورتیاں بنا کر جنگلوں اور جھانکیاں بنا کر گاربی کی شکل میں ان کی پرستش کرتے تھے اور بھجن گاتے اور رقص کرتے اور ان کے روایتی اوصاف کی کہانیوں کے ناٹک ان کے سامنے عقیدت کے ساتھ پیش کرتے تھے، یہ لوک گیت بھجن مناجات اور لیلائیں عوام میں بے حد مقبول تھیں۔ پنڈتوں کے یگوں میں کوئی نہیں جاتا تھا بلکہ ان کے بندھے ٹکے گانوں اور اشلوکوں کو مینڈکوں کی ٹرٹراہٹ بتایا جاتا تھا اکثر خواص کے افراد ہی انہیں سنتے تھے اور دیکھتے تھے، مجبور ہو کر اعلیٰ طبقے والوں نے بھی عوامی راگ راگنیاں اپنی مذہبی عبادات میں اپنانی شروع کر دیں۔ خواص کی موسیقی میں ابتدا میں بقول پنڈت اونکارناتھ ٹھاکر'' سام وید میں ابتدا میں موسیقی ادوانت انودانت اور سرنت ان تین ہی سروں میں بندھی ہوئی تھی بعد میں پانچ چھ اور سات سروں کا دکاس

ہوا۔'' (موسیقی حضرت امیر خسرو استاد چاند خان ص:27)

قدیم ہندستانی راگ راگنیاں

یوں تو ہندستانی موسیقی مذہبی عقیدت مندوں کے طفیل متھرا، اجودھیا، بنارس اور دکن کے بودھ، جین اور اہل ہنود کے منادر میں ترقی کرتی رہی اور اب سے بارہ سو سال قبل جب مسلمان سندھ میں آئے تو ملتان وغیرہ کے منادر میں سینکڑوں ہزاروں ناچنے گانے والی دیوداسیاں موجود تھیں۔ اور گجرات کے بعض راجاؤں کے ساتھ رقص کرنے اور گانے والی عورتیں راستے میں مجرا بھی کرتی تھیں لیکن ان کی موسیقی قدیمی بندھی ٹکی لائنوں پر ہی تھی۔ اس کے راگوں کی اصل ترقی مسلمانوں کے ہندوستان میں آنے کے بعد ہوئی ہمارے مایۂ ناز محققین اور معتبر گرنتھ کاروں کا یہ متفقہ فیصلہ ہے کہ ہندوستان میں چھٹی صدی عیسوی تک راگ راگنیوں کا رواج نہیں تھا۔ نرمدیشور چترویدی سنگیت کویوں کی ہندی رچناؤں میں لکھتے ہیں کہ راگ لفظ کا استعمال سب سے پیشتر متنگ مُنی نے کیا، متنگ منی کے دور کی تاریخ میں اختلاف ہے مگر انھیں ساتویں صدی کا مانا ہے۔ وی، این۔ نگم لکھتے ہیں کہ چھٹی صدی عیسوی تک ہندوستان میں راگ لفظ کا وجود نہیں تھا راگ نام اور اس کا طریقہ سب سے پہلے متنگ مُنی نے اپنے گرنتھ میں بیان کیا ہے حقیقت میں راگ لفظ بھی بہت سی دوسری سنگیت راگوں کی اصطلاحات کی طرح عربی لفظ ''زاغ'' کی بگڑی ہوئی شکل ہے۔ کیونکہ ہندی زبانوں میں حرف ''غ'' کی جگہ حرف ''گ'' ہی مستعمل ہوتا ہے۔

متنگ مُنی کے بعد بہت سے سنگیت اچاریوں نے راگ راگنیوں کو ترقی دی، وچنن دیسائی سکش سنگیت نمبر 1957 میں لکھتے ہیں کہ ایرانی موسیقی میں لگ بھگ بارھویں صدی عیسوی میں بارہ[12] شہروں کی سنگیت پدھتی چالو ہوئی اور اسی زمانہ میں یہ پدھتی ہندستانی موسیقی میں بھی چل پڑی گو ہندوستانی موسیقی کی اوّلین کتاب سارنگ دیو کی رتنا کر ہے جو بارھویں صدی عیسوی میں لکھی گئی، لیکن اس کے سمجھنے والے بہت کم ہیں اس لیے ہم اس حقیقت کو نظر انداز نہیں کر سکتے کہ سب سے پہلے ہندستانی سنگیت کے ماہر جے دیو ہیں جنھوں نے بارھویں صدی عیسوی میں گیت گوبند کرشن پریم میں لکھ کر ہندستانی سنگیت کو عمومیت بخشی اور ہندوستان کے کونے کونے میں مقبول ہوگئی۔ ابتدا میں گیت گوبند سنسکرت میں تھی اور بعد میں دیسی زبانوں کے نغمات میں ڈھالی گئی۔

گئی۔سنسکرت کے مشہور عالم سر ولیم جونس گیت گوبند کی زبان کو بازاری سنسکرت اور اس کے نغمات میں عربی اور ایرانی موسیقی کے اثرات بتاتے ہیں۔

امیر خسرو جدید راگ راگنیوں کے خالق

حقیقت یہ ہے کہ ہندوستانی موسیقی میں راگ راگنیوں کو ترقی دینے کا سہرا حضرت امیر خسرو کے سر ہے جن کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ عربی، عجمی، ایرانی اور ہندوستانی ہر قسم کی موسیقی کے ماہر تھے۔امیر خسرو نے کئی سلاطین کا زمانہ دیکھا اور آپ کے متعلق مشہور ہے کہ آپ موسیقی میں کمال رکھتے تھے آپ نے عجمی موسیقی اور ہندی موسیقی کی آمیزش اور اختلاط باہمی سے موسیقی میں ایک تیسرا راستہ نکالا اور آپ کا نکالا ہوا راستہ اتنا مقبول خاص و عام ہوا کہ شمالی ہند سے لے کر جنوب تک پورے ہندوستان میں پھیل گیا۔تاریخ بتاتی ہے کہ تغلق، خلجی اور مغلیہ خاندان کے تمام بادشاہوں کے دربار بہترین سنتوں، کلاونتوں اور سازندوں اور رقاصوں سے بھرا ہوا تھا۔مصنف معدالموسیقی رقمطراز ہیں کہ زمانہ تغلق میں بادشاہوں سے ڈھاڑیوں کو حکم سامنے بیٹھ کر گانے کا ہوا اور اسی وقت سے گویے دربار میں طلب کیے جانے لگے۔

مصنف معارف النغمات لکھتے ہیں کہ گوپال نے جس کی پالکی اس کے ڈھائی سو شاگرد اٹھایا کرتے تھے اور اپنا کاندھا دینا فخر سمجھتے تھے، خلجی دربار کے لوگوں کو عاجز کر دیا تھا اور اسی لیے فن موسیقی دہلی میں مقبولیت اور مرکزیت حاصل نہ کر سکا تھا، شاہ علاء الدین خلجی نے اس کمی کو محسوس کیا اور حضرت امیر خسرو نے اس کمی کو پورا کرنے کی ہمت باندھی، امیر خسرو میں خداداد صلاحیتیں موجود تھیں جو بوقت مقابلہ گوپال نائک دربار علاء الدین خلجی میں ظاہر ہوتیں، واقعہ یوں ہے کہ ایک مرتبہ گوپال نائک دکن سے علاء الدین خلجی کے دربار میں آیا، بادشاہ نے اس کا گانا سننے کا بڑا اہتمام کیا، تمام درباری اور ملازمین اور معززین شہر کو دعوت دی اور دربار مخصوص انداز میں آراستہ کیا گیا گوپال وقت معینہ پر دربار میں حاضر ہوا اور اس کے ساتھ تمام ساز ملائے جانے لگے۔

گوپال ہر جلسے میں ایک نیا راگ ایجاد کر کے گایا کرتا تھا جس سے سامعین اور بڑے بڑے فنکار دنگ رہ جاتے تھے یہی سبب اس کی شہرت کا باعث تھا۔اس جلسے میں امیر خسرو بھی موجود تھے مگر سامعین اور گوپال نائک کی نظروں سے پوشیدہ تھے مگر گوپال کو پوری گائیکی سنتے رہے گوپال

نے سامعین کے سامنے نئے نئے راگ سنا کر خوب انعامات اور داد تحسین حاصل کی۔ جب گانا ختم ہوا تو بادشاہ نے امیر خسرو کو بلا کر گوپال نائک کے سامنے پیش کیا اور کہا کہ ہمارے گویے کو بھی بہ نظر اصلاح سنیے، گوپال راضی ہو گیا اور دوبارہ دربار آراستہ ہوا سامعین امیر خسرو کو سننے کے لیے بیٹھ گئے۔ حضرت امیر خسرو کے سازندوں نے ساز کھولے ڈھولک پر تھپکی پڑی اور موسیقی شروع ہوئی گوپال نائک کی حیرت کی انتہا نہ رہی اور اس نے بے ساختہ امیر خسرو کو داد دینی شروع کی کیونکہ وہ سمجھتا تھا کہ اُس کے گائے ہوئے راگوں کو دوسرا کوئی نہ گا سکے گا۔

امیر خسرو کا ترانہ آج تک رواج میں ہے اور ہر خاص و عام کو پسند ہے گوپال نائک کے زور دینے پر امیر خسرو نے اس طرز کو عام کر دیا اور ہر شاگرد کو طبلہ، ستار، ڈھولک، ترانہ، قول قلبانہ خیال نعتیں وگل شوشہ اور ہوا کی تعلیمات دینے لگے تھوڑے ہی عرصے میں امیر خسرو کی موسیقی ۲۴ مستند گھرانوں میں پھیل گئی میرٹھ، آگرہ، بڑودہ، انور، اندور، جے پور، ٹکوٹڑی، لاہور، گجرات، بنارس، بنگال، بہار، کچھ، خیرآباد بہار، لکھنو اور جونپور وغیرہ مقامات میں آپ کا طرز مقبول عوام ہو گیا اور ہر گھرانے سے بہتر سے بہتر ماہر فن پیدا ہونے لگے۔ یہ بچہ قوال بچوں کا گھرانا کہا جاتا تھا خیال گائیکی میں ان گھرانوں کی بندش آری اور لے شوخ ہوا کرتی ہے اور ٹھیکہ پر سولہ ماتراؤں کا ستار خالی ہوتا ہے۔

جیسا کہ پنڈت بھات کھنڈ نے لکھا ہے ایسا ہی تقریباً ہمارے بہت سے محققین، مصنفین اور گرنتھ کاروں نے تحریر کیا ہے کہ مروج راگ راگنیاں مسلم پرکار ہیں جن کو مسلمانوں نے رائج کیا اور ان کا یہ قول تاریخی صداقت کے مطابق ہے کیونکہ متفقہ فیصلہ ہے کہ متنگ منی کے گرنتھ سے پہلے راگ لفظ نہ تھا اور یہی ماہرین موسیقی کے سینے بہ سینے چلی آنے والی روایات کا نچوڑ ہے اور سب کا متفقہ فیصلہ ہے کہ عربی اصطلاحات اور راگ راگنیوں کو ہندوی زبان کا جامہ پہنانے کا کام حضرت امیر خسرو نے کیا ہے اور یہ خود حضرت امیر خسرو کے قول سے بھی ثابت ہے جس کو اکثر مصنفین نے لکھا ہے کہ حضرت امیر خسرو کے زمانے میں جب عربی اور ایرانی ماہرین موسیقی آئے تو آپ عربی عجمی موسیقاروں سے کہا کرتے تھے کہ ہم نے تمھارے ملک کے راگوں کے نام ہندوستانی زبان میں کر دیے ہیں تمھارے ملک کے راگوں کو ایک دوسرے سے ملا کر جو راگ

بنائے ہیں ان میں بہت سی خوبیاں پیدا ہوگئی ہیں۔

امیر خسرو نے کتنی راگ راگنیاں ایجاد کیں اس کے متعلق محققین کا کہنا ہے کہ ان گانوں کی تعداد کافی ہے۔(حیات امیر خسرو)

ماہرین فن کا عقیدہ ہے کہ آج کل مروّجہ موسیقی میں جتنے کلاسیکل گانوں کی طرزیں وغیرہ ہیں سب حضرت امیر خسرو کی ہی اختراعات ہیں اور اسی زمانے سے رائج ہیں۔

گو مکمل طور پر نہیں کہا جاسکتا کہ امیر خسرو نے کتنی راگ راگنیاں ایجاد کیں لیکن مختلف مصنفین نے جو اپنی اپنی کتب میں دو دو چار چار امیر خسرو کی راگ راگنیوں کے نام دیے ہیں اگر ان سب کو جمع کیا جائے تو ان کی تعداد بہت کافی ہو جاتی ہے ہم صرف یہاں ان گانوں ہی کا تذکرہ کرتے ہیں جن کو ماہرین فن کے سینے بہ سینے چلے آنے کی سند حاصل ہے جو آج بھی ہندوستان میں رائج ہیں۔ اور عوام ان کے ناموں سے بھی اچھی طرح واقف ہیں یہاں ہم ان سب گانوں کو تین حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں:

(۱) کلاسیکل راگ راگنیاں جو پکا گانا یا شاستریہ گان کہلاتا ہے ان میں خیال، ترانہ چترنگ، سویلہ تروت، ساد، اور کفن قلیانہ وغیرہ شامل ہیں۔

(۲) قول کے گانے: ان گانوں کو دھارمک یا بھکتی رس کہا جاتا ہے اور عوام قوالی کہتے ہیں ان میں قول، قلیانہ نقشیں گل انگار، بسیط رنگ اور غزل وغیرہ شامل ہیں۔

(۳) دیسی یا موسمی گانے: جن کو عام فہم گانا بھی کہا جاتا ہے ان میں موڑھا، ساون جھولا گیت، بارہ ماسا، گیت، سہرا، سہاگ گیت، برہا گیت ہولی گیت شامل ہیں۔

خیال موسیقی کی صنف اور اُس کی راگ راگنیاں

امیر خسرو کی یہ کلاسیکل موسیقی وقت کے ساتھ منزلیں طے کرتی رہی اور اس میں تبدیلیاں ہوتی رہیں، حسین شاہ شرقی نے خیال اور امیر خسرو کے دوسرے راگوں کو ترقی دی اور مغلیہ دور حکومت میں تان سین اور دوسرے فن کاروں نے ان میں نئے نئے اختراع کیے اور محمد شاہ رنگیلے کے دور میں تو خیال ہندوستان گیر بن گیا، خیال کے بارے میں پچھلے صفحات میں کافی تحریر کیا جا چکا ہے۔

سید محمد اقبال تاریخ جونپور میں لکھتے ہیں کہ خیال کی ایجاد سے پہلے دھرپد پر ہی سارے ہندوستان کی گائیکی کا دارومدار تھا اور دیوتاؤں کو بطور نذرانہ سنایا جاتا تھا۔ امیر خسرو نے بھی اسے بزرگان دین کے ساتھ اظہار عقیدت ہی کے لیے مخصوص کر دیا تھا چنانچہ غزل، نعت، منقبت اسی طرز میں گائی جانے لگیں تھیں پھر کئی صدی بعد عہد محمد شاہ میں اُن کے درباری گویے میاں نعمت خان ادرنگ اور فیروز خاں ادارنگ اور دیگر ماہرین فن نے اس خیال کو نت نئی خوبیوں سے آراستہ پیراستہ کیا۔ آج اُسی گائیکی کے بہت سے اقسام رائج ہیں جن میں چند کے نام مندرجہ ذیل ہیں۔

خیال موسیقی کی اقسام

(۱) اسواری خیال (۲) پری کے خیال (۳) پالکی کے خیال (۴) ناگی کے خیال

(۵) جھنجری خیال (٦) سہرے سہاگ کے خیال (۷) کلغی وطرّہ کے خیال (۸) خانہ پوری کے خیال (۹) تان بندیاں کے خیال (۱۰) اقسامی راگوں کے خیال (۱۱) بلمپت کے خیال (۱۲) مدہ کے خیال (۱۳) درت کے خیال (۱۴) آڈلے کے خیال (۱۵) دیوڑے خیال (۱٦) سوائی لے کے خیال (۱۷) موسمی راگوں کے خیال (۱۸) بھگتی رس کے خیال (۱۹) اور شرنگار رس کے خیال وغیرہ

خیال کے راگوں سے بنا ہوا عوامی ڈراما بھی اسی طرح ہے جو لگ بھگ 200 سالوں سے عوامی اسٹیج کا اہم حصہ رہا ہے راجستھان میں خیال کے ڈرامے یا لوک ناٹک بے حد ابتدا ہی سے مقبول اور مشہور رہے ہیں جن کا ذکر ہم پچھلے صفحات میں بھی کر چکے ہیں آج کے نوٹنکی لوک ناٹک کہلانے والے ڈرامے بیسویں صدی کی دوسری دہائی تک خیال ہی کہلاتے تھے اور بندیل کھنڈ کے ماچ کے لوک ناٹک کو بھی خیال کہا گیا ہے۔

خیال کے دوسرے نام لاوَنی یا مرہٹی بھی ہیں۔ خیال یا لاوَنی میں ایک خیال کے گیت کے چار چوک یا بند ہوتے ہیں خیال کے پہلے شعر پہلے مصرع کو اڑان اور دوسرے کو ٹیک کہتے ہیں غزل میں اس کو مطلع کہتے ہیں خیال کی زبان میں اسکو ٹیک یا دھوپدے کہیں گے۔ اس کے بعد چار مصرعوں کو چوک کہتے ہیں، ٹیک کا دوسرا مصرع یا کڑی ملا دیا جاتا ہے ایسی چار چوک کو لاوَنی یا خیال کہتے ہیں۔ یہ گائکی اچھے گائکوں اور مسلمانوں میں خیال کے نام سے مشہور ہے، البتہ ہندو سنتوں اور سائیں لوگ اور کم سواد مسلمان درویش اور ملنگوں میں لاونی اور سرے ٹھی یا مرکی کے نام سے رائج ہے۔

(اتر پردیش کے لوک گیت از اطہر علی فاروقی، ص:472)

جب ہم ہندوستانی لوک ناٹکوں کا ان کی ابتدا سے تجزیہ کرتے ہیں چاہے وہ جاترا ہو یا بھگت یا تماشا یا یکش گان یا خیال یا راس لیلا یا رہس یا جلسہ یا اندر سبھا یا سوانگ سب کی بنیاد ہم کلاسیکل موسیقی پر پاتے ہیں بلکہ قدیم منظوم مذہبی مقدس کتب تک میں ہمیشہ سے دوہے، چوپائی کبت، چھند وغیرہ پائے جاتے ہیں۔

گرو گرنتھ صاحب اور راگ راگنیاں

سکھوں کی مشہور مقدس کتاب گرو گرنتھ صاحب جس کو گرو رام داس جی نے جمع کیا تھا۔ اُس کے بارے میں مسٹر جی۔ ایس۔ رندھیرا اپنے مضمون گرو گرنتھ صاحب اور اُس کی تعلیمات مورخہ

10 ستمبر 1986 کے روزنامہ پرتاپ میں لکھتے ہیں "سکھوں کی اس دھارمک گرنتھ کو ترتیب دیتے وقت راگ راگنیوں اور سُر تال کا بھی دھیان رکھا گیا ہے اور یہ بھی کہا گیا کہ کس پارٹی کو کس راگ راگنی میں گایا جائے گا، کل تالوں کی تعداد 31 ہے اور ان ہی کو دھیان میں رکھ کر اس گرنتھ میں چوپدوں (چوپائی یا چوبولہ) اشٹ پدوں، چھندوں اور لمبی چھوٹی بحر کی شاعری میں تقسیم کیا گیا ہے یہ سبھی گیت اور بھجن مختلف راگنیوں میں گائے جاتے ہیں ان کو گانے کے لیے مخصوص قسم کے جذبات اُجاگر ہوتے ہیں۔"

سولھویں صدی میں لکھی ہوئی تلسی داس کی رام چرتر مانس (رامائن) میں بھی ہمیں چھند چوپائی کبت دوہے وغیرہ ملتے ہیں کچھ محققین کا خیال ہے تلسی داس رامائن کی بحریں بھی فارسی بحریں ہیں اس طرح پندرھویں اور سولھویں صدی میں راگ راگنیاں عام تھیں، اس وقت کے سوانگ تماشوں بھگت کیرتنوں اور راس لیلاؤں میں گائی جاتی تھیں اور بعض راگنیاں اتنی مقبول ہوئیں کہ ان کے نام سے ہی اس صنف تماشا کے نام پڑ گئے جیسے لاونی یعنی خیال یعنی لوک ناٹکوں کو جیسا کہ تحریر کیا جا چکا ہے، پنجاب میں لاونی اور راجستھان، آگرہ اور ہاتھرس میں آج تک خیال کہتے ہیں ابتدا میں ایک راگنی سورٹ جو آدھی رات کو گائی جاتی تھی، کی بنیاد پر اس صنف لوک ناٹک کو سورٹ کے نام سے ہی پکارنے لگے جیسا کہ مشہور ہے۔

بھجن پسندوں گاؤ اور سورٹ گاؤ آدھی رات
آلہ پنسوا اس دن گاؤ جس میں دن ہوتی ہو برسات

راگ کے علاوہ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ایک خوبصورت عورت جس کا نام سورٹ تھا جس کے عشق میں ایک بنجارا دیوانہ ہو گیا تھا اُس کے رومانی سوانگ کی وجہ سے یہ صنف ڈراما سورٹ کہلائی جیسا کہ نوٹنکی شہزادی کے رومانی عشقیہ ڈرامے کی بنا پر سوانگ کی صنف آج نوٹنکی کہلاتی ہے اور کچھ زمانے تک اِسے بھگت اور رہس بھی کہتے تھے اور نصلا سہلا کے نام سے تو اس نے کافی مقبولیت حاصل کی۔ بہر حال اس صنف ڈراما کی راگ ہے دیوکی گیت گو بندر اگنیاں ہی بنیاد رہی ہیں اور ان ہی کی بنیاد پر یہ صنف مقبولِ عوام رہی ہے۔ سانگیت لوک ناٹکوں میں ہمیں دو کتابیں سب سے زیادہ مقبول عوام دکھائی دیتی ہیں جنھوں نے سانگیت لوک ناٹکوں میں ایک بنیادی

کردارادا کیا ہے ایک ہے اُن میں جے دیو کی گیت گوبند جس نے شمالی سے لے کر جنوب تک کے سانگیت ناٹکوں میں ایک انقلاب پیدا کردیا۔ بنارس یونی ورسٹی کے سنگیت ڈپارٹمنٹ کے صدر وتیو نے 13 رجنوری 1951 میں ایک خط لکھا تھا کہ گیت گوبند نے شاستریہ سانگیت (کلاسیکل موسیقی) میں ایک نیا انقلاب پیدا کردیا اور ایک نیا دور بخشا۔ اس کا کوئی ثبوت نہیں ہے یہی بات ہندوستانی سنگیت 1953 کے مصنف داتا ڈے نے بھی اپنے خط 3 رجنوری 1951 میں لکھا ہے'' گیت گوبند نے شاستریہ سنگیت کو کوئی ترقی نہیں دی نہ کوئی انقلاب پیدا کیا لیکن سنگیت کی نگاہ سے گیت گوبند کا اپنا مقام اپنی جگہ پر اہم ہے۔ شنکر دیو نے اپنی کتاب رتنا کر میں اِس کا نام تک نہیں لکھا اور سنسکرت کے مشہور عالم سر ولیم جونس نے بھی اِسے بگڑی ہوئی زبان کی شاعری بتایا ہے اس کی خاص وجہ ہے کہ جے دیو نے عوامی ذوق وجذبہ کے تحت گیت گوبند لکھی اس نے کئی سانگیت کے بندھے ٹکے قواعد کی پروانہیں کی اس لیے سنگیت کے علما اِسے خواص کی زبان سے دور رکھنا چاہتے تھے لیکن جو چیز عوام پسند ہواُ سے نظر انداز کردینا بے حد مشکل ہے۔

یہی وجہ ہے کہ ملک کی دیسی زبان کے علاوہ گیت گوبند کے ترجمے بیرونی زبانوں میں بھی کیے گئے اور ویسے لوک ناٹک کی کون سی صنف ہے چاہے راس لیلا ہو یا بھگت یا سانگ یا بھوائی یا بھجن یا بھجن یا جاترا یا تماشا یا یکش گان وغیرہ جس میں گیت گوبند کی راگ راگنیوں کے اثرات نہ پائے جاتے ہوں۔

اندرسبھا کی راگنیاں

دوسری کتاب امانت کی اندرسبھا جس نے لوک ناٹک کو وقت کے دھارے میں ڈھالنے کے لیے جدید انقلاب سے نوازا۔ موجودہ تھیٹریکل سانگیت ہو یا نوٹنکی لوک ناٹک سب پر اندر سبھائی موسیقی کے اثرات نظر آتے ہیں مولانا حسرت موہانی نے امانت کی اندرسبھا کو شیکسپیر کے بعض ڈراموں سے بہتر بتایا ہے وہ لکھتے ہیں ''زبان اور بیان کی خوبیوں کے علاوہ موسیقی کے لحاظ سے بھی امانت نے اندرسبھا کو دلچسپ بنانے میں کوئی دقیقہ اٹھا نہیں رکھا ہے ہولی، ٹھمری، بسنت، ملیہار، ساون، غزل جو بھی ہو ہر قسم کی چیزیں لکھی ہیں اور ایسی لکھی ہیں جو مختلف دھنوں میں گائی جاسکتی ہیں میں نے ایک استاد سے سنا ہے کہ اندرسبھا کے گانوں کا بڑا حصہ تمام راگ اور راگنیوں کا آجاتا ہے۔

(لکھنو کا عوامی اسٹیج از مسعود حسن رضوی ص:152)

قدیم وجدید غنائیہ لوک ناٹکوں کے بنیادی عناصر

جیسا کہ پچھلے صفحات میں کہا جا چکا ہے کہ غنائیہ ڈراموں یا لوک ناٹکوں کی ابتدا بھجن کیرتن اور مذہبی لیلاؤں سے ہوئی۔ اِن کے موسیقی کے عناصر پر قدیم گھسی پٹی موسیقی کے عناصر ہی حاوی رہے۔ تیرھویں صدی تک مذہبی موسیقی پر دُھرپد کی حکومت رہی اور امیر خسرو کے طفیل مذہبی و ہندوستانی موسیقی میں تبدیلی رونما ہوئی۔ لیکن غنائیہ لوک ناٹک خواہ وہ اسٹیجی ہو یا بیانیہ پر دوہے، چوپائی، کبت، چھند، سویا وغیرہ کی حکومت رہی۔ لیکن خیال کی موسیقی کی ترقی کے تحت اس میں اٹھارھویں صدی میں کلاسیکل موسیقی شامل ہوگئی جس کے لیے محمد شاہی دور کے گویوں کا کافی اشتراک رہا بلکہ یہ صنف، ڈراماہی خیال کہلانے لگی اور ملک کے بہت سے حصوں میں اب بھی اس کو خیال ہی کہتے ہیں۔

قدیم سانگوں یا لوک ناٹکوں میں خاص خاص بنیادی تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں لیکن ان کے خاص عناصر میں بھینٹ یا منگلا چرن، چو بولہ یا چوپائی، دوہا، چھند، کبت، سویا، جھولنا، سورٹ کا استعمال رہا ہے۔ منشی لجارام کے 1747 کے کرشن چرتر کے مخطوطے اور منشی موہن لال رامپوری کی وسم کتھا 1819 اور منشی گمانی لعل کی کرماولی 1840 بھوپت کرت بھاگوت 1844 یعنی انیسویں صدی کے وسط تک برج بھاشا لوک ناٹکوں کی خاص زبان رہی ہے۔ میں مناسب سمجھتا ہوں کہ سب سے

قبل ان عناصر پر مختصر روشنی ڈالوں کیونکہ قدیم سانگوں کا مطالعہ کرتے وقت ان عناصر کو ہمیں دھیان میں رکھنا پڑے گا۔

منگلا چرن یا بھینٹ یا حمد

قدیم نثری داستان ہو یا نعتیہ شاعری مشرقی شاعری میں حمد یا ثنا باری تعالی یا دیوی دیوتاؤں کی ضرور ہوتی ہے۔ سنسکرت ناٹک ہو یا لوک ناٹک ان کی ابتدا حمد یا ثنا سے کی جاتی ہے جس کو منگلا چرن یا بھینٹ بھی کہا جاتا ہے۔ شاعر اکثر اپنی کامیابی کی دعا بھی دیوی دیوتاؤں اور باری تعالی سے مانگتا ہے۔ بیسویں صدی میں پارسی اسٹیج کے اثر سے کچھ سانگوں میں کورس بھی شامل کر دیا گیا۔ لیکن جدید نوٹنکی سانگوں میں کورس وغیرہ کا استعمال کامیاب نہیں رہا۔ یہاں میں اندر من اسکول کے ہاتھرسی شاخ کے شاعر گوبند رام کا منگلا چرن دیارام سے گوجر نقل کر رہا ہوں۔

منگلا چرن یا بھینٹ

دوہا
جے جگ جننی امبکا برن سکل بھئے تراس
رچوں سھگ بچ چھند میں کرو گرا پر باس
کرو گرا پر باس آسن کرلینو تیرو چھندرو
نہیں مم یکت کا یہ مت پنگل دوشن سکل تو ارو
جاویں گن اشبھ بنس شبھ چھند بنیہ چیت وہارو
دیارام گوجر کو پورن ہو سانگیت ہمارو

دوڑ:- مات جے جے جگد مبا۔ چرن سرن نواؤں امبا ہمارے کاج کر وتم۔ مات طوطارام گوبند بسوں کی سروں دھیر دھروتم۔

منگلا چرن یا حمد باری اللہ نور مضطر شیریں فرہاد میں

منگلا چرن یا حمد

دوہا
کیا طاقت زبان کی اے رحیم رحمان
تیری قدرت کی کرے جو تعریف بیان
یارب تو خاک سے چمن کے پھول کھلانے والا
چوبولہ آسماں پر انجم شمس و قمر بنانے والا
نگہبان ہے تو ہی کام میں ہر دم آنے والا
" گنہگار بندوں کی کشتی پار لگانے والا
قوالی
ہر جا ہے نور تیرا ہر جا تیری خدائی
کیا کیا طرح طرح کی ہر چیز ہے بنائی
کاریگری نرالی تیری ہے بار الٰہی
نکہت گلوں کو بخشی پھر دیدی خوش نمائی

دوڑ:- خدا کا شکر ادا کر + اور استاد منا کر + سناتا ہوں لاثانی + شیریں اور فرہاد کی محبت سے لبریز کہانی

آپ نے منگلا چرن پڑھے، اُن کی طرز ملاحظہ فرمائی، قدیم برج بھاشا طرز کے منگلا چرن پر اردو حمد کا اثر پڑا اور اس کا اسلوب بھی بدل گیا روپ رام دیوگی کے سانگ اندھی دلہن کا منگلا چرن

منگلا چرن

سب اپنی اپنی گئے تان یہاں ودوان دوہا مگر آپ کے بھید کی کر نہ سکے پہچان
پار آپ کا پالینا سوامی آسان نہیں ہے چوبولا ہر جا ہو موجود آپ کا کہاں مکان نہیں ہے
عجب کھیل کو دیکھ عقل کس کی حیران نہیں ہے کون تیری قدرت پر ہوتا قربان نہیں ہے
دوڑ: اب کوئی کاریگر اعلیٰ نہ تم سے دیکھا بھالا۔ دین بندھو جگدیش نہ میری طاقت اتنی زبان میں

کبھی کبھی سامعین پر رعب ڈالنے کے لیے نوٹنکی لوک ناٹک کے شاعر مختلف طریقے استعمال کرتے ہیں مچھی نرائن کانپوری اور رام دین کانپوری کانپور، لکھنؤ اسکول کی نوٹنکی لوک ناٹک سیاہ پوش میں منگلا چرن کے اک ہی چوبولے کے مختلف مصرعوں میں مختلف زبانیں استعمال کرنے کی کوشش کی ہے۔

منگلا چرن سانگ سیاہ پوش سے

کہلا سنگ شنکر نک دیالنگ پرلنگ اگر تراپرار دوہا خطا چوں بخشش کبریا کردگار غفار
گردگار غفار شنیدم ترا چوں راز نہاں ہے چوبولہ اٹھے اٹھے کائی سوں دیکھا جیور و مہارو حیران ہے
آمر باڑی خالی چہ بوسو تو میوٗ ڈرایو کہاں ہے مینو نال اپندراں تینوں لکھے جانداں انساں ہے
دوڑ:- نرم دے سمجھ اپلے۔ جاگلا آنسو کا ملے۔ تیرا نہ ثانی دیگر۔ پیئز نو یونٹیٹ شری کرشن تھینک یو آرڈ دکم ہیئر

پارسی اسٹیج کے اثر سے بیسویں صدی میں اندر من اسکول کی لکھنؤ کانپور شاخ محمار ترموہن لال نے جو نوٹنکی سانگ لکھوائے ان میں انھوں نے انگریزی اور پارسی اسٹیج کے ڈھنگ پر منگلا چرن کی جگہ کورس کا اضافہ کیا۔ اور سانگ میں کومک بھی نثری مکالموں میں بڑھایا۔

یہاں خدادوست سلطان کا منگلا چرن کورس کی شکل میں ملاحظہ فرمایئے:

کورس یا حمد

خدا تو ہے رزاق و رحمان   مہربان تو جس پر ہووے ہو مشکل آسان
عکس سب میں بھرپور تیرا ہے   شمس و قمر میں نور تیرا ہے
عاشق جو مخمور تیرا ہے   کون اس سا ذیشان، خدا تو ہے رزاق و رحمان
یاسین کا یار تو ہی ہے   دل آرام دلدار تو ہی ہے۔ کردگار غفار تو ہی ہے
تو ہی دل کے درمیان   خدا تو ہے رزاق و رحمان

کبھی کبھی منگلا چرن یا بھینٹ میں شاعر باری تعالٰی کی حمد و ثنا کے ساتھ مقابلوں کے دنگل میں اپنی فتح کی دعا بھی مانگتا ہے اور اکثر اپنی شعری خامیوں کے بارے میں شعرا سے معافی کا خواست گار ہوتا ہے جیسے استاد حاجی حامد خاں افزا خورجوی مرحوم اپنے سانگ گلفام کی چوتھی منزل کی ابتدائی بھینٹ یا منگلا چرن میں کہتے ہیں:

کر میری حاجت روا یا قاضی الحاجات   دوہا دشمن سے ہے معرکہ رکھ دے مولا بات
داتا جی رکھ لے میری بات مات دشمن کو دیجیو   چوبولہ گن نہیں اوگن لاکھ یہ اوگن گن کر دیجیے
سُر سم کی مجھ کو خبر نہیں لو بند ہی رہے ارمان نہ ہو   " سُر مل جاویں گن والوں کے پرتان کے اوپر قال نہ ہو
داتا جی بیڑا بھنور میں پڑا پار کر تیرا سہارا   رکھ افزا کی شرم بھرم مت کھول ہمارا

یہ تھے نوٹنکی لوک ناٹک کے منگلا چرن یا یا حمد یا بھینٹ کے چند قدیم و جدید نمونے اب اس صنف کے بنیادی عنصر دوہے کے بارے میں کچھ ذکر پیش کر رہا ہوں۔

دوہا

خالص ہندوستانی اصناف سخن میں دوہا سب سے زیادہ قدیم ہے اور دوہا چوپائی یا چوبولہ سنسکرت ادب ویدک شاعری میں پایا جاتا ہے۔ دوہا اور چوپائی سنسکرت ناٹکوں میں بھی پائے جاتے ہیں پراکرت زبانوں میں ہمیں دوہوں کا استعمال برابر ملتا ہے۔ اپ بھرنش پراکرت کی قواعد کے مصنف ہیم چند نے کھڑی بولی کے اثرات لیے ہوئے دوہا لکھا ہے ایک عورت اپنے شوہر کے لڑائی میں مارے جانے پر کہتی ہے:

بھلا سپوا کہ ماریا بہی ٹرن مہا روکنت دوہا لج لج جو بیا سمو جئی بھگا دھرو انت
پھر ہمیں مغل اور اردو میں نواب نصیر حسین خیال کے ذریعہ یہ دوہے بھی ملتے ہیں" جب اورنگ زیب عالمگیر کو دکھن میں فوجیں ڈالے ہوئے کافی عرصہ ہوگیا تو فوجی سپاہیوں کی بیویاں اپنے شوہروں کی جدائی میں مضطرب ہوگئیں اور کہنے لگیں:

دلّی شہر سہاونا کنچن برسے نیر دوہا سب کے کنت بٹور کے لے گئے عالمگیر

اور بعض عورتیں شوہروں کی یاد میں کہنے لگیں:

چھپر پرانے ہوگئے اور کڑکن لاگن بانس دوہا آون آون کہہ گئے بیتے بارہ ماس

ایک سپاہی دہلی سے اپنی بیوی سے مل کر جب رخصت ہوتا ہے تو کہتا ہے:

بیٹھی رہو کرار سے من میں راکھو دھیر دوہا اب کے بچھڑے جب ملیں جو بوہریں عالمگیر

اس دوہے کا دوسرا مصرعہ یوں بھی تحریر میں ملتا ہے: بنتی کرو اس سائیں کی بوہریں عالمگیر"

سترھویں صدی میں بہار کا شاعر بیدل جب پٹنہ چھوڑنے پر مجبور ہوتا ہے تو اپنی دیہاتی منہ بولی ماں کے پاس جا کر کہتا ہے:

سر اوپر کوئی نہیں تب دشمن آپن کیس دوہا پٹنہ نگری چھاڑ دیں اب بیدل چلے بدلیس

بہار کا ایک اور شاعر قاضی عبدالغفار بھی کہتا ہے:

من کا تاپنا آگ سوں بائی کرے جو کوئے دوہا ڈارے بوئی پریم کی تب جا کنچن ہوئے

سترھویں صدی میں دوہے عام تھے اور ہندو مسلمان شاعران کوشوا سینی اور برج بھاشا میں کہتے تھے دوہے کی اہمیت دیکھ کر راجا جے سنگھ سوائی والئ جے پور نے اس کی قدر دانی کی انھوں نے ایک ایک اشرفی دو دہرہ شعرا اور گنوان پنڈتوں کو انعام دے کر اس شوق کو اور عام کر دیا۔

اردو کے مشہور عوامی شاعر نظیر اکبر آبادی نے اپنے دور کے مشہور اور حساس دوہوں کو دوہوں اور چو بولہ چھند کے ساتھ دوہے کے مطلب کو فارسی شعر کے ساتھ تضمین کی ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ سترھویں اور اٹھارھویں صدی میں دوہے عوام اور خواص دونوں پسند کرتے تھے۔ نظیر اکبر آبادی نے ساتھ مشہور دوہوں کی تضمین فارسی شعر کے ساتھ کی ہے۔

قدیم سانگوں میں تین تین شعر ہوتے تھے ایک کو سورٹھا بھی کہہ دیتے تھے اور سہارنپوری

سانگوں میں تو دوہے کے بعد تین شعر ہوتے ہیں یکساں قافیہ کے بالک رام جوگیشور کا بھگت پورن مل 633 دوہوں میں ہے اور بہت سے سانگ کے شعرا نے بھی نظیرا کبرآبادی کی طرح ایک چوبولے کے چار مصرعے چار زبانوں میں اپنی قابلیت دکھانے کے لیے نظم کیے ہیں۔ بالک رام کے ایسے چوبولے کا ذکر پچھلے صفحات میں کر چکا ہوں۔ واجد علی شاہ نے بھی رادھا کنھیا کے قصہ میں دوہوں کے مکالمے کا استعمال کیا ہے۔

رادھا سیں مکٹ کٹ کا چھنی کر مرلی اُرسال دوہا یہ بانک موہن بسے سدا بہاری لال
کنھیا رادھا دورادور ہے جیسے پنڈ کھجور دوہا چڑھے تو چاکھے پریم اس گرے تو چکنا چور
" سائیں جھرو کے بیٹھ کے سب کا مجرالے دوہا جیسی جاکی چاکری ویس واکو دے

(لکھنؤ کا شاہی اسٹیج ص:276)

اندر سبھا مداری لال میں بھی کئی مقامات پر تنہا دوہوں کا استعمال مکالموں کے لیے کیا گیا ہے اور دوسرے مصنفین کی اندر سبھاؤں میں مکالمات کے لیے دوہے استعمال کیے گئے ہیں طوالت کی وجہ سے پیش نہیں کر رہا ہوں۔ استاد حامد خان افزا خورجوی کے سانگ لالہ رخ گلفام میں ایک سے چند دوہوں کا مکالمہ سنئے جب لالہ رُخ باغ میں پوشیدہ طور پر گلفام سے مل کر اپنے محل کو جاتی ہے تو اس کی والدہ اُس سے کہتی ہیں:

جواب والدہ کا لالہ رُخ سے

آوارہ تُو ہوگئی کرے رات دن سیر دوہا رہی نہیں آپے میں تُو کرے خدا اب خیر

جواب لالہ رُخ کا والدہ سے

گئی تھی اپنے باغ کو نیند آئی گئی سو دوہا چونکائی مجھ کو نہیں رات گئی یوں ہو

جواب والدہ کا لالہ رخ سے

کس کی تجھ کو یاد، ہے چہرہ ترا اوداس دوہا باتیں ہم سے، دل کہیں، لب پہ ٹھنڈی سانس

جواب لالہ رخ کا والدہ سے

اول تو سوتی اُٹھی دوئم تمہارا خیال دوہا برا بھلا سہتا پڑا یوں ہے مجھے ملال

جواب والدہ کا لالہ رخ سے

راتوں کو رہنے لگی باغوں میں بے ڈھنگ دوہا ابھی سے چل نکلی ہے تو بدلی سوسورنگ
اور گنگی مل کتر ڈوبائیوی نے بھی اپنے مخطوطے بےنظیر بدر منیر میں دوہوں کے مکالمات کئی جگہ
استعمال کیے ہیں دو مکالے سنئے جب شہزادہ بےنظیر باغ میں آتا ہے تو بدر منیر کی سہیلی کہتی ہے:

جواب سہیلی کا بدر منیر سے

کھڑا ہے دلبر باغ میں عشق نشہ سے چور دوہا اُس کو بٹھلاؤں وہاں ہو جہاں حکم حضور

جواب بدر بر منیر کا

لے آ اس کو تو اِدھر سب کی نگاہ بچائے دوہا جہاں محل آراستہ، دینا وہاں بٹھائے

جواب انکا کا

بٹھلا یا لاکر ادھر بے نظیر سلطان دوہا شہزادی بھی آ گئی آفتاب کی شان

اس طرح دوہا سوانگ یا لوک ناٹکوں میں ان کی ابتدا سے ان کے مکالموں کی ریڑھ کی ہڈی بنا رہا ہے سانگوں میں کئی طرح کی بنیادی تبدیلیاں ہوئیں لیکن دوہے کا مقام اولین اور اہمیت کا حامل رہا ہے۔

چوبولہ

چوبولے کے متعلق ایک نے اس طرح تحریر فرمایا ہے کہ چوبولہ چودہ چوک، چوپائی، چار بیت، قول، ترانہ، رباعی خواہ کچھ ہی کہہ لیجیے، عربی اصناف سخن میں چار مصرعوں کی رباعی کو چوبیس وزنوں میں منقسم کیا گیا ہے کہتے ہیں کہ رنگ یعنی موسیقی کے ساتھ ہو تو ترانہ پند ونصائح، اخلاقی مسائل، حکیمانہ اقوال سے عبارت ہوتے ہیں بس مقولہ قول ہوا مطلع میں بس منظر خیال کی اطلاع دوسرے تیسرے مصرعے میں تمثال چوتھا مصرع المثل کے چڑھے سر کی طرح چونکا دینے والا اور اس مصرح پر شاعر کی تان ٹوٹتی ہے۔

امیر خسرو سے پہلے بھی چوپائی یا چوبولہ یا ترانہ ہندوستانی ادب میں ملتا ہے ویدوں کے منظوم مناظر میں چوپائی اور دوہے پائے جاتے ہیں سنسکرت ناٹکوں میں کالی داس اور دوسرے شعرا کے یہاں چوپائی اور دوہے کا استعمال کیا گیا ہے، امیر خسرو کے سر اس رباعی یا چوپائی کو جدید بنانے کا سہرا ہے، یہ جدید چوپائی یا چار مصرعے ترانہ کہلائے اور ملک کے کونے کونے میں مقبول

ہوئے کیونکہ یہ چار لائنوں کا چوبولہ مترنّم اور اثر انگیز اسلوب کا حامل رہا ہے شاہ جہاں کے دور کے بادشاہ نامہ کے مورخ نے بھی امیر خسرو کے دوسرے ایجاد کردہ راگوں میں ترانہ اور چوبولہ کا بھی ذکر کیا ہے۔

مہا کوی تلسی داس نے اسے بھی اپنے نظم کردہ رام چرت مانس کو چوپائی یا ترانے سے آویزاں کیا ہے۔ محمد شاہ کے زمانے میں خیال کے موسیقاروں نے اس چوبولے کو اپنا لیا اور نئے نئے طریقوں سے استعمال کیا، کہیں رباعی کی شکل میں، کہیں خمسہ کی شکل میں، کہیں مثلث کی شکل میں، دکن اور روہیل کھنڈ میں یہ چار بیت بھی کہلایا قدیم ہندی زبانوں کے شاعر چاہے وہ برج بھاشا کے ہوں یا پراکرت یا اپ بھرنش کے اسے چوپائی کہتے ہیں اور خیال والوں نے اس کا نام چوک رکھا۔ اور بعد میں یہ چوبولہ یا چوک خیال بازشعرا کے طفیل اتنا مقبول ہوا کہ سہارنپور میرٹھ اور امروہے کے سوانگیوں نے اسٹیج اور بیانیہ شاعری میں کلاسیکل موسیقی کی راگ راگنیوں کو گو بالکل ترک تو نہیں کیا لیکن سب سے زیادہ اہمیت چوبولے یا ترانے کو دی گئی۔ کیونکہ اس میں سادگی اور اثر انگیزی زیادہ ہے اور بلند آواز میں ترنّم ڈھنگ سے گایا جا سکتا ہے سہارنپوری اور میرٹھ کے نوٹنکی سانگوں کے چوبولوں میں قافیوں اور بحروں کی پابندی نہیں ہوتی ایک چوبولے کے شعر کے درمیان ایک شعر کا اور اضافہ کر دیا جاتا ہے جس کو سورٹھا کہا جاتا ہے لیکن امروہے والے اس کے اب مقلد نہیں ہیں وہ چار مصرعوں کو ہی چوبولہ کہتے ہیں گو کبھی اس طریقہ کی پابندی بھی ترک کر دی جاتی ہے چار چار شعروں یا تین تین شعروں کو بھی چوبولے ہی کہا جاتا ہے قافیہ کی پابندی ان کے یہاں بھی ضروری نہیں ہے کبھی کبھی ایک ہی چوبولے کے مصرعوں میں بحر کا بھی تفاوت پایا جاتا ہے۔

رام نرائن اگروال سانگیت ناٹک کے محقق چوبولے کے بارے میں کہتے ہیں "چوبولہ سانگ یا سلسلہ سانگیت کی سب سے اہم اور سب سے پُرانی نظم ہے اور سانگیت گائیکی کی روح رواں ہے اور سانگیت لوک ناٹک کے ارتقا اور عروج کا سبب بنی ہے۔ اس کی اہمیت سب سے زیادہ پائیدار رہی ہے کیا بھنت یا مکالمات اور احساسات اور جذبات سب کو چوبولے کے ذریعہ بخوبی ظاہر کیا جا سکتا ہے اس نظم کی خوبی یہ ہے کہ اس کے ذریعہ ہر جذبہ (رس) چاہے وہ طربیہ ہو یا حُزنیہ یا مزاح یا رزمیہ سب کا اظہار گانے والا مختلف راگوں کے سُروں کو شریک کر کے حسب

موقع جذبہ یا رس کے مطابق شکل دے دینے میں نہیں چوکتا یہی وجہ ہے کہ چوبولہ سانگیت ناٹک کی روح ہے چوبولے میں بقول اگروال جی پہلے اٹھائیس ماترائیں ہوتی تھیں لیکن خیال باز شعرا اور دوسرے سانگیت شعرا نے اس پابندی کو بدل دیا۔ اردو میں اتر پردیش لوک گیت کے مصنف اظہر علی فاروقی کا کہنا ہے کہ چوبولہ گیت یا چوک گیت کو ہیئت کے لحاظ سے خیال یا لاوَنی کو ایک طرح کا مسدس سمجھنا چاہیے۔

لاوَنی گو شاعر پہلے چار ہم قافیہ مصرعوں کو ربع یا چوپائی کے بجائے چوک یا چوکا کہتے ہیں پانچواں مصرع اڑان اور چھٹا مصرعہ ٹیک کہلاتا ہے کم از کم چار چوکوں یا (بندوں) پر مشتمل لاوَنی ایک طرح سے مکمل لاوَنی یا خیال کہلاتی ہے۔

خیال گو شاعر کوئی بھی لاوَنی کہنے سے قبل کچھ اشعار ابتدائیہ کے طور پر کہتے تھے۔ جس کو لاوَنی گو شاعر سکھی دوڑ کہتے تھے جیسے کہ فارسی اور اردو میں مثنوی یا کوئی بیانیہ واقعاتی شاعری سے قبل ساقی نامہ ہوتا ہے تو سکھی دوڑ شاعری میں اِس کے بارے میں پیشتر بھی تحریر کر چکا ہوں کہ سکھی دوڑ ساقی دور کا مخفف ہے سانگ کے شعرا نے بھی چوبولہ کو سحر انگیز اور پر اثر بنانے کے لیے سکھی دوڑ کا استعمال کیا لیکن انھوں نے خیال گو شعرا کے خلاف لاوَنی کے چوکوں سے قبل کے بجائے چوبولے کے نام سے سکھی دوڑ کا اضافہ کیا اور اس دوڑ میں چوبولہ میں کہے ہوئے مکالمے کی تکمیل کی جاتی ہے اور یہ سکھی دوڑ کو پہلے سانگ کے شعرا نے توڑ۔ جھڑ۔ مکتال یا دوڑ کہا اور اب صرف دوڑ ہی مستعمل ہے ایک مکالمہ یا ایک واقعہ بیان کرنے کے بعد چاہے اس میں صرف ایک چوبولہ استعمال ہوا ہو یا کئی کئی اصناف سخن یا راگ راگنیاں، آخر میں بات دوڑ پر ہی اختتام پذیر ہوتی ہے۔

قدیم سانگوں میں یا بیانیہ واقعاتی شاعری میں چوپائی یا چوبولوں کے ساتھ دوہے تو لازمی ہوتے ہیں لیکن دوڑ نہیں ہوتی یہ انیسویں صدی کے آخر کی دین ہے۔ چوبولہ کو چوبولہ چھند بھی کہا جاتا ہے۔

اٹھارھویں صدی کے تصنیف شدہ امروہہ طرز کے ایک ہندی مخطوطہ جو مصنف کی ملکیت ہے اور ہندی رسم الخط میں ہے اور شاید جدید سانگیت لوک ناٹکوں میں سب سے قدیم مخطوطہ کا متن

سکھ کرت سانگ ہری چند کی ابتدا کا چوبولہ ملاحظہ فرمائیے۔

آمد

پچھلے یگ کے ہوت ہی نادر جی دھمکے آئے دوہا دیکھو سبھا رو چک رہے من میں کیا اوپائے
من میں کیا اپائے جلد ہی یہاں سے جاؤں چوبولہ اندر کو جائے کے یہ وچن سناؤں
راجہ ہری چند کا ستیہ ہوگیا جاہری سورائم ننانوے یگیہ کرے اس نے بھاری
پچھلے راجس یگیہ کی ہے تیاری چوبولہ رام رام کہتی اُس کی سبھا ساری

جواب نارد جی کا راجہ اندر سے

بیچ سبھا کے جائے کہ نارد کیا بکھان دوہا ستیہ جیتا ہر چند نے سردس وِیتادان
وہ راجہ ہری چند وچن ستیہ کے بولے پرتھوی پر دھرم اُس کا نہیں ڈولے
جیتا ہے کام کرودھ لوبھ اپارا سب سنتا ہے گیان دھیان دھرم وچارا
برہمن ہے من سکھ وہ چوک میں رہتا امروہے سے ستیہ ہری چند کہتا

یہ چوبولے بالکل اندر سبھا کے راج اندر کی زبانی امانت کے ذریعہ کہے گئے چوبولے جن کو میں ابتدا میں پیش کر چکا ہوں کی طرح ہے محققین نے اس کو آمد کا نام دیا ہے واضح رہے کہ امروہہ کا طریقۂ سانگ نواب آصف الدولہ کے عہد سے ہی لکھنؤ میں رائج تھا اِس کا اثر بعد کی تصانیف پر ہونا ضروری تھا۔

انیسویں صدی کے اوائل کے لکھے ہوئے سانگ لچھمن دار انگری کے گوپی چند بھرتری بھگت پرہلاد وغیرہ عوام میں بے حد مقبول تھے اور سب سے زیادہ اسٹیج کیے جاتے تھے اور برکت کے لیے اہل ہنود کے گھروں میں پڑھے جاتے تھے ان کی مقبولیت دیکھ کر ہی لکھنؤ کے نولکشور پریس والو ں نے ان کو بیانیہ ڈھنگ سے پڑھنے کے لیے طبع کرایا اور یہ بار بار طبع ہوئے 1923 کا چھٹی بار کا طبع شدہ نسخہ میرے پاس ہے اور سوانگ کے ڈھنگ پر اسٹیج کرنے کے لیے یہ سانگ 1845 میں میرٹھ سے ہندی رسم خط میں طبع ہوئے اور 1875 میں محمود المطابع دہلی کے اردو بازار سے اردو میں طبع ہوئے اردو رسم خط کے سوانگ کی اسٹیج پر کھیلے جانے والے نسخے میرے پاس ہیں یہ حقیقتاً میرے ایک دوست رام لال شاستری کے پاس ملے جو کبیر انٹر کالج میں سنسکرت کے ٹیچر تھے۔

شاستری جی سے سوانگ کے قدیم نسخوں کو پا کر ہی مجھے سوانگ کی اہم صنف پر قلم اٹھانے کا ارادہ ہوا اور میں نے ان نسخوں کی مدد سے ایک مضمون لکھا جو 1980 میں لکھنؤ کے ہفتہ وار قومی آواز، 1987 کے نیا دور کراچی کے خاص نمبر میں طبع ہوا سوانگ گوپی چند کی ابتدائی جھینٹ، منگلا چرن ملاحظہ فرمایئے:

چھمن سیرٹھی کے سوانگ گوپی چند بھرتری سے

شبھ گھڑی ورنن کروں دھر دوہی کا دھیان   گوپی چند لیلا کہوں دھارانگر استھان
پیارے جی دھارانگر استھان ہے گوپی چند راجا   دھرم کا رج کرت ہیں سب کے کاجا
پیارے جی ہاتھی جھومے دوار پڑے نوبت باجا   چھمن کے آدھین پربھو میری رکھیں لاجا

چھمن دارانگری، چیپن کومی دارانگری اور من سکھ رائے امروہوی اور کئی دوسرے قدیم سوانگیوں پر غور کرنے پر اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ چوبولے کے سورٹھے کے نام سے ایک شعر ہوتا ہے جس کا استعمال بیسویں صدی میں متروک ہو گیا تھا اور زبان سادہ کھڑی بولی ہو چکی تھی جو شاید اس دور میں عام ہو گئی تھی۔

ایک قدیم سانگ گوبردھن لیلا جو دتی کے کنور سین کایستھ نے لکھا ہے اور بقول رام نرائن اگروال 1822 کا تخلیق کردہ ہے میں چوبولے کی شکل ملاحظہ فرمایئے واضح رہے کہ اس وقت مذہبی سانگوں کے اخیر میں لیلا بھی لگا دیتے تھے جیسے ہری چند لیلا، گوپی چند لیلا وغیرہ۔

کہیں شری سکھدیوتی سنئے دین دیال   دوہا موتی کی ورشا کریں ایسے دین دیال
پیارے جی، ایسے دین دیال، ماس کاتک کا آیا چوبولہ ہوا گن سنسار جہان گلزار بنایا
راجہ جی شری نند مہاراج دھیان ان کو یہ آیا "   سب ہی برج کے لوگ یہی من مانیہ سمایا

یہ طریقہ چوبولے کا کہ چاروں مصرعوں میں قافیوں کی پابندی ہوتی ہے ایک قدیم سانگ نعیم امروہوی کے چوبولے میں بھی پائی جاتی ہے۔

اک دن راجہ کھیل کے بن سے آئے شکار   دوہا ہتیاروں ان کو کھول کر بیٹھے کودا کو اُتار
بیٹھے کودا کو اتار کنور کے گرد ہوئیں آکر رانی چوبولہ کوئی نار پنکھا جھلے کوئی لاوے گرم سرد پانی
خوش ہوئے گوپی چند راجہ ہر اک نار مسکانی "   پانچہ دیئے قربان جو نار بھی سب یں لاثانی

چوبولے کے چاروں مصرعوں میں قافیہ کی پابندی ہے اور سورٹھے کے شعر کا التزام بھی نہیں ہے۔
اب 1857 کے بعد کے ایک مشہور کہنہ مشق شاعر نرائن داس شعلہ بدایونی کے سانگ لچھمن شکتی سے چوبولہ۔

میگھ ناتھ از لچھمن

دوہا

کھوتا ہے کیوں جان کو اے لڑکے نادان
دیتا ہے کس واسطے سانپ کے منہ میں زبان

چوبولہ سورٹھا چوبولہ

کچھ سوجھتا نہیں یا اندھا ہے جو کوئیں میں گرنے جاتا ہے
تم لوٹ جاؤ اپنے گھر کو یہاں کال تمہارا لایا ہے
اک سوکھڑی صورت ہو اور تم سنگھ پنا دکھاتے ہو
اک چیونٹی سے کمتر ہو تم آکاس کو پاؤں چلاتے ہو
تیرے بھائی نے بالی کو مارا تھا دھوکے سے کپٹ سے دغا دیکر
تو نے ناک لی عورت کی دھکار ہے تری جوانی پر
ترے باپ نے کی پہلوانی مارا سرون سے برہمن کو
تم جیسے کے تیسے ہی ہوئے لعنت اس چھترپن کو
کیا مجھ کو مردہ سمجھ لیا اور مراجان لیا راون کو
میں نے سنا ہے رام نے بخش دیا لنکا کا راج بھبھیشن کو
کیوں من من کندی کھاتے ہو دیوانے ہوئے یا سودائی
یاں کال تمہارا لایا ہے اب لوٹ جاؤ دونو بھائی
اب احقر رسولپوری کے سوانگ راجہ بھرتری سے

جواب راجہ از رانی

دوہا

من موتی اور پریم رس اسکا یہ ہے سجاؤ
لپٹ تے سے بھرنہ ملے کونک کرواپاؤ

چوبولہ

آئینہ ٹوٹا دودھ پھٹا پھر جوڑتا نہیں ہے جوڑے سے
جو ہوتی ہے سو ہوتی ہے کب مٹتی ہے سمجھائے سے
کوا کچھ ہنس نہیں ہوتا ہنسوں کی چال چلائے سے
بازار سے دل ہم لے آتے جو ملتا مول منگائے سے

لوری

جو سیرت جس کی ہوارانی نہیں جاوے کسی آن
ہے عقل سے بے بہرہ حاصل مجھ کو کیوں کرتی نادان

چوبولہ

عادت خصلت جو ہے جس کی نہیں بدلے گی بدلائے سے
نہیں شیر مار ہوتے اپنی تعلیم علم دلوائے سے
کہیں خر بھی فاضل ہوتے ہیں سب علم کتب لدوائے سے
اور نار بدی نہیں چھوڑے گی کی نک بر ہما کے سمجھائے سے

اب ایک چوبولہ سہارنپوری سانگ راجہ رگھوبیر محمود سہارنپوری کے سانگ سے
جواب رانی کا نقوسنگ سے

دوہا

مرجاویں دشمن تیرے اے میرے دل جان
آئی قضا رگھوبیر کی جان کروں قربان

چوبولہ

قربان تیری سوجان کروں ہوئے تُو دلدار ہمارا ہے

کہنا تیرا نہیں ٹالوں گی تو تو دل کا پیارا ہے
تو پیارا دل جان ہمارا مت ہوئے دلگیر
کہنا تیرا کروں گی ماروں گی رگھوبیر
رگھبیر کنور توظا ہر میں دنیا کا ایک سہارا ہے
تو اب سچ کا پیارا ہے کہنے کو بھائی ہمارا ہے

چوبولے میں قافیہ کی پابندی تو ہے لیکن درمیان میں ایک شعر سور ٹھے کے نام سے ہے اور چوبولے میں چار مصرعوں کی پابندی نہیں ہے سہارنپوری سانگ میں چوبولے کے چار مصرعوں کے بعد ایک مختلف بحر کا شعر مکتال کے نام سے بڑھایا گیا جو شاید کھ تالی کا مخفف ہے بالک رام جوگیشور کا چوبولہ پورن مل بھگت سانگ سے مکتال دوسرے علاقوں میں دوڑ کے نام سے مشہور ہو کر سانگ کا اہم جنوبی اور راوی کے لیے بھی بالک رام نے لفظ کھلاڑی استعمال کیا ہے جو دوسرے علاقوں کے سانگوں میں شاعر کوی اور رنگا کے نام سے رائج ہوا جس کا ذکر کیا جا چکا ہے۔

دوہا کھلاڑی کا

دوہا

سیالکوٹ کے ست یکھی سیلوان مہاراج
تپ دھاری بھاری ہوئے کیا سات ملک کا راج

چوبولہ

کیا سات ملک کا راج آج تک سب رعیت پر حکم کیا
نج دورانی جس کے گھر میں نو تارے پر تھا بہت ہیا
اور دوسری رانی انچھرا کو راجہ نے آدر بھیں دیا
خود پورن بھگت گربھ انچھرا کے سیلوان گھر جنم لیا

مکتال: دھن مالی پچھلی ہوگئی کمائی
سیالکوٹ ملتان خبر سب نے سن پائی

یہ تھانوٹنکی لوک ناٹک یا سانگ کا اہم جزو چوبولہ

چھند

قدیم ہندی شاعری میں دوہے کے بعد چھند کی بھی کم اہمیت نہیں، قدیم بیانیہ شاعری چاہے وہ برج بھاشا میں ہو یا اودھی میں دوہوں کے ساتھ چھند کا ضرور استعمال ہوتا ہے یوں تو قدیم ہندی میں ہر صنف سخن کو چھند کہا جاتا ہے جیسے چوبولہ چھند دوبولہ چھند، کبت چھند، جھولنا چھند وغیرہ سوائی تلسی داس نے بھی رام چرتر مانس میں چھندوں کا استعمال کیا ہے نواز کوی نے 1710 میں اپنے شکنتلا ناٹک جو برج بھاشا میں ہے اس میں بھی دوسری ہندی اصناف سخن کے ساتھ چھند بھی استعمال کیے ہیں میرے پاس قدیم برج بھاشا کے منشی گمانی لعل کے خاندان کے لکھے ہوئے دوہوں اور چھندوں میں کئی قدیم مخطوطے ہیں جن کو بھی چھندوں اور دوہوں سے بنایا گیا اور چھند میں اشعار کی قید بھی نہیں ہے پہلا مصرع مطلع ہوتا ہے پھر دوسرے مصرے مختلف قافیہ میں ہوتے ہیں مثنوی کی طرح۔ لیکن ایک بات ختم ہونے کے بعد دوہا ہوتا ہے۔ پھر دوسرا بند شروع ہوتا ہے، میرے پاس برج بھاشا کے بیانیہ سانگ کے جو دوہوں اور چھندوں سے بنے مخطوطے ہیں وہ مندرجہ ذیل ہیں شری کرشن چرتر مصنفہ منشی لجا رام 1737 جس میں اٹھارہ چھند اور دوہے ہیں کسی چھند میں سات شعر اور کسی میں آٹھ اشعار کے بعد دوہا ہے کیوں کہ سب سے قدیم یہی بیانیہ سانگ ہے اس لیے ایک دوہا اور چھند ملاحظہ فرمائیے۔

چھند

کرشن نام نستارن جگ کو کرشن ناس بانگ کو
کرشن نام پتشن اکہہ ناس کرشن نام آنند پرکاش
کرشن نام ہر سکھہ کے کمالے کرشن نام بیکنٹھ بسالے
کرشن نام ہر دیپک بیہ کو کرشن نام سکھدے ایک جیہ کو

کرشن نام ادہم اودیارن　　کرشن نام بہو ساگر کارن
کرشن ناستن من بہاون　　کرشن نام بھی بھیر مٹاون
کرشن نام ہے اتِ سکھ کاری　　کرشن نام بھکتن ہت کاولی
کرشن نام بہو سندہ تراون　　کرشن نام کت مست درساون
کرشن نام نت سکھ کرن ہرن سکل بیتاب چوبولہ کرشن نام اسرن سرن باس تن کے تاب

منشی گمانی لعل روہتکی کی تخلیق شدہ گیان کرماولی 1860 جس میں 50 کے قریب چھند برج بھاشا میں ہیں شاعر نے ان قطعوں کو چھند نہیں کہا ہے درمیان ایک چھندا الگ دیا ہے اور اردو رسم خط میں مخلوطہ ہے میری سمجھ سے بالاتر ہے ایک بند میں کہیں سات کہیں آٹھ کہیں دس اشعار کے بعد ایک دوہا اور سورٹھا ہے اس کو ہم چوبولا نما چھند کہہ سکتے ہیں کرماولی میں فرد کے دنیا کے دکھوں گناہوں سے نجات پانے کے طریقے لکھے ہیں ایک چوبولہ چھند ملاحظہ فرمایئے نواز کی شکنتلا اور کرماولی کی بحر یکساں معلوم ہوتی ہے۔

منشی گمای لعل کی کرماولی سے

چوبائی یا چوبولہ

ایک سے سکھدیو گوشائیں　　آئے نرپت پرچھت پانہیں
راجا اوٹھ کر آدر کینو　　بیٹھن کو سنگھاسن دینو
بہدہ بہانت سوں پوجا کینی　　کروڈوت پرکرماں دینی
بہیو جور جگ یاتھا　　بولوبچن نائی نج ماتھا
وسوادہم ناتھ تم تادو　　درشن دے تم کل نستارو
تم سریکیہ مہاسنکیاتا　　جانت تین کال کی گاتھا
اک سنتواوپچھ ہی موئے　　بہت نکھد بستو جگ دوئے
اکون کرم جوکردے جوگو　　کواکرم برجوجت سب لوگو
نرنن کروناتہہ جو ابہا　　مٹی سکل من کو سند بہا

ہوئے پرشن بولے تب سری سکھدیو پرین
گر ہے رودہا ان ہیت بہہ پہلے لو پرشن تم کین

سورٹھ

سنو بھوپ چت لائے زنت ہوں ادکھت کتھا
من کو تمر نسالے چویا کون سروں کیرے

اسی طرز پر منشی گمانی لعل رو ہتکی نے بھوپت کوی 1687 کے تخلیق شدہ بھاگوت پُران کو 1845 میں برج بھاشا میں ڈھالا ہے جس میں 260 چھند قریب 800 دو ہے ہیں طوالت کی وجہ سے نمونہ پیش نہیں کر رہا ہوں مہادیو جی کا بیاہ نظیر اکبرآبادی نے اور قصہ لیلیٰ مجنوں دو ہے اور چھندوں کی خیال کی طرز پر دیئے ہیں چھند یا چو بولہ چھند میں اشعار کی کوئی قید نہیں ہوتی اور نہ بحر کی اور کہیں دو شعر کا چھند بھی ہوتا ہے کہیں چار کا کہیں سات کا کہیں آٹھ کا دو ہے کو ہونا ضرور سا ہے حامد خاں آفزا کا ایک چو بولہ چھند جنگل میں لالہ رخ اپنی سہیلی سے کہتی ہے۔

کہنا لالہ رخ کا سہیلی سے

دوہا

اری سہیلی کیا کروں بن نہیں آتی بات
جنگل بن سُن سان ہے کیسے کٹے گی رات

چو بولہ چھند

پیارے جی کیسے کٹے گی رات بات کوئی بن نہیں آوے
کریں سو رات شور زور بد زاد کہلاوے
اے ری سکھی اب جاؤں کہاں جیا ڈرت رین اندھیاری ہے
تن ہوک اوٹھت ہے کوک سنت جب کوکت کو پرکاری ہے
کہیں پاپی پپیہا پی پی کرے کہیں بجری چمکت تیاری ہے
پیارے جی کس سے پوچھیں پتہ کون مجھے پتہ بتاوے

گلفام کو ترس نہ آیو میرا تنہا چھوڑی لاچاری ہے
ہے جنگل ویران کس سے پوچھیں کہاں جاوے

چوبولے اور چھندوں میں لوک ناٹک کے شعرا نے بحر تعداد اشعار وغیرہ کی قید بالکل ختم کردی ہے گو چار مصرع کے بیت کو چوبولہ کا نام دیا گیا لیکن کبھی کبھی آٹھ آٹھ اور سولہ سولہ مصرع کے بیت کو کو بھی چوبولہ کہا گیا یہ حال چھندوں کا ہے اندر سبھا کے مصنف امانت نے بھی اندر سبھا میں چھندوں کا استعمال کیا ہے ملاحظہ فرمایئے۔

چھند زبانی نیلم پری کی بیچ سبھا کے

چھند

میں چیری سرکار کی اور تم راجوں کے رواج — گانا مجھ معشوق کا سنو غور سے آج
سنو غور سے آج مرا راجا جی گانا — ناچ کی چھل بل دیکھ کر دیکھو بتلانا
ہوا ہے مراتب اس محفل میں آنا — جب سے سارا دیس بدیس استاد نے چھانا

بعد میں اسی نیلم پری کی زبانی دوسرا چھند بھی تین شعر کا ہے اور لال پری نے بھی تین شعر کا چھند کہا ہے حقیقت میں ان چھندوں میں پہلا شعر دوہا اور دوسرے چوبولے ہیں کیونکہ امانت سانگ کی مکمل ٹیکنک سے واقف نہیں تھے اس لیے انھوں نے تینوں شعروں کو چھند کہا لیکن طریقہ سانگ کے چوبولے کا بھی استعمال کیا لیکن مداری لال کیونکہ سوانگ کی ٹیکنک سے واقف تھا اس نے پہلے دوہا اور پھر دو شعروں کا رباعی نما چھند کہا ہے۔

دوہرہ وزیر زادہ

شہزادے کھلتا نہیں، کیوں ہو آج ملول — ایسے ہو کچھ سوچ میں جسے گئے کچھ بھول
احوال اپنے دل کا ذرا تو بتایئے — کیونکہ ہوں خیر خواہ مجھے بھی سنایئے
ہووے جو واردات مجھے بھی بتایئے — اپنے سے ہو سکے تو بجا اوس کی لایئے

دوہرا شہزادے کا

کہوں میں تم سے بات وہ، قول اگر چہ دو — رکھیے اپنے تک اِسے ظاہر کہیں نہ ہو

اس کہنے سے مرے نہ کبھی بد ہوتا بدگماں چھند تم سے نہیں ہے راز مرے دل کے نہاں
کیونکہ ہو خواہ مرے تم جان جاں " لیکن شریک جو ہو تو کروں بیاں
اندرسبھا مداری لال میں کہیں کہیں بغیر دوہے کے بھی چھند کہے گئے ہیں، کہیں صرف ایک شعر کو بھی چھند کہا گیا ہے، بزم اندر سبھا بزم سلیمان مصنفہ خادم علی افسوس نے بھی چھندوں کا استعمال کیا ہے لیکن بیشتر چھند میں شعروں کے ہی ہیں جن میں ایک دوہا اور باقی چار مصرعوں کے رباعی نما چھند ہی استعمال کیے گئے ہیں جشن پرستان مصنفہ لالہ بھیروں سنگھ عظمت میں چھند ہی میں امانت کی تقلید کی گئی ہے۔

اب جدید نوٹنکی لوک ناٹک کے اندر من اسکول ہاتھرس شاخ کے مشہور مصنف اللہ نور معظر کے سانگ بے نظیر بدر منیر سے ایک چھند جب ماہ رخ پری شہزادہ بے نظیر کو اغوا کر کے لے جاتی ہے اور اس کو پرستان کے محل میں رکھتی ہے تو شہزادے کے اصرار پر اس کی دلجوئی کے لیے کل کا گھوڑا دے دیتی ہے بے نظیر کل کے گھوڑے پر بدر منیر کے باغ میں روز جاتا ہے، بدر منیر سے رخصت ہونے کا منظر۔

جواب کب (کوی) کا

دے شہزادی کے یقین دھیر صبر اس طور دوہا کل کے گھوڑے پر چڑھا بے نظر فی الفور

چھند

گلشن سے گھوڑے کو اڑایا ایک دم کل پھیر کر
کچھ دیر میں پہنچا پرستاں درمیاں شہ کا پسر
اس طور روز نیا چمن ہوتے فجر آیا کرے
پھر شام کو ہوتے ہی پری کے گھر پہنچ جایا کرے
الفت ملک زادی میں ایسا غرق پھر ہوگیا
گئے گزر دن کئی، نہیں واپس پرستان کو گیا
توشہ پر کے ہجر میں بے کل پری ہونے لگی
کر یاد دل میں دم بدم اشکوں سے منہ دھونے لگی

اک دیو ایسا حال ابتر ماہ رخ کا دیکھ کر
جا کر پری کے پاس میں گفتار کرے ہے اس قدر

یہ تھا سانگ رس لیلا اور دوسرے بیانیہ منظوم ہندوستانی قصص اور سوانگوں میں کام آنے والا صنف چھند کا ایک مختصر سا جائزہ۔

کبت

قدیم ہندی اصناف سخن جو لوک ناٹکوں، سانگوں اور بیانیہ نظموں یا راسوں میں شعرا استعمال کرتے رہے ہیں ان میں کبت کا بھی ایک اہم مقام رہا ہے کبت عوام اور خواص دونوں طبقوں میں ہمیشہ مقبول رہی ہے۔ قدیم عوامی مذہبی وغیر مذہبی و بیانیہ و عاشقیہ داستانوں و سنسکرت ناٹکوں و منظوم وغیرہ منظوم پراکرت اُپ بھرنش اودھی و متھلی و قدیم و جدید برج بھاشا میں شعرا نے کبت کا استعمال کیا ہے ہندوستانی لٹریچر میں اصلاحی و اخلاقی و مذہبی نقطۂ نظر کبت کا استعمال عہد قدیم سے پایا جاتا رہا ہے مہا کوی تلسی داس کے رام چرتر مانس میں دوہوں، چوپائیوں اور چھندوں کے علاوہ کبت بھی ملتے ہیں۔ جائسی رحیم بہاری اور ہندی برج بھاشا کے مشہور ہندو مسلمان شعرا نے کبت کا کافی استعمال کیا ہے میرے بچپن میں کافی لوگوں کو کبت زبانی یاد رہتے تھے جو سو قع پر نصیحت اور اصلاح کے لیے لوگوں کو سنائے جاتے تھے۔ عوامی ادب میں کبت پر موضوع خیال پر ملتے ہیں فرخ سیر کے زمانے میں نواز کوی نے اپنے آقا اعظم خاں کے حکم سے جو سنسکرت کے شکنتلا ناٹک کا ترجمہ برج بھاشا میں کیا اس میں دوہے، چوپائیوں (چوبولے) سویے چھند کے علاوہ کبت کا استعمال کیا ہے۔ اردو کی داستانوں میں بھی کہیں کہیں کبت مل جاتے ہیں جسے 1802 کی لکھی ہوئی میر امن دہلوی کی داستان باغ و بہار میں سرگزشت آزاد بخت بادشاہ' کے عنوان سے کہی داستان خواجہ سگ پرست میں خواجہ سگ پرست مندرجہ ذیل کبت سناتا ہے اس سے یہ بات بھی ظاہر ہو جاتی ہے کہ سولھویں اور سترھویں صدی میں کبت ہندوستانی عوام میں بے حد پسند کی جاتی تھی اور عوام ہی نہیں، بلکہ خواص بھی اس کو پسند کرتے تھے بادشاہ روم کو خواجہ سگ پرست یہ کبت سناتا ہے۔

کبت

روٹھے کیوں نہ راجا واتیں کچھ نہیں کاجا
ایک تو سے مہاراجا اور کون کی سراہیے
روٹھے کیوں نہ بھائی واتیں کچھ نہ بسائی
ایک تو ہی ہے سہائی اور کون پاس جایئے
روٹھے کیوں نہ متر شتر آٹھوں جام ایک
راورے چرن کے نہیے کو نہ بھایئے
سنسار ہے روٹھا ایک تو ہے انوٹھا سب چومیں گے انگوٹھا
ایک تو نہ اٹھایئے چاہیے

آپ نے باغ و بہار کی داستان سے جو اردو میں سب سے پہلی مقبول سلیس داستان ہے اور اکثر طالب علموں کے دامن میں آتی رہی ہے، کے علاوہ ایک ہندی رسم خط میں طبع شدہ داستان قصہ چھبیلی بھٹیاری جو غالباً اردو ہی کی دین ہے اور جس میں دہلی کے بادشاہ سکندر شاہ کے بیٹے شہزادہ امن اور ایک سرائے کی بھٹیاری کی محبت کی داستان ہے جس نے فریب سے شہزادے کو اپنی محبت کے جال میں پھنسا رکھا تھا اور اُس کی خوب صورت نئی دلہن کو بدصورت بنا کر شہزادے کو اس سے نفرت کرنے پر مجبور کر دیا تھا شہزادہ رات کو دلہن کے پاس آنکھیں دکھنے کا بہانہ کر کے آنکھوں پر پٹی باندھ کر جاتا تھا جب دلہن کو جو قصبہ چونڈیرہ ضلع بلند شہر کے راجپوت گھرانے کی لڑکی تھی بھٹیاری کے فریب کا پتہ چلا تو وہ پہلے شہزادے سے گوجری بن کر اور پھر شکاری شہزادی بن کر ملتی ہے اور آخر کار بھٹیاری کا فریب کھل جاتا ہے اور بھٹیاری سزا پاتی ہے۔ یہ داستان 1882 میں طبع کی گئی ہے اور کتابت کی تحریر بھی الجھی ہوئی ہے:

کبت

کھیلنے شکار گئی شہزادے کے ساتھ کھلی ہوئی آنکھوں سے خوبی دیکھی ہے زبان کی
حرکاؤ سگاؤ میں مقام تاہیں اب تک بار گشت گر چوٹ کی کمان کی

اتنی کھوج لگا پاؤ اُت جیارا جائے چوکی نہیں دھائے مارامرگ وان کی
کہا ہے وچتر شہزادے شاہ اُمن شہزادے تیری دکھی آنکھ مراپاؤں دکھ مان کی
اسی بات چیت میں رانی شہزادے کوایک دوسری کبت کے ذریعہ سمجھانے کی کوشش کرتی ہے:

کبت

کتنے بہانے کر پہنچی ہوں تمہارے پاس لاج ہوں چھوڑ کئی بیر سمجھایا ہے
خراب یاری بھٹیاری کے سنگ بھنگ کری سب جوبن گنوایا ہے
اب ہوں دیکھ چھین کے دوانے دیدے کھول پائیں کی سرائے میں وچتر شاہ پایا ہے
اُس کی بے وقوفی سے کیا شہزادے صاحب شہر بیچ کھایا ہے
یہ تھے 1882 کے طبع شدہ ہندی رسم خط کے قصہ چھبلی بھٹیاری سے دو کبت۔

اب ایک واقعاتی ہندو مسلم اتحاد کے منظر کے نظریہ سے کہی گئی ہندی کی نظم سے ایک کبت جو 1879 میں کسی موہن لال بلت ساکن علی گڑھ محلہ بمن پوری نے بارہ ماسا بحر میں کہی گئی ہے اور 1886 میں چنی لال پریس فتح گڑھ سے ہندی رسم خط میں طبع ہوئی ہے۔ 1879 میں اتفاق سے محرم اور دسہرہ کے جلوس کے دن ایک دن پڑے انگریز کلکٹر مسٹر کیڈل نے اُس کو دونوں فرقوں کے مشورے سے دونوں جلوسوں کے وقت متعین کر کے بڑی خوبی سے نکلوادیا اس کو شاعر نے بڑی تفصیل اور جوش کے ساتھ پیش کیا ہے، جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ہندو مسلم تفرقہ کی بنیاد بالکل نئی نہیں ہے اس کا ایک کبت ملاحظہ فرمایئے:

کبت

عرضی گزاری روبکار نے کی تیاری خلقت دوڑے ساری بیچ دشمن کے پارے ہیں
گورنمنٹ دیکھ کر لیکھ بج ہی ماہی ضلع کے کلکٹرن پر حکم ڈارے ہیں
آگرہ، بریلی، بنارس، علی گڑھ، پونی دلی میں آئے کمشنر للکارے ہیں
دھنیہ مسٹر کیڈل کے دھنیہ کام کاج لیکھ ہوا ایک ہی بازار سے دونوں لیلا نکارے ہیں

انیسویں صدی کے نوٹنکی لوک ناٹکوں میں بھی کسی کسی میں کبت استعمال کیے گئے ہیں خاص طور پر ہاتھرس اور متھرا کے مصنفین شعرا نے کبت کا استعمال سوانگ میں اکثر جگہ کیا ہے اندر

اکھاڑے کے شاعر لالہ گوبند رام طوطا رام چرنجی لال نے بھی کئی سانگوں میں کبت استعمال کیے ہیں اور کبت میں مکالمے تک کہے ہیں میں نمونے کے لیے صرف کبت اودل کے بیاہ مصنفہ گوبند رام سے پیش کر رہا ہوں۔ اودل کی شادی نرور گڑھ میں ہوتی ہے واضح رہے کہ بیشتر باہمی لڑائیاں شادیوں کے لیے ہی ہوئی ہیں، راجپوتوں میں کسی کو داماد بنانا حقارت کی نظر سے دیکھا جاتا تھا نرور کے راجا نرپت کے دربار میں مہوبے والے سادھو بن کر جاتے ہیں اور دربار میں بائیں ہاتھ سے سلام کرتے ہیں بائیں ہاتھ سے سلام دشمن کو کیا جاتا ہے راجا کو شک ہوتا ہے اور وہ ان سے بائیں ہاتھ سے سلام کرنے کی وجہ دریافت کرتا ہے تو اودل کبت میں جواب دیتا ہے۔

جواب اودل کا

سیدھے کر سے پھیرتے رام نام کی مال دوہا۔ یا اس سیدھے ہاتھ سے تلک دیں بھال

چوبولہ

تلک چڑھاویں بھال بجاویں سیدھے کر سے باجا
یا سیدھے ہاتھ ہمارا اٹھے گرو کے کاجا
سیدھے کر کرتے بھوجن بتلاون میں کیوں کا جا
بائیں ہاتھ اور سب کو آداب بجاویں راجا

کبت

کاہے رسیات بھوپ دہر بکرال روپ سادھو برہمچاری پہ کرودھ کوں جتاوتے
گیان گرو دینا تو تو ہردل میں دھر لیتا ہم بچن سوتا ہی کو نبھاوتے
آپ وان ہو بچارو نیک من ماہیں برتھا ن کرودھ دہا رو وہارو ہاتھ کٹاوتے
ایسی جانتے کہ نہوپ یہاں کو ہے رجان برسو بہک جالین کاج مہاراج نہیں آوتے

دوڑ:- کری مست سومیشورسوں + بندگی بائیں کرسوں + سمجھ من بھوپت لیجے + دیرم نہ چھوڑیں کبھو کچھ دیجیے یا مت دیجیے

اس طرح ابتدائی یا قدیم لوک ناٹکوں میں کبت بھی قدیم ہند منظوم داستانوں کی طرح استعمال کیے گئے ہیں لیکن لکھنؤ کانپور اسکول کے نوٹنکی لوک ناٹکوں میں کبت کا استعمال بالکل نہیں

ہوتا کیوں کہ اس اسکول کی بنیاد 1910 کے بعد کی ہے ایک متھرا ضلع کے ڈوئی گاؤں پرگنہ چھاتہ کے شاعر بید سندر داس جس نے دھرولیلا کا سوانگ 1857 سے 1900 کے درمیان لکھا ہے نے اپنا تعارف کبت کے ذریعہ اختتام پر اس طرح کر دیا ہے اور کبت میں انگریزی مہارانی وکٹوریہ جو 1857 کی جنگ آزادی کے بعد ہندوستان کی بادشاہ کہلاتی تھی کی حکومت کا بھی ذکر ہے ملاحظہ فرمایئے۔

شاعر کا تعارف کبت میں

راج وکٹوریا کی واکی ایک والی تا کی نوئے لاکی پوری متھرا کہائی ہے
متھرا سے سپت کوس دوگن پھیلائے لو اتنے دور پرگنا سو چھات ہی سمائی ہے
چھات سے چار کوس دکشن دسا نام سو سہار کبھی تھانا سکھ دائی ہے
موضع نوکر بلا رہوں خالص میں ڈوئی گانو نام بید سندر سو دوج دیپائی ہے

ایک کبت 1890 کے لکھے ہوئے سانگ نوٹنکی شہزادی مصنف مرلی دھر ہاتھری سے بھی سنئے:

کبت

جواب مالن کا پھول سنگار سے

اچھی کہوں بات تہارے کیوں نا سہاوے گات تا ہو پر دوش دیت خوبی زمانے کی
عمر نادان جوان رہو ہتھ ٹھان آن رہا نہیں گیان بدھ بوری ہے دوانے کی
کون بہکایو سیر کر دے کو آیو کہا مان بچ مورکھ جان جیتی نہیں جائے کی
باغ چھبد اریا کی مالک نوٹنکی نار سخت ہے سنائی مورکھ کو جان جیتی نہیں جائے کی

کبت

جواب پھول سنگھ پنجابی کا مالن سے

مالن سمجھاوے بار بار کیوں ڈراوے موے سیر تو کرائے ہونہار ہوجاوے گی
دو طرح سمجھ لئی دل میں ہے ہم نے خوب یوں ہو جان جاوئیگی تو یوں ہو جان جاوے گی
این بسر اویں بھورین اُٹھ جاویں اور نوٹنکی رانی کا دیکھوے کوئی آوے گی

سویا

سویا یعنی ایک قدیم ہندی اصناف سخن سے ہے اور قدیم منظوم داستان اور سوانگوں میں اکثر پایا جاتا ہے بیسویں صدی کی ابتدا میں ہی اِس کا استعمال متروک ہو گیا لوک ناٹکوں میں سب سے قدیم لوک ناٹکوں میں ہمیں ''سویا' نواز کوی 1710 کے تصنیف کردہ شکنتلا میں جس کا ذکر پچھلے صفحات میں بھی آ چکا ہے ہمیں سویے کا استعمال ملتا ہے ناگری پرچارنی سبھا بنارس کے مخطوطے 147 میں سے میں نے ایک سویا نوٹ کیا ہے، وہ یہ ہے۔

سویا نواز کوی کی شکنتلا میں

سویا

ایک سے منی نانک کوسک جائی مہاتپ کینو
یوں نت کئے ہیں نواج زنجن کے پد میں چتو دینو
دیہہ کو دینو کلیس مہاری بھیس گیونہ پرے کچھو چینو
سادھی کے جوگ کے آسن یوں اندرسن اندر کو چاہت لینو

اندرمن اسکول کے اندرمن اکھاڑے کے نوٹنکی لوک ناٹک کے مصنفین شعرا نے متعدد سانگوں میں سویے کے اشعار استعمال کئے ہیں لیکن میں صرف دو سانگوں یعنی جاگن کے بیاہ اور بھگت پورن مل سے ایک سویا پیش کر رہا ہوں:۔

دوہا

پرے کال درساؤں سر بھوم درمیان
جس دم میں کر میں لیوں کال سماں کرپان
کال سمان کرپان کو تان اکیلا ہی جائے کے جنگ مچاؤں
شورن مار ہی پے بچھائے مہیپت کی تانگے مشک چڑھاؤں

سویا

تو پن کے کروار پرہار واؤر گم کوٹ کے کھنڈ اُڑاؤں
تج کے پیگ گرائیلوں بھاسر تو بسد یوکا پتر کہاؤں

دوسرا سویا بھگت پورن ملی از چرنجی لال نتھارام سے پیش کر رہا ہوں ملاحظہ فرمایئے سوتیلی ماں جب اپنے سوتیلے لڑکے پر عاشق ہو کر اس کو بدکاری پر آمادہ کرنے کی کوشش کرتی ہے تو وہ جواب دیتا ہے:

جواب پورن ملی کا

دوہا

دن کرہوشیتل چھپے شش برساوے آگ
موشک بھنے بلاؤ کو کہائے گڑور کو ناگ

چوبولہ

کھائے گڑو رکو ناگ شرومن کا گی بنے جنسن میں
مرگ مرکیش کر پربت پر ہل مل بچھریں ہم من میں
ہو رہے پرکاشت دوس مدہ تاراگن چاہے گگن میں
اتنے ہوں اتپات مدپ تو سنگ نہ کروں اس من میں

سویا

کام کوپ سے بام لبھی بدھ تیاگ پنتھ کنتھ پرے تو
نرک نواس کی آس کرے اپدیش نہ اوتم کان دہرے تو
لوک لاج پر لوک کی لاج تر لوک ناتھ سے ناہیں ڈرے تو
میں نج دہرم نہ چھین کروں چاہے کوٹ سریر پر چھ کرے تو

دوڑ:- تج مت کل مَر یادہ+ دیر پررہ آمادہ+ تنگ کر مجھے زیادہ+ قدموں پر سر دپر وتی+ دوزخ کا کرے ارادہ

یہ تھے سویے کے کچھ نمونے جو قدیم سانگوں میں استعمال کیے جاتے تھے۔

جھولنا

عوامی شاعری کی یہ خاصیت رہی ہے کہ جس بحر یا طرز میں اُسے عوامی پسندیدگی کا احساس ہوا اُسی میں انھوں نے عوام پسند شاعری کی ابتدا کردی جب خیال کی راگ راگنیاں عوام نے پسند کیں تو سوانگ، راس لیلا، بھگت اور خیال کے ڈرامے بھی خیال کی راگ راگنیوں میں کہے جانے لگے۔ ہولی تیوہار کے جشنوں کی تو اہمیت کی وجہ سے جب ہولیاں عوام پسند بنیں تو ہولی راگ کی اہمیت بڑھ گئی اور ہولی راگوں میں بیانیہ داستانی اور ڈرامائی شاعری کو عوام میں پیش کیا گیا اور جب بارہ ماسے عوام پسند بنے تو رامائن مہابھارت اور مذہبی پورانک روایات تک بارہ ماسے کی دھن میں ڈھالا گیا غرضکہ لوک ناٹک یا عوامی شاعری عوام کی مرضی کے مطابق ہی بدلتی اور تبد یلیاں کرتی رہی۔ انیسویں صدی میں جب اودھ کی شاہی رہسوں کے اثر سے اندر سبھا وجود میں آئی تو اندر سبھائی ڈھنگ کو عوام نے بے حد سراہا اور اندر سبھا امانت کی نقل میں لاتعداد اندر سبھائیں قریب ہر شہر اور قصبے میں لکھی گئی ہیں اور جو طبع ہوگئیں وہ عوام پسند بن گئیں اور ان کے اثرات لوک ناٹک میں آئے بغیر نہ بچے اور جدید سوانگ یا نوٹنکی لوک ناٹک عوام پسند بنا۔ غرضکہ جو دھن، راگ یا طرز زیادہ عوام پسند بنی اس کو ہی مرکزی مقام دے کر ایک صنف میں تبدیل کر دیا، پنجاب اور ہریانہ میں سورٹھ کا سانگ اور نوٹنکی کا سانگ مقبول عوام بنا تو پوری صنف ہی سورٹ کہلانے لگی اور بعد میں نوٹنکی نام نے تو مکمل صنف سانگ پر ہی قبضہ کرلیا۔

اسی طرح عورتوں کے جھولے کے گیت عوامی شاعری کی ابتدا سے عوام پسند رہے ہیں شہروں میں اب بچے جھولے نہیں جانتے لیکن دیہات میں عورتیں ساون میں اپنے اپنے گھروں کے درختوں یا بڑے کسان اور زمین داروں کے باغوں میں جھولے پڑتے ہیں اور دیہات اور قصبات کی عورتیں جھولے کے گیت اور ملھاریں گاتی ہیں پینگیں بڑھاتی ہیں کڑھائیاں چڑھتی ہیں اور پوری پکوان بنتے ہیں بعض مقامات پر جھولے کے میلے بھی ہوتے ہیں عوامی مقبولیت کی بنا پر جھولے کے گیت کافی عوام پسند بنے اور انھیں جھولنے کا نام دیا گیا۔ اور عوامی سانگوں میں ناٹک کی دلکشی بڑھانے کے لیے شاعر سانگ میں جھولنے بھی شامل کرنے لگے ابتدا میں عوامی دوسری اصناف کی طرح ایک مخصوص بحر میں جھولنے کہے جاتے تھے لیکن بعد میں قید اور پابندی ختم کردی گئی۔

ہمیں قدیم نوٹنکی لوک ناٹکوں میں جھولے کے گیت ملتے ہیں مجھے یاد ہے شاید 1934 یا 1935 کا واقعہ ہے میری ننہال کے دروازے کے چوراہے پر سانگ کھیلا گیا سانگ پارٹی کہاں کی تھی یہ مجھے معلوم نہیں، یہ مجھے یاد ہے کہ قصبہ بھوئی کے تھانہ محلّے کے رائے روشن جو شاید اب بھی حیات ہیں چار پانچ سال قبل ان سے مسجد میں ملاقات ہوئی تھی انھوں نے ایک منقبت اور نعت نما ایک جھولنا سنایا تھا جس کے صرف دو تین شعر ہی میرے ذہن کے لاشعور میں گھوم رہے ہیں وہ اشعار مندرجہ ذیل ہیں:

جھولنا

میرے خواجہ پیا کا دلربا جھولنا خوش نما جھولنا
جھولا جھولیں عرب میں حبیب خدا ہند میں جھولیں خواجہ پیا جھولنا
ایک جھونٹا جسے آپ نے دے دیا وہ رہا حشر تک جھولتا جھولنا

انیسویں صدی کے آخر کے لکھے ہوئے نوٹنکی لوک ناٹکوں میں اور بیسویں صدی کے ابتدائی دور کے سانگوں میں جھولنا چھند کا کافی استعمال ملتا ہے ایک جھولنا سانگ چندر اول مصنفہ گوبند رام طوطا رام ہاتھرسی کا ملاحظہ فرمائیے جب پرتھوی آلا اودل کے مہوبے سے نکال دینے کے بعد مہوبہ پر چڑھائی کرتا ہے اور چندر اول پر مالی کی لڑکی کا جھولا کاٹ کر اُسے لے جانا چاہتا ہے اس جھولے کے بچانے میں چندر اول کا بھائی برہما لڑتے لڑتے بے ہوش ہو جاتا ہے خبر پا کر آلہ اودل سادھوؤں کے بھیس میں جھولے کو بچانے کے لیے آتے ہیں اور اس کی امداد کو آمادہ ہوتے ہیں تو چندر اول کو سادھوؤں پر اعتبار نہیں ہوتا کہ یہ سادھو بھلا کیا مدد کریں گے۔ اس وقت اودل چندر اول سے کہتا ہے:

دوہا

سات جنم پر نیت سوں کی نرک پڑیں
سوسوگند گرو دیو کی جو تم سے دغا کریں

جھولنا

دغا کریں نہ بہن ہم سنگ تیرے بس جھونٹ میری متی مانپوری

جھولا جھول بے شک نولکھ پانچ میں بھیا بیرن نام کھانپوری
تین لاکھ بہنا میرے جھگ سادھو جواہ کی چور ہم کو پہچانیوری
اندر کہیں تلوار میں کر وراج میں اپنا بیرن اودل تجھ کو جانپوری

سانگ چندرول کے جھولے سے آپ نے ایک جھولنا چھند سنا مضمون دامن تنگ ہے اور موضوع وسیع پھر بھی دو ایک بند جھولنا چھند کے ضرور پیش کروں گا اب انھیں گوبند رام کا لکھا ''اللہ رکھا بنجارے'' سے ایک جھولنے کا جھولنا چھند کا مکالمہ سنیے بنجارا کو بادشاہ شہزادی سے محبت کرنے کے جرم میں پھانسی کی سزا دیتا ہے تو جلاد سے بنجارا کہتا ہے:

جواب بنجارے کا

دوہا

کاہے کو جلاد ہو تم کرتے ہو دیر
پھانسی کو رکھ دے مجھے دیو زمین پہ گیر

جھولنا

اجی دیو زمیں پر گیر کس لیے ناحق دیر لگاتا ہے
ہم قضا کے بس میں آن چڑھے قسمت سے کیا بساتا ہے
میرا کسا بدن نس نس دکھے یہ دکھ سہا نہیں جاتا ہے
اس دکھ سے مجھے چھڑا بھیا تو کیوں تکلیف دکھاتا ہے

جواب جلاد کا

دوہا

مجھے دیکھ آدے دیا چھاتی بیٹھی جائے
کرما کمپے ہر دو پہر و تن تر تر آئے

جھولنا

اب تن تر تر آئے ترس موہے تجھے دیکھ کر آدے ہے

درگ تیر ڈیرے نہیں چھین پرے مرا پھٹے کلیجہ جاوے ہے
سرکاری حکم نہ لوٹ سکیں کچھ میرا بس نہ بساوے ہے
ہے بادشاہ بے رحم جو تجھ کو پھانسی پر چڑھاوے ہے
اب جھولنے اور چوبولوں سے مکالمہ پورن مل جتی مصنفہ پنڈت گنیشی لال مرسانی ضلع علی گڑھ سے سنیے جب پورن مل کی سوتیلی ماں جو جوان ہے اور اس کا شوہر بوڑھا ہے اس کو بدکاری پر آمادہ کرنے کی کوشش کرتی ہے تو پورن مل کہتا ہے:

جواب پورن مل کا موی سے

دوہا

اے موی تو نیک ہو کر لے نہ کل کی کان
چڑھوں پتا کی سیج پر پھٹے زمیں آسمان

جھولنا

پھٹے زمیں آسمان ہے جانے پرلو کرے لے غضب کی آج تو بات ہے ری
سن کے بچن تیرو میرو بدن کانپنے اور طبیعت میں گھبراہٹ ہے ری
کیسے یہ پاپ تو سنگ میں کروں موی بگرے وید کی ریت سوں گات ہے ری
باسم پیر کہتے ہیں تو پتر تیرو تو لگت ہے دھرم کی مات ہے ری

جواب موی کا پورن مل سے

دوہا

دھرم بگاڑوں سب تیرے سن پورن مل آج
ست بادی کیسو بنو کرے نرمرے کاج
کرے نہ میرے کاج نہ ٹھور توئے جان سے میں مروادونگی
جلاد کے ہاتھوں سے تیری گردن کٹا دھروادونگی
کڑھواؤں کھال تری ظالم پھر اس میں بھُس بھروادونگی
نینوں کو نکروائے ترے پُرزے پُرزے کروائے دونگی

جواب پورن مل کا موسی سے

دوہا

سن جننی تو سنگ میں نہیں کروں ست سنگ
یہ بکت پاپ سمائیں گے پرگٹ رہے نا گنگ

جھولنا

گنگا ہوئے انوپ رکھ چھائے جاویں برس دوے آسمان سے جگت نائیں
گھورم گھور ہو جائے سنا رہی میں سمندر برباد کو چھوڑ جائیں
ایسی کہیں آج تک نہ بھئی موسی ماتا وہ پر کے سنگ میں پاپ چاہیں
مرلی کہے کڑھوا سائنین بیشک موکوں مرن کو تلک ہو سوچ نا ہیں

جواب رنگا کا

پورن مل کو مارنے بہت دکھائے تراس
اُسے رو دیا کیا کرے جیسے گیان پرکاس
جسے گیان کو بھان پرکاش کرے ٹھیرے نہیں وہاں کام اندھیارے جی
جھونٹھو جگت ہے کال کو جال جانو ایک دھرم سنسار میں مارہے جی
اوسر پائے چھوڑائے تر بھینٹ اپنی بھاگ کری کھول کو وڑپے جی
مرلی کہے اس نارنے چھن لینو پھینا دیکھئے اور کٹار ہے جی

خیال گائکی کی موسیقی اور غنائیہ ڈراما یا لوک ناٹک

تمہید

پچھلے صفحات میں خیال گائکی یا لاوَنی کے بارے میں کافی لکھا جاچکا ہے اور یہ بھی بتایا جاچکا ہے کہ خیال گائکی کا ہی دوسرا نام لاوَنی ہے اور غیر معروف عوام اس کو لاوَنی ہی کہتے ہیں بلکہ پوری گائکی کو لاوَنی نہ کہہ کر ایک مخصوص طرز کا نام لاوَنی بھی رکھ دیا جسے نوٹنکی لوک ناٹک کے شعرا کافی استعمال میں لاتے ہیں لاوَنی جیسا کہ کہا جاچکا ہے کہ ریاست الور راجستھان کے علاقہ لون پردیش کی مطابقت سے کہا جاتا ہے ویسے خیال گائکی کا دوسرا نام دکن میں پروان چڑھنے کی وجہ سے مرکی یا مرہٹی بھی پڑا لیکن یہ نام اتنا مشہور نہیں ہوا خیال یا لاوَنی کے نام سے ہی ڈرامائی دنیا میں اس نے شہرت پائی۔

جب خیال کی موسیقی نے درباری اور سرکاری موسیقی کا مقام حاصل کرلیا تو انیسویں صدی میں ہندوستان کے اکثر صوبوں خصوصا راجستھان اور اتر پردیش، مدھیہ پردیش، بہار اور بنگال میں اس کا زور بندھ گیا اور منظم طور پر خیال کے اکھاڑے قائم ہوگئے دکن میں مسلمان درویشوں اور ہندو سنتوں نے ان اکھاڑوں میں خاص طور پر دلچسپی لی، دکن میں موسیقی کے طربیہ اکھاڑے

تیرھویں صدی سے قائم تھے اس کا تذکرہ میں پچھلے صفحات میں ابن بطوطہ کے حوالے سے پیش کر چکا ہوں جس نے محمد تغلق کے زمانے میں دولت آباد (دیوگری) میں طربیہ اکھاڑے دیکھے تھے اور ان کا اس نے تفصیل سے ذکر کیا ہے کہ ان اکھاڑوں میں خواص اور عوام دونوں حصہ لیتے تھے اور دکن کے مشہور شاعر شیخ داول جو درویش صفت کے آدمی تھے جنھوں نے چار بیت خیال میں ناری نامہ پندرھویں صدی میں لکھا ہے کے کلام میں بقول ڈاکٹر جمیل جالبی صاحب مصنف تاریخ ادب اردو کافی خیال ملے ہیں۔ تحقیق سے ایسا پتہ چلتا ہے سب سے پہلے دکن میں ہی ہندو سنتوں اور مسلمان درویشوں نے کیرتن، بھجن اور سماع کے اصولوں پر خیال کی موسیقی کو اپنایا اور خیال کے اکھاڑے قائم کئے بقول اظہر علی فاروقی مصنف اتر پردیش لوک گیت اور رام نرائن اگروال مصنف سانگیت ایک لوک ناٹیہ پرمپرا کہ خیال کے اکھاڑے ہندو سنتوں اور مسلمان درویشوں کی دلچسپی اور شوق کا نتیجہ تھے اور ان اکھاڑوں میں شاعری اور موسیقی کے باہمی مقابلے ہوتے تھے تفصیل سے پچھلے صفحات میں تحریر کیا جا چکا ہے ان اکھاڑوں کے گروپ میں طرّہ اور کلغی کے دو گروپ زیادہ مشہور اور منظم تھے یہ لوگ چنگ اور دوسرے سازوں کے ساتھ محفل میں موسیقی کا ایک سماع باندھ دیتے تھے اور فی البدیہہ اشعار نظم کرتے تھے ڈاکٹر مہندر بھانوت اپنی ہندی زبان کی تصنیف لوک ناٹیہ پرمپرا اور پرورتیاں میں ان خیال کے اکھاڑوں کے بارے میں فرماتے ہیں:

''ایسا کہا جاتا ہے کہ اٹھارھویں صدی کی ابتدا کے آس پاس آگرے کے اردگرد ایک نئی شاعری اُبھری اور اُس کا نام خیال پڑا۔ حقیقتاً خیال اردو اور فارسی مسالے سے تیار چیز تھی۔ ان کی نئی نئی فرمائشوں کو باندھنا ہر ایک کا کام نہیں ہوتا تھا۔ آگرے میں ان خیالوں کے اکھاڑے تھے جن میں سب طرح کے اور سب ہی اقوام کے لوگ سب طرح کی بندشوں کو باندھتے تھے، کچھ کچھ شرط بھی لگائی جاتی تھی۔''

ہم خیال کی موسیقی کو مندرجہ ذیل حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں:

نقشہ "خیال کی موسیقی"

خیال کے اکھاڑوں کی موسیقی — ڈرامائی موسیقی

قدیم اکشالی — اکھاڑوں میں بنائی ہوئی راگنیاں — راجستھانی خیال کے ڈرامے — اردو — برج بھاشا

سادہ برج بھاشا — ٹھیٹھ برج بھاشا

فصیح اردو یا درباری — عام فہم ہیں — دیہاتی ملی جلی اردو

آپ نے ڈرامائی موسیقی کی قسمیں دیکھیں اس تقسیم سے اور ڈاکٹر بھانوت کے مندرجہ بالا بیان سے ثابت ہوتا ہے خیال کی جو ڈرامائی موسیقی اردو زبان کی تھی موسیقی اور ان کے اکھاڑوں پر اردو اور فارسی داں طبقے کا قبضہ تھا اور شرط بھی لگائی جاتی تھی اکھاڑوں کے مقابلوں میں نئی نئی سخت زمین و بحر و موضوع پر خیال کہنے کی فرمائشیں کی جاتی تھیں اور بقول ڈاکٹر موصوف ان بندشوں پر خیال کہنا ہر فرد یا معمولی شاعرانہ صلاحیت رکھنے والے شاعر کا کام نہ تھا اس بات کی تائید گزشتہ لکھنو کے مصنف اور ناول نگار عبدالحلیم شرر لکھنوی نے بھی کی ہے اور خیال کو متوسط طبقے کی طبع آزمائی کے لیے بہترین مشغلہ بتایا ہے اور خیال کی شاعری کو قبل اسلام کی عربی شاعری سے تشبیہ دی ہے اس فی البدیہہ شاعری کی مثالیں ہمیں نظیر اکبر آبادی اور منشی گیندن گوہر بدایونی کے سائیں کے سو خیال نامی تصنیف سے مل سکتی ہے۔ اس کی مثالیں میں اپنے مضمون اردو کا عوامی ادب سوانگ یا نوٹنکی" جو اردو میں لوک ادب" مرتبہ ڈاکٹر قمر رئیس، سابق صدر شعبہ اردو دہلی یونیورسٹی جنوری 1990 میں پیش کر چکا ہوں منشی گیندن گوہر بدایونی کا ایک حروف ابجد میں ایک بہار یہ خیال بھی ہے نظیر اکبر آبادی کے تین چار خیالوں کے مطلع جنھیں اڑان اور ٹیک کہا جاتا ہے مثال کے لیے پیش کر رہا ہوں:

اڑان — ٹیک

سانجھ سویرے چڑیاں مل کر چوں چوں چوں چوں کرتی ہیں

چوں چوں چوں چوں سب بے چوں بے چوں کرتی ہیں

اپنا نہ مول کا نہ اجارے کا جھونپرا
بابا تن ہے دم کے گزارے کا جھونپرا
تن سوکھا کبڑی پیٹھ ہوئی گھوڑے پر زین دھرو بابا
اب موت نقارہ بج چکا چلنے کی فکر کرو بابا
برسات کے موسم میں نپت زہر ہے اوس
سب چیز تو اچھی ہے مگر قہر ہے اوس
ایسا تھا بانسری کے بجیا کا بانکپن
کیا کیا کہوں میں کرشن کنہیا کا بالپن

(یہ بات نظیر اکبرآبادی کے کلام کا مطالعہ کرنے پر ثابت ہو جاتی ہے میں اپنے ایک مضمون میں اس کی کافی مثالیں پیش کر چکا ہوں)

نظیر اکبر آبادی اور گیندن لال گوہر بدایونی کے علاوہ سیکڑوں خیال کے شاعروں کا کلام زمانے کے انقلاب کے ہاتھوں ضائع ہو گیا۔ میرٹھ کے ایک شاعر بیان میرٹھی کے بارے میں مشہور ہے کہ خیال کے اکھاڑے کے ایک مقابلے میں ایک مصرع دیا گیا تھا اس کا مطلع نہیں بن رہا تھا وہ مصرع یہ تھا ''ماتھے پہ بندیا بندیا پہ دانا دانے پہ قطرہ شبنم کا'' اتفاق سے بیان میرٹھی کا جنگل کی جانب گزر ہوا ایک کسان کی جوان عورت ماتھے پر بندی لگائے ہوئے ہاتھ میں روٹیوں کی ڈلیا لیے ہوئے اور روٹی پر شلجم کا اچار رکھا ہوا تھا اپنے شوہر کو کھیت پر دینے جا رہی تھی یہاں یہ مصرع موزوں ہو گیا:

ماتھے پہ بندیا بندیا پہ دانا دانے پہ قطرہ شبنم کا
ہاتھ میں ڈلیا، ڈلیا میں روٹی، روٹی پہ قتلہ شلجم کا

غرض کہ شرر لکھنوی کا یہ مقولہ صحیح ثابت ہوتا ہے کہ متوسط طبقے کے شعرا کے لیے خیال کے اکھاڑوں کا مشغلہ دلچسپ تھا۔ بعد میں یہ خیال کے اکھاڑے اندر سبھائی لہر کا شکار ہو گئے اور خیال باز شعرا نے خیال کے بیشتر راگ راگنیوں کو اردو بحروں میں تبدیل کر دیا اور انھیں چھند یا بحر نہ کہہ کر رنگت کا نام دیا۔ سانگیت لوک ناٹکوں میں یا سوانگوں میں مستعمل ہونے والی رنگتیں مندرجہ ذیل ہیں۔ ابتدا میں خیال کے شعرا کی موسیقی اور لوک ناٹک کی موسیقی کی اصطلاحوں میں فرق دیا بعد میں یہ فرق ختم ہو گیا۔ ڈاکٹر مہندر بھانوت۔ مسٹر اظہر علی فاروقی اور منشی گیندن لال گوہر بدایونی نے

جوخیال کی بحریں یا رنگتیں لکھیں ہیں ان میں بہت کم فرق ہے اور وہ مندرجہ ذیل ہیں:

کھڑی رنگت، رنگت لنگڑی، بجی رنگت، دیش رنگت، نوبلی رنگت، برہنی رنگت، پڑنگ رنگت، حقائی رنگت، ڈیڑھ ظمی (مستزاد) دوکڑایا دوبولہ (دوبستی) تکڑیا (مثلث، چوکڑیا (مربع) چھ کڑیا (مسدس) طویل (بحر طویل) شکستہ رنگت وغیرہ۔

(اتر پردیش کے لوک گیت ص:429، لوک ناٹیہ پرمپرا اور پرورتیاں ص:33)

اب ہم کچھ مختلف نمونے خیال کی ان راگ راگنیوں کے لیتے ہیں جو نوٹنکی لوک ناٹکوں میں مستعمل تھے کچھ ان میں سے متروک ہو چکے اور کچھ اب بھی ہیں۔

لاوَنی یا خیال

لاوَنی یا خیال جیسا کہ بتایا جاچکا ہے خود ایک صنف موسیقی ہے اور خیال کی راگ راگنیاں موسیقی کے علاوہ نوٹنکی لوک ناٹک میں بھی کافی مستعمل ہیں جیسا کہ راجستھان میں اس سانگیت لوک ناٹک کی صنف کو خیال کا نام دیا جاتا ہے راجستھان اور پنجاب کے کچھ علاقوں میں اس کو لاوَنی کے نام سے بھی پکارا جاتا ہے لاوَنی نام کی وجہ تسمیہ میں پچھلے صفحات میں پیش کر چکا ہوں نوٹنکی لوک ناٹکوں میں لاوَنی کے نام سے کئی مخصوص بحریں بھی رائج ہیں، چھوٹی رنگت کی لاوَنی، بڑی رنگت کی لاوَنی، لاوَنی بحر شکست وغیرہ لیکن مخصوص طور پر جو سادہ بحر لاوَنی کے نام سے رائج ہے اس کے چند نمونے پیش کر رہا ہوں۔

سب سے ادبی اردو پہلے لوک ناٹک کے معیاری اردو کے شاعر نرائن داس پارسری کے سانگ سلوچنا ستی سے ایک لاوَنی سلوچنا میگھ ناتھ کے کٹے ہاتھ سے کہتی ہے:

سلوچنا لاوَنی

نیک لکھ دو چتیم پیارے لاوَنی شرد سکندر کے دلارے
تمیں کڑور دیوتا مارے تِن ہوں سے نہ ہارے
نیک لکھ دو چتیم پیارے

درگا جی کے ہم بردانی پترنجیو سب جگ نے جانی
پھر کیسے گئے تم سارے نیک لکھ دو پتم پیارے
سیس روپ کچھمن دھر آؤ مجھ دکھیا کو رانڈ بناؤ
ایسے بنا ہتیارے نیک لکھ دو پتیم پیارے

جواب پھول سنگھ کا جسونت سنگھ سے

اب تو بس میرے دل میں بھی ٹھنی ہے دوہا بن نوٹنکی کے چتا بڑھی گئی ہے
اڑان: میرے یار حال سب سچ سچ دیا بتائے لاونی ٹیک: لاؤں گا اُس کو ضرور یہ جان رہے چاہے جائے
گلفام سروقد غنچہ دہن رنگیلی " ایسی کچی ابھارت سی گربیلی
بھنجن مدگنجن لوچن نگن کٹیلی " عارض گلاب لب لال پر بال چھبیلی
میرے یار دید بن رہا ہے جی گھبرائے لاؤں گا اُس کو ضرور یہ جان رہے چاہے جائے

جواب جسونت سنگھ کا

مت کرو برتھا ہٹ بات میری مانو دوہا نوٹنکی لانے کی نہ مترمن میں ٹھانو
اڑان: میرے یار نہیں پچھتاؤ گے لاونی ٹیک: ہے یہ فراق بُرا عشق میں جان گنواؤ گے
لیلیٰ کی چاہ میں مجنوں ہوا دیوانہ " در در اُڑائی خاک بیاباں چھانا
فرہاد کا سب کو معلوم ہے افسانہ " مرگیا تیشہ مار تیشہ نہ ملی گل دانا
میرے یار تم کیسے سکھ پاؤ گے " ہے یہ فراق برا عشق میں جان گنواؤ گے
رانجھے نے عشق میں چھوڑا تخت ہزارہ " ہیر کی چاہ میں بھرا آہ کا نعرہ
کر چکے پھر بھی کہتے ہیں دوبارا " دشوار ہے ملنا نوٹنکی مہ پارا
میرے یار ستم غم الم اٹھاؤ گے " ہے یہ فراق برا عشق میں جان گنواؤ گے

ایک دوسرا لاونی چھند سانگ پرتھی راج راسو مصنفہ مولوی کالے خاں عزیز شاگرد داغ دہلوی سے جب قنوج راجا جے چند کی لڑکی سنجوگتا گنگا اشنان کے موقع پر پرتھی راج پر عاشق ہو جاتی ہے اور جب وہ گھر کو واپس ہوتی ہے تو اس بات کی خبر باندی کے ذریعہ راجا جے چند کی بیوی کو ہوتی ہے۔ تو وہ راجا جے چند سے کہتی ہے۔

جواب راجہ کا راجہ جے چند سے

اب جاؤ ستا کے پاس اُسے سمجھاؤ لاؤنی ہے بڑے فکر کی بات نہ دیر لگاؤ
چاہے کرو خوشامد یا ڈر میرا دکھاؤ پر رسم سویمبر کی تم ادا کراؤ
میری تریا اگر یوں من مانی ہوگی لاؤنی موتی کی سی آب ہماری سب پانی ہوگی
ہیں پڑے دوار پے سب راجا بلدھاری ,, یہ کام بھیؤ تو نندا کریں ہماری
جو رہے محل میں جوان ستا میہ کواری ,, سب ہنسیں لوگ اپرادھ لگے موئے بھاری
میری تریا بات یہ ہمیں مناسب نائیں ,, نیچ ذات کے کام کریں اور اونچ ذات کہلائیں
جا پوچھ کہ اس نے ہے کیا دل میں ٹھانی ,, کچھ بات آبرو کی بھی ہے پہچانی
میں جمع نرپت یاں ایک سے ایک لاثانی ,, یہ یوہی کرے گی خود اپنی من مانی
میری تریا ہماری ناک کٹاوے گی ,, بدنامی ہو بہت جگت میں لوگ ہنساوے گی

جواب رانی کا راجا سے

جو حکم شری مہاراج ابھی جاتی ہوں لاؤنی سنجوگن بیٹی کو میں سمجھاتی ہوں
ہر گھڑی میں اُس کے دل کو بہلاتی ہوں ,, تم کیا اِس غم سے میں بھی دہلاتی ہوں
میرے پیا حال کچھ نہیں بتاتی ہے ,, ہر دوار سے لوٹ وہ پیلی پڑتی جاتی ہے
معلوم نہیں کچھ دل آیا کس پر ہے ,, ہر گھڑی وہی تصویر جو پیش نظر ہے
بدنامی کا ہوگا چرچا گھر گھر ہے ,, ایسی نندا سے مرجانا بہتر ہے
میرے پیا دوش یہ لگے ہمیں بھاری ,, انگلی اِدھر اٹھائیں شہر کے سب نرناری
گر راضی سے مانے گی تو مانے گی ,, نہیں کروں خرابی وہ سمجھی کیا جائے گی
جو بات خاندان کی نہیں پہچانے گی ,, سب عمر دشت کی خاک ستا چھانے گی
میرے پیا سوچ من میں مت کیجیے گا ,, جاؤں ستا کے پاس تسلی دل کو دیجیے گا

اب نتھارام بک ڈپو ہاتھرس کے 1920 کے لکھے ہوئے نوٹنکی لوک ناٹک بے نظیر اور بدر منیر سے ایک لاؤنی ملاحظہ فرمایئے، سانگ اللہ نور مضطر جلالی نے لکھا ہے جب ماہ رخ شہزادہ بے نظیر کو محل سے اٹھا کر لے جاتی ہے اور پرستان میں رکھتی ہے وہاں تنہائی سے اس کا دل گھبراتا ہے تو سیر کے لیے پری ماہ رخ کل کا گھوڑا بے نظیر کو دے دیتی ہے اور شہزادہ اس پر ہر جانب گھومتا پھرتا ہے شاعر کہتا ہے:

جواب کوی (رنگا) کا

یوں کہہ کل کے اسپ کی اڑن اوتار تمام   دوہا   بتا پری نے بٹھایا بے نظیر گلفام
کل پھیر شاہ فرزند اڑایا گھوڑا   لاؤنی   جا ایک دم امبر میں چھایا گھوڑا
مہاراج خوب دل کو بہلاتا ہے   ''   بے نظیر چوطرفہ ہوا روزانہ کھاتا ہے
دل ہی دل اپنے از حد خوشی مناوے   ''   شام کو پرستاں میں واپس آجاوے
مہاراج ایک دن سیر کرنے دھایا   لاؤنی   سراندیپ ایک شہر اس کی سرحد میں آیا
کرتا تھا جس جا مسعود شاہ مکانی   ''   دختر تھی اُس کی حسین لاثانی
مہاراج اُس کا بدر منیر تھا نام   ''   عنقریب چودہ پندرہ سال کی تھی وہ گلفام
اس شہزادی کا چمنستان زنانا   ''   تھا لب سڑک ایک عالی شان سہانا
مہاراج نظر شہہ پسر کو آیا ہے   ''   سیر گلستاں کے کرنے کو دل للچایا ہے
عرصہ نہ لگایا فوراً کل کو موڑا   ''   بے نظیر نے باغ میں اتارا گھوڑا
مہاراج اسپ سے اتر شاہ فرزند   ''   لگا سیر کرنے چوطرفہ ہو دل میں خورسند
اب سنو شاہ مسعود دلاری   ''   معہ سہیلیوں کے گلشن میں سوکماری
مہاراج حوض پر بیٹھی ماہ نگار   ''   ہوا کھا رہی پڑے گلے میں پھولوں کے ہار
وہاں بے نظیر کی اک دم گئی نظر ہے   ''   حسن کو دیکھ کے شیدا ہوا جگر ہے
مہاراج درختوں کا جہاں پر گھمسان   ''   فوراً ہی چھپ گیا پسر سلطان

یہ تھے مروج لاؤنی بحر کے چند نمونے اب قوالی جس کی ابتدا امیر خسرو نے کی تھی، خیال والوں نے اس کو بھی اپنے ڈھنگ پر اپنا لیا اور لوک ناٹکوں میں بھی استعمال کیا۔

قوّالی

ہوسکتا ہے کہ اردو میں صنف قوالی فارسی سے آئی ہو لیکن شاہ جہاں کے دور کے ’’بادشاہ نامہ‘‘ کا مصنف قوالی اور خیال کو امیر خسرو سے منسوب کرتا ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ سماع کسی قسم کا بھی اسلام میں ممنوع ہے لیکن دسویں گیارھویں صدی عیسوی میں صوفیائے کرام نے چاہے زمانے کے کسی بھی وقتی اسباب کی بنا پر سماع کو کچھ شرائط کے ساتھ جائز قرار دے دیا۔ نقش بندی اور چشتی فرقے کے صوفیائے کرام اس کو زیادہ پسند کرتے تھے کیونکہ اچھا معرفت کا کلام اور ڈھنگ سے ساز کے ساتھ گایا ہوا کلام روحانیت کی بالیدگی میں معاون ثابت ہوتا تھا اس بنا پر معرفت کے سماع کو گانے والا ایک طبقہ پیدا ہوا جن کا نام قوال پڑا۔ قوالوں کے گانے کا ایک الگ ڈھنگ تھا ان کا یہ ڈھنگ ساز کے ساتھ سامع کے قلب کی گہرائیوں تک پہنچ جاتا تھا۔ میرے ذہن سے ایک کافی بڑے روحانی بزرگ کا نام محو ہو رہا ہے وہ ایک بڑے رئیس کے یہاں اتفاقاً آ گئے اس وقت کی ایک مشہور طوائف اس رئیس کے یہاں بیٹھی ہوئی تھی ان بزرگ کا نام سن کر پردے کے پیچھے پوشیدہ ہو گئی کیونکہ وہ بزرگ سماع کے بے حد مخالف تھے لیکن طوائف سے ضبط نہیں ہوا اور پردے سے باہر نکل آئی اور بزرگ کو سلام کیا، انھوں نے طوائف کو دیکھ کر منہ پھیر لیا، طوائف نے فارسی کی ایک غزل شروع کی جس کے دو شعر روحانی گہرائی لیے ہوئے تھے بزرگ سے ضبط نہ ہو سکا اور ذہین و روحانی احساس سے وہ مثل ماہی بے آب کے تڑپنے لگے۔ حقیقتاً نثر کے مقابلے نظم زیادہ اثر خیز ہوتی ہے اسی لیے ہندوستان میں موسیقی کی ابتدا مذہبی کیرتنوں اور بھجنوں سے ہوئی اور اسی اثر خیزی کی وجہ سے مذہبی و جمالیاتی غنائیہ ڈرامائی روایات نے ترقی پائی۔ امیر خسرو کے دور میں ہندوستان مذہبی غنائیہ روایات موسیقی میں مرکزی حیثیت کی حامل تھیں اور منادر میں موسیقی کی اور طرز کے علاوہ دھرپت زیادہ مقبول تھا دھرپت کا طرز موسیقی کچھ مشکل تھا۔ امیر خسرو نے ہندستانی اور عجمی موسیقی کے اجماع سے ایک نئی طرز دھرپت کو دی جو موسیقی میں خیال کہلائی۔ بہر حال یہاں ذکر قوالی کا تھا امیر خسرو نے اپنے مرشد نظام الدین اولیا کی خوشنودی کے لیے قوالی کی طرز ایجاد کی اور یہ طرز بے حد مقبول ہوئی اور امیر خسرو کے دور سے آج تک مقبول ہے خیال کی غنائیہ ڈرامائی

روایات نے بھی قوالی کو اور راگ راگنیوں کی طرح اپنایا اور جگہ جگہ اشعار کی بندش سے قوالی کو اور اثر خیز بنایا۔ یہاں مشہور قدیم سانگ کے شاعر شاگرد داغ دہلوی مولوی کالے خان عزیز مرسانی کے مشہور نوٹنکی لوک ناٹک پرتھی راج راسا' سے ایک مکالماتی غزل قوالی پیش کر رہا ہوں:

جواب نول کنور سہیلی کا سجوگن سے

غزل قوالی

مزا کچھ تم نے پایا اے میری جان دل لگانے کا
یہ سچ ہے ان دلوں آرام نہیں تم دل میں پاتی ہو

کھرے راجا ہیں ڈیوڑھی پر ذرا تشریف لے چلئے
کرو کواری سے بیاہی ہوکے بہنا عیش اور عشرت
چاہے سمجھو نہ سمجھو تم خود اپنے دل کی مالک ہو
کہ یوں ہی کام رہتا ہے فقط آنسو بہانے کا
مگر کچھ خیال بھی کرنا تمہیں چھپئے زمانے کا
کہ رستہ دیکھتے ہوں گے تیرے اے بہن آنے کا
یہی مطلب ہے اے پیاری سوئمبر کے رچانے کا
ہمارا کام ہے اُجڑی ہوئی بستی بسانے کا

جواب سجوگن کا سہیلی نول کنور سے

غزل قوالی

ہوا ہے شوق اب تو مجھ کو رنج و غم کے کھانے کا
کسی کے تیر مژگاں سے کلیجہ ہوگیا زخمی

ہوئی بد مست میں پی کر مئے الفت کا اک پیالہ
اگر وے خود چلے آتے تو اُن سے بھی یہ کہہ دیتی
اسیر عشق پر تھی راج ہے مدت سے دل میرا
فراق یار میں ہے خیال کس کو آب و دانے کا
کروں تدبیر لاکھوں دل نہیں قابو میں آنے کا
نہ خوف آبرو مجھ کو نہ خطرہ جان جانے کا
پتا نے حکم کیوں تجھ کو دیا میرے بلانے کا
موئیمر کے بھلا کب کام تھا رچنے رچانے کا

اور چرنجی لال نتھارام کے 1901 کے لکھے ہوئے مذہبی سانگ پورن مل بھگت حصہ اول کے آخری سین سے جب پورن مل کو اُس کی سوتیلی ماں پھر اس پر بدچلنی کا الزام لگا کر پھانسی دلوا دیتی ہے اور لاش کو کنویں میں پھینکوا دیتی ہے تو ادھر سے گرو گورکھ ناتھ مع اپنے چیلوں کے گزرتے ہیں تو ان کی شاگرد اوگڑ ناتھ گرو سے کہتا ہے۔
قوالی غنائیہ ڈرامے کی مقبول اور مترنم بحرطویل میں

جواب اوگڑ ناتھ کا
قوالی بحرطویل

کر نظر سے ذرا غور دیکھو گرو یہ پڑا کس کا لاشہ مثال قمر
کس نے مارا ہے غنچہ دہن کے تئیں ہا ستم ہا ستم ہو کے پتھر جگر
کیسی بھولی شکل خوب صورت بنی میری چھاتی پھٹے ہے اِسے دیکھ کر
جس کے پیدا شکم میں ہوا خاص کر کرے کیسے وہ ماں بچاری صبر

جواب گرو کا قوالی بحرطویل

کوئی لیتا جنم کوئی جاتا عم یہ لگا ہی رہے جگ میں آواگون
ہوا پیدا جو نشچے سو ناپید ہوتا بنچے، کوئی کالا و گورا بدن
ہو بیراگی، نہ دنیا کے پھنس راگ میں، رہ الگ موہ مایا سے مرے سون

ایسے جھگڑوں سے بھلا ہمیں کام کیا چلو چلنے میں اپنی لگاؤ لگن

جواب اوگڑ ناتھ کا قالی بحرطویل

گرو بھائی کی صورت ملے ہو بہو اس سے ترا کلیجہ ہمارا گیا

اے گرو جی مجھے تو جچا ہے یہی مارا چیلا یہ پورن تمہارا گیا

اجی دیکھو تو اس کو ذرا غور کر یہ غضب ہو دنانده قضارا گیا

گیا اس مادرے ماں کا بڑھنایا بگڑ سارا جینے کا اس کے سہارا گیا

جواب رنگا کا

سن کر اوگڑ کے بچن نکلوائی کوے سے لاش دوہا پورن کو پہچان کر گورکھ ہوئے اوداس

جواب گورکھ ناتھ کا بحر قولی

بیٹا اوگڑ بخوبی لیا جان کر ہے یہ امبادے رانی کا پیارا پسر

اُس کا بگڑا بڑھاپا سدھاروں ایسی اب بنوتی سے پھردوں سپوتی میں کر

نکلے جھولے کورٹ کرالکھ نام کی ماری چٹکی بھوتی گرو کو سُمر

اٹھ کھڑا ہو، رام کا نام لے، جاتو گھر کو ہوئی تیری کایا امر

سوامی گورکھ ناتھ نے پورن دیا جلائے دوہا اُس کے آگے کا بیان بھاگ دوسرا جائے

(سانگیت پورن مل بھگت ص:64-62)

اور مشہور شاعر یاسینؔ کان پوری کے ترموہن کے لیے لکھے ہوئے اسلامی تبلیغی مشہور ڈراما خدا دوست سلطان سے قوالی نما مکالمہ پرانے اردو داں یا مسلمان خدا دوست سلطان سانگ دیکھنے والے سامع کو خدا دوست سانگ کے بیشتر اشعار زبانی یاد تھے مسٹر ذکی تال گانوی اور صغیر احمد تال گانوی نے مجھے بدایوں میں سنائے تھے میں نے ان سے اپنے بچپن کے اس دور کی یادوں کے بارے میں ایک مضمون لکھنے کی فرمائش کی تھی لیکن انھوں نے شاید اس کو قابل اعتنا نہ سمجھا کیونکہ 1947 سے قبل موضع تال گاؤں ضلع بدایوں ان نوٹنکیوں لوک ناٹکوں کا گڑھ سمجھا جاتا تھا مہینوں سانگ منڈلیاں یہاں تماشے کرتی تھیں۔ شالی ہند کی کوئی سانگ منڈلی ہوگی جو تال گاؤں میں ماہ دو ماہ نہ ٹھہرے حالانکہ موضع تال گاؤں کا راستہ بھی بے حد خام کچا اور ریتیلا ہے لیکن مسلم زمیندار

چودھریوں کا گاؤں ہے اس لیے ایسے مشاغل ان کے اس دور میں ان کی ذہنی آسائش اور تفریح کا باعث تھے تو ملاحظہ فرمایئے ''خدادوست سانگ'' سے مکالماتی قوالی میں شاید خدادوست کی کہانی اس کتاب کے پچھلے صفحات میں درج کر چکا ہوں یمن کا سلطان خدا دوست راہ خدا میں اپنی سلطنت ایک فقیر کو دے دیتا ہے اور خود فقیری اختیار کر لیتا ہے اس کی ملکہ کو بھی ایک فریبی سوداگر فریب سے خدادوست سے مانگ کر لے جاتا ہے اور ملکہ سے بدی کا خواہاں ہے دونوں جگہ کے مکالمے قوالی قطعاتی مکالمات میں ہیں ملاحظہ فرمایئے: خدادوست کے دربار میں ایک فقیر آتا ہے اور خدادوست دریافت کرتا ہے:

جواب خدادوست کا

کہو شاہ جی کیسے آنا ہوا ہے قوالی کرو عرض خادم سے جو مدعا ہے
ستایا کسی نے یا کچھ مانگنا ہے یا دیگر اگر کوئی اس کے سوا ہے

جواب فقیر کا

سخی تو بڑا ہے یہ شہرہ سنا ہے قوالی تجھے آزمانے یہ آیا گدا ہے
جو مانگوں گا دے گا تُو راہ خدا کیا اگر مجھ سے مقصد مرا پوچھتا ہے

جواب خدادوست کا

خدا کے نام پر جان اور مال قرباں قوالی یہ لے تیغ گر سر مرا چاہتا ہے
کہو شوق سے اُس کو پورا کروں گا میں راضی ہوں اس میں جو تیری رضا ہے

جواب فقیر کا

تو بس تین دن کے لیے سلطنت دے قوالی نہ خواہش کوئی اور اِس کے سوا ہے
یمن میں کروں تین دن بادشاہی حکومت کا ارمان دل میں بھرا ہے

.جواب خدادوست کا

یہ لو تاج پہنو مبارک ہو شاہی قوالی یمن کا تو پرسوں تلک بادشاہ ہے
اگر اور خواہش ہو اس کے سوا کچھ تو فرماؤ اس کو بھی لاؤں بجا ہے

جواب فقیر کا

مذہبی سڑی سب عطا سلطنت کی قوالی بتادے تیرے پاس اب کیا دھرا ہے
ہوئے آج سے آپ محتاج میرے " لو تسلیم اب جاؤ حافظ خدا ہے

جب خدا دوست اپنی بیوی بچوں کے ساتھ شہر بدر ہوکر ایک دوسرے شہر میں پہنچتا ہے تو وہاں سرائے میں ملکہ پر ایک سوداگر عاشق ہو جاتا ہے اور فریب سے بادشاہ سے ایک یوم کو اپنی بیوی کے دردزہ میں مدد کرنے کے بہانے سے مانگ کر لے جاتا ہے اور جب ملکہ سوداگر کے گھر پہنچتی ہے تو وہ اپنی خواہش بد کو پورا کرنے کے لیے اس طرح دو شعر کہتا ہے جو تھیٹر کے انداز میں کہے گئے ہیں:

داخلہ سوداگر جواب سوداگر کا

پوری ہوگی جو کہے گی ترے دل کی سب مراد شعر کر میرا دل میری پیاری ماہ رو تو پہلے شاد

جواب ملکہ کا

کیسی پیاری کس کی پیاری سن رہی ہوں کیا ستم شعر گر نظر بد مجھ پہ ڈالی جان دوں رب کی قسم

اور اب قوالی کے نام سے ایک خیال نما چوکوں کی قوالی شاعر نے پیش کی ہے سوداگر کی اڑان اور ٹیک جدا ہے اور ملکہ کی جدا ہے ملاحظہ فرمایئے لطفِ حقیقی تو اُس کی ادائیگی کے انداز پر ملتا ہے:-

چوک اوّل جواب سوداگر کا

اڑان: کیوں خفا ہو رہی اس قدر جان من قوالی ٹیک: میری رشک چمن میری دلدار من
جذب کر ہستی کو اپنی میری ہستی میں صنم خیال تا کہ مٹ جائے دو طرفہ ایک دم رنج و محن
مجھ کو دلبر بنا میری دلدار بن کیوں خفا ہو رہی، اس قدر جان من

چوک اول جواب ملکہ کا

اڑان: ڈر خدا سے زباں پر نہ لا یہ سخن قوالی ٹیک: ورنہ شق ہو زمیں کانپے چرخ کہن

ایک نامحرم کو لایا ہے دغا سے شرم کر خیال رکھتا ہے گر آبرو تو آب رُو میں ڈوب مر
مجھ کو لِلّٰلہ پہنچا دے میرے وطن قوالی ڈر خدا سے، زباں پہ نہ لا یہ سخن

چوک دوم
جواب سوداگر کا
عشق کی منزل سے تو پیاری میری انجان ہے قوالی عاشقوں کا ہے تو ہی مذہب تو ہی ایمان ہے
ہوں ترا میں تیرا گھر تیرا یہ وطن کیوں خفا ہو رہی، اس قدر جان من
چوک دوم
جواب ملکہ کا
عشق سے واقف نہیں اور تو بچے شیطان ہے قوالی گفتگو سے تیری سن سن دل میرا حیران ہے
شرم کر شرم کر دل میں وحشی نہ بن ڈر خدا سے، زباں پہ نہ لا یہ سخن

چوک سوم
جواب سوداگر کا
کیوں خفا ہو اس قدر اے جان و دل ہم راز پر قوالی مٹ چکا ہے اب تو یہ دل، تیرے ہر انداز پر
ہوگیا عشق میں تیرے دیوانہ پن کیوں خفا ہورہی اس قدر جان من
چوک سوم
جواب ملکہ کا
ایک موالی کیا قدر جانے دُرنایاب کی گرد میں چھپتی نہیں ہے روشنی مہتاب کی
تو ہے تجار اور میں ہوں ملکۂ یمن ڈر خدا سے زباں پہ نہ لا یہ سخن
(سانگ خدادوست از یاسین کانپوری ص:29-28)

خدادوست سلطان سے آپ نے مقبول قوالی نما اشعار ملاحظہ فرمائے قوالی کے ساتھ ساتھ نوٹنکی شعرایا لاوَنی گو شعرا نے اردو کے اشعار کا استعمال جگہ جگہ باموقع کیا ہے خیالوں میں تو اکثر سکھی دوڑ کے بعد ہی اشعار یا رباعی کا استعمال کیا ہے اور اکثر جگہ مکالمات بھی اشعار میں کہے گئے ہیں لیکن وہ غنائیہ ڈرامائی بحر کے ہی اندر ہیں۔

رادھا رمن نے جو شری کرشن کے لیے ''نوٹنکی شاہزادی'' لکھا ہے اس میں کافی جگہ منظوم مکالمے

ہیں جب پھول سنگھ پنجابی نوٹنکی کے باغ میں جا کر مقیم ہوتا ہے اور مالن جو ہار بنا کر نوٹنکی کی روز محل میں لے جاتی ہے اس میں ہیرے اور لعل گوندھ کر بھیجتا ہے نوٹنکی روز مرہ کے ہار کے خلاف ہار پا کر مالن پر سخت ناراض ہوتی ہے اور مالن باغ میں واپس زمین پر پچھاڑ کھاتی ہے۔

جواب رنگا کا

کانپوری

سن شہزادی کے بچن کڑے مالن اکدم گھبرائے گئی
جلدی ہی چھوڑ محل چل دی گلشن کے اندر آئے گئی
گر پڑی زمیں پر بیاکل ہو، جاتا صبر و قرار رہا
حالت زبوں دیکھ مالن کی پنجابی نے اس طور کہا

جواب پھول سنگھ کا

مالن بتا تو آفت تجھ پہ یہ کیسی آئی شعر غش کھا گری زمین پر جل دھار درگ بہائی

جواب مالن کا

کر کے دغا میرے سنگ درگت میری کرائی شعر جان بچی میری مشکل پڑتی مجھے دکھائی

جواب پھول سنگھ کا

میں نے دغا کری کیا مالن دے سچ بتائی شعر جس کے سبب سے اتنی تکلیف تو نے پائی

جواب مالن کا

گجرے میں گہتی تو نے کاریگری دکھائی شعر جڑ لعل ہیرے موتی آفت میں جاں پھنسائی

(نوٹنکی شاہزادی از رادھا رمن ص:23)

کڑا خیال یا غزلیہ خیال

کڑا رنگت یا خیال کی کڑا بحر خیال بازوں میں کافی مشہور رہی ہے گو اب اس کا مقام غزلیہ مطلع اور اشعار نے لے لیا ہے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ خیال کے اکھاڑوں میں فی البدیہہ سوال جواب یعنی مکالموں کے لیے غزل کے مطلع سے کام لیا گیا کیونکہ اُس کے دونوں مصرعے قافیہ بند

ہوتے ہیں اس کا نام کڑا کیوں رکھا گیا اس کا کوئی تحقیقی پہلو نہیں ملتا ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ایک شعر میں ہی غزل کی طرح بات مکمل ہو جاتی ہے یعنی کڑی مل جاتی ہے یا عورتوں کے ہاتھوں میں پہننے کے کڑے بھی دو ہوتے ہیں اور دونوں یکساں ہوتے ہیں ایک شاعر مول چند دیوبندی نے بھی اِسے کڑا کہا ہے اور اِس کو دوہوں کی جگہ استعمال کیا ہے تو کڑے اور دوہے کی بحر میں فرق ہو سکتا ہے لیکن شعر کی بندش یکساں ہوتی ہے مول چند دیوبندی کے ادھم فقیر سے ایک کڑا سنئے لیکن منشی مول چند نے سانگ میں کڑے کو کئی جگہ چلت کا نام بھی دیا ہے:۔

بھینٹ اوّل

کڑا: چنڈی نس کہنڈ لی سدا تیری جوت بلوان دوہا مولراج آدہین کو دیجے ابھہ گیان
دیجیے تو گیا ن میری آوہ بھوانی چوبولہ ادہم فقیر کی رٹوں عشق کہانی
اوسنے سنسار جگت جھوٹا جانا " شاہی کو چھوڑ کیا بھگوہ بانا
پہنچا پھر جائے شہر بلخ بخارا " گزرا جو حال لکھوں اسکا سارا

بھینٹ دوم

دوہا

چلت: دیبی ماتا سہر کے دھروں ہری کا دھیان
نہیں گیان کچھ ہے مجھے ہوں بالکل انجان
ہوں بالکل انجان نہیں جانوں ہوں سانگ بنانا
ایک عرض خدمت میں اُن کی جسے نہ کہنا دانا
جو کوئی عیب سانگ میں دیکھے لازم ہے اُسے چھپانا
مولراج آدہین کہے ادہم کا سنگ بگھانا

(سانگ ادہم فقیر از مولراج دیوبندی)

اب ایک اور قدیم سانگ شاید انیسویں صدی کی ابتدا میں لکھا گیا ہے جبکہ یہ سانگ بے حد مقبول تھا پنجاب اور مغربی یوپی کے علاقوں میں کھیلا جاتا تھا اس سانگ کی مقبولیت کی بنا پر

کچھ ایام تک یہ پوری صنف ڈرامائی سورٹھ کہلانے لگی تھی، دیوبند میں اس کی مقبولیت کی سورٹھ سانگ کھیلنے کی خاطر بنایا ہوا پختہ کنواں ہے جو اب بھی موجود ہے یہ سانگ سورٹھ اکھاڑے بندی کے دور کا معلوم ہوتا ہے کیونکہ اس کے لکھنے والوں میں گوکل بخشی رام اور پھول سنگھ کے نام آتے ہیں ایسا صرف اکھاڑوں میں مل جل کر لکھے ہوئے سانگوں میں ہوتا ہے، اس میں دوہے کے بعد کڑا خیال کا استعمال کیا گیا ہے لیکن اس سانگ کے کڑے میں یہ بات دوسرے سانگوں سے مختلف ہے کہ اس تین مصرعوں جو قافیہ بند ہیں کا استعمال ہے اور اس کے بعد پھر دوہا ہے پورے سانگ کو کڑوں سے مکمل کیا گیا ہے درمیان میں چھند، جھولے اور کہیں کہیں چھوٹا خیال بھی ہے۔ میرے پاس اس سانگ کی شکستہ حالت میں ایک پرانی جلد ہے شروع کے تین صفحہ غائب ہیں اور کل 54 صفحات ہیں اختتامیہ نہیں ہے شاید یہ میرے پاس اردو رسم خط میں واحد کاپی ہے۔

سورٹھ سانگ کا پلاٹ ایک بنجارے کی محبت داستان سے جو ایک راجا کی لڑکی جس کا نام سورٹھ تھا عاشق ہو گیا تھا اس کے حاصل کرنے میں اس کو کن کن مصائب کا سامنا کرنا پڑا، یہ سانگ میں دکھایا گیا ہے انگریزی حکومت کے دور سے قبل بڑے بڑے بازار اور مال ڈھونے والی ریلیں وغیرہ نہیں تھیں بنجارے لوگ پہیوں اور گاڑیوں میں فروخت کرنے والے سامان لاد کر ایک مقام سے دوسرے مقام پر خرید و فروخت کرتے تھے ایک مقام سے سامان خریدتے اور دوسرے مقام پر فروخت کرتے تھے کیونکہ بیل اور بیل گاڑیاں ہی اس وقت سامان لے جانے اور لانے کا ذریعہ تھیں۔ بیلوں پر بڑی بڑی بوریاں لاد دی جاتی تھیں ان میں سامان ہوتا تھا نظیر اکبر آبادی نے تصوف کے رنگ میں جو "بنجارا نامہ" کہا ہے اس میں اسی طرح کا تذکرہ ہے دو تین بند ملاحظہ فرمایئے:

نظیر اکبرآبادی کا بنجارا نامہ کا خیال

اڑان — سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاوے گا جب لاد چلے گا بنجارا

چوک

ٹک حرص و ہوا کو چھوڑ میاں مت دیس بدیس پھرے مارا

کیا بدھیا بھینسا بیل شتر کیا گوئیں پلا سرجھارا

قزاق اجل کا لوٹے ہے دن رات بجا کر نقارہ
کیا گیہوں چاول موٹھ مٹر کیا آگ دھواں کیا انگارہ

اڑان

سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاوے گا جب لاد چلے گا بنجارہ

گر تو ہے لکھی بنجارہ اور کھیپ بھی تیری بھاری ہے
کیا شکر، مصری قند گری کیا سانبھر مٹھا کھاری ہے

چوک

اے غافل تجھ سے بھی چتر ا اک اور بڑا بیوپاری ہے
کیا داکھ منقا سونٹھ مرچ، کیا کیسر لونگ سپاری ہے
سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاوے گا جب لاد چلے گا بنجارہ

تو بدھیا لادے بیل بھرے جو پورب پچھم جاوے گا
قزاق اجل کا رستے میں جب بھالا مار گراوے گا

چوک

یا سود بڑھا کر لاوے گا یا ٹوٹا گھاٹا پاوے گا
دھن دولت ناتی پوتا کیا اک کنبہ کام نہ آوے گا
سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاوے گا جب لاد چلے گا بنجارہ

اور دنیا کی بے ثباتی پر نظیر کی اس نظم کا آخری بند

جب مرگ پھرا کر چابک کو یہ بیل بدن کا ہانکے گا
ہو ڈھیر اکیلا جنگل میں تو خاک لحد کی پھانکے گا

چوک آخری

کوئی ناج سمیٹے گا تیرا کوئی گون سیئے اور ٹانکے گا
اس جنگل میں پھر آہ نظیر اک تنکا آن نہ جھانکے گا
سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاوے گا جب لاد چلے گا بنجارہ

سانگ سورٹھ میں جب لکھی بنجارا اپنا ڈیرہ شہر کے باہر ڈال دیتا ہے تو شہر کی رعایا اس کو کوئی غنیم سمجھتی

ہیں کیونکہ اس زمانے میں مال کی حفاظت کے لیے بنجاروں کے ساتھ فوج کے سپاہی بھی ہوتے تھے تو رعایا بنجارے کو دشمن کی فوج سمجھ کر اس کے دربار میں جاتی ہے اور کہتی ہے:

جواب رعیت کا

دوہا:- مہاراج راجن پتی راجوں کے سردار رعیت کہے کر ہاتھ جوڑ کر سنئے گا سرکار

کڑا: جنے کسی نے سیوا آ ہاتھ گھیری کھنکا نگری کی راجا
بیکھوں میں جوان ڈٹے ہیں ہونے دیکھا حال انداجا (اندازہ)
تم دیکھو اس کو چل کے اب دیر کرو کس کا جا

جواب راجا کا رعیت سے

مت میں چنتا کرو سنو دھر کے دھیان دوہا یہ بھی حال کہو کھول کے کیا کیا ہے سامان

کڑا: کیا کیا سامان دون ہے یہ بھی دو حال سنا کے
ہے کون دیش کا باشی جو گھیری نگری آ کے
کرو دیر نا بھائی جلدی سے دو بتلا کے

یہ دوہے اور کڑے سے بنے ہوئے سانگ کے ابتدائی منظر کے دو کڑا بند تھے۔ اب کڑے کے نام سے نوٹنکی سانگ کے شعرا نے اشعار کہنا کم کر دیے ہیں اور کڑا کیونکہ غزل سے مماثل ہوتا ہے اسے مطلع نہ کہہ کر غزل یا شعر کہنا شروع کر دیا حقیقت میں ان نوٹنکی سانگوں کے اشعار بھی مطلع کی طرح ہوتے ہیں اور اُسی میں سوال جواب ہوتے ہیں جس کی مثال میں پچھلے صفحات میں پیش کر چکا ہوں یہاں لکھنو کانپور اسکول کے مشہور شاعر یاسینؔ کانپوری کے نوٹنکی لوک ناٹک گل بکاؤلی سے چند کڑے خیال کے مکالمات پیش کرتا ہوں جسے شاعر نے اشعار گلزار نسیم کے انداز پر کہے ہیں پھول کے حوض سے چوری ہونے پر بکاؤلی پریشان ہو جاتی ہے اور حیرت میں پڑ کر کہتی ہے:

جواب بکاؤلی کا شمشاد خواصن سے

اری تو بتا حوض کا گل کہاں ہے کڑا کرو ماجرا صاف مجھ سے بیاں ہے
رہی رات بھر تم ہو غفلت میں سوتی خیال بتاؤ پتہ ورنہ، خطرے میں جان ہے

جواب شمشاد خواصن کا

تعجب ہے حیرت ہے اچرج بڑا ہے کڑا بتاؤں کیسے کون گل لے اڑا ہے
پرندوں کے پر جس جگہ پر ہیں جلتے خیال وہاں پر ستم ہے کہ ڈاکا پڑا ہے

جواب بکاولی کا

اری جلد نرگس تو ہی کچھ بتادے کڑا میرے حوض کا گل ابھی ڈھونڈ لادے
جدائی میں گل کی ہے دشوار جینا خیال نہ لا گل تو اس گل کی خوشبو سنگھادے

جواب نرگس کا

زمین کھا گئی یا صبا لے اڑی ہے کڑا ستم کون افتاد گل پر پڑی ہے
کہاں ڈھونڈھنے جاؤں ہے عقل حیراں خیال گیا گل کہاں دل میں حیرت بڑی ہے

بکاؤلی جب ہاتھوں کی انگوٹھی بدلی ہوئی دیکھتی تو کہتی ہے:

جواب بکاؤلی کا

نہ کھایا زمیں نے نہ خود اُڑ گیا گل کڑا بشر اک پری زاد کو دے گیا جُل
انگوٹھی بدل ہاتھ کی لے گیا ہے خیال یہ کوئی ہو اہے میرے گل کا بلبل

یہ تھا کڑا خیال کے مکالمات کا نمونہ طوالت کی وجہ سے مختصر دے رہا ہوں۔ اب پنالال کانپوری اور پچھی نرائن کے مشترکہ طور پر لکھے ہوئے فصیح اردو کا سانگ ہیر متی جو عوام میں بے حد مقبول تھا سے کچھ کڑا خیال کے مکالمات کے نمونے بھی ملاحظہ فرمایئے۔ پلاٹ اس طرح ہے کہ دھارا نگر کا راجا اپنے بڑے بیٹے کو اُس کی سوتیلی ماں کے کہنے پر ملک بدر کر دیتا ہے لڑکا جس کا نام جے دیو ہے نوکری کی تلاش میں نکلتا ہے راہ میں وہ اپنی سسرال پہنچتا ہے اور اس کی بیوی بھی ساتھ ہو جاتی ہے

جے دیو کا سالا جے دیو کو راستے کی پریشانیوں اور خطروں سے آگاہ کرتا ہے کہ راہ میں شیر ملتے ہیں لیکن وہ کسی بات کی پرواہ نہیں کرتا۔ جے دیو کے سالے کا بتایا ہوا پُر خطر دوراہا آتا ہے تو جے دیو اپنی بیوی بیر متی سے کہتا ہے:

جواب جے دیو کا

وہی دوراہا آ گیا دیکھو کر کے دھیان دوہا گھوڑے پر ہشیار ہو چلو ساتھ دل جان
اِسی رستے سے جاؤں گا خدا حافظ خدا حافظ کڑا میں قسمت آزماؤں گا خدا حافظ خدا حافظ

جواب بیر متی کا

نہ میں بھی خوف کھاؤں گی خدا حافظ خدا حافظ کڑا خوب جو ہر دکھاؤں گی خدا حافظ خدا حافظ

جواب جے دیو کا

راستہ صاف کردوں گا جو طاقت میرے بھج بل میں کڑا یا اپنی جاں گنواؤں گا خدا حافظ خدا حافظ

جواب بیر متی کا

میں زندہ جب تلک تم پر نہ کوئی وار کر سکتا کڑا جاں پہلے میں گنواؤں گی خدا حافظ خدا حافظ

جواب جے دیو کا

رہو بائیں پہ تم سیرے لے کر میں تیر کمٹھے کو کڑا نشانہ میں لگاؤں گا خدا حافظ خدا حافظ

جواب بیر متی کا

فنا کردوں گی شیروں کو تسلی جب مجھے ہوگی کڑا سَن سَن شر چلاؤں گی خدا حافظ خدا حافظ

جواب جے دیو کا

بڑھاؤ اسپ آگے کو کرو دیری نہیں پیاری کڑا نام دنیا میں پاؤں گا خدا حافظ خدا حافظ

جواب بیر متی کا

پیا صد آفریں تمکو نہیں ڈرتے ہو شیروں سے کڑا تو میں بھی گل کھلاؤں گی خدا حافظ خدا حافظ

اسی سانگ کی کڑا نما ایک غزل بھی ملاحظہ ہو جب بیر متی کو کنٹی بہکا کر ایک طوائف کے یہاں لے

جاتی ہے اور طوائف کو توال کے لڑکے کو بیر متی کے کمرے میں بھیج دیتی ہے تو کوتوال کا لڑکا لال کنور طوائف سے کہتا ہے:

جواب لال کنور کا

کڑا

وہ کیسا ماہر و اعلیٰ خدا را ہم بھی دیکھیں گے
ہے کیسا چشم میں جادو نظارہ ہم بھی دیکھیں گے
پری غلماں حسیں معشوق کے کوئی نہیں ہم سر
حسن میں جو ہے یکتا ماہ پارا ہم بھی دیکھیں گے
پلاکر جام ساقی کو کریں گے مست دلبر کو
پھر اُس کا ناز نخرہ اور اشارہ ہم بھی دیکھیں گے
لٹا پہلو میں ہم دم کو خوشی سے لیں گے ہم بوسے
تسلی ہوگی جب دل کو دل آرا ہم بھی دیکھیں گے
کروں گا وصل اس گل سے سما جس کی کرو پیاری
دلی ارمان نکلیں گل ہزارہ ہم بھی دیکھیں گے

دوبولہ یا شعر

دوبولے کی مثالیں پچھلے صفحات میں قوالی عنوان کے تحت دی جا چکی ہیں جیسا کہ کہا جا چکا ہے کہ خیال کے اکھاڑوں میں دوبولا یا شعری مکالمے کی بے حد اہمیت تھی سانگیت ناٹکوں اور اکھاڑوں کے دنگلوں میں اکثر تحت الفاظ میں اور زیادہ تر موسیقانہ انداز میں شعری مکالمہ ادا کیا جاتا تھا اس کو خیال کے اکھاڑے کے شعرا دوبولا کہتے تھے کبھی کبھی شعری انداز میں آپس میں چھٹکے بازی کی چوٹیں بھی ہوتی تھیں کیونکہ مکالمات میں تنہا شعری انداز مکالمے میں زور پیدا کر دیتا تھا اس لیے اس طرز کو اکثر پسند کیا جاتا تھا ایک خیال کے اکھاڑے کے دنگل میں ایک لاؤنی گو شاعر

اپنے مخالف سے کہتا ہے:

دوبولہ

پڑھے لکھے کچھ نہیں پھر شاعری سے کیوں کام لیا دوبولہ خط و خال لنگور نمط اور نام کو گلفام کیا

(اتر پردیس کے لوک گیت ص:431)

خواجہ کے طرّہ اور کلغی خیال کے اکھاڑے میں ایک طرّہ والا شاعر اپنے مخالف کو مخاطب کر کے کہتا ہے:

دوبولہ

میاں ہم طرّے والے ہیں دوبولہ ہمارے رنگ نرالے ہیں

جواب دوبولہ

میاں تم طرّے والے ہو دوبولہ ہمارے دیکھے بھالے ہو

ایک اور دلچسپ دوبولے کا مکالمہ جس کا ذکر رام نرائن اگروال نے کیا ہے رام نرائن اگروال لال دروازے محلّے کے رہنے والے ہیں اور انھوں نے سیتا بھٹ استاد اکھاڑا لال دروازہ اور ویرا کھاڑے کے بھگت کے سوانگ ''کنس بدھ'' سے شعری مکالماتی یا دوبولہ کے طرز کی جو مخالفین اکھاڑوں کی جو آپس کی شعری چوٹیں لکھی ہیں۔ شری کرشن کنس کی ایک باندی یا کنیز کو جو کبڑی تھی لیکن وہ کرشن جی کی سچی بھگت تھی اس کا کبڑا پن دور کر دیا تھا اتفاق سے ایک مقابل اکھاڑے کے استاد کبڑے تھے کنس کی مذکورہ کبڑی باندی جو کرشن جی کی رانیوں میں شامل کر لی گئی تھی کرشن جی سے دریافت کرتی ہے:

جواب کبجا کا

دوبولہ

ہے رکر پاسند ھو تم نے آ کر مجھ داسی کا اردھار کیا

کبڑے کبڑی شہر میں بست کیوں اسپر نہیں وچار کیا

جواب شری کرشن کا

دوبولہ

ہم بندھے بھگت کے بندھن میں اس میں ہے کیا انکار کیا
سب کپڑوں کو ہم ٹھیک کریں کیا اس کا ٹھیکہ دار کیا

جواب کیجا کا

دوبولہ

گنگا اور گیندھا راجامل بھی ان سب کا بیڑا پار کیا
پھر بھی یہ بھگت مہاراج کے ہیں ایسا کیا جرم سرکار کیا

جواب شری کرشن کا

دوبولہ

ہوجائیں سب کے سیدھے گر اس کے لیے دو چار کیا
ان لال دروازے والوں کو اس فن میں ہشیار کیا

پچھلے صفحات میں ہاتھرس کے سیڑھو بامم اکھاڑے اور اندرمن اکھاڑوں کا تذکرہ تفصیل سے کیا جاچکا ہے سیڑھو بامم کے اکھاڑے کے استاد مرلی دھر اور ان کے بھائی اکھاڑے کے معماروں میں سے تھے مرلی دھر استاد اکھاڑے کے مشہور شاعر اور فنکار اور منتظم تھے ان کے انتقال کے بعد مرلی دھر کی منڈیا اکھاڑا منتشر ہوگیا۔ استاد اندرمن کے اکھاڑے کا جس کے منتظم اور استاد اس وقت استاد چرنجی لال اور نتھا رام گوڑ تھے قصبہ ساسنی میں سانگ کرر ہے تھے نتھا رام کوئی دوہا یا چوبولہ غلط پڑھ گئے بقول محمد عثمان مرحوم اس تماشے میں سرلی دھر کا بھائی بھلا بھی سامعین میں تھا۔ اس سے نتھا رام کی غلطی برداشت نہ ہوسکی، کود کر سانگ کی اسٹیج پر آ گیا اور ایک فی البدیہہ دوبولہ پڑھ کر اسٹیج سے چلا گیا وہ دوبولہ یہ تھا:

دوبولہ

مری مرلا مرگئے راکھی اپنی ٹیک دوبولہ دشمن کے مکھ چھڑن کو رہ گیا بھلا ایک

اس طرح کے طنزیہ اشعار دوبولے یا شعری مکالمے کی شکل میں کافی ملتے ہیں، نواب واجد علی شاہ نے بھی اپنے رہسوں میں دوبولوں کا استعمال کیا ہے، دوبولے کو انھوں نے بیت کہا ہے:

جواب کنھیا کا

نام میرا کنھیا میں تجھے جانتا ہوں دوبولہ رادھا جی جان سے میں تجھ کو یہاں مانتا ہوں

بیت

دوہا

رادھا جی انگ پر بندیا ات چھپ دیت دوہا مانو پھول کیتکی بھونرا باس لیت

رادھا جی

میں ترے عشق میں دوانی ہوئی اے کانا دوبولہ میں نے جی جان سے تجھ کو تو یہاں پہچانا

بیت

دوہا

آؤ پیارے موہنا پلک ڈھانپ تو ہے لیوں دوبولہ نا میں دیکھوں اور کو نا تو ہے دیکھنے دے آؤں

امانت نے بھی اندر سبھا میں دوبولوں کا استعمال کیا ہے کالا دیو بندسبز پری کے حکم سے گلفام کو جب اٹھا کر لے آتا ہے تو کہتا ہے:

سوال کالے دیو کا سبز پری سے

لایا شہزادے کو میں جاکر ہندوستان دوبولہ تو اپنے معشوق کو سبز پری پہچان

جواب سبز پری کا خوش ہوکر گلفام کا شانہ ہلا کر

یہی ہے شہزادہ میرا یہی ہے میری جان دوبولہ یہی مرادلدار ہے میں اسپر قربان

جگانا سبز پری کا شہزادہ کو

سوتے ہو کیا بے خبر چھوڑ کے تم گھر بار دوبولہ آنکھیں کھولو لاڈلے نیند سے ہو ہوشیار

امانت کے علاوہ اندر سبھامداری لال میں بھی دوبولوں کا استعمال کیا گیا ہے جب شہزادی شہزادے پر عاشق ہوجاتی ہے تو وزیرزادی اس سے دریافت کرتی ہے:

وزیرزادی

پیاری سچ بتا مجھے، کیوں ہے چہرہ زرد دوبولہ آہ لبوں پر سے ترے، ہردم ہے اب سرد

شہزادی

کس سے جا کر میں کہوں، اپنا دکھ اور درد دوبولہ گیا مجھ کو مار کر، ایک بے وفا مرد

نوٹنکی سوانگوں کے دوبولے یا شعری مکالمہ کا نمونہ میں قوالی والے عنوان میں مالن اور پھول سنگھ، پنجابی اور خدادوست کے مکالمے میں پیش کر چکا ہوں۔ نوٹنکی سوانگوں میں 1920 تک دوبولے مکالموں کا زیادہ استعمال رہا اس کے بعد ان کا مقام بحر طویل کے مکالماتی دوبولوں نے لے لیا۔

اندرمن اسکول کے گوبند چمن کے نوٹنکی لوک ناٹک لاکھا بنجارا سے دو مکالماتی دوبولے جب بنجارہ گرفتار ہو کر سولی کی سزا پاتا ہے تو وہ اپنے ماں باپ کے پاس ان الفاظ میں خبر بھیجتا ہے:

جواب لاکھا بنجارے کا

سبھنا جی سن لیجیے یہ ہے میرا پتا نشان دوہا طرف مغربی شہر کے پڑا ہے ٹانڈہ آن

دوبولہ

اس جگہ ہے ٹانڈا آن پڑا تم خبر وہاں پر کر دینا

لاکھ کو پھانسی ہوئی ہے ماتا پتا سے یوں کہنا

بنجاری کولا ساتھ، پھر سے وہ ایسا پاوے نا

مل لوں سب سے ایک بار مجھے صورت دکھلا جاوے کہنا

خیال اسٹیج کی مستعمل اردو راگ راگنیاں

بحرطویل

جیسا کہ میں پیشتر عرض کر چکا ہوں کہ امروہہ یا جہانگیر آباد کی طرز کے نوٹنکی لوک ناٹکوں میں جن کا اندرسبھائی لہر کے بعد آج تک شمالی ہند میں رواج ہے اس کو اندرمن اسکول ہاتھرس اور کانپور لکھنؤ اسکول دونوں نے بحرطویل کا استعمال کیا گو سانگ کے خاص منظومات ترکیبی جن کا ذکر پچھلے صفحات میں تفصیل سے کیا جا چکا ہے یعنی دوہا، چوبولہ، چھند، کڑا، دوبولہ، کبت، سویا وغیرہ بھی ہیں جیسا کہ پیشتر کہا جا چکا ہے دوہوں، چھندوں اور چوبولوں سے بنے ہوئے بھی لوک ناٹک ملتے ہیں لیکن راس لیلاؤں، بھگت اور خیال کے سانگوں کی مقبولیت کے طفیل خیال کی راگ راگنیوں کے لوک ناٹک ہی زیادہ عوام پسند ہیں گو دیہاتی عوام زیادہ پیچیدہ راگ راگنیوں سے ناواقف ہوتے تھے وہ سادہ مترنم اور بلند آواز سے گائی جانے والی اور نقارہ کی تال پر بھی اثر انگیز بننے والی موسیقی کو ہی پسند کرتے تھے لیکن واجد علی شاہ کے رہسوں اور امانت کی اندرسبھا کی کلاسیکل موسیقی والے ڈراموں کی وجہ سے عوام اور خواص میں پھر دوبارہ کلاسیکل موسیقی کا رواج چل پڑا اور کافی دن یہ طرز مقبول رہی۔ لیکن بیسویں صدی میں جب سوانگ نوٹنکی کہلانے لگا تو پھر اس میں سادگی آ گئی سادہ اور سلیس اردو کے بنے ہوئے چوبولوں، چھندوں، دوبولوں یا اشعار سے بنے ہوئے لوک ناٹک ہی پسند کیے جانے لگے، چھندوں کے ساتھ ساتھ راگ راگنیوں کے مکالمات جس کا

استعمال جیسا کہ پیشتر عرض کر چکا ہوں کہ واجد علی شاہ کے رہسوں اور اندر سبھاؤں سے ہوا تھا۔ خیال باز شعرا نے اردو کی ایک بحر کو بحرِ متقارب سالم کے دونوں مصرعوں کو ایک مصرع بنا کر بحر طویل کے نام اپنے خیالوں اور دنگلی مقابلوں میں استعمال کرنا شروع کیا اور اُس کی مترنم حیثیت اور بلند آواز کی اہمیت کو بڑھانے والی طرز کی وجہ سے نوٹنکی شعرا نے بھی اِس کا استعمال زیادہ کرنا شروع کر دیا۔

رام نرائن اگروال جی نے بحر طویل کو بھی کسی سنسکرت بحر کا عکس بتایا یہ اُن کی اردو بحروں اور اصناف سخن سے ناواقفیت کی بنا پر ہے آب حیات میں بحر طویل کا ذکر ہے سید انشاء اللہ خاں انشا مصنف رانی کیتکی کی کہانی نے مصحفی کی ہجو میں بحر طویل میں اشعار کہے ہیں ایک نمونہ ملاحظہ فرمایئے بحر طویل

بخداوندی ذرے کہ رحیم است کریم است علیم است حکیم است عظیم است
سلیم است، قدیم است، شریف است، لطیف است بصیر است و نصیر است

ویسے خیال کے اکھاڑوں میں جن کے نغموں کی بنیاد پر سوانگوں کی یہ عمارت کھڑی کی گئی ہے میں بحر طویل کے اشعار اُن کے دنگلی مقابلوں میں ملتے ہیں بحر طویل کو خیال یا لاوَنی کی ایک طرز بھی کہا جاتا ہے اس میں بائیس ماترائیں ہوتی ہیں:

اے پیارے نبی آپ کی ہر سعی با خدا بے سہاروں کے کام آ گئی
۱،۲،۳،۴،۵،۶،۷،۸،۹،۱۰،۱۱،۱۲،۱۳،۱۴،۱۵،۱۶،۱۷،۱۸،۱۹،۲۰،۲۱،۲۲
کوششیں آپ کی بخششیں آپ کی شکر ہے غم کے ماروں کے کام آ گئی
۱،۲،۳،۴،۵،۶،۷،۸،۹،۱۰،۱۱،۱۲،۱۳،۱۴،۱۵،۱۶،۱۷،۱۸،۱۹،۲۰،۲۱،۲۲

زحاف کے طور پر خیال یا لاوَنی گو شعرا نے ایک یا دو ماتراؤں کی کمی یا زیادتی کی اجازت بھی رکھی ہے۔ اظہر علی فاروقی صاحب فرماتے ہیں کہ رفتہ رفتہ بائیس ماتراؤں کی بحر میں کچھ وسعت پیدا ہونے لگی اور ماتراؤں کی پابندی اٹھنے لگی سمجھ دار اور پڑھے لکھے لاوَنی گو شعرا نے فارسی بحروں میں لاوَنیاں کہنی شروع کر دیں مولوی کالے خاں کے نوٹنکی سوانگ قتل جان عالم حصہ سوم اردو سے چند بحر طویل کے اشعار ملاحظہ فرمایئے جو جذباتیت کے آئینہ دار ہیں:

خیال بحر طویل　　　　جواب رنگا کا

دوہا

دختر فرخ سیر کی دل ہی دل دل گیر
پڑی پلنگ مرجھائے کر ہو غم کی تصویر

ٹیک

اڑان: صنم کے غم میں رنج والم میں جگر پہ صدمے اٹھا رہی ہے
مثال بسمل کے آہ اُف کر گرہ چھپر کھٹ پہ کھا رہی ہے

چوک (۱)

خیال بحر طویل

جدائی ہمدم حبیب کی میں مانند ماہی کے ہلاتی
نہ دل کو کل ہے پڑی بکل ہے نہ چین پل ہے نہ نیند آتی
ہے غم کی غفلت اٹھے نہ بیٹھے نہ پانی پیتی نہ کھانا کھاتی
سہیلیاں پوچھیں جو حال کا نہ منہ سے بولے نہ کچھ بتاتی
لبوں پہ خشکی و اشک چشموں سے دھیرے دھیرے بہا رہی ہے
مثال بسمل کے آہ اُف کر گرہ چھپر کھٹ پہ کھا رہی ہے

چوک (۲)

خیال بحر طویل

یہ کر تصور میں بند چشمیں صنم کی صورت نہارتی ہے
اے میرے پیارے اے میرے ہمدم یوں دھیرے دھیرے پکارتی ہے
جو چیت چت میں ذرا ہو چٹ چٹ تو چونک پلکیں آ گھارتی ہے
نظر نہ آتا ہے دل کا پیارا تو سر کو ہلکے سے مارتی ہے
منٹ منٹ پر بدلتی کروٹ تڑپ تڑپ تڑپڑا رہی ہے
مثال بسمل کے آہ اُف کر گرہ چھپر کھٹ پہ کھا رہی ہے

چوک (۳)

خیال۔بحرطویل

لبوں پہ نالے ہیں درد دل پر پکڑ کلیجہ مسک رہی ہے
ہجر میں ہمدم کے یا کہاں بھرے سانس سب رگ سسک رہی ہے
ہراس حیراں ہے حال بدتر برہن باولی سی بک رہی ہے
پیام پیارے کا کوئی لاوے یہ دم بہ دم دل میں تک رہی ہے
ہے نیم بسمل مرے نہ جیوے جاں لبوں اوپر آ رہی ہے
مثال بسمل کے آہ اُف کر گرہ چھپر کھٹ پہ کھا رہی ہے

چوک (۴)

خیال۔بحرطویل

اِدھر یہ حالت اُدھر کی سنیئے پرستان میں کیا ہو رہا ہے
ہوئی جدا جب سے شاہزادی تبھی سے شہزادہ ہو رہا ہے
جدائی جاناں میں مضطرب ہو تڑپتا جان کھو رہا ہے
ہیں چشم گریاں سے اشک جاری پوشاک اپنی بھگو رہی ہے
اندر جرنجی نتھا رام کی بھی دھوم دنیا میں مچا رہی ہے
مثال بسمل کے آہ اُف کر گرہ چھپر کھٹ پہ کھا رہی ہے

اس طرح فارسی کی بحر بحرطویل پہلے خیال کی اسٹیجوں پر نوٹنکی لوک ناٹکوں کی اسٹیج پر مکالماتی اور تخیلاتی مضامین کی زینت بنی۔ بحرطویل کے بارے میں ایک خیال یہ بھی ہے کہ جب قوالی کے نام سے مکالماتی اشعار اسٹیج پر موسیقانہ انداز اور بلند آواز سے گائے گئے تو یہ بحر اور زیادہ مترنم ہوگئی تو لوک ناٹک اسٹیج کے اداکاروں نے اسے پسند کرلیا اور یہ مکالمات کی زینت بن گئی کیونکہ کڑک دار آواز کے لیے یہ بحر بے حد موزوں تھی اور پھر اس بحر میں مکالماتی تاثر اور بے ساختگی جذبات کی نمائندگی بہ خوبی ہو جاتی ہے اللہ نور مضطر اندرمن اسکول ہاتھرس کی نقلی مالن عرف نوٹنکی شاہزادی سے دو بند ملاحظہ فرمایئے۔ جب لوک ناٹک کا ہیرو پھول سنگھ پنجابی شکار سے واپس ہو کر تھکا ماندہ اپنی

بھاوج سے پانی اور کھانا مانگتا ہے تو بھاوج اس کو سخت جواب دیتی ہے آپس میں تکرار بڑھتی ہے تو بھاوج اس طرح طعنہ دیتی ہے۔

الغرض یہ فارسی بحر پہلے بحرطویل یا طویل کے نام سے لاونی گو شعرا نے اسٹیج پر گایا پھر یہ سانگیت ناٹکوں یا نوٹنکی سانگوں میں آیا۔

جواب بھاوج کا پھول سنگھ سے

بحرطویل

زبان قابو میں لاؤ ہٹواک طرف ایسا ٹھٹھا نہ مجھ کو سہایا کرے
تمہیں کہتے ہو مجھے سے بھلی اور بری ذرا حق دھک نہیں دل میں لیا کرے
کوئی لونڈی و باندی خواصن نہیں ناز نخرے جو بندی اٹھایا کرے
بیاہ نوٹنکی لاؤ تمھاری وہی جو شب و روز خدمت بجایا کرے

جواب پھول سنگھ کا

بحرطویل

قسم کھا کر کہوں اب تیرے ہاتھ سے پیوں پانی نہ کھانے کو کھاؤں گا میں
تیری گولی سی بولی جگر میں لگی ابھی جاؤں گا میں ابھی جاؤں گا میں
جو مصیبت پڑے سو اٹھاؤں گا میں بیاہ کے نار نوٹنکی لاؤں گا میں
سچ میں کہتا ہوں اس کام کے بے کیے تجھے صورت نہ بھاوج دکھاؤں گا میں

اب کچھ بند یاسین کانپوری کے شری کرشن کمپنی و بک ڈپو کے لیے لکھے نوٹنکی لوک ناٹک محبت کی پتلی عرف فیروز مالی سے ملاحظہ فرمایئے یہ اشعار بحر کے مکالماتی ناٹک کے اختتام سے لیے گئے ہیں پلاٹ کے آخر کا منظر یہ ہے کہ غاصب بادشاہ افضل اور اس کے وزیر طغرل کو عوام اس کے ظلم و ستم سے تنگ آ کر معزول کر دیتے ہیں اور بادشاہت حقیقی حقدار فیروز مالی کو ملتی ہے جسے مالی نے جلاد سے بچا کر پرورش کیا تھا افضل طغرل کو سزائے موت کا حکم ہوتا ہے تو دونوں نئے بادشاہ سے رحم کی بھیک کے طالب ہوتے ہیں۔

جواب طغرل کا

بحر طویل

گو خطا میری بخشش کے قابل نہیں پھر بھی تم سے رحم کا طلب گار ہوں
اپنی حرکت پہ نادم ہوں آگے تیرے بخش دے گنہگار ہوں

جواب فروز شاہ کا

بحر طویل

آہ طغرل مجھے وقت وہ یاد ہے رحم کو تیرے پیروں پہ میں تھا پڑا
کوئی فریاد میری نہ سنتا تھا تو بوٹ کی ٹھوکریں مارتا تھا کھڑا

افضل شاہ

بحر طویل

رحم دل نیک دل میرے شاہا تیری شہرت رہے عدل و آئین کی
تاج فارس کا تجھ کو مبارک رہے بس دعا ہے خدا سے یہ غمگین کی
داستاں پُر اثر ہو چکی سب رقم اب ہے عاجز قلم آگے یاسین کی
رکھ شری کرشن پر رب رحم کی نظر منہ سے نکلے صدا سب کے آمین کی

اب ایک دوسرے قدیم کہنہ مشق صاحب فن شاعر جس نے ہجر و وصال کے شکوے شکایت کی تصویر کی عکاسی کی ہے ایسے معیاری جذباتی نفسیاتی اور حساس پہلو بھی اکثر نوٹنکی لوک ناٹکوں میں ملتے ہیں مولوی کالے خاں عزیز برسانی شاگرد حضرت داغ دہلوی کے نوٹنکی لوک ناٹک پرتھی راج راسا کے ایک منظر میں ملاحظہ فرمایے۔ جب قنوج کے راجا جے چند کی لڑکی سنجوگتا اور پرتھی راج چوہان میں محبت بڑھ جاتی ہے جے چند پرتھی راج کو سوئمبر میں نہیں بلاتا لیکن پرتھی راج سوئمبر میں پہنچ جاتا ہے اور کافی خوں ریزی کے بعد سنجوگتا کو حاصل کر لیتا ہے تو دونوں عاشق و معشوق میں شکوے شکایت اس طرح کرتے ہیں۔

جواب رنگا کا

مقصد دل آ گیا پرتھی راج کے ہاتھ دولہا لے کنوج سے چلدیا سنجوگن کو ساتھ

ساتھ لے دلدار کو دل میں جاداخل ہوا چھند مدعا دل کا بہت دن بعد اب حاصل ہوا
جس کی اک تیر نگاہ کا راجا تھا بسمل ہوا آج خوش دل ہو کے اُس کے وصل کا سائل ہوا

جواب پرتھی راج کا سنجوگتا سے

بحرطویل

روتے روتے میری ہچکیاں بندھ گئیں جب تصور میری جاں تمھارا کیا
کوئی فریاد کو میری پہنچا نہیں پتھروں سے بس سر اپنا مارا گیا
میری دہشت سے کانپے زمین آسماں ہجر میں جس گھڑی میں نے نعرہ کیا
پہلے دل آپ کا میرے قابو میں تھا تم نے قابو میں دل اب ہمارا کیا
عاشقی کی خبر تیری مجھ کو نہ تھی حال نولانے ظاہر یہ سارا کیا
سن کے عاشق تجھے اپنا اے دل ربا جان من جیو وتن تجھ پہ وارا کیا
الفتیں آپ کی روز بڑھتی گئیں عشق بازی میں ہمت میں ہارا گیا
شکل اپنی جو پیاری دکھائی مجھے تم نے پھر مجھ کو زندہ دوبارہ کیا

جواب سنجوگن کا پرتھوی راج سے

طویل بحر

اتجو بے فکر ہو پاس بیٹھو میرے صبر و طاقت نے دل سے کنارا کیا
رنج افسوس قید جو روستم تیری خاطر سے سب کچھ گوارا کیا
اس مصیبت کا اپنی یہاں کیا کروں خون پی پی کے ہم نے گزارا کیا
کیا محبت کا صاحب یہی ہے چلن خیال تم نے نہ مطلق ہمارا کیا
رات دن بے وفائی سے تیری صنم ہجر میں دل یہ تڑپا بچارا کیا
کوئی پہلو اسے چین آیا نہیں جان من تم کو کہہ کر پکارا کیا
عشق کے ہاتھ سے نیم بسمل ہوئی ڈیرے اندر سے جس دم نظارہ کیا
کس بلا کا ہے تیر نظر آپ کا جس نے دل کو میرے پارا پارا کیا

جواب پرتھی کا سنجوگن سے

بحر طویل

چین پایا نہیں آتش عشق سے پڑ گئے آبلے میرے دل میں صنم
بحر الفت میں میرے جو تو غرق تھی مجھ کو بھی چاہ تھی تیرے سر کی قسم
جو ہوا سو ہوا خیر جانے بھی دو ہجر میں ہم پہ گزرے جو رنج و الم
اب چلیں سو رہیں رات تھوڑی رہی یہ شکایت نہ سب عمر ہو گی ختم
عشق ظاہر جو تو لاوتی نے کیا تیری الفت گئی میری رگ رگ میں رم
جز تیرے کوئی آیا نہ مجھ کو نظر اس طرح کا تصور گیا دم میں جم
رنج و غم کا زمانہ ختم ہو گیا اب پیو عشق کے جام سب مل کے ہم
خانہ دل کو آباد میرے کر و وصل سے اپنے کیجیے گا بستر گرم

جواب سنجوگن کا پرتھی راج سے

جب سے پیالا پیا ہے ترے عشق کا چین پایا نہ ہم نے خدا کی قسم
ہم مریں ہجر میں تم اڑاؤ مزے اور قسم ہے قسم ہے قسم ہے قسم
سختیاں عشق کی عرض کیا کیا کریں جیسے جھیلے ہیں دل نے یہ رنج و الم
بے وفائی سے تم نے خبر تک نہ لی دل لگانے کا شاید یہی ہے دھرم
گر نہ دیتی تسلی وہ تولاوتی درد فرقت نہ ہوتا میرے دل سے کم
تھا یقیں مجھ کو سب عمر رہتی یو ہیں آنسوؤں سے بھری عشق میں چشم نم
کیا بھروسہ ہے اس زندگی کا بھلا موت آوے ابھی اور نکل جائے دم
اب تو دل کی ہوس سب بجھا لیجئے وصل کے جام مل کے ہم

بحر طویل کے مکالماتی نمونے سے کوئی بیسویں صدی اور انیسویں صدی کے آخر کا دور کا نوٹنکی لوک ناٹک خالی نہیں ہے، اب ۱۹۳۰ء کے بعد نوٹنکی لوک ناٹک دوہے، چوبولے، دوڑ، بحر طویل، غزل اور اشعار تک ہی محدود ہو کر رہ گیا ہے کلاسیکل گانے ہریانوی ساگوں اور بھجن لیلا کے ساگوں میں ہی ملتے ہیں کیونکہ سامعین اب گانے کلاسیکل نہیں فلمی طرز کے پسند کرتے ہیں۔

حقیقت میں بحر طویل کی بحر نوٹنکی لوک ناٹک کی مترنم ہونے کی بنا پر بنیادی روح ہے اس بحر کی مقولیت کو دیکھ کر ہی رادھے شیام بریلوی مشہور ڈراما نگار نے جس کی رامائن لاکھوں کی تعداد میں شائع ہوئی، نے اپنی رامائن اور ڈراموں میں اس بحر کا استعمال کیا اور اسلامی عوامی لٹریچر یعنی میلاد شریف میں اکبر وارثی میرٹھی نے بھی اس بحر میں اپنے میلاد میں کئی مقبول نعتیں کہی ہیں۔ اس طرح بحر طویل ہمیشہ سے عوام پسند رہی ہے حقیقت میں یہ بحر خیال باز شعرا کی دین جس کا ایک خیال بھی میں نمونے کے طور پر اوپر کی سطور میں پیش کر چکا ہوں حقیقت میں یہ طرز بھی امیر خسرو کے ترانے یا چوبولے کی طرح ہے صرف بحر کو بڑھا کر مترنم بنا دیا گیا ہے یہ بحر بلند آواز اور نقارے کی تال کے لیے بے حد موزوں ہے۔

بحر شکست

بحر شکست گو اردو اصناف سخن کی ایک شاخ ہے لیکن خیال بازوں نے اسے شکستہ رنگت کہا ہے اور یہ بحر مکالمات کے علاوہ واقعہ کی وضاحت کے لیے بے حد موزوں ہے نظیر اکبر آبادی نے اپنی کافی نظمیں بحر شکست میں کہی ہیں یہاں طوالت کی وجہ سے نہیں پیش کر رہا ہوں۔ جدید نوٹنکی لوک ناٹکوں میں ناٹک کے ابتدا میں اور ناٹک کے آخر میں اکثر اس کو نظم کہا کرتے ہیں یاسین کانپوری کا لکھا ہوا شری کرشن پہلوان کے لیے نوٹنکی لوک ناٹک فیروز مالی کا بحر شکست کا مکالمہ ملاحظہ فرمائیے جب طغرل فیروز سے محبت کرنے والی شمسہ کو شہر کے چوراہے پر باندھ دیتا ہے اور اُس کا کھانا پانی بند کر دیتا ہے اور شمسہ پیاس اور بھوک سے قریب المرگ ہے تو فیروز شہر میں پانی کھانے کی بھیک مانگتا ہے لیکن شاہی حکم عدولی کے ڈر سے کوئی کھانا اور پانی نہیں دیتا تو وہ بحر شکست میں کہتا ہے۔

جواب فیروز مالی کا عوام سے

خیال شکست

شہر میں کوئی سخی نہیں ہے جو ہم غریبوں پہ رحم کھائے
لگاتے پھرے صدائیں در در کوئی دادرس نظر نہ آئے

کسی نے پوچھی نہ بات کوئی جو کہتے تھوڑا سا حال اپنا
زمیں ہے دشمن فلک ہے دشمن سنائیں کس کو ملال اپنا
خدایا دس دن کے بھوکے پیاسے دکھاتے پھرتے مآل اپنا
بس اب ہماری یہ التجا ہے قضا سے کردے وصال اپنا
اڑان: ہوا میسر نہ آب و دانہ کہو یہ اب کس کے در پہ جائے
ٹیک: شہر میں کوئی سخی نہیں ہے جو ہم غریبوں پہ رحم کھائے
بچے فیروز کے پتھر مارتے اور اُس کے پیچھے تالیاں بجاتے ہیں
میری مصیبت پہ ہنس رہے ہو ذرا خدا کا تو خوف کھاؤ
برستے پتھر ہیں ہر طرف سے شریر بچوں سے جاں بچاؤ
زمانے اپنے کو رو رہے ہیں ڈرو خدا سے نہ تم رلاؤ
ہیں ہم ستائے ہوئے فلک کے نہ اور زیادہ ہمیں ستاؤ
ہوا بدن چور چور سارا ہزاروں ہیں گھاؤ یہ آئے
شہر میں کوئی سخی نہیں ہے جو ہم غریبوں پہ رحم کھائے
فیروز کی پریشان حالی پر شہر کے کچھ آدمی فیروز سے دریافت کرتے ہیں:

شہر کے آدمی

شہر کی گلیوں میں کیوں پریشاں ہے پھرتا اس طور کون تو ہے
ہے کوئی دشمن کا تو ستایا یا کوئی گل رخ کی جستجو ہے

فیروز مالی

وہ نخل امید بے ثمر ہوں نہ جس میں گل ہے نہ جس میں بُو ہے
بتاؤں کیا تم سے میں حال اپنا فقط قضا ہی کی جستجو ہے
تھے آئے یاں پانی مانگنے کو کہ جس کے بدلے میں زخم کھائے
شہر میں کوئی سخی نہیں ہے جو ہم غریبوں پہ رحم کھائے
کالیخاں عزیز مرسانی کا کلام پچھلے صفحات میں بھی ملاحظہ کر چکے اب بحر خیال بحر شکست میں عزیز

مرسانی شاگرد داغ دہلوی کا کلام ملاحظہ فرمایئے قتل جان عالم میں گوہر جان جوگن بنی ہوئی یہ عارفانہ خیال گاتی ہے۔

جواب گوہر جان کا خود بخود جنگل میں گانا

رہے نہ دنیا میں کوئی آخر ختم یہ عیش و سرور ہوگا
سرائے دنیا سے اے مسافر عدم کو جانا ضرور ہوگا
چمن میں جا کے جو ہم نے دیکھا اُسی کا چرچا ہے رنگ و بو میں
گلوں کی شاخوں پہ قمریوں سے سنا ترانہ حق سرو کا
جو کھول آنکھیں کیا نظارہ تو سب یہ جھگڑ ہے من و تو کا
جہاں میں جلوہ ہے بس اُسی کا وہی تو انگر ہے چار سو کا

بقیہ خیال بحر شکست

ٹیک

عجب طرح کی پڑے خرابی نشے میں زر کے جو چور ہوگا
سرائے فانی سے اے مسافر عدم کو جانا ضرور ہوگا

چوک دوم

جو پاس تیرے ہے مال و دولت خوشی سے پیارے کھا اور کھلا تو
خدائے تعالیٰ ہے دینے والا کسی طرح کا نہ خیال لا تو
رہے سخاوت جہاں میں تیری مزے سے خلد بریں کو جا تو
یہ جان لے گر کرے گا مدتوں نپائے گا سا میں تجھ نفع ہے
بخیل بن کر جو اِس کو روکے ہر ایک تجھ سے نفور ہوگا
سرائے فانی سے اے مسافر عدم کو جانا ضرور ہوگا

چوک سوم

کہاں ہے قاروں، کہاں ہے ہاماں، کہاں سکندر، کہاں ہے دارا
نہیں ہے مطلق نشاں کسی کا یہاں سے سب کر گئے کنارا

وہ قاضی، پنڈت،طبیب، ملا، امیر و شاہ و گدا بچارا
جہاں میں آ کر رہا نہ کوئی ہر ایک ملک عدم سدھارا
ذرا سے جینے پہ ہے یہ غفلت بھلا تجھے کب شعور ہوگا
سرائے فانی سے اے مسافر عدم کو جانا ضرور ہوگا

چوک چہارم

تھا وعدہ کچھ تیرا کسی سے تو آ کے غفلت کی نیند سویا
یہ میرا تیرا، وہ اور کا ہے، انھیں بکھیڑوں میں وقت کھویا
کی جس نے تجھ کو عطا یہ صورت، کبھی تو اُس کا ہوا نہ جویا
سپاہی جس دم اجل کا آیا، تو ہائے سر کو پکڑ کے رویا
جوکوئی تابع میں نفس کے ہے خدا کی رحمت سے دور ہوگا ہے
سرائے فانی سے اے مسافر عدم کو جانا ضرور ہوگا

یہ تھا مشہور سانگ کے مصنف استاد مولوی کالے خاں عزیز مرسانی کا خیال بحر شکست کتنا عارفانہ اور معیاری اور پختہ کلام ہے اب اندرا کھاڑے کے مشہور شاعر سندر لال سرخ دہلوی کے دونوٹنکی لوک ناٹک دھوبی کی بیٹی سے کچھ بحر شکست کے مکالمے راج کمار چتر کمار اپنی ماں سے دھوبی کی لڑکی پر عاشق ہونے پر کہتا ہے:

جواب چتر کمار کا

خیال غزل بحر شکست

کروں کیا آ گاہ تجھ کو مادر، کہ مجھ کو رنج و ملال کیا ہے
تو سن کے ناراض جائے گی ہو، نہ پوچھ طبیعت کا حال کیا ہے

جواب ماتا کا

خیال بحر شکست

کروں گی کوشش میں ہر طرح سے، تمھاری مشکل دفع کی خاطر
نہ کوئی باقی رکھوں گی حسرت، میں بیٹا تیری شفا کی خاطر

اسی شاعر کی تصنیف کرنوٹنکی لوک ناٹک جوانی کے نشہ میں بھی ماں اور بیٹے کا مکالمہ غزل بحر شکست میں ملاحظہ فرمایئے:

جواب کشن دت راج کمار کا ماں باپ سے

غزل بحر شکست

بگڑ گئی ہے ہماری قسمت ،وہ دور کر کے سفر گئی ہے
اسی کی فرقت میں میں ہوں بے کل، جو قتل ارمان کر گئی ہے

جواب ماں اور باپ کا

غزل بحر شکست

وہ کون سی ایسی پیاری لے ہے، جو دے کے درد جگر گئی ہے
نہیں ہے فرقت میں چین جس کی، ہے کون وہ اور کدھر گئی ہے
نہ پوچھوں کچھ ماجرا یہ مجھ سے، ادھر گئی ہے ادھر گئی ہے
میں دیس جاؤں گا اس پری کے، جدھر وہ رشک قمر گئی ہے

مستزاد

مستزاد اردو اصناف سخن سے ہے اور فارسی سے اردو میں آئی ہے امیر خسرو کی کئی فارسی کی مستزادیں مشہور ہیں قوالوں نے بھی اِسے کافی اپنایا ہے اس کو مترنم پا کر خیال کے اکھاڑوں میں خیال گو شعرا نے بھی اس کو اپنا لیا اور اس کا خیال کی اسٹیج کا نام ڈیرتکی ہے۔ خیال کی اسٹیج پر اس کی کامیابی اور مقبولیت دیکھ کر نوٹنکی لوک ناٹکوں میں اکثر اپنایا گیا ہے۔

''محبت کی پتلی عرف فیروز مالی'' میں یاسین کانپوری کی زبان سے درد آمیز سین کے موقع پر ایک مستزاد ہے، جس کو پچھلے صفحات میں بھی پیش کر چکا ہوں غاصب بادشاہ افضل جس کی لڑکی شمسہ پر اس کا وزیر طغرل عاشق ہے اور لڑکی شمسہ ایک مالی کے لڑکے فیروز جو دراصل مرحوم شاہ کا حقیقی لڑکا ہے اور جب شاہ افغانی نے اس کو مروانا چاہا تو جلاد سے لے کر مالی نے اسے پرورش کیا تھا طغرل شمسہ سے شادی کرنا چاہتا ہے اور شمسہ طغرل کو ٹھکرا دیتی ہے تو وہ سختی کرتا ہے اور چوراہے

پر شمسہ کو بھوکا پیاسا بند حوا دیتا ہے دس دن ہو جاتے ہیں۔ شمسہ پیاس کے مارے بے تاب ہے۔ فیروز شہر میں گھر گھر کھانا پانی مانگنے جاتا ہے کوئی نہیں دیتا جس کا ذکر میں خیال بحر شکست کے ذکر میں بھی کر چکا ہوں مایوس ہو کر فیروز طغرل کے پاس جاتا ہے اور مستزاد میں دردناک لہجہ میں فریاد کرتا ہے اور پانی کی بھیک مانگتا ہے مکالمات سنیے:

جواب فیروز مالی کا طغرل سے

مستزاد

اے شاہ وقت رحم کر، پانی پلا پلا پانی پلا پلا

دم ٹوٹ رہا پیاس سے اور خشک ہے گلا، پانی پلا پلا پانی پلا پلا

جواب وزیر طغرل کا

مستزاد

زندہ کھڑا ہے میرے جلانے کو برملا یہ تیرا حوصلہ یہ تیرا حوصلہ

ماروں گا تجھ کو پیاسا تو پیاسا رُلا رُلا پیاس رُلا رُلا

جواب فیروز مالی کا

مستزاد

دشمن اگر چہ میں ہوں تو حاضر ہے تیغ دودم چلا تیغ دودم چلا

صدقے تو اپنے عشق کے شمسہ کو لے جلا شمسہ کو لے جلا

جواب طغرل کا

مستزاد

اس نابکار زن کا زبان پر نہ نام لا، دل اس سے ہے، جلا جلا

ماروں گا یوں ہی اُس کو بھی پیاسا رُلا رُلا پیاسا رُلا

جواب فیروز مالی کا

ڈبرنگی

صدقے دے پانی پیاسے شہیدان کربلا ہوگا تیرا بھلا

پیاسی وہ مر رہی ہے ذرا خوف خدا اللہ لے جلا، للہ لے جلا

جواب فیروز مالی کا

مستزاد

معذور جل رہا ہے محبت کا یہ صلہ اس میں ہے کیا گلہ، اس میں ہے کیا گلہ

طغرل تمہارے حق میں مصیبت کی ہے بلا دے خاک میں ملا، دے خاک ملا

اب پچھمی نرائن رام دین پنا لال کے مشترکہ لکھے ہوئے مشہور نوٹنکی لوک ناٹک سیاہ پوش جس کی کہانی کا پلاٹ پچھلے صفحات میں بتایا جا چکا ہے کہ سوداگر کا لڑکا گیرو وزیر زادی کو قرآن پڑھاتے ہوئے محل سے اترتے ہوئے گرفتار ہوتا ہے باپ ضمانت نہیں کرتا لیکن سچا دوست قمرالدین اس کی ضمانت کر لیتا ہے اور بعد میں بادشاہ پوشیدہ طور پر اصل حقیقت سے پاک محبت کی واقف ہوتا تو گیرو کو معاف کر دیتا ہے اور اس کی شادی وزیر زادی سے ہو جاتی ہے جب گیرو کو گرفتار ہو کر پھانسی کی سزا ملتی ہے تو دوست قمرالدین کی ضمانت پر وزیر زادی جمال سے ملنے آتا ہے اور اس کی اپنی پھانسی کی سزا کی بابت بتاتا ہے تو جمال بتاتی ہے کہ وہ کالے گھوڑے پر سوار ہو کر آئے گی جس دم اُس کو پھانسی لگے گی وہ بھی خنجر مار کر اپنے کو ختم کر دے گی تو جمال وقت رخصت کہتی ہے اور قبل شادی وصل کے لیے کہتی ہے تو وہ کہتا ہے مستزاد:

جواب جمال کا

جب کہ ہوا تو میرے لیے اتنا پریشاں مستزاد اے میرے مہرباں اے میرے مہرباں

باقی نہ رکھنا کوئی ہوس دل کے درمیاں ڈیرنگی حاضر ہے میری جاں حاضر ہے میری جاں

جواب گیرو کا

ارمان یہی ہے پیاری رہا دل کے درمیاں مستزاد کرتا ہوں جو بیاں کرتا ہوں جو بیاں

آدھے سپارے باقی پڑھاتے رہے یہاں ڈیرنگی تم کو سبق قرآں تم کو سبق قرآں

جواب جمال کا

قسمت کی میری خوبی خطا اس میں تیری کیا مستزاد اے میرے باوفا اے میرے باوفا
شاید ہی وقت سحر ہو دم دونوں کا فنا ڈیڑھکی اس سے پلنگ پہ آے اس سے پلنگ پہ آ

جواب گبرو کا

ناقص یہ خیال دل سے دے ہٹا اپنے مہ لقا مستزاد اس میں نہ کچھ مزا اس میں نہ کچھ مزا
شادی سے قبل حرکت بے جا میں لطف کیا ڈیڑھکی کر خیال تو ذرا کر خیال تو ذرا

جواب جمال کا

منظور اس سے کہنا نہیں مجھ کو آپ کا مستزاد کیونکہ میں ہوں فدا کیونکہ میں ہوں فدا
حسن چمن کی سیر کرو کیسا پر فضا ڈیڑھکی دنیا کا لے مزا دنیا کا لے مزا

جواب گبرو کا

جو عیش رب نے کرنا مقدر میں تھا لکھا مستزاد لوٹوں میں کیا مزا لوٹوں میں کیا مزا
جس وقت وار ہوے دکھا دینا دید آ ڈیڑھکی یہ مانئے کہا یہ مانئے کہا

اسی شاعر کے اسی ڈرامے سے گبرو ہیرو کے دوست قمرالدین اور کوتوال، جو گبرو کو گرفتار کیے ہوئے ہے، کے آپس کے مکالمات مستزاد یا ڈیڑھکی میں ملاحظہ فرمایئے۔

جواب قمرالدین کا

کوتوال اب لے ذرا اپنی زباں کو تھام دوہا ورنہ اس کا ہوئے گا بہت بُرا انجام

مستزاد

کوتوال یہ تو تاجر پسر ہے جو پیش نظر ہے
کہتا ہے جو تو چور نہیں تجھ کو خبر ہے یہ بات دگر ہے

جواب کوتوال کا

مستزاد

معلوم مجھے کیسے ہو یہ نیک بشر ہے یا صاحب زر ہے
بے کار کے لیے تو کرے ٹیڑھی نظر ہے تجھ کو نہیں ڈر ہے

جواب قمرالدین کا

مستزاد

تم کو شریف و چور کی نہیں کچھ بھی نظر ہے بے جا امر ہے
اس کا تجھے یقین نہیں کوتوال اگر ہے یہ بات دگر ہے

جواب کوتوال کا

ڈیڑتکی

کیوں دوسرے کے واسطے تو کرتا فکر ہے کر غور ادھر ہے
تو دیکھ قمرالدین بہت اس میں ضرر ہے لے مجھ سے جو شر ہے

جواب قمرالدین کا

ڈیڑتکی

گرے یار کا پسینہ ہمارے جہاں جہاں، سن لیجیے میاں
اپنا لہو بہاؤں بس اب دیکھیے وہاں، صدقے ہے جسم و جاں

جواب کوتوال کا

مستزاد

کر مجھ سے قمرالدین تو بے جا نہ گفتگو اور اس کے روبرو
اتنی خرابی تری کرے جتنی دیر تو سن لے اے شعلہ رو

جواب قمرالدین کا

مستزاد

کہتا ہے میرے یار کو کیوں چور شعلہ خو، لے روک زباں تو
لے چل پکڑ کے مجھ کو چہ شہ کے روبرو، کر اب نہ گفتگو

جواب کوتوال کا

ڈریتکی

کیوں داغ لگاتے ہو میاں خاندان میں اور اپنی شان میں

مطلب کے دوست یار ہیں سب اس جہان میں ہو کس گمان میں

جواب قمرالدین کا

ڈریتکی

تجی جان سے عزیز مجھے یار ہمارا بس حال یہ سارا

سن کے برائی یار کی ہو رنج کرارا، ماروں گا دودھارا

جواب کوتوال کا

مستزاد

کہتا چلنے کے لیے چل میرے ساتھ تو اے نیک ذات تو

کب سے رہا ہے گفتگو کر واہیات تو، کر اب نہ بات تو

جواب رنگا کا

چھوڑ کے گھر میں یار کو قمرالدین ذی جاہ دوہا کوتوال کے ساتھ میں چلا وہ پیش شاہ

یہ تھا خیال کی اردو راگنی کی ایک صنف (مستزاد جس کا نام) لاؤنی گوشواتے ڈریتکی رکھ دیا ہے

ریختہ

قدیم اردو یا ہندی کو ریختہ بھی کہا گیا ہے بلکہ غالب کے زمانے میں بھی 1857 کے انقلاب کے بعد تک اردو زبان کو ریختہ کہا گیا۔ ریختہ کے معنی گرے پڑے کے ہیں اس لیے فارسی داں اس زبان کو حقارت کی نظر سے دیکھتے تھے۔ کیونکہ عوام کی زبان تھی لیکن جب فارسی داں حضرات یعنی شعرا کو بھی بدلتے ہوئے دور کے ساتھ اردو زبان کو اپنانا پڑا تو یہ لوگ اس شعری زبان کو ریختہ ہی کہتے تھے غالب انیسویں صدی کے آخری دور میں بھی ریختہ یعنی اردو میں شاعری کو فارسی شاعری کے مقابلے میں کمتر خیال کرتے تھے کیونکہ یہ خواص کی نہیں عوام کی زبان تھی لیکن میر اور غالب مصحفی، ذوق، انشاء، آتش، سودا وغیرہ سب کو اردو یعنی ریختہ میں شعر کہنا پڑا، فارسی کو نظر انداز کرنا پڑا۔ واضح رہے غالب کے وقت تک اردو زبان کا نام اردو نہیں تھا اس کے بہت سے نام

رہے لیکن اس کا نام ہندی اور ریختہ خاص ہے۔ اردو کے مشہور شاعر میرؔ کہتے ہیں:

واقف نہیں ہم یوں ہی کچھ ریختہ گوئی کے
معشوق جو تھا اپنا باشندہ دکن کا تھا

مصحفی نے پوری غزلیں ہی ریختہ کو ردیف بنا کر کہہ ڈالیں تھیں غالبؔ کا بھی شعر سنیے:

ریختہ کے تمھیں استاد نہیں ہو غالبؔ
سنتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میرؔ بھی تھا

اس طرح اردو کو بہت بعد تک ریختہ پکارا گیا اصل حقیقت یہ ہے کہ جب خواص کے شعرا درباروں میں ریختہ میں شاعری کر رہے تھے تو خیال کے اکھاڑے کے شعرا خیال کے اکھاڑے کے دنگل کے اسٹیج کو ریختہ سے سجائے ہوئے تھے۔ ابتدا میں جب اردو اصناف سخن ان اکھاڑوں میں کم استعمال ہوتی تھیں تو خیال کی راگ راگنیوں میں ریختہ شامل تھا کیونکہ اس کی زبان سادہ اور عوامی تھی، خواص اردو زبان کو ریختہ کہتے تھے اور عوام عوامی بول چال کی زبان کو ریختہ کہتے تھے۔

انیسویں صدی کے آخر کا لکھا ہوا اندرمن اسکول کے گوبند چمن پاتھری کا نوٹنکی لوک ناٹک لاکھا بنجارے سے ایک ریختہ ملاحظہ فرمایئے۔ بنجارہ شہزادی سے رخصت ہوتے ہوئے کہتا ہے۔

جواب بنجارے کا شہزادی سے

دلبر دل میں کر صبر کیوں ہوتی غم خوار دوہا اب جاؤں کل آؤں گا میں تیرا تابعدار تیری صورت کا جب مجھ کو پری رو خیال آوے گا ریختہ اُسی دم مرغ بسمل سا سرا دل تڑپڑاوے گا تمھاری یادگاری میں مجھے کھانا نہ بھاوے گا " منقش عکس ہے دل پر وہی مجھ کو جلاوے گا دوڑ:- اشک دم بردم پھرتا + قدم آگے نہیں پڑتا + بسمل سا کملاتا ہوں + لو سلام میرا صنم مجبوری سے جاتا ہوں

ایک ریختہ منشی گنگی مل کمتر ڈبائیوی کے سانگ بے نظیر بدر منیر کے قلمی مخطوطے سے بھی ملاحظہ فرمایئے منشی گنگی مل کمتر نے اپنے سانگ میں کئی ریختے لکھے ہیں یہاں میں صرف ایک ریختہ پیش کر رہا ہوں جب شہزادہ بے نظیر کو پری اٹھا لے جاتی ہے تو شہزادے کی ماں کہتی ہے:

جواب بیگم کا باندی سے

در گور ہم کو زندہ اس غم نے کردیا ری ریختہ ملک عدم کا رستہ کوئی دم میں ہم لیاری
بس ہم کو داغ فرقت پڑکوکھ میں دیاری " بے آب مثل ماہی تڑپے میرا جیاری
باصد ہزار صدمے رب نے پسر دیاری چوڑے میں مجھ کو لوٹی اللہ کیا کیاری

اب ایک ریختہ گنیشی لال مرسانی ضلع علی گڑھ کے نوٹنکی لوک ناٹک قتل بہورن سے ملکھان کے چھوٹے لڑکے کے بھنیکر سنگھ پر پرتاپ گڑھ کے راجا کی لڑکی چندر مکھی عاشق ہے وہ کہتی ہے:

جواب چندر مکھی کا بھنیکر سنگھ سے

چھوڑ اکیلی ہمیں تم چل دیجئے دل جان دوہا بنا آپ کے اب نہیں بچیں ہمارے پران
مجھے تڑپتی چھوڑ کے جاتے کہاں ہو پیارے ریختہ ارمان دل کے کچھ بھی نکلے نہیں ہمارے

جواب بھنیکر سنگھ کا

ہمدم ہراساں مت ہو،کرنا نہ من کو بھاری ریختہ سنگرام جیت آشا پورن کروں تمہاری

جواب چندر مکھی کا

رچ پچ کے پران پیارے میں سنگار کیا ریختہ جاؤ نہ آج کے شب کہنا کرو میرا پیا

جواب بھنیکر سنگھ کا

وہ ہو سکے نہ پیاری جو آپ من میں چاہو ریختہ کواری ہو آپ جب تک ایمان مت ڈگاؤ

جواب چندر مکھی کا

سرسبز ہورہا ہے جو بن چمن ہمارا ریختہ مشکل سے تم ملے ہو بلبل کو گل ہزارہ

جواب بھنیکر سنگھ کا

جب تک نہ بیاہ لوں گا تم کو میں ماہ پارا ریختہ میرے نہ کام کا ہے جوبن چمن تمہارا
دوڑ:- تسلی دل کو دیجیے+ نہ زیادہ جلدی کیجیے+قسم پھر کھاؤں+ تیں سجاؤں یدھ مچاؤں تجھے بیاہ لے جاؤں

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اندر من اسکول ہاتھرس اور اس کے علاقائی حلقوں میں یعنی برج بھاشا کے علاقے میں سوانگوں میں خیال کی اردو اصناف سخن کا رواج بعد میں ہوا سب سے پہلے ان سانگوں میں اردو اشعار ریختہ کے نام سے ہی استعمال کیے جاتے تھے رام نرائن اگروال نے وٹھل چترویدی کے انیسویں صدی کی بھگت مہاراس سے ایک بسنت کا ریختہ دیا ہے ملاحظہ فرمائیے یہ ریختہ گیت اودھی سے متاثر ہے۔

بسنت کا ریختہ گیت

ٹیک: بولی بولے رے کدموا کی ڈار کوئلیا کاری رے

پپیہا بولے جیا میرو ڈولے موروا کرت پکار

کوئلیا کاری رے۔ بولی...

رادھے بین بجاوے گائیں، ٹھک سکھی سب تال لگائیں

گل گل بیاں ڈار۔۔۔۔۔۔کو لیا کاری رے۔ بولی ...

بقیہ بسنت کا ریختہ

ریختہ

کھلیں سُمن سرسوں کی کیاری پھول لتا دامن کی ڈاری

بیلا، جھانجھ، سرنگی باجے، ڈھول، پکھواج ڈھولک گاجے

چھائی بسنت بہار کوئلیا کاری بولے بولی بولے رے

وینڑا کی جھنکار کوئلیا کاری رے۔ بولی بولے رے...

اگروال کے یہاں وٹھل چترویدی کی بھگت کے ریختہ سے ملتے ہوئے ریختہ کے بسنت گیت میں اندر سبھاؤں میں بھی ملتے ہیں کیونکہ بقول رام نرائن اگروال کہ ریختہ قدیم سانگوں میں عام تھا اور بھگت کے سوانگوں میں بھی اس کا اثر اندر سبھاؤں پر بھی پڑا امانت نے اپنی اندر سبھا کی دوسری ترتیب میں ریختہ خیال کے بسنت گیت کا اضافہ کیا ہے دوسری ترتیب میں بسنت گیت کا مطلب ہے کہ اندر سبھا سوانگ کی مقبولیت کو دیکھتے ہوئے اس کو اور مقبول تر بنانے کے لیے بسنت ریختہ گیت کا اضافہ ضروری سمجھا گیا۔ وٹھل چترویدی کا اودھی زبان کے اثر لیے

ہوئے ایک گیت اوپر درج کیا جا چکا ہے اس بھگت کے سانگ کے گیت میں اور امانت اور مداری لال کی اندر سبھا کے بسنت گیتوں میں کتنی مماثلت ہے یہ اندازہ خود قاری کر سکتے ہیں امانت کی بسنت میں بھی اودھی کا اثر ہے۔ یہاں پر ریختہ خیال کے نوٹنکی لوک ناٹکوں کے کچھ نمونے پیش کیے گئے بقول رام نرائن اگروال ریختہ سانگوں کو خیال کی دین ہے۔

خیال ریختہ گیت بسنت پکھراج میری بیچ دھن بہار کے فصل بہار میں

ٹیک: رات آئی بسنت عجب بہار ریختہ کھلے جرد پھول برون کی ڈار رت آئی بسنت عجب بہار
چنکو کسم پھولن لاگی سرسوں " چٹکت چلت ہوں کی بار رات آئی بسنت عجب بہار
برکے دولہ مالی کا چھورا " گرواڈارت گیندن ہار رات آئی بسنت عجب بہار
ٹیسوا پھوٹے انبوا موانے " چمپا کے روکھ کلیں کے بار رات آئی بسنت عجب بہار
گڑوالیے استاد کے دوارے " چلو سب سیکھیں کر کر سنگار رات آئی بسنت عجب بہار

اور مداری لال کی اندر سبھا میں بھی بسنت کا ریختہ گیت شامل ہے

خیال ریختہ گیت بسنت گانا شہزادی کا

ٹیک: ملی رت بسنت شہزادے آئے ریختہ کرو آنند سب گائے گائے ملی رت بسنت شہزادہ آئے
کوؤ آن سناوت میٹھی تان " کوئی باندھ رہی ہے سرسان
کوؤ مست بھیئے دف کو بجائے " کوؤ رنگ اڑاوت دھائے دھائے ملی رت بسنت شہزادہ آئے
میں بھاگ کھیلوں شہزادے ساتھ " پھر موہے ملے تا ایسی گھات ملی رت بسنت شہزادہ آئے
تم کہو مداری لال چھواور " بسنت رت رہی ہے چھائے ملی رت بسنت شہزادہ آئے

یہ تھے ریختہ خیال کے نوٹنکی لوک ناٹکوں کے نمونے بقول رام نرائن اگروال ریختہ سانگوں کو خیال گو شعرا کی دین ہے۔

نوٹنکی لوک ناٹک کی عام راگ راگنیاں

لاوَنی رنگت یا بحر لنگڑی

خیال کی اسٹیج پر خیال یا لاوَنی کی ایک قسم جس کا نام خیال گو نے لنگڑی لاوَنی یا بحر لنگڑی رکھا ہے ایک متشرع راگنی ہے، یہ چنگ پر بے حد کامیاب ہے اس کی کامیابی کو دیکھتے ہوئے نوٹنکی لوک ناٹک کے شعرا نے بھی اس کو کافی استعمال کیا ہے اندرمن اسکول ہاتھرس کے شاعر سندر لال سرخ دہلوی کی تصنیف ''سونے کے پیڑ'' سے ایک لنگڑی لاوَنی کا مکالمہ سید پور کے راجا کا لڑکا مدن پال خواب میں ایک بانسری بجاتی ہوئی خوبصورت عورت کو سونے کے پیڑ پر بانسری بجاتے ہوئے دیکھ کر عاشق ہو جاتا ہے اور دیوانہ سا ہو جاتا ہے اس کے والد اس سے اُس کا حال دریافت کرتے ہیں تو مدن پال کہتا ہے:

جواب مدن پال کا

دوہا

دِوَس کئی گزرے مجھے سپنا ہوا کمال
سونے کا دیکھا شجر ایک نویوتی بال

لاوَنی لنگڑی

چاندی کی جڑ سونے کی ٹہنی دیکھی سو کروں ذکر
لگے ہوئے تھے زمرد کے پتے اس میں بہتر

گچھے موتی کے لٹکے پکھراج کے جس میں لگے ثمر
ایک حسینہ بجاتی تھی بنسی بیٹھی اُس کے اوپر
دیکھی چھب اس مہ جبین کی گھائل ہوا دل جگر
چمک رہی تھی ساڑی میں چم چم دلبر
صفت نہ ہوسکے بیان میں اس قدر تھی حسیں ماہ پیکر
لگے ہوئے تھے زمرد کے پتے اس میں بہتر
لٹک رہی تھی چوٹی ناگن کے مثال کالی کالی
آنکھیں رسیلی کٹیلی چتون من میرا ہرنے والی
تھے گورے رخسار قدرتی چمک رہی جن پر لالی
پتلے پتلے ہونٹ لمبی گردن رب نے ڈھالی
ٹیک
اُسی پیڑ کے ساتھ ملے دلربا تو دل کو آئے صبر
لگے ہوئے تھے زمرد کے پتے اس میں بہتر

اسی شاعر نے دہلوی کے گل بکاؤلی نوٹنکی لوک ناٹک سے لنگڑی لاؤنی کے مکالے بھی ملاحظہ فرمائیے جب تاج الملوک پھول کی تلاش میں ایک شہر میں بوڑھیا کو روتے ہوئے دیکھتا ہے تو دریافت کرتا ہے:

جواب تاج الملوک کا

کیوں مادر تم اس قدر ہو اتنی دلگیر دوہا آنکھوں سے برسا رہی ہو بارش جیسا نیر
زار زار رونے کا مطلب مادر مجھے سناؤ تم لنگڑی چپ ہوجاؤ مت آنکھوں سے اشک بہاؤ تم
ہو ہو کر بے زار اس قدر مجھ کو متی رلاؤ تم لاؤنی نظر عنایت کر مجھے سارا قصہ بتلاؤ تم
کیوں کر کے اس قدر تکلیف جگر میں پاؤ تم ٹیک چپ ہوجاؤ مت آنکھوں سے اشک بہاؤ تم

جواب بوڑھیا کا

کیا بتلاؤں سبب تجھے بیٹے میں اشک بہانے کا غم کھانے کا اور صدمے تکلیف اٹھانے کا
پسر نہ میرے کوئی کون یہ بیڑا پار لگاوے گا بعد مرگ معلوم نہیں کہ کون مجھے دفناوے گا
مال متاع ہے بہت خبر نہ کوئی کون اسے کھاوے گا اسی فکر میں یہ میرا قلب بھٹکتا جاوے گا
یہی سبب ہے لال میرے دکھ پانے کا گھبرانے کا غم کھانے کا اور صدمے تکلیف اٹھانے کا

جواب تاج الملوک کا

اِس فکر میں مادر میں بھی رہتا ہوں ناشاد لاوَنی سوائے رب کے نہ کوئی ہے کرنے والا امداد
ایک بات میں کہوں اگر چہ اس میں رائے تمھاری ہو لنگڑی تمھیں ہو راحت اور کل مشکل رفع ہماری ہو
میں بیٹا تو مادر دور ہم دونوں کی لاچاری ہو " میں کما کر کھلاؤں تم کو نہ تو دکھیاری ہو
خدمت ٹہل کروں گا تیری دل اپنے میں کر اعتقاد " سوائے رب کے نہ کوئی ہے کرنے والا امداد

آساوری خیال

آساوری خیال بھی خیال بازوں کی دین ہے آساوری خیال لاوَنی کے دنگلوں میں چنگ کے ذریعہ گایا جاتا تھا اور مقابلوں کی زینت بنتا تھا خیال بازوں نے اس کو اپنے رنگ میں ڈھال لیا ہے، خیال کے اکھاڑوں سے ہی یہ نوٹنکی لوک ناٹکوں میں آیا سندر لال سرخ دہلوی کے "جوانی کے نشہ" سے ایک آساوری خیال ملاحظہ فرمایئے ہیروکشن وت کی محبوبہ کو جب جنگل میں سانپ کاٹ لیتا ہے اور وہ مر جاتی ہے تو کشن دت اس طرح آہ و بکا کرتا ہے۔

جواب کشن دت کا

آساوری خیال

کیا کہوں بابا غم کا شرارہ کر گئی میری قسمت کنارا
چاہتا ہوں قضا کا اشارہ کر عنایت نظر دو سہارا
جس کی چاہت کا ہم بھرا کرتے تھے دم دے کے رنج والم
مر گئی گل ہزارہ کر گئی میری قسمت کنارا

لاؤں لکڑی میں جنگل میں جا کر آپ دینا چتا تک سجا کر
ہم دونوں کو کفن بس اڑا کر چلے جانا جی آگی لگا کر
بنا دلدار کیا جینے کا سارا زمانا بے کار کچھ کام اتنا ہمارا
کر گئی میری قسمت کنارا

نوٹنکی لوک ناٹکوں میں آساوری خیال کو بے حد اہمیت حاصل ہے ٹریجڈی یا درد آمیز منظر کی عکاسی کرنے کے لیے آساوری خیال بے حد موزوں ہے سامعین اس سے بے حد متاثر اور مسحر ہو جاتے ہیں۔ یاسین کانپوری کے تصنیف کردہ نوٹنکی لوک ناٹک خدا دوست سے ایک آساوری خیال کا نوحہ ملاحظہ فرمایئے، مرثیہ نما طرز لکھنو میں بے حد مشہور تھی اور کافی عرصہ تک شہدائے کربلا کی مجالس میں نوجوان کی طرز بنی رہی۔ مندرجہ ذیل آساوری خیال اس وقت کا ہے جب خدا دوست سلطان سے ایک فقیر سلطنت کو خیرات میں مانگ لیتا ہے اور سلطان اس پُر ملال سانحہ کی خبر اپنی ملکہ کو محل میں جا کر سناتا ہے اور فقیری لباس پہن کر شہر چھوڑنے کو کہتا ہے۔ ملکہ اپنے سوتے ہوئے بچوں کو سوتے سے جگاتی ہے، دونوں بچے آنکھیں ملتے ہوئے اٹھتے ہیں اور اپنی مادر کو گریہ کناں دیکھ کر دریافت کرتے ہیں:

دونوں بچے

کس لیے اشک آنکھوں سے جاری خیال کیا ہے مادر یہ حالت تمہاری
باپ نے کیوں ہے کفنی رنگائی آساوری اور زمیں تم نے سر پر اٹھائی
اچھی۔ ای بتا حال پیاری کس لیے اشک آنکھوں سے جاری

ملکہ

میرے بچوں مری جاں واری خیال کیا کہیں تم سے قسمت ہے ہاری
اب یہ پوشاک شاہی اُتارو آساوری لو پہن جوگیا وستر پیارو
ہو چکا ہے یہی حکم باری کیا کہیں تم سے قسمت ہے ہاری

مندرجہ بالا نوحہ آساوری یاسین کانپوری نے ترموہن لال کے لیے لکھا تھا کیونکہ شری کرشن کے لیے یاسین کانپوری نے ہی خداودست نوٹنکی لوک ناٹک لکھا تھا، دونوں میں کتنی مماثلت ہے۔

دونوں بچے

رو رو مادر ہمیں کیوں جگاؤ بیٹھی آنکھوں سے آنسو بہاؤ
کیا کوئی سر پہ آئی مصیبت دیکھ حالت تمہاری ہے حیرت
ماجرا پیاری امی سناؤ رو رو مادر ہمیں کیوں جگاؤ

بیگم

کیا کہے حال دل ماں بچاری لوٹ لی چرخ نے تاجداری
پھٹتی ہے حال کہنے میں چھاتی تم کو شہ سے گدا ہوں بتاتی
بگڑی تم سے ہے قسمت تمہاری لوٹ لی چرخ نے تاجداری

اسی شاعر یعنی یاسین کانپوری نے ترموہن لال کے لیے سانگیت ناٹک شیریں فرہاد لکھا۔ یہ اشعار آساوری خیال کے اس نوٹنکی لوک ناٹک کے آخری سین کے ہیں جب شیریں کا سچا عاشق فرہاد بادشاہ خسرو کی پہاڑ کھود کر نہر بنانے کی شرط پوری کر دیتا ہے تو بادشاہ فکرمند ہو جاتا ہے اور ایک کٹنی کو فرہاد کے پاس جنگل میں بھیجتا ہے جو فرہاد کو یہ جھوٹی خبر دیتی ہے کہ شیریں فرہاد کے عشق میں خنجر مار کر مر گئی۔ کٹنی رو کر کہتی ہے:

کٹنی فرہاد سے

یاد میں تیری شیریں پیاری رہتی بے چین طبیعت ہماری
زخم دل پر لگا سیرے کاری سمائی سینے پہ غم کی کٹاری
کرتی ہے ہر گھڑی آہ زاری تیری فرقت میں دایہ بچاری
باغ ہستی سے تیری سواری نوحہ پائے ملک عدم کو سدھاری
دیکھنے کو تیری شکل پیاری یا مرثیہ آنکھ مشتاق شیریں ہماری

فرہاد

جان دیدی ناگہاں ہائے شیریں دلربا خیال تو ملے گی اب کہاں ہائے شیریں دلربا
ہم نے نہر تیار کی تم نے عدم کی راہ لی آساوری نہ کہا راز نہاں ہائے شیریں دلربا
وقت رخصت گلستاں تو دے گئی تھی کیا زباں نوحہ یا مجھ پہ کی قربان جاں ہائے شیریں دلربا

مرثیہ

اسی طرح کانپور لکھنو اسکول کے نبی بخش کے لکھے ہوئے شری کرشن کھتری کے نوٹنکی لوک ناٹک لیلیٰ مجنوں کے بالکل آخری سین کا ایک آساوری خیال شہزادہ آزاد بخت مجنوں کی محبت کو نہ چھوڑنے پر لیلیٰ کو اپنے گھر سے نکال دیتا ہے اور مجنوں سے جنگل میں ملاقات ہوتی ہے:

مجنوں

کھل گیا اب مقدر ہمارا آساوری دید کو مل گیا ماہ پارا
آ ذرا لوں تیری میں بلائیں خیال عید سمجھیں خوشی بھی منائیں
داستانِ الم تم کو سنائیں یا مرثیہ دل غمگیں کو تسکیں بندھائیں
میری قسمت کا چمکا ستارا کھل گیا اب مقدر ہمارا

لیلیٰ

ہوگیا آپ کا جو نظارہ آساوری جگ گیا ہے مقدر ہمارا
ہوگئی جب سے تیری جدائی خیال کیا ہے آفت نہ سر پہ اٹھائی
دلربا تو کہاں تھا نہ پائی یا مرثیہ جو نہ صورت مجھے آ دکھائی
پیارے مجنوں میرے گل ہزارہ ہوگیا آپ کا جو نظارہ

طوالت کے خیال سے صرف دو بند ہی پیش کیے آساوری خیال منظر کو زیادہ دردانگیز بنا دیتا ہے۔

مانڈ کا خیال

مانڈ یا مانٹر کا خیال شاید ہندی عروض (پنگل) یا موسیقی سے متعلق ہے خیال بازوں نے اس

کو اردو اسٹیج پر ڈھال دیا ہے اللہ نور مضطر کے مشہور نوٹنکی لوک ناٹک لیلیٰ مجنوں سے ایک مانڈ کا خیال مانڈ کا ترانا بے حد مترنم ہوتا ہے۔

یہاں سوانگ کا منظر یہ ہے کہ لیلیٰ کا اس کے باپ کا بنایا ہوا (زبردستی کا شوہر لیلیٰ کو گھر سے نکال دیتا ہے دوسری جانب مجنوں بھی صحرا میں لیلیٰ کو تلاش کرتا پھرتا ہے:

لیلیٰ

میرے مکتب والے یار جلدی درشن دیجیو ٹیک

دلبر تیری دید میں بندھے نہ صبر و قرار مانڈ رہ رہ کے چھاتی پھٹے پیارہ ماہ نگار جلدی درشن دیجیو
بلبل پھندے سے نکل اڑ آئی دلدار کا پھول ہزار دے پر تیرا ہوا نہیں دیدار جلدی درشن دیجیو
ماری ماری پھر رہی پیاری ماہ نگار خیال سنتا ہو تو غور کر سنیو میری پکار جلدی درشن دیجیو
بڑھتے تھے تو جب زور کا تھا مرے اوپر پیار " اب کیوں پتھر کیا کلیجہ صنم میرے غمخوار جلدی درشن دیجیو

جواب کوی کا

اِدھر بیاباں میں پھرے ہو لیلیٰ بے زار دوہا مجنوں بھی غمگیں اِدھر ایسے رہا پکار

مجنوں

ٹیک: میری مکتب والی جان اب سدھ لیجو

دلبر تیری یاد میں تڑپیں میرے پران صورت دکھلا جا ذرا کیا تیرا نقصان پیاری اب سدھ لیجو
دل ہی میرا جانتا جو کچھ دلی بیان آفت جھیلیں ہزاروں ہو تم پر قربان پیاری اب سدھ لیجو
صحرا صحرا کی صنم خاک رہا ہوں چھان فرقت کے دل میں میرے چھدا ہے پے بان پیاری اب سدھ لیجو
بہت ہو رہا پیارا تیرا پریشان حیران اب تو اے گلفام تک درشن دے جا آن پیاری اب سدھ لیجو

اب اندرمن اسکول ہاتھرس طرز کے شاعر سندر لال سرخ دہلوی نے گل بکاؤلی میں مانڈ کے خیال میں مکالمات ملاحظہ فرمایئے:

جواب بکاؤلی کا

بن بن بھٹکا یا مجھے بے قرار بے زار دوہا کب کا بدلہ لیا بندی سے سرکار

ٹیک اے سرکار کب کا بدلہ لیا بتاؤ میری جان
دیکھ انگوٹھی آپ کی ہوا مجھے خفقان دوہا ہرجا پر ہوتی پھری پریشان حیران
اے سرکار کہاں میں ڈھونڈوں کہاں تم پاؤ میری جان ماٹڈ اے سرکار کب بدلہ لیا بتاؤ میری جان

جواب تاج الملوک کا

ٹیک اے گلفام نہ اس میں کوئی خطا ہماری میری جان مان اے گلفام نہ اس میں ....
میں جب آیا چمن میں سوتی تھی سرکار دوہا نگرانی میں تھے کھڑے دیوکئی ہزار
اے گلفام جگانے میں تھی لاچاری میری جان ماٹڈ اے گلفام نہ اس میں کوئی خطا ہماری میری جان

جواب بکاؤلی کا

ان باتوں کے بعد میں کرلیں گے دل جان دوہا چلو پیشتر پلنگ پر لیں مٹا ارمان
اے سرکار نہ دیری ناتھورام لگاؤ میری جان اے سرکار کب کا بدلہ بتاؤ میری جان

کیونکہ عوامی ڈرامے میں ہر فرقے اور ذات یا قوم کا خیال رکھنا پڑتا ہے، ماڑواڑی سیٹھ خود ان سوانگ کمپنیوں میں دلچسپی لیتے تھے، ہاتھرس کے اندرمن اسکول کے ہاتھرس اسلوب کے معماروں میں شمار کیے جانے والے شاعر وفنکار کا ایک ماڑواری ماٹڈ کا:

جواب آفت جان کا

ٹیک: اے سرکار تھاری پیاری نے لاسیاں مہاری جان دوہا اے سرکار تھاری پیاری نے...
دوہا: سر کی لٹ لٹکا سیا بھسم لگا سیاں گات دوہا منگی سہیلی دھارسیاں جی مالا لے سیاں ہاتھ
اے سردار کانوں میں لٹکا سیاں مہاری جاں ماٹڈ کا خیال اے سرکار تھاری پیاری نے ملاسیاں مہاری جان

آگے یہ خیال کافی طویل ہے طوالت کی وجہ سے پیش نہیں کر رہا ہوں۔

خیال راگ سوہنی

خیال راگ سوہنی بھی نوٹنکی سوانگوں کو خیال بازوں کی دین ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ خیال بازوں کے اکھاڑوں سے ہی جدید نوٹنکی لوک ناٹک کا آغاز ہوا تھا اس لیے جو راگ راگنیاں

خیال بازوں کی اسٹیج پر مشہور تھیں اور کامیاب تھیں انھیں نوٹنکی سوانگوں میں بھی شامل کرلیا گیا اُن میں سے ایک راگ سوہنی بھی ہے جو اکثر سوانگوں میں پایا جاتا ہے۔ سندر لال سرخ دہلوی کے گل بکاؤلی سانگ سے راگ سوہنی کا ایک بند تاج الملوک اور بکاؤلی اپنے باغ میں سوتے ہیں اس وقت بکاؤلی کی ماں آجاتی ہے اس منظر کو شاعر نے خیال سوہنی میں پیش کیا ہے:

جواب کوی کا

سُن بکاؤلی کے سخن ہوکر فوراً شاد دوہا ہم بستر ہوکر کئے اُجڑے دل ناشاد
پھر کرتے کرتے بات دونوں سوگئے ہو بے فکر راگ آنکھیں کھلی نہیں کسی کی اتنے میں ہوگیا فجر
آنا جمیلہ کا ہوا اس باغ اندر یکایک خیال دیکھا بیٹی کے کنے سوتا کوئی دیگر بشر
دیکھ کر غصے میں پھر فوراً بلا ایک دیو کو سوہنی سوتا ہوا شاہ پسر دریا میں دیا پھکوائے کر
پھر جگا کر دختر کو از حد دی ملامت ہر طرح غصہ ہوا ٹھنڈا نہ تک بھی تو کہاں یوں ڈانٹ کر

چند اشعار اللہ نور مضطر کے نوٹنکی لوک ناٹک بے نظیر بدر منیر سے:

جواب بے نظیر کا کنوئیں میں سے

پیاری بدر منیر اے ملکہ مہرنگار دوہا شکل دیکھنی ہوگئی مجھے تیری دشوار

خیال راگ

دید اور اب دشوار مجھ کو گل ہزارہ ہوگیا
یہاں قید اندر چاہ کے پیارا تمھارا ہوگیا

خیال

تو بھی وہاں کرتی نہ ہوگی صبر دل میرے بغیر
میں بھی جدائی میں تیری غم کا پٹارا ہوگیا

سوہنی

تکلیف بے حد پارہا ہوں دم اندھیرے کوئے میں
مرنے کا سارا ڈھنگ پرستاں میں ہمارا ہوگیا

انیسویں اور بیسویں صدی کے مصنف مولوی کالے خاں عزیز مرسانی شاگرد داغ دہلوی سے راگ خیال سوہنی بھی ملاحظہ فرمایئے۔ قتل جان عالم حصہ اول میں جان عالم اور ملکہ مہر نگار دیو کے جادو سے پتھر ہو چکے تھے انھیں راحت جان شہزادہ کا دولت جانثار جادوگر دیو کو قتل کر کے سب کو پتھر سے انسان بناتا ہے تو ملکہ مہر نگار جاں نثار سے کہتی ہے:

جواب ملکہ مہر نگار کا جان نثار سے

ہوں بیٹا میں آپ کی صورت پہ قربان دوہا چنگل سے اس دیو کے بچادیئے انسان

خیال راگ سوہنی

انساں دیے تم نے بچا سب پر کیا احسان ہے

ہم سب کا بس اوپر تیرے بیٹا فدا دل جان ہے

اے مرحبا و مرحبا صد آفریں کیا شان ہے

خود اپنے ہاتھوں سے کیا جو قتل ایک حیوان ہے

بھولوں نہ گن قیامت تلک یہ جان تیری دی ہوئی

تھی جان تجھ پہ وار دوں بن دام میں باندی ہوئی

تھا اس گھڑی فضل خدا طاقت میں شامل ہوگیا

صد آفریں تو کوہ کے ذرّہ مقابل ہوگیا

جواب جاں نثار کا ملکہ مہر نگار سے

کس لائق ہوں میں بھلا اک ذرّہ ناچیز دوہا اس موذی کے قتل کی کرتا جو تجویز کرتا جو اُس کو قتل میں یہ زور یہ طاقت کہاں راگ تھی مہربانی آپ کی پائی جو کافر سے اماں یہ رحم فرماوے نہ گر مجھ پر خدائے دوجہاں سوہنی اکدم میں وہ موذی مٹا دیتا مرا نام ونشاں کیجیے مت عاجزی سے مجھ کو شرمندہ جناب خیال ہیں مربی آپ میری اور میں مثل حباب

اسی شاعر یعنی عزیز مرسانی کے دوسرے نوٹنکی لوک ناٹک میں راگ سوہنی کی یہ غزل اتنی مقبول تھی کہ ہر راگ میں گائی جاتی تھی۔ پرتھوی راج میں سنجوگنی اپنی سہیلی سے کہتی ہے:

جواب نجو گئی کا سہیلی سے

حال دل کا اے بہن دلدار سے کہہ دیجیو غزل رنج غم جو کچھ ہے میرے یار سے کہہ دیجیو
ہوگئی بے کل کلی کی طرح سے کمہلا گئی راگ بے کلی اُس جان لیوا یار سے کہہ لا دیجیو
مفت میں دل لے کے تم اب بے وفا کیوں ہوگئے سوہنی ہاتھ دونوں جوڑ کے سرکار سے کہہ دیجیو
چاہ میں تیری پیا نے قید میں ڈالا مجھے اب تو غم کھاوے میرے غمخور سے کہہ دیجیو
سرّ یا پورن اور بنتا مصری بھلّن موتی لال اے کشور عبدالعزیز اس یار سے کہہ دیجیو

خیال راگ سندھ بھیرویں

خیال گویوں کے یہاں بحرطویل کی مقبولیت سے پیشتر سندھ بھیرویں کی بحر کے خیال بے حد مشہور اور مقبول تھے۔ بیسویں صدی کی دوسری دہائی تک سندھ بھرویں بھی بحرطویل کے ساتھ استعمال ہوتی تھی یہ بحرطویل سے ملتا جلتا راگ ہے اور بحرطویل کی طرح مترنم اور بلند آواز سے گایا بھی جا سکتا ہے اس لیے اس کی مقبولیت کافی زمانے تک رہی واضح رہے کہ سانگیت ناٹک یا نوٹنکی لوک ناٹکوں میں بلند آواز اور مترنم انداز سے گانے والے فنکار ہی کامیاب ہوتے تھے کیونکہ اس زمانے میں لاؤڈ اسپیکر اور مائک نہیں تھے مرحوم محمد عثمان رحمانی گنوری مشہور نوٹنکی لوک ناٹک اداکار نے مجھے اداکار گھیسو متھراوی جو شکل میں کالے بھجنگ اور ایک پاؤں سے لنگڑے تھے اپنی مترنم اور بلند آواز کی وجہ سے برج کی کوئل کہلاتے تھے اور بے حد مقبول تھے اور جب دوسرے اداکاروں کو صرف تیس تیس روپیہ ماہانہ تنخواہ ملتی تھی تو گھیسو تین سو روپیہ تنخواہ پاتے تھے۔ میں استاد محمد گھیسو جن کا انتقال ہو چکا ہے کی مقبولیت کا تذکرہ شاید پچھلے صفحات میں کر چکا ہوں اور آئندہ ان کے حالات لکھتے وقت کروں گا۔

بیسویں صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی میں جب متکلم فلم رائج ہوئی تھی اور زنانہ اداکار نوٹنکی لوک ناٹکوں کی اسٹیج پر چھا گئے تو خیال کے پختہ راگ راگنیوں کا رواج کم ہوگیا اور بہت سی راگ راگنیاں متروک سی ہو کر رہ گئیں اور سادہ اور آسان بحروں کی راگ راگنیاں جیسے بحرطویل دوہا

چو بولہ اشعار قوالی چھند اور غزل اور چند اردو اصناف سخن تک نوٹنکی لوک ناٹک محدود ہو کر رہ گئے، اب اندرمن اسکول کی ہاتھرس طرز کے فنکار اور شاعر اللہ نور مضطر کے تصنیف کردہ ضخیم لوک ناٹک جو چار حصوں اور قریب ڈیڑھ سو صفحات میں پھیلے ہوئے ہیں یعنی مہارانی تارہ سے چند اشعار سندھ بھیرویں کے ملاحظہ فرمائیے۔

سکم پیپیا کے حقیقی راجہ کی حکومت اُس کے وزیر نے غصب کر لی ہے راجہ ڈاکو بن کر حکومت دوبارہ حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے اور رانی اپنی بیٹی تارہ کے ساتھ مالن کا بھیس بدل کر سلطانی باغ میں رہتی ہے۔ تارہ کو عیار جواہر سنگھ پھول سونگھا کر اور بے ہوش کر کے اپنے مکان پر لے آتا ہے جب تارہ کی آنکھ کھلتی ہے تو وہ کہتی ہے واضح رہے کہ وقت کے ساتھ پلاٹ پر کہانی کا اثر ضرور ہوتا اس زمانے میں اردو والوں میں داستان امیر حمزہ اور طلسم ہوش ربا اور ہندی میں چندر کانتا اور بھوت ناتھ بے حد مشہور تھے، دونوں میں عیاروں کی عیاری کارفرما تھی:

جواب تارہ کا

چوطرفہ ہو کر چکت دیکھ رہی چت بھنگ   دوہا   دکھلائی دیتا مجھے عجب طرح کا ڈھنگ
اے خدا میرے یہ ہے مکاں کون سا اور بھلا کیسے اس جا پہ آئی ہوں میں
نہ خبر ہے مجھے اس امر کی ذرا سخت افسوس حیرت میں چھائی ہوں میں
آہ تھی اپنے گلشن کے درمیان میں کر فسوں ایسا کس نے اڑاتی ہوں میں
کس ستم گار عیار ہشیار نے لا اچک سے پلنگ پر سلائی ہوں میں
میری مادر سے مجھ کو علاحدہ کیا اور پیارے صنم سے چھڑاتی ہوں میں
یاد نہ جاتی پیا کی جدائی میں کس قدر حد سے زیادہ رلائی ہوں میں
کر کے بیدا دافتاد صیاد نے بن دام میں مثل بلبل پھنسائی ہوں میں
نہ خبر ہے مجھے اس امر کی ذرا سخت افسوس حیرت میں چھائی ہوں میں
کوئی دیتا نہ یاں پر دکھائی مجھے کھڑی تنہا کروں آہ و زاری ہوں میں
آہ مل مل کے ہوتی صنم سے جدائی رنج و الم غم سے آ رہی ہوں میں

اے ری تقدیر تجھ کو ہے صد آفریں اور چرخ کہن تیری واری ہوں میں
کیوں ستانے کو تیرے لیے بیدرد رہی دنیا میں سب ہی سے پیاری ہوں میں
درگتی ایسی کر کے وہاں سے یہاں اے چرخ مثل چرخی گھمائی ہوں میں
نہ خبر ہے مجھے اس امر کی ذرا سخت افسوس حیرت میں چھائی ہوں میں

اب کچھ مکالماتی اشعار جب تارہ کی ماں تارہ کو طلسم سے چھڑانے پہنچتی ہے تو وہ اُسے بھیس بدلا ہوا عیار سمجھتی ہے تارہ کی ماں کہتی ہے:

جواب رانی یعنی مالن کا

تیری مادر ہوں کہا مان سچ ہمارا تو لینے آئی ہوں چھوڑ الم سارا تو

جواب تارہ کا

او دغاباز بن مت میری والدہ دیتی، دھوکا غضب ایسا ڈھاتا ہے تو
ہاستم گفتار کر، پیار کر کیوں میرا دل دکھاتا رُلاتا ہے تو
بھیجا جے پال نے میری لینے کو جان کیوں نہ خنجر گلے پر چلاتا ہے تو
آیا جس کام کو اپنا وہ کام کر کس لیے دیر ناحق لگاتا ہے تو

جواب مالن کا

تجھ کو پالا پنا سا بڑے پیار سے دودھ برسوں پلایا اے لاڈو میری
سو تو بھولے ہے، مجھ کو ستم ہے ستم، سخت افسوس آیا اے لاڈو میری
مرد کا بھیس سچ مان خاطر تیری میں نے اپنا بنایا اے لاڈو میری
جلد چل جلد چل جلد چل جلد چل اب کیوں عرصہ لگایا ہے لاڈو میری

جواب تارہ کا

دودھ برسوں پلایا کھلایا تو نے پرورش کی اور پالا مجھے پیار کر
میں جو پوچھوں پتہ وہ دے سچ سچ بتا جو تو سچ مچ میری والدہ ہے اگر

ہوا اتسو برس گانٹھ شمشیر کا میں گئی مار لے ہے تجھے سب خبر
اس دوس شاد ہو مجھ کو انعام میں کیا دیا تھا کنور کیا دیا تھا کنور

جواب مالن کا

سندھ بحر میں ٹیک

تو نے پوچھا پتہ تو بتاتی ہوں میں سن سبھی حال لاڈو ادھر غور کر
دیے روپیہ ہزار اور انگشتری تجھ کو شاہِ پسر تجھ کو شاہِ پسر
اب تو کامل یقیں تیرے دل کو ہوا یا رہی اب بھی کوئی طرح کی کسر
جلد چل جلد چل جلد چل جلد چل جلد چل میری لخت جگر میری لخت جگر

جواب کوی کا

سندھ بحر میں

ایسا سن کے سخن تارہ ماہ جبیں لائی دل میں یقیں ہوئی از حد مگن
گھر طلسمی سے پھر کچھ نہ عرصہ کیا ساتھ مالن کے چل دی ہے غنچہ دہن
راہ طے کر کے ساری ذرا دیر میں پہنچیں دونوں چمن، پہنچیں دونوں چمن
جیسے پنجم میں کل بھید کھل جائے گا گدی شمشیر کی ہو سنو سب سخن
شبھ اُنیس سو اٹھتر و کرم سال پنیت دوہا بیساکھ ست دواد شی دن اتی سانکیت

اسی شاعر کا سندھ بھیرویں خیال میں شیریں فرہاد سے اختتامیہ بند = جواب کوی کا

خیال سندھ بحر ویں

اس طرح کہہ تڑپ کر گری لاش پر ایک دم تن سے شیریں کے نکلا ہے دم
بعض کہتے ہیں سچی محبت اسے ہوئے سچی محبت میں دونوں ختم
اب نہ شیریں ہے وہ اور نہ فرہاد ہے نام باقی ہے پہنچے وہ ملک عدم
سن کے خسرو پے چھایا ہے رنج والم ہوا قصہ ختم رک گئی اب قلم

بھگتی رس کے خیال

جیسا کہ پچھلے صفحات میں تحریر کیا جاچکا ہے کہ ہندوستانی موسیقی رقص اور لوک ناٹک ہندوستان میں سب ایشور بھگتی اور دیوتاؤں کی بھگتی سے ہی وجود میں آئے اور خیال کی موسیقی بھی حقیقتاً بھگتی کی ہی دین ہے اِسی لیے درویشوں اور سنتوں نے خیال کی موسیقی کو خیال کے اکھاڑوں میں اپنایا اور خیال کی اسٹیج سے بھگتی رس کے خیال سوانگ اور نوٹنکی لوک ناٹک میں آئے۔ان میں راگ بیلما، راگ جوگیا، خیال جھنجھوٹی، بھجن اور مناجات کے خیال خاص ہیں۔میں تھوڑا تھوڑا مختصر ذکران راگوں کا کرنا ضروری سمجھتا ہوں ان راگوں کو جوگی لوگ گاتے ہیں۔

راگ بیلما

راگ بیلما کا استعمال قدیم سانگوں میں کافی ہے،نوٹنکی لوک ناٹک چندراول کے جھولے میں گوبند چمن کے سانگ سے ایک راگ بیلما سنیے۔مہوبے سے نکالے ہوئے آلہ اودل جو قنوج میں جابسے ہیں۔چندراول کا جھولا کاٹنے کو سن کر جوگی کے بھیس میں مہوبے آتے ہیں اور اودل ساگر تال پر راجہ پرمال کی رانی ملنا سے کہتا ہے:

جواب اودل کا جوگ کے بھیس میں

بنگالے سے ہم چلے گرو کی آ گیا پائے دوہا قنوج نرپ جے چند کے الکھ جگایو جائے

ماتا الکھ جگایئے بھیک ان لینی خیال یہ گذری جو لاکھن نے ہم کو دینی
مانگو پھر محلن گلین سناؤں تم کو راگ رانی تلکانے کڑے دیجئے ہم کو
کنوج ہم تجو پھر جب اجگر آئے الہ کے محل میں جائے الکھ جگائے
کنڈل یہ کانن سنو روک ڈالے " ماتا دیولانے دینے بھوجن بناوے
پھر اسب خاص میں تان سورٹھ ٹھاری چیرا اور کلنگی متر اودل نے ڈاری

رام نرائن اگر وال نے بھی اپنی تصنیف سانگیت ایک لوکیہ ناٹیہ پرمپرا میں شری پریاگ دت شرما وچتر کے نوٹنکی لوک ناٹک دروپدی ہرن سے راگ بلیما کے کچھ سطور دیئے ہیں ملاحظہ فرمایئے:

اب دھیان میرا لانا اونند کے دُلارے خیال مجھ کو نہ بھول جانا او نند کے دُلارے
بھگتوں کی بھگت وتمبل تم ٹھیر سنتے آئے اب میری بیر آنا اور نند کے دلارے

خیال راگ جوگیا

راگ جوگیا بھی قدیم بیسویں صدی کے تین دہائیوں تک کے نوٹنکی لوک ناٹکوں میں پایا جاتا تھا۔ یہاں خیال راگ جوگیا کا اللہ نور مضطر کے تصنیف کردہ نوٹنکی لوک ناٹک بے نظیر بدر منیر کا ایک بند ملاحظہ فرمایئے۔ شہزادی بدر منیر کی سہیلی نجم النسا بدر منیر کی اضطرابی کیفیت دیکھ کر اور شہزادے بے نظیر کی گرفتاری اور قید ہونے کی خبر سن کر جوگن کا بھیس بنا کر شہزادے کو تلاش کرنے نکلتی ہے اور خیال راگ جوگیا گاتی ہے۔

نجم النسا جوگن کے بھیس میں

خیال راگ

ٹیک: مایا میں پھنس کر کیوں پرانی پربھو کا نام بھلاتا ہے رے
نام نہ لینا جگ کرتا کا دولت میں لبھیانا ہے رے
سوچ سمجھ اپنے دل اندر فانی سبھی زمانا رے
مایا میں پھنس کر کیوں پرانی پربھو کا نام بھلاتا رے
آخر کا اُسی مالک کو جاکر منہ دکھلانا ہے رے
بولو نجم یہاں نیکی کا جو اچھا پھل کھانا ہے رے

مایا میں پھنس کر کیوں پرانی پربھو کا نام بھلاتا ہے رے
ایک روز سنسار چھوڑ کر جانا پڑے یگانا ہے رے
یہیں رکھارہ جاوے گا سب تیرا مال خزانہ ہے رے
اس کے سوا انت میں کوئی کام نہیں کچھ آنا ہے رے
ثابت رہ ایمان دھرم پر ورنہ یو پچھتانا ہے رے
نتھارام دج گوڑ بتایا یہ شبھ راگ سہانا ہے رے
پاوے خطا نہ مانے گر اندر من کا سمجھانا ہے رے
مایا میں پھنس کر کیوں پرانی پربھو کا نام بھلاتا ہے رے

ایک جوگیا راگ کا خیال قتل جان عالم مولوی کالیخان عزیز مرسانی کا بھی سنئے۔ قتل جان عالم سے شہزادہ آفت جان جوگی بن کر نکلتا ہے تو یہ راگ جوگیا گاتا ہے۔

جواب آفت جان کا بین بجا کر

دوہا

دلبر کی خاطر پھروں کئے فقیری بھیس
پتہ کہیں لگتا نہیں ڈھونڈا دیس بدیس

دیس بدیس پھروں جاکارن سو دلبر نہیں پاوت ہے رے
صحرا شہر چھان سب لینے کلرونظر نہ آوت ہے رے
پونچھت پھروں پتہ ہم دم کا کوئی نہ ہمیں بتاوت ہے رے
دیس بدیس پھروں
اِس صنم کا رنج و الم غم ہردم ہمیں ستاوت ہے رے
دن نہیں چین نین نہیں ندرا کھان پانی نہیں بھاوت ہے رے
صورت شکل میرے پیارے کی آنکھین میں پھراوت ہے رے
روم روم میں زمو ہمارے تو ہونہ درش دکھاوت ہے رے
کل جہان ایران پرستان جہاں جاجسی گاوت ہے رے

وہ محبوب ماہ رو مورا دیدنہ دے ترساوت ہے رے

دیس بدیس پھروں جا کارن...

یہی خیال راگ جوگیا قتل جان عالم حصہ سوئم مصنفہ چیرنجی لال نتھارام میں صفحہ ۶۳ پر دیا گیا ہے۔ شاید ایک اکھاڑے کے فرد ہونے کی وجہ سے نتھارام نے شامل کرلیا ہے کیونکہ کالے خاں کا سانگ شائع نہیں ہوا ہے، نتھارام کے سانگ برابر طبع ہو رہے ہیں۔

بھجن ومناجات

جیسا کہ میں پیشتر لکھ چکا ہوں کہ بھجن ہی جو دیوتاؤں اور باری تعالیٰ کو خوش کرنے کے لیے گائے جاتے ہیں، لوک ناٹکوں کی بنیاد ہے، بھجن نام کی ایک لوک ناٹکوں کی طرز اب بھی پائی جاتی ہے جن پر تفصیل سے لکھا جا چکا ہے۔ نوٹنکی سانگوں میں موقع محل سے بھجن اور مناجات بھی آئی ہیں نوٹنکی لوک ناٹک پرتھی راج راسا سے ایک بھجن سنجوگتا کی سہیلی نول کنور جوگن بن کر پرتھی راج کے ڈیرے پر جاتی ہے اور یہ بھجن گاتی ہے:

نول کنور کا جوگن بن کر پرتھی راج کے در پر جانا

بھجن

ٹیک: سمجھ من جگ جھوٹھا رے بھائی

سب ہی اپنے سکھ کے ساتھی جھوٹھی پریت دکھائی: سمجھ من جگ...

مات پتا بھراتا ست دادا بہن بھانجی بھائی

بڑھتا بڑھتا کیا جائے گا حد نہیں ٹھرائی... سمجھ من جگ...

دھن دولت پہ کیوں مرتا ہے ساتھ نہ جاوے

سب کے سب بیٹھے دیکھیں گے سنگ نہ کوئی جائی: سمجھ من جگ...

کال بلی جان آن دبائے ہوئے کون سہائی

سب کچھ جان بوجھ کے دکھ بھوگے واہ واہ دانائی: سمجھ من ...

توجے سمجھے پھر باولا تری عقل بکائی
ناگ پیار صبر کر سوے خاصی بے پروائی: سمجھ من ...
دونوں ہی کو دل سے تج دے پردھن نار پرائی
پیدا ہوکے رہے نہ کوئی لاکھ کرو چترائی: سمجھ من ...
باسدیو سکھ دیو اٹھ گئے رام چندر گھر آئی
جراسندھ ششپال کنس کی ڈھونڈی ڈھورنہ پائی: سمجھ من ...
ہنومان ورن سے جو دھاموت سبھی کو آئی
اکبر عالمگیر سکندر گئے چھوڑ بڑائی
دارا کا درسن سپنا ہے سب نے سدھ بسرائی
سمجھ من جگ جھونٹھا رے بھائی

اسی شاعر یعنی کالے خان عزیز مرسانی کے قتل جان عالم حصہ چہارم سوانگ سے ایک مناجات

مناجات کرنا خورشید جہاں کا بدرگاہ مجیب الدعوات میں

خورشید جہاں

رحم کر مجھ پر خدائے دوجہاں منا ڈالدے اس مردہ بے جاں میں جان
ہے سواتیرے نہ کوئی رازداں جا تجھ پہ ظاہر ہے میرا درد نہاں
نام ہے تیرا رحیم بے کساں ت چھوڑ کر در کو تیرے جاؤں کہاں
رحم کے قابل ہے میرا ماجرا یا خدا کردے در رحمت کووا
تونے اپنے فضل سے اے ذوالجلال شکم ماہی سے دیئے یونس نکال
فضل تیرا اس گھڑی درکار ہے اک اشارے پر یہ کشتی پار ہے
گرتو چاہے قطرے کو دریا کرے ٹھیکری گوہر یکتا کرے
دے تو چاروں عنصروں کو پھر ملا مردہ خاکی کو کر زندہ خدا

قتل جان عالم حصہ چہارم کالے خاں عزیز مرسانی

مشہور جدید نوٹنکی لوک ناٹک خدادوست سلطان میں جب خدادوست راہ خدا میں سلطنت فقیر کو

دے کر بیاباں وصحرا میں معہ اپنے دو فرزند اور بیوی ماہرو کے ہوتا ہوا فقیرانہ بھیس میں ایک شہر میں پہنچتا ہے اور وہاں سرائے میں ایک سوداگر دھوکے سے اُس کی ملکہ کو لے جاتا ہے تب خدادوست مجبور ہو کر اپنے دونوں بچوں کو لے کر شہر سے روانہ ہو جاتا ہے اور راہ میں ایک دریا پڑتا ہے وہ ایک بچہ کو کاندھے پر سوار کر کے دریا پار کرنے لگتا ہے تو کنارے کے بچہ کو شیر لے جاتا ہے بچے کا چلّانا سن کر جب خدادوست کنارے کی جانب دیکھتا ہے تو کاندھے کا بچہ بھی دریا میں گر پڑتا ہے اس وقت مایوسی کے عالم میں شاعر یاسین کانپوری خدادوست کی زبان سے یہ مناجات ادا کرواتا ہے:

یا الٰہی کیا بلا ہے کیا عذاب جان ہے منا — اس گھڑی تو ہی سلامت رکھ میرا ایمان ہے
امتحاں درکار ہے یا مجھ پہ نازل ہے عتاب جا — میرے مولا عقل میری ہو رہی حیران ہے
تجھ کو رکھوں دل میں مولا یا غم فرزند اب ت — یا فراق ماہرو دل میں رہے مہمان ہے
ہوگیا شہ سے گدا بیوی چھٹی بچے مرے — پر نہ نکلی اس تن خاکی سے اپنی جان ہے
دو بتا اے اہل دل اے صاحب اولاد تم — اتنے صدمے دل پہ سہنا کیا کوئی آسان ہے
پر سکھایا صبر کا اس خانداں نے ہے سبق — جس کے اوپر تو نے خود نازل کیا قرآن ہے
اپنے غم کو چھوڑتا ہوں تیرے ہی انصاف پر — نام ہے مشکل کشا تیرا ہی تو رحمان ہے

اسی موقع کے منظر پر ہی نوٹنکی لوک ناٹک یعنی خدادوست سلطان ترموہن لال کے لیے لکھے ہوئے کی ایک مناجات:

خدادوست

چرخ نے مشق ستم جفا اپنا بنا رکھا ہے — صورت حرف غلط ہم کو مٹا رکھا ہے
گو ستایا ہے زمانے نے ہمیں سب ہی طرح — پر ترے رحم پر اس غم کو بھلا رکھا ہے
جو کیا خود کیا تجھ سے نہیں کوئی ہے گلا — سجدۂ شکر میں اس سر کو جھکا رکھا ہے
ڈھونڈتی آنکھیں ہیں پر پاتی نہیں شمس وقمر — ابر رحمت نے کہاں تیری چھپا رکھا ہے
گود خالی ہوئی آباد ہوا خانۂ دل — درد غم نے بچھڑوں کو سینے سے لگا رکھا ہے
صبر سے دیکھیں گے انصاف تیرا روز حشر — کملی والے تجھے مختار بنا رکھا ہے

خیال جھنجھوٹی

جھنجھوٹی خیال بھی ایک بھجن راگ ہے اور قدیم نوٹنکی سانگوں میں یہ کافی پایا جاتا تھا یہ بھی خیال بازوں کی دین ہے انھوں نے اپنی اسٹیج پر اس کو کافی اپنایا تھا۔ پرتھی راج راسا سانگ سے مولوی کالے خاں مرسانی کا لکھا ہوا ایک بھجن جھنجھوٹی نول کنور سہیلی سنجوگتا جو پرتھی راج کے دربان میں جوگن کے بھیس میں چندر بردائی بھاٹ سے ملتی ہے یہ نوٹنکی لوک ناٹک 1890 کے پہلے کا ہے۔

جواب جوگن کا چندر بردائی بھاٹ سے

جو جو آوے جگت میں سب کوئی مٹ جائے دوہا چار دنا کی سیر ہے آخر کال چبائے آخر کال چبائے دیہہ کی بنے خاک کی ڈھیری چوبولہ بن سمجھے تو بکے باولا گاوے میری تیری بار بار چوراسی چکر میں تو مارے پھیری نشہ بھیو ہے تو ئے دیکھ لے آنکھیں بیچ اندھیری دوڑ: جگت میں کوئی نہ اپنا + جان لے اِس کو سپنا + بڑی غفلت ہے چھائی + کب تک سوے گا اُڑ پنچھی صبح ہون کو آئی۔

ٹیک بھجن خیال جھنجھوٹی

آہے بابا نہیں کوئی ہمارا مقام ہم ہیں رمتے رام
آہے بابا نہیں کوئی ہمارا مقام۔ ہم ہیں رمتے رام
بیٹھ گئے جہاں آسن مارا وہی گھر بار ہمارا
کہیں صبح کہیں شام۔ آہے بابا ...
نہیں ورشن دھام سے واقف، سیدھے ہیں اک رمتے رام
واقف۔ جپتے ہیں وہی نام۔ آہے بابا نہیں .
مات پتا بھیا بھوجائی ساس پتا چلائی
نہیں کسی سے کام۔ آہے بابا نہیں ...
اس جنگل کی دیکھ بہاری طبیعت کچھ آگئی ہماری
کر دینا بسرام آہے بابا ...

اسی مصنف قتل جان عالم حصہ اول سے بھی ملاحظہ فرمایئے۔ جان جہاں وزیرزادی جان نثار کی عاشق جب جاں نثار کے جانے پر روتی ہے تو جانثار اس کو خیال جھنجھوٹی میں تسلی دیتا ہے:

جواب رنگا کا

دوہا

جان جہاں اس محل میں روئے زار بے زار
اتنے میں حاضر ہوا جاں نثار غم خوار

خیال

ٹیک: نہ کیجئے پیاری کچھ من میں سوچ بچار
حاضر ہے غم خوار۔ نہ کیجئے پیاری سوچ بچار
جس نے تم کو دُکھ پہنچایا۔ اس موذی کا کیا صفایا
دیا جان سے مار۔ نہ کیجئے پیاری...
چھوڑو فکر سبھی اور لالے بھر بھر پیو وصل کے پیالے
کیجئے گا سنگار نہ کیجئے پیاری ...
کروں شکر اُس رب کا پیاری نظر جو آئی شکل تمھاری
ہار گلے دلدار ۔ نہ کیجئے پیاری ...
دور کرو سب رنج اور غم پتھر سے بن گئے آدمی
سارے نر اورنار۔ نہ کیجئے پیاری سوچ بچار

لوک گیتوں اور عوامی شاعری کا نوٹنکی لوک ناٹکوں پر اثر

بحر اندر سبھا

خیال کی اسٹیج کیونکہ خواص کی نہیں بلکہ متوسط اور عوامی افراد کی اسٹیج تھی۔ خواص سے اس کو زیادہ تعلق نہ تھا اس لیے خیال کی اسٹیج والوں نے عوامی ذوق کی آسودگی کے لیے عوامی اور خواص اور مذہبی نظمیات اور لوک گیتوں سے استفادہ اٹھایا۔ یہی وجہ ہے کہ خیال کی غنائیہ صنف میں ہر قسم کی غنائیہ نظمیات اور راگ راگنیاں شامل ہوئیں اور لکھنؤ میں آکر خیال کے اکھاڑوں اور سانگوں میں اردو اصناف سخن بھی شامل ہو گئیں جب امانت کی اندر سبھا کی مقبولیت کی بنا پہ صنف ہی اندر سبھا کہلانے لگی۔ اس دور میں جتنے بھی اندر سبھائی طرز پر جدید سانگ لکھے گئے چاہے وہ مداری لال کا سوانگ ماہ منیر ہو یا خادم حسین افسوس کی بزم سلیمان یا بھیروں سنگھ عظمت کا جشن پرستان پانا گر سبھا یا عاشق سبھا، سیر پرستان، عشرت سبھا، جواہر سبھا وغیرہ سب کی سب امانت کے سانگ اندر سبھا کی مقبولیت کی بنا پر اندر سبھا ہی کہلانے لگے۔ محترم مشہور محقق ابراہیم یوسف نے ایک طویل فہرست اُن سوانگوں کی دی ہے جو اسٹیج پر کامیابی سے کھیلے جاتے تھے۔ اور سب اندر سبھا کہلاتے تھے جب کچھ سالوں بعد اندر سبھائی سحر اُترا اور یہ صنف صرف عوام تک ہی محدود ہو کر رہ گئی تو یہ صنف اندر سبھا کے بجائے ایک عوام میں مقبول رومانی غنائیہ ڈرامے نوٹنکی جس کی کہانی متوسط اور

عوامی طبقہ کی داستان تھی، یہ صنف سوانگ نوٹنکی کہلانے لگی۔ ایسے ہی رومانی کہانی و پلاٹ کی وجہ سے یہ صنف کافی دن تک ناگر سبھا اور سورٹ بھی کہلائی تھی۔ نوٹنکی خیالوں یا نوٹنکی لوک ناٹکوں میں ہر قسم کے عوامی مزاج کی موسیقی کا دھیان رکھا جاتا تھا اور حقیقت یہ ہے کہ جدید نوٹنکی سوانگ اندر سبھائی سوانگوں کی دین ہیں یہ دوسری بات ہے کہ خود اندر سبھائیں خیال اور سوانگوں کی تقلید میں بنیں۔

قتل جان عالم حصہ اول جو اندر من اسکول ہاتھرس اسلوب 1908 کی تصنیف ہے میں اندر سبھائی اثرات ملاحظہ فرمایئے:

جواب رنگا کا

آفت جان شاہِ پسر کو جگار ہی اس طور دوہا اٹھ شہزادہ حیرت سے دیکھتا ہے کر غور

جواب راحت جان کا افسوس کرنا

سویا یا بیدار ہوں یا دیکھ رہا ہوں خواب شعر نظر آرہا یا خدا طلسمات نایاب

اشعار اندر سبھا کی بحر

نایاب طلسمات تجھے دیکھتا یہاں اشعار سوتا تھا کہاں اور آ گیا کہاں

چوطرفہ دیکھتا ہوں میں کر کر جو غور ہے — آتا نظر یہاں پر کچھ طور اور ہے

نہ تو گلستاں نہ بیابان ہے — دیکھے نہیں زمین نہ وہ آسمان ہے

آتا نظر نہ ہائے کہیں جانثار ہے — غم خوار دلدار نہ یار مدد گار ہے

کیوں کر کھڑی ہے پاس میرے مہ نگار تو — آفت ہے بلا ہے چھلاوہ ہے یار تو

اے صاحب کمال صحیح کر بیان ہے — یہ کون مسیحا کا عالی شاں مکان ہے

استاد گنگی مل کنتر ڈبائیوی اپنے سانگ بےنظیر بدر منیر میں اندر سبھائی بحر مثنوی میں مکالمات پیش کرتے ہیں۔ فیروز بخت شہزادہ جنات کے حکم سے دیو شہزادہ بےنظیر کو کنوئیں سے نکالتا ہے۔

جواب رنگا کا

گیا دیو سن حکم اندر اُترا مثنوی وہ لایا نکال اُس کو اوپر اُدھر

گئے اس کو لے کر ادھر دیوزاد بحر جدھر بیٹھی نجم النسا جوگ ساد

وہ جب چاہ سے نکلا ماہ جبیں اندر لگا تکنے حسرت سے سب کے تئیں
ہوا سخت بے حال جو اس کا حال سبھا وہ رو رو کے کہتا ہے ماہ کمال

اس مثنوی اندر سبھا سے قبل استاد گنگی مل کمتر نے شہزادہ جنات فیروز بخت اور جوگن کے بھیس میں نجم النسا کا مکالمہ دیا ہے۔ شہزادہ جنات جوگن کو اپنے والد کے پاس چلنے کو کہتا ہے:

جواب فیروز بخت کا جوگن سے

خفا نہ ہو بہر خدا ہوں تابعدار حضور بحر اندر سبھا رنجیدہ خاطر نہ ہو رکھیے دل مسرور

جواب جوگن کا۔

ہم فقیر آزاد ہیں نہیں ہم پر ظلم اور اندر سبھا اس صحرا گنجان سے لائے اٹھا

جواب فیروز بخت کا

خطادار کے جس قدر ہوں کر کے معاف قصور اندر سبھا ذرا وہاں تکلیف کر چلیے آپ حضور

جواب جوگن کا

منّت کرنے سے تیرے ہوتی ہوں لاچار اندر سبھا ورنہ ہم کو کچھ نہیں محفل سے درکار

اور آگے بھی اندر سبھا ہی کا حوالہ دے کر اشعار کہے گئے ہیں محبوب کو یاد رکھنا اندر سبھائی طرز ہے۔ جب وزیر زادہ جاں نثار لال دیو کو سلیمانی شیشے کی قید سے آزاد کرا کر اس سے کُل حال قید ہونے کا اس طرح دریافت کرتا ہے:

جواب جان نثار کا

کر بیاں کُل داستاں اول سے آخیر شعر زحمت کے اوپر بیاں کیوں کر ہوا اسیر

شعر خوانی بحر اندر سبھا

کیسا تھا کیا قصور ایسا سرخ اور شیطان اشعار کیا گیا جو قید اس شیشہ کے درمیان
جو کچھ تیرا ماجرا ہے کر دے صحیح بیان رحمٰن کو کر یاد کی مشکل تیری آسان

مندرجہ بالا اشعار سے صاف پتہ چل جاتا ہے کہ لکھنؤ کے اندر سبھا رنگ سے عوامی نوٹنکی سوانگ کافی

متاثر ہوئے۔ بحر اندر سبھا کے نام سے اشعار متعدد سانگوں میں استعمال کیے گئے ہیں۔ نوٹنکی لوک ناٹک کے شعرا کافی عرصے تک اندر سبھائی لہروں کے اثرات میں بہتے رہے ہیں اور بیسوی صدی کی دوسری دہائی میں نوٹنکی ڈرامے اپنی منظومات کے صحیح ڈھانچے قائم کر سکے۔ بہر حال اندر سبھاؤں کے وجود میں آنے سے کافی عرصے پیشتر لکھنؤ کے امرا اور نوابین کی سرپرستی کے زیر اثر اردو کی کافی اصناف سخن اودھی اور برج بھاشا کے لوک گیتوں اور راگ راگنیوں کے ساتھ عوامی اسٹیج کی زینت بن چکے تھے۔ اردو الفاظ کے تلفظ تک ہندی ہو گئے تھے انھیں ملی جلی منظومات اور راگ راگنیوں اور لوک گیتوں کی عمومیت و مقبولیت کے طفیل پہلے اندر سبھائیں اور بعد میں نوٹنکی سانگ وجود میں آئے۔

دیس کا خیال

دیس کے خیال کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ راگ امیر خسرو دہلوی کے وقت سے ہندوستانی سماج میں رائج ہے۔ دیس کا یہ گانا جولڑکی کی شادی اور رخصتی کے موقعہ پر گایا جاتا ہے جس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس کے موجد امیر خسرو ہیں۔'' کاہے کو بیاہی بیدیس رے لکھی بابل مورے''

طاق بھری میں نے گڑیوں کو چھوڑا چھوڑا سہیلا ساتھ رے لکھی بابل مورے

شاید ہی کوئی ہندوستانی شادی ہو جس میں یہ دیس نہ گایا جاتا ہو پھر خیال اور نوٹنکی لوک ناٹک والے اس مقبول راگ کو عوامی ناٹکوں میں کیسے شامل نہ کرتے۔ میں نے مداری لال کی اندر سبھا کو اردو کا پہلا سانگ مانا ہے۔ اُس کا ایک دیس ملاحظہ فرمائیے:

دیس گانا شہزادی کا

ٹیک: کوئی جائے کہو یہ موری دیس تم نے پیت لگائے کاہے کو توری
مورے نین نیند نہ آوے دنن رین تلپتے جاوے
کوئی جاکے پیا کو سناوے ہے تم بن بیاکل گوری

کوئی جائے کہو یہ موری

جو ہو برہا دھوم مچاوے مورے ہردے آگ لگاوے
سب بھول گئی چترائی میں جرت ہوں جیسے ہوری
کوئی جائے کہو یہ موری

تم داس مداری جاؤ شہزادے کو لیک لاؤ
اب جن موہن کو ترساؤ ہم پیت کر کیا چوری
کوئی جائے کہو یہ موری

اوراب ایک دیس کا خیال بیسویں صدی کی تصنیف اللہ نور مضطر کی بے نظیر بدر منیر سے ملاحظہ ہو۔ اس میں راجستھانی اثر بھی معلوم ہوتا ہے۔

جواب نجم النسا کا

ٹیک:- صاحب سنو حال بندی ہوئی یوں فقیر ہے جی
سر اندیپ ہے ایک ولایت بادشاہ ریاست اُسی کی دختر بدر منیر ہے جی
صاحب ہوں میں ایک سہیلی بالا پن سے سنگ میں کھیلی باپ ہمارا وزیر ہے جی
صاحب اس کو پری ماہ رخ جا کے پرستان میں لے گئی اڑا کے کنوئیں کے درمیان کیا ہے اسیر ہے جی
صاحب گزر گئے ایام کئی جب سپنے میں شہزادی کو تب نظر جناب وہ ہوئی دلگیر ہے جی
صاحب سنو حال بندی ہوئی یوں فقیر ہے جی

پربھاوتی خیال

پربھاوتی خیال جس کو ہم برہا گیت بھی کہہ سکتے ہیں۔ اکثر لوک ناٹکوں میں پائے جاتے ہیں۔ پربھاوتی خیال نوٹنکی لوک ناٹکوں میں بیسویں صدی کی تیسری دہائی تک استعمال ہوتا رہا ہے جب نسواں اداکارائیں نوٹنکی اسٹیج پر آئیں تو قدیم کلاسیکل موسیقی کا استعمال سانگوں میں کم کر دیا گیا۔ دوسرے سنیما کے گانوں نے بھی عوامی ذوق کو بدل دیا۔

چندراول کے جھولے میں جب چندراول اپنے بھائی برہما سے لڑائی میں جانے کو کہتی ہے کیونکہ سادھوؤں کے بھیس میں اودل وغیرہ سے لڑائی میں شرکت کرنے کا وعدہ ہو چکا ہے تو برہما کہتا ہے:

گنگا جوگن سے لئی تم نے مخلن بہن دوہا وے جوگی اب کہاں گئے رہی نہ مجھ سے کہن

پر بھاوتی

کیسے چلوں بہن آج سنگ میں تمھارے جوگن کی کہن مان بیر تیں بسارے
کیسے چلوں بہن آج سنگ میں تمہارے

پر بھاوتی

کہاں گئے جوگی وے دھر دین ہارے چاہیں سوکرو تجھ آس ہمارے
کیسے چلوں بہن آج سنگ میں تمہارے

میرو وشواس جھانٹر نہ کردہارے بھرتا ہوں دادہ گیو جوگی توئی پیارے
کیسے چلوں بہن آج سنگ تمہارے

ایک پر بھاوتی خیال کا مکالمہ مولوی کالے خاں مرسانی کے قتل جان عالم جلد چہارم سے شہزادی خورشید جہاں کی سہیلی سے خورشید جہاں پوچھتی ہے:

جواب خورشید جہاں کا گوہر جان سے

ٹیک: اتنی مدت میں گوہر جان آئی میرا پیارا کہاں چھوڑ آئی

پر بھاوتی خیال

کچھ نہیں مجھ کو درکار اس بن ہوگئی زندگی خوار اس بن
اس سوا اس کی سدھ ہی بھلائی میرا پیارا کہاں چھوڑ آئی
غم کی آتش نے پھونکا جگر ہے اتنی مدت میں گوہر تو آئی
ہوں وہ بیکل نہ کل مجھ کو آئی اتنا بہنا تجھے بھی خبر ہے
میرا پیارا کہاں چھوڑ آئی
اتنی مدت میں گوہر تو آئی

جواب گوہر جان کا خورشید جہاں سے

پربھاوتی خیال

ٹیک: اک برس ہو چکا اے دل آرا پیارا ملک عدم کو سدھارا
رنج و تکلیف سختی اٹھا کر فصحت آباد پہنچی میں جا کر
دیکھا غم گین ہے شہر سارا پیارا ملک عدم کو سدھارا
کس کا چارا ہے حکم خدا سے ایک برس ہو چکا اے دل آرا
کچھ نہیں بس ہمارا تمہارا رنج مت کر کہ جینا قضا سے
پیارا ملک عدم کو سدھارا
اک برس ہو چکا ہے دل آرا

خیال دادرا

یوں تو کلاسیکل موسیقی میں دادرا خیال کئی قسم کا ہوتا ہے اور محبت کے مختلف جذبات ظاہر کرنے کے لیے اچھے اچھے موسیقاروں نے اس کو اپنایا ہے۔ محمد شاہ رنگیلے کے خاص موسیقار سدارنگ نے دادرا خیال میں نئی قسم کی کئی ایجادیں کیں جو سدارنگ دادرے کہلاتی ہیں۔ اپنی مترنم طرز کی بنا پر خیال گویوں نے اپنے چٹکوں پر کامیابی کے ساتھ دنگلوں میں پیش کیا پھر وہاں سے نوٹنکی لوک ناٹکوں میں آیا اور اس کو اکثر عشق و محبت جذبات ہجر و فراق و وصال کے احساسات کو پیش کرنے کے لیے پیش کیا ہے، اندرمن اکھاڑے ہاتھرس کا مشترکہ لکھا ہوا نوٹنکی سانگ قتل جا عالم حصہ اول سے ایک دادرا سانگ کا ترانہ سنئے جب شہزادے راحت جان کو آفت جان پری اُٹھا کر لے آتی ہے۔ شہزادہ اس کی جانب التفات نہیں کرتا تو وہ کہتی ہے:

جواب آفت جان کا

ٹیک: یا بیدردی کو لائے پچھتائی دادرا سانگ

یا بیدردی کو لائے پچھتائی دادرا عشق میں مضطر ہوں آگ لگ جائے جر جائے چولی

یا بیدردی کو لائے پچھتائی

ہے یہ اور کسی پہ عاشق ایسی نابہنا میں جانی

یا بیدردی کو لائے پچھتائی

ایک اور دادرا سانگ کا ایک بند مولوی کالے خاں عزیز مرسانی کے نوٹنکی لوک ناٹک حصہ اوّل سے سنئے جب آفت جان پری شہزادے راحت جان کو اٹھالاتی ہے تو راحت جان اس سے واپسی کے لیے کہتا ہے۔ آفت جان پری کہتی ہے:

جواب آفت جان کا راحت جان سے

ہمیں تو دیکھو ترساؤ نا دلدار۔ نہیں ہمارے دل کو قرار۔ ہمیں تو دیکھو ترساؤ نا دلدار
شب وصال میں ابتو گلے سے مل مل کے دادرا نکالے گا صنم اپنے حوصلے دل کے
خدا کے واسطے دوچار جام دو مل کے سانگ بہت دنوں میں کھلے ہیں یہ کاگ بوتل کے
مجھے زیادہ نہ کیجئے لاچار۔ ہمیں تو دیکھو ترساؤ نا دلدار

لگا لو سینے سے اب تو کرو مہربانی دادرا خدا کے واسطے پیالے کو دیجئے پانی
یہ صدمہ ہجر کا میں کب تلک سہوں جانی سانگ نہیں یہاں میں آتی جو ہے پریشانی
شب وصال میں ہوں آج خوار۔ نہیں ہمارے دل کو قرار۔ ہمیں تو دیکھو ترساؤ نہ دلدار

ایک حمد یہ دادرا نتھارام کے سانگ ستی مادھوری سے۔

جواب مادھوری کا ٹیک: تیری ہر شے خدا ہے بنائی ہوئی

عجب پُر فضا ہے یہ باغ جہاں دادرا قدرت کا تیری نہ ہولے بیاں
گل و بلبل کی باہم رسائی ہوئی۔ تیری ہر شے خدا ہے بنائی ہوئی

چمکتا تیرا نور افلاک پہ بنائے ستارے و شمس و قمر
ذرّے ذرّے میں رنگت سمائی ہوئی۔ تیری ہر شے خدا ہے بنائی ہوئی

خیال راگ کالنگڑا

خیال کالنگڑا بھی خیال کے دنگلوں سے نوٹنکی سانگوں میں آیا اور 1903 سے پہلے کے نوٹنکی لوک ناٹکوں میں کافی پایا جاتا ہے۔ استاد گنگی مل کنتر ڈبائیوی کے مخطوطے سے ایک خیال کالنگڑا پیش کرتا ہوں۔ شہزادہ بے نظیر شہزادی بدر منیر سے مل کر ماہ رخ پری کے مکان کو واپس ہوتا ہے تو کہتا ہے:

ٹیک: پیاری اب یہاں سے میں جاؤں

خیال کالنگڑا

پہر رات بھئی اس عرصے میں
اب رکنے کا نا ہوں - پیاری اب میں یہاں سے جاؤں
ڈر ہے اس بد ذات پری کا
لوں دل میں گھبراؤں - پیاری اب یہاں سے میں جاؤں
اگر قید سے اُس کی چھوٹوں
اُسی وقت پھر آؤں۔ پیاری اب یہاں سے میں جاؤں
دل چھوڑے جاتا ہوں گنگی
قالب سنگ لے جاؤں پیاری ...

کالنگڑا خیال میں بھی ہجر و وصال کے حزنیہ جذبات ظاہر کیے جاتے ہیں۔ ایک خیال کالنگڑا جب وزیر زادہ جانثار شہزادہ راحت جان کو پتھر سے آدمی بنا دیتا ہے تو وہ آپس میں اس طرح باتیں کرتے ہیں۔

جواب جانثار وزیر زادے کا

ٹیک: تڑپت رہا دل غم کا مارا
صحرا صحرا تیری تلاش میں پھرتا آوارہ کالنگڑا سارے جگ میں ڈھونڈ پھرا میں لگتا تھا نہ پتہ تمہارا
تڑپت رہا دل غم کا مارا

دارا

تھا بیکس ہر ایک جنگلی کا پنچھی ہائے بچارا
اے دلدار تیری فرقت میں پھرتا تھا آہ کا نعرہ

اس خالق کے فضل و کرم سے ہوا آج نستارا
بڑی بلندی پر قسمت ہے ہوا دیدار تمہارا تڑپت رہا دل غم کا مارا
تڑپت رہا دل غم کا مارا
جواب شہزادے راحت جان کا
ٹیک: تجھ بن یار چین نہیں پایا
کیا کہوں فلک نے مجھ کو جو غم دکھلایا
تیرے ساتھ کیا علیحدہ خوار کیا پتھر بنوایا تجھ بن یار چین نہیں پایا
بد بختی سے مرا مقدر کھینچ یہاں پر لایا
تیری یاد میں یار ہمیشہ غم کھا کھا کر دل بہلایا تجھ بن یار...
اس آفت جان نے لاکر مجھ کو یہاں پر خوار کیا
کب کی دشمن تھی تو میری بدلا اِس کا خوب چکایا تجھ بن یار...

خیال ہولی راگ

اس وقت تو ہولی صرف ہندوؤں کا تہوار ہے لیکن اب سے دو سو سال پیشتر اِسے ہندو مسلمان دونوں فرقے یکساں طور پر کرمناتے تھے۔ مغل شہنشاہ اکبر سے لے کر بہادر شاہ ظفر کے وقت تک ہولی سرکاری طور پر منائی جاتی تھی۔ نوابین اودھ کے یہاں ہولی کو ایک سرکاری تقریب سمجھا جاتا تھا۔ میر تقی میر نے نواب آصف الدولہ کے بارے میں لکھا تھا۔

ہولی کھیلے آصف الدولہ وزیر + رنگ صحبت سے عجب ہے خرد و پیر

عہد واجد علی شاہ کی ہولی کے بارے میں محمد رضا برق کا ایک بند ملاحظہ فرمایئے۔

اپنا ہولی میں عجب ڈھنگ ہوا کرتا تھا عرصۂ روئے زمیں تنگ ہوا کرتا تھا
حوضوں میں نہروں میں سب رنگ ہوا کرتا تھا سیر سے سانگوں کے دل دنگ ہوا کرتا تھا

چہروں پر موتیوں کی راکھ ملی جاتی تھی
دیکھ کر جوگنوں کو جان چلی جاتی تھی

غرض کہ ہولی ایک مشترک تہوار تھا۔ ہولی کی بنیاد کے بارے میں محققین کا خیال ہے کہ یہ ہندوستان کا سب سے قدیم تہوار ہے اس کی بنیادی جڑیں آریوں سے پہلے کی ہیں ویسے بھی دسہرہ چھتریوں کا، دیوالی ویشوں یعنی کسان اور بنیوں کی اور ہولی شودروں کی بلکہ عوامی تہوار مانا جاتا تھا۔ عہد قدیم سے ہولی کے موقع پر رقص وسرود کی محفلیں ہوتی چلی آئیں ہیں ہر قبیلے اور طبقے کے افراد ہولی کے موقع پر اجتماعی طور پر رقص وسرود اور سوانگوں کی محفلیں جماتے ہیں۔ امروہہ کا جشن بنجارہ جو ہولی کے موقع پر منایا جاتا ہے جس کا تذکرہ میں پچھلے صفحات میں کر چکا ہوں۔ کافی قدیم بتایا جاتا ہے۔ نظیر اکبرآبادی چونکہ ایک عوامی شاعر تھے۔ انھوں نے ہولی، دیوالی شب برأت، عید وغیرہ پر کافی خیال لکھے ہیں لیکن سب سے زیادہ نظمیں ان کی ہولی پر ہیں۔ اُن کی ایک نظم کے دو بند ملاحظہ فرمایئے:

نظیر اکبرآبادی کا ہولی خیال

ٹیک: بجتے ہیں کہیں تال کہیں رنگ زمیں پر ٹیک ہولی نے مچایا ہے عجب رنگ زمیں پر
گھنگرو کی پڑی آن کے پھر کان میں جھنکار چوک سارنگی بھی ہولی ہیں طنبوروں کی مددگار
طبلوں کے دو ٹھیکے طبل یہ سازوں کے بجے تار اول راگوں کے کہیں غل کہیں ناچوں کے بندھے تار

ڈھولک کہیں جھنکار سے ہے مردنگ زمیں پر
ہولی نے مچایا ہے عجب رنگ زمیں پر

نظیر اکبرآبادی کی دوسری ہولی کے خیال کا ایک بند:

ہولی خیال

ٹیک

ٹیک: دف رنگیں نقش سنہری کا جس وقت بجایا ہولی نے
بازار گلی اور کوچے میں غل شور مچایا ہولی نے

ہیں کیا کیا سر میں رنگ بھرے اور سوانگ بھی کیا کیا آتے ہیں
کرباتیں ہردم چہل بھری خوش ہنستے اور سناتے ہیں
کچھ جوگی چیلے بنتے ہیں کچھ گانا منیوں کا گاتے ہیں
کچھ اور طرح کے سوانگ بنیں کچھ ناچتے کچھ گاتے ہیں
ہر آن نظر اس فرحت کا سامان دکھایا ہولی نے
بازار گلی اور کوچے میں غل شور مچایا ہولی نے

صوفی سنتوں اور درویشوں نے ہمیشہ ہولی خیال پسند کیے ہیں، امیر خسرو کے خیال کی ٹیک کا مشہور مصرع ہے جو انھوں نے اپنے پیر و مرشد نظام الدین اولیاء کی شان میں کہا ہے۔

ٹیک: چشتی پیا میری رنگ دو چوندریا ٹیک نظام پیا میری رنگ دو چوندریا

سالانہ بزرگان دین کے عرسوں میں قل یعنی اختتام پر یہ مصرع گایا جاتا ہے۔

دوسرے صوفی شاعر شاہ تراب علی وارثی کے ہولی خیال بھی سنئے:

ٹیک: عبیر و گلال بھرے واؤں ماں ٹیک دھوم مچی بندرا بن مان
رنگ سو بھیج گئی سب دھرتی ہولی بچلت پانوں کنچن مان۔ دھوم مچی بندرابن مان
رنگ نہارت تاک کے مارت خیال واگ لگاوت او چلے بس مان۔ دھوم مچی بندرابن ماں
موکا کہاں وہ ڈھونڈ پاوے " میں تو چھپی تراب کے مان۔ دھوم مچی بندرابن ماں

واجد علی شاہ نے کافی ہولیاں کہیں ہیں اور اندر سبھاؤں میں بھی کافی ہولی خیال کی ٹھمریاں کہی گئیں ہیں یہاں انھیں میں طوالت کی وجہ سے پیش نہیں کر رہا ہوں۔ یہاں ایک قدیم اٹھارویں صدی کے قدیم سانگ چھمن دار انگری کے سانگ گوپی چند کا ایک ہولی راگ کا خیال

جواب باندی کا گوپی چند سے ہولی راگ میں
ہولی خیال کی ٹیک: جوگی کون دیس سے ہنسکر ناد بجانا

جگ جگت کی سار کے جانے تمارے ہیں بھسم رمائے خیال کانوں کی سرخی نہیں سونے کی مندرا کیوں سہلائے
کہ تیرے باپ بھیاؤ کو دائے بھیاد ہم کائے ہولی یا تیرے گھر میں نار تر کسا من دلگیری لائے
چندن ہے کایا دکی صورت کرن سوائے راگ مات پتا گھر کیسے جیویں جن کے کل کے تم جائے
بھور ہو تم اسی محلن میں ہر سے دھیان لگائے بچھمن سرن سدا ہے تیری گیا گرو سے پائے
جوگی کون دیس سے سنکر ناد بجانا

بے تعداد شعرا نے ہولی خیال کہے ہیں اس مختصر مضمون میں ان کے حوالے دینا مشکل ہے۔
ایک نوٹنکی لوک ناٹکوں میں ہولی خیال کافی آئے ہیں بلکہ ایک ہولی راگ کی طرز بھی ہے جسے خود سانگ شعرا نے تصنیف کیا ہے۔ میں پچھلے صفحات میں ان کے بارے میں لکھ چکا ہوں۔ یہاں ایک مولوی کا لیخاں عزیز مرسانی کے نوٹنکی لوک ناٹک قتل جان عالم حصہ چہارم سے ایک ہولی خیال ملاحظہ ہو۔

جواب جوگن کا سوداگر سے

ٹیک: دنیا میں کیوں پاپ کماوے
کام کرودھ مرلو بھ موہ میں ناحق عمر گنواوے ہولی کال بلی جب آن پکارے کر مل مل پچھتاوے
ہاتھ کیا تیرے آوے خیال دنیا میں کیوں پاپ کماوے
چار دنا کی زندگانی پہ کیوں اتنا گرباوے سمجھ بوجھ کیوں بھوگے ہے کون تجھے سمجھاوے
سمجھ میں تیری نہ آوے دنیا میں کیوں پاپ کماوے

خیال راگ بسنت

ہندوستان میں بسنت کی وہی حیثیت ہے جو ایران میں نوروز یعنی موسم بہار کے تہوار کی ہے۔ عہد مغلیہ اور سلاطین اودھ میں نوروز سرکاری طور پر منایا جاتا تھا۔ بسنت موسم بہار کا شروع ہونا مانا جاتا ہے اور ہندوستان میں بسنت کے دن ہولی کی تیاریوں کی ابتدائی رسمیں بھی کیں جاتی ہیں، اردو شعرا نے اردو شاعری کی ابتدا سے بسنت پر نظمیں گیت اور راگ راگنیاں لکھی ہیں۔

خیال کے اکھاڑے کے شعرا نے بھی بسنت کا موضوع کافی اپنایا ہے کیونکہ عام خیال گو شعرا نے اِس کو سادہ طریقہ سے نظم کیا ہے۔ نظیر اکبرآبادی نے دوسرے خیال بازوں سے مختلف طریقہ سے اِس کو باندھا ہے۔ ٹیک کا مصرع اکھاڑے کے دنگل کے مقابلے کی جانب اشارہ کر رہا ہے اور اپنے حریفوں کے لیے مقابلے کے لیے پکار رہا ہے صرف ایک بند ملاحظہ فرمائیے۔

خیال بسنت نظیر اکبرآبادی

ٹیک: سب کی تو یہ بسنتیں ہیں یہ یاروں کا بسنتا

جب پھول کا سرسوں کے ہوا آ کے کھلنتا اور عیش کی نظروں سے نگاہوں کو لڑنتا
ہم نے دل اپنے کے تئیں کر کے بجنتا اور ہنس کے کہا یار سے اے لکڑ بھونتا
سب کی تو یہ بسنتیں ہیں یہ یاروں کا بسنتا

اس خیال میں آٹھ چوک سخت زمینوں میں پیش کئے گئے ہیں میں نے صرف نمونے کے لیے ایک چوک یا بند پیش کیا ہے۔

ایک بسنت کے خیال کے گیت کا چوک مشہور قدیم صوفی شاعر شاہ تراب وارثی کا بھی سنئے

خیال بسنت شاہ تراب وارثی

ٹیک: آ پورے آ یو بسنت	دھوم مچاون	
نئی بہار کی نئی رت آئی	کئی نی چھب سو پیا کو رجھاون	
اکی بسنت پیا کی سوں	آئے ہیں پھاگ سہاگ رچاون	
ہوئی تراب پیا کی کرپا	چاروں اور سے دھوم مچاون	آیو رے آیو بسنت دھوم مچاون

بسنت کے خیال کافی عرصے تک خیال کے اکھاڑوں اور دوسری شعری محفلوں کی روح رواں بنے رہے لیکن سانگیت ناٹک میں موضوع سے جدا ہونے کی وجہ سے کوئی خاص مقام نہ پا سکے صرف اندرسبھائی سانگوں میں ضرور بسنت کے خیال اور ٹھمریاں استعمال کی گئیں۔ یہاں بدایوں کے مشہور خیال گو شاعر منشی گنیدن لال گوہر بدایونی کے بسنت کے خیال کا ایک چوک ملاحظہ فرمائیے:

اڑان: مبارکی اور سلامتی کا تمام عالم نے غل مچایا

ٹیک: بجاؤ شادی کے شادیانے ہنسی خوشی سے بسنت آیا

ساقی دوہا

صنم نے پہنی قبا بسنتی ہے عاشقوں کی ادا بسنتی
ہر اک نے جوڑا رنگا بسنتی زمیں ہے رنگیں جابجا بسنتی

سکھی دوڑ

چمن میں گل ہے کھلا بسنتی تمام صحرا ہوا بسنتی
ہے شاہ سے تا گدا بسنتی شراب ساقی پلا بسنتی

اشعار

ساقیا ہے تیرا خیال کدھر
کچھ تجھے ہے بسنت کی بھی خبر
پھر بسنتی شراب سے ساغر
زعفرانی ہے جامۂ دلبر

ٹیک

مبارکی اور سلامتی کا تمام عالم نے غل مچایا
بجاؤ شادی کے شادیانے ہنسی خوشی سے بسنت آیا

اب اندر سبھا امانت و اندر سبھا مداری لال سے بسنت

بسنت زبانی پکھراج پری کی بیچ دھن بہار کے فصل بہار میں

ٹیک: رت آئی بسنت عجب بہار

رت آئی بسنت عجب بہار کھلے جرد پھول بروں کی ڈار
رت آئی بسنت بہار
چنکو کسم پھولن لالی سرسوں بھبکت چلت گہوں کی بار

رت آئی بسنت بہار

بسنت کے خیال کا ایک چوک اندر سبھا داری لال سے بھی سنئے۔ بسنت گانا شہزادی کا

ٹیک: کرو آنند سب گائے گائے	بسنت	ملی رت شہزادے آئے آئے
کوؤ آن سناوت میٹھی تان		کوئی باندھ رہی ہے سرسان
کوؤ مست بھئے دف کی بجائے		کوؤ رنگ اڑاوت دھائے دھائے

ملی رت بسنت شہزادے آئے

ہندستانی نسوانی لوک گیت

ملہار اور ساون

ساون کا مہینہ جو برسات کا سب سے اہم مہینہ ہوتا ہے عورتوں کے لیے بے حد خوشی اور اہمیت کا مہینہ ہوتا ہے۔ بیشتر شادی شدہ لڑکیاں اس ماہ میں اپنے ماں باپ کے یہاں جاتی ہیں اور تیجوں یا سلونے کا تہوار مناتی ہیں۔ باغوں یا گھروں کے پیڑوں میں جھولے ڈالے جاتے ہیں۔ پوری پکوان کی کڑھائیاں چڑھائی جاتی ہیں، جھولوں پر لڑکیاں ملہاریں اور ساون گاتی ہیں اس لیے لوک گیتوں میں ملہار اور ساون کافی اہمیت رکھتے ہیں۔ یہ ملہار اور ساون شادی اور غیر شادی شدہ لڑکیوں کے جذبات کا آئینہ ہوتی ہیں کوئی شادی شدہ لڑکی ان گیتوں میں اپنے شوہروں اور ماں باپ کے یہاں گزرے ماضی کو یاد کرکے دل کو بہلاتی ہے اور غیر شادی شدہ اپنے اچھے مستقبل کی دعائیں کرتی ہیں۔ نوٹنکی لوک ناٹکوں میں کہیں کہیں یہ ساون کی راگ راگنیاں مل جاتی ہیں گو کہ اندر سبھائی سانگوں میں ان کا استعمال زیادہ ہے۔ ایک بند اندر سبھا امانت کے ساون کے خیال سے ملاحظہ فرمائیے اس خیال میں چار چوک ہیں۔ میں صرف ایک چوک پیش کررہا ہوں۔

ساون زبانی لال پری کی ساون کی فصل میں

ٹیک: بن پیا گھٹا نہیں بھاوے

رہ رہ دل روند ہو آوے بجری کی چمک تڑپاوے ڈراوے
بن پیا گھٹا نہیں بھاوے
رت برکھا کی آئے رے گیاں آج جیا کو کل نہیں آوے
موری اور سے یادن سکھی کوؤ اِس کو سمجھاوے
بن پیا گھٹا نہیں بھاوے

مداری لال کی اندر سبھا کے ۷ چوکوں میں سے صرف دو چوک ساون کا خیال سے ملاحظہ فرمائیے جس طرح ایک شوہر کی فرقت زدہ بیوی کے احساسات لال پری کے ذریعہ اندر سبھا میں امانت نے پیش کیے ہیں اس ساون میں بھی اسی قسم کا خیال شہزادی نے ترجیع بند کے ساون میں پیش کیا ہے۔

ترجیع بند شہزادی

اڑان: یا ربن کس کو خوش آتی ہے گھٹا ساون کی جی اڑائے لیے جاتی ہے ہوا ساون کی
سیر گلشن نہ خوش آئی نہ ہوا ساون کی چوک فصل رہتی ہے ان آنکھوں میں سدا ساون کی
کیفیت کیا میں اٹھاؤں گی بھلا ساون کی اول بر میں دلبر ہو تو ہے سیر کی جا ساون کی
یا بن کس کو خوش آتی ہے گھٹا ساون کی
جی اڑائے لیے جاتی ہے ہوا ساون کی
نشہ عشق سے اس طرح چھکایا تونے چوک اپنے بیگانوں میں مستانہ بنایا تونے
ایسا جھولا مجھے اے جان جھلایا تونے ۷ دیس سنوا کے میرا دیس چھڑایا تونے
یا بن کس کو خوش آتی ہے گھٹا ساون کی
جی اڑائے لیے جاتی ہے ہوا ساون کی

چھ کڑیایا مسدس کے ساون کے خیال میں لالہ بھیروں سنگھ عظمت کا مکالماتی ساون بھی ملاحظہ فرمائیے:

ساون زبانی جوگن اور یاقوت پری کے

ٹیک: ہزار گل نے دکھائی بہار ساون میں جوگن رہا ہمیں تو وہی انتشار ساون میں
عجیب رنگ کا ہے لالہ زار ساون میں خیال یہ طائران چمن کی قطار ساون میں
ہوا چلی یہ عجب خوشگوار ساون میں ساون جدا ہوا وہ ہمارا نگار ساون میں

ہزار گل نے دکھائی بہار ساون میں
رہا ہمیں تو وہی انتشار ساون میں

یاقوت پری

ہر اک بشر کو ہے راحت نہیں کسی کو ملال — غزل کی دھن کے ترانے کا ہے کسی کو خیال
خدا کرے کہ تو ہو گلشن جہاں میں نہال — نصیب ہووے تجھے بھی تیرے صنم کا وصال

خوشی ہو تجھ کو بھی اے گل عذار ساون میں
ملائے یار سے پروردگار ساون میں

دونوں مکالماتی خیالوں میں ہجر وفراق کے احساسات دکھائے گئے ہیں دونوں خیالوں میں پانچ پانچ چوک دیے گئے، طوالت کی وجہ سے یہاں دو چوک ہی پیش کیے ہیں:

اندرمن اسکول ہاتھرس طرز کے گوبند چیرنجی لال نتھارام کے تخلیق کردہ سانگ چندروال کے جھولے سے ساون کا ایک چوک

جواب رنگا کا

کوکل چاتک بولتے دادر بولیں خاص دوہا برشا رُت برہ کو بھرو آیو ساون ماس
لاوَنی: گھن گھنذات جو شور یا دس رت نہہ بہو چھایو ہے ٹیک سندر سگھڑ سہاون سکھ سر ساون آیو ہے
آیو ساون چھائی چہے دَس دشاہریالی — بن میں کوکت مور شور کر گھٹا نر کو کالی کالی
پھل پھولن سون برکش تیں کی بہوم چوم رہی ہے — امبہ انار سیب سیتا پھل نر کوار کھاوت ہیں پالی

پادَس کی لاکھ شوبھا ساون چندراول اُدن مچایو ہے
سندر سگھڑ سہاون سکھ سرساون آیو ہے

منگل گان

ہندستانی عوامی سماج لوک گیتوں سے بھرا ہوا ہے اگر اُس کی مثالیں کھولی جائیں تو مضمون طویل ہو جائے گا۔ نوٹنکی لوک ناٹکوں میں بھی شادی بیاہ کے موقعوں، عورتوں کے گائے ہوئے لوک گیت کافی تعداد میں ملتے ہیں۔ یہاں طوالت کی وجہ سے صرف ایک نمونہ گوبند جین ہاتھرس کے تصنیف کردہ نوٹنکی لوک ناٹک اودل کے بیاہ سے ایک منگل گان کا خیال پیش کر رہا ہوں:

منگل گان

ٹیک: سکھی آنند بدھائی اوچاروری بنا جائے سسرال ہماروری
سات سہاگن تیل چڑھاؤ کر میں دوب سنبھاروری اوبٹ نہوا کنگنا کر باندھو کانگن موتی ڈاروری
بنا جائے سسرال ہماروری
مروٹ لگا بستر پر اکر مہور شش پر دھاروری دھر سہرہ بناؤ دولہا دلہا دولا پران پیارو
بنا جائے سسرال ہماروری
نیگ اپنو کرو مچلائے لال کے کاجل ساروری
بہن چندراول کرو آرتی تو رائی نون اتاروری
بنا جائے سسرال ہماروری
چھینک چھانک ہوئے جلد اٹھاؤ کہاں ہے مالی تمہاروری
اندر کہیں مہتاب کنور کو گھوڑی پر بٹھاروری
بنا جائے سسرال ہماروری

سہرے

سہروں کا شمار بھی لوک گیتوں ہی میں ہوتا ہے۔ سہرے شادی بیاہ میں قریب قریب ہر قوم میں گائے اور پڑھے جاتے ہیں اب تو سہرے پڑھنے والوں کی یہ ایک آمدنی کا ذریعہ بھی بن گیا ہے، سہرے کی تاریخ قدیم ہے۔ میں نے ایک طویل مقالہ سہروں پر اردو کے عوامی ادب میں بھی لکھا ہے اور اس سے قبل ایک مقالہ گزشتہ سال کے ادبی ماہنامہ شاعر بمبئی میں بھی طبع ہوا تھا۔ اردو

میں کافی استاد شعرا نے سہرے لکھے ہیں اور ان پر گلدستے یعنی سہروں کے کتابچے ہر سال ملک کے متول طبقوں میں طبع ہوتے ہیں۔ مجھے انیسویں صدی کے ابتدائی دور کے صوفی شاعر اور بزرگ مذاق بدایونی کا ان کے دیوان (1863 میں طبع شدہ) سے ایک سہرہ ملا جو انھوں نے حضرت علیؓ کی شادی پر منقبت کے نمونہ پر لکھا ہے اس کے دو تین اشعار ملاحظہ فرمائیے:

سہرا حضرت علیؓ

علی نوشہ بنا سہرا بندہ مشکل کشائی کا ملا خلوت نبی سے خلق کی حاجت روائی کا
ہوئی ایسی نہ ہوگی عروسی اور دامادی ازل سے تا ابد جلوہ ہے اس جلوہ نمائی کا
مبارک باد دی حور و ملائک جن و انساں نے کیا انعام ہوکر شادماں شادی رچائی کا
گنہگاران امت کی شفاعت مہر میں ٹھہری ہوا پھر وعدہ دیدار بدلا رونمائی کا
جہاں ہے شاد اور آباد اے مذاق اولاد سے ان کی
رہے گا دور دورہ ایسا ہی آل مصطفائی کا

سہرے کے لوک گیت کی موسیقی امیر خسرو کے زمانے سے ملتی ہے۔ ہر دور میں سہرے لکھے گئے۔ پہلے سہرے فارسی زبان میں لکھے جاتے تھے اور اب اردو بلکہ ہندی تک میں سہرے لکھے جاتے ہیں۔ علامہ فانی بدایونی اور امیر مینائی مرحوم نے بھی سہرے لکھے ہیں لیکن سہرے کی ادبی شہرت استاد ذوق اور مرزا غالب کی چشمک میں لکھے گئے سہروں سے ہوتی ہے۔ مرزا غالب نے بہادر شاہ ظفر کے بڑے لڑکے مرزا جواں بخت کا سہرا لکھ کر پیش کیا۔

سہرا مرزا غالب بہ تقریب شادی مرزا جواں بخت ولی عہد

خوش ہو اے بخت کہ ہے آج ترے سر پہ سہرا باندھ شہزادے جواں بخت کے سر پہ سہرا
کیا ہی اس چاند سے مکھڑے پہ بھلا لگتا ہے ہے ترے حسن دلآویز کا زیور سہرا
جب کہ جامے میں سمائیں نہ خوشی کے مارے گوندھے پھولوں کا ایک مقرر سہرا
ہم سخن فہم ہیں غالب کے طرفدار نہیں دیکھیں اس سہرے سے کہہ دے کوئی بہتر سہرا

مرزا غالب نے جب سہرا بادشاہ کی خدمت میں پیش کیا تو آخری شعر کو ظفر نے دیکھ کر اپنے استاد ذوق سے اسی وقت سہرا لکھنے کی فرمائش کی۔ استاد ذوق نے اسی جگہ بیٹھ کر مندرجہ ذیل سہرا کہا اس

کے بھی دو تین اشعار ملاحظہ فرمایئے۔طوالت کی وجہ سے مکمل سہرے تحریر نہیں کیے ہیں کلیات میں دیکھے جاسکتے ہیں۔

سہرا ذوق

اے جواں بخت مبارک تجھے سر پر سہرا آج ہے یمن سعادت کی تیرے سر سہرا
آج وہ دن ہے کہ لائے دُر انجم سے فلک کشتی زر مہ نو کی لگا کر سہرا
اور خوش آب مضامیں سے بنا کر لایا واسطے تیرے تیرا ذوق ثناگر سہرا
جن کو دعویٰ ہو سخن کا یہ سنادو ان کو دیکھ اس طرح سے کہتے ہیں سخن ور سہرا

غالبؔ کے سہرے میں گیارہ شعر اور ذوقؔ کے سہرے میں پندرہ اشعار ہیں آخری شعر کے طنزیہ شعر کی وجہ سے غالب کو بادشاہ کی ناراضگی دور کرنے کے لیے کہنا ہی پڑا۔

قطع مرزا غالب

منظور ہے گزارش اظہار واقعی اپنا بیان حسن طبیعت نہیں مجھے
مقطع میں آپڑی ہے سخن گسترانہ بات مقصود اس سے قطع محبت نہیں سمجھے
روے سخن کسی کی طرف ہو تو روسیاہ سودا نہیں جنون نہیں وحشت نہیں مجھے

بارہ اشعار کے قطع میں غالبؔ نے معذرت نامہ لکھا ہے بادشاہ کا دل صاف ہوگیا۔
یہ تھے استادوں کے سہرے۔ نوٹنکی لوک ناٹکوں یا سنگیت لوک ناٹکوں میں بھی اکثر شعرا نے مبارکبادی اور سہرے لکھے ہیں۔ یہاں دو ایک سہرے ملاحظہ فرمایئے۔
یاسین کانپوری نے لوک ناٹک خونی ڈاکو میں بادشاہ کے لڑکے کی شادی میں طوائف کی زبانی یہ سہرا کہلوایا ہے:

سہرا

ہو مبارک تجھے نوشہ مہ انور سہرا زیب ہے خوب یہ اس وقت تیرے سر سہرا
ہر لڑی سہرے کی تیرے ہے محبت کی کڑی گوندھا امید کی کلیوں سے ہے چن کر سہرا
نکہت گل سے ہے نازک میرے نوشہ کا دماغ اس لیے ایک بنالو کوئی خوشتر سہرا

رنگ محفل کی کلی عطر عروسی میں ڈھلی　　بوئے الفت میں بسی مالی کی دختر سہرا
باغبان آب عبادت سے ہو گلشن سینچا　　اس کے پھولوں کا لانوشہ کو بنا کر سہرا
جس کی ہو عالم ملکوت میں ہرسو شہرت　　آئے اللہ کی نظر سے جو گزر کر سہرا
دیکھیں ارمان سے ماں باپ کی آنکھیں خوش خوش　　دونوں کے سر پہ مبارک یہ گل تر سہرا
حسن محفوظ نظر بد سے یا اللہ رہے　　حسن پہ ڈالا ہے یاسیٓن نے چادر سہرا

سہرے کا رواج ہندو مسلمان دونوں فرقوں میں تھا ملک نرنجن داس نے سانگیت ناٹک مہابھارت میں درو پدی اور ارجن کی شادی پر ارجن کا سہرا ہندی میں لکھا ہے:

سکھیاں

راگ رنگ کو دیکھ کر چوش ٹھاٹھ اور بھاٹھ دوہا سہرا گانے آ گئیں چتر سکھی مل ساتھ

سہرا

سکھ سنتی سکھ سمپورن سکھ دائی سکھ درشن سہرا
شبھ اوسر پرشبھ کا ریہ شبھ لگن شبھ بندھن سہرا
دولہا کی بلائیں لیتا ہے تن من کر کے درپن سہرا
چوش سے دیکھن یاروں کو کیوں کرتے نہ آ کر درشن سہرا
پھولے ہیں پھول نصیبے پر پھلواری کی بن آئی ہے
بھنورے منڈلائے گاتے ہیں ہر ڈال پہ منورنجن سہرا
گندھرپ ستاون نے مل کر چن لی سُرگ کے پھولوں کو
پریوں نے مل کر گوندھا ہے لائیں بن کر مالن سہرا
پھر کیوں نہ چھپ اُس کی تیاری ہو بلہاری سکھیاں نرناری ہو
شری کرشن ملک جی رکھشک ہو باندھے سر پر ارجن سہرا

لالہ بھیروں سنگھ عظمتؔ کے اندر سبھائی سانگ جس کو منشی شنکر دیال فرحتؔ نے اپنے تاریخی قطعہ میں سانگ کہا ہے اور خود مصنف نے سانگیوں یعنی سانگ کرنے والوں کے لیے دعا مانگی ہے۔ دعا دل سے یہی رات دن اے بھیروں سنگھ۔ سوانگیوں پر مرا خالق مددگار رہے۔

اختتام پر جوگن پری دوسری پریوں کے ساتھ مبارک باد گاتی ہے۔

وصل دلدار سے دلآرام مبارک ہووے مبارکباد صحبت یارگل اندام مبارک ہووے
روز بھر بھر کے جی دیکھو رخ تاباں کی سحر زلف مشکیں کی تمہیں شام مبارک ہووے
رنج میں خوبیٔ تقدیر سے گزرا آغاز اس محبت کا اب انجام مبارک ہووے
مطرب و چنگ و رباب و گزک وساقی و جام دورۂ بادۂ گلفام مبارک ہووے
لوچلو خیر جو تقدیر میں لکھا تھا ہوا اب ہمیں عشق کا پیغام مبارک ہووے

صدمہ ہجر سے آرام اٹھائے کیا کیا
عظمت اب راحت و آرام مبارک ہووے

اس طرح سہرے اور مبارک بادیاں مختلف لوک ناٹکوں میں آئیں ہیں میں مضمون کی طوالت کی وجہ سے نہیں لکھ رہا ہوں، رام دین، پچھی نرائن اور پنا لال کے مشترکہ لکھے ہوئے سانگ سیاہ پوش میں بھی طوائفوں کے گبرو اور جمال کی شادی پر مبارک بادی گائی ہے۔

بیانیہ رزمیہ آل کھنڈ اور لوک ناٹک

عوامی یا لوک شاعری میں اور خاص طور پر دیہات کے طبقے میں صدیوں سے اپنی مخصوص بحر کے ساتھ آلہ اودل کی رزمیہ بہادری کی داستان بے حد پسند کی جاتی رہی ہے برسات کے تین چار ماہ میں کسان اپنے کھیتی کے کام سے خالی ہوتے ہیں تو وقت گزاری اور اپنے دیرینہ فطری ذوق کو پورا کرنے کے لیے اپنی چوپالوں پر اجتماعی طور پر آل کھنڈ سنتے ہیں کیونکہ انسانی فطرت ہمیشہ سے رزمیہ پسند رہی ہے۔ ایک مشہور مصنف ہندی ناٹک کار نے تو اس رزمیہ ذوق کو ہی ناٹک کا منبع بتایا ہے کہ جب اپنی وحشیانہ ابتدائی زندگی میں انسان نے معمولی پتھر یا لکڑی کے ڈنڈے یا پتھر کے ہتھیار سے سب سے پہلے کوئی درندہ مارا تو اس کو یہ اپنا بہادرانہ کام بے حد اچھا لگا اور اس کا اظہار کرنے کے لیے اس نے ایک دوسرے فرد کو درندے کی کھال پہنا کر اُس کے مارنے کی نقل کا ڈراما اپنے اعزا کو دکھایا، یہ تھا لیلا ڈراما۔ بہادرانہ رزمیہ بہادری کے قصوں کو چاہے وہ منظوم ہوں یا نثر میں، دیہاتی عوام بڑے ذوق سے سنتے ہیں رامائن اور مہابھارت کی منظوم داستانیں بھی انسانی فطرت کی اس خواہش کو پورا کرنے کے لیے لکھی گئیں۔ رزمیہ بہادروں کو اسی فطرت کے طفیل بھگوان کے اوتاروں کا درجہ دے دیا گیا۔ ہندوستان میں بدھ سلطنت کے زوال کے بعد بیرونی حملہ آور قبیلے شاک ہن وغیرہ نے ہندوستان کو مختلف چھوٹی چھوٹی ریاستوں میں بانٹ لیا۔ اور اپنے آپ سورج چاند دیوتا اندر دیوتا اور دوسرے ہندوستان کے قدیم بہادروں کے خاندانوں

سے منسلک کرلیا اور راجپوت راجاؤں کے طفیل بدھ مذہب کی سلطنتوں کو زوال اور قدیم برہمنی مذہب کو فروغ ہوا ان راجپوت راجاؤں کی لڑائیوں کے حال مختلف راسو کی شکل میں ہندی راجستھانی، بندیلی اور اپ بھرش زبان میں کیے گئے جیسے پرتھی راج راسو، بسیل راسو، ہمیر راسو وغیرہ یہ راجپوت کبھی کبھی بیرونی حملہ آوروں کے ساتھ اور اکثر آپس میں ہی نبرد آزما رہتے تھے یہ لوگ باون سدھ کے راجا کہلاتے تھے لڑکی کسی راجا کو دینا بے حد توہین سمجھا جاتا تھا۔ کھنڈ کی داستان بندیل کھنڈ کی مہوبہ کی ریاست کی داستان ہے جو اُس کے دو بہادر سردار جسراج اور بچھراج کی اولاد تھے جسراج کی اولاد میں آلہ اُودل اور بچھراج کی اولاد میں ملکھان تھے یہ لوگ بے حد بہادر تھے ان لوگوں کی دیول دیوی اور کنگا دیوی تھی اس داستان کے ماخذ پر مال راسو اور پرتھی راج راسو ہیں پرتھی راج راسو کے مصنف پرتھی راج کا درباری شاعر چندر بردائی ہے اور پر مال راسو کا اصل مصنف شاید بسیل دیو ہے۔ یہ داستان گیارھویں اور بارھویں صدی سے منسلک ہے اور ہندو مسلمان اتحاد کا آئینہ ہے آلہ اودل کے سرپرست تالاسید ہیں جو جسراج اور بچھراج کے دوست تھے اور اس داستان میں آلہ اودل کے سرپرست نظر آتے ہیں تالاسید کے اٹھارہ بیٹے ہیں جو آلہ اودل کی جانب سے ہمیشہ رزم آرا رہتے اور پرتھی راج جس کی ان مہوبے والوں سے خاص دشمنی تھی، کے یہاں بھی بھورا پٹھان سردار نظر آتا ہے جسے ملکھان کا قاتل کہا جاتا ہے آل کھنڈ کی زبان پہلے بندیلی تھی اور مختلف ادوار میں اِس کی زبان بدلتی رہی ہے انیسویں صدی میں شمالی ہند میں دسیوں آل کھنڈ لکھے گئے لیکن میرٹھ کے لالا مٹرول کتب فروش تھے بازار گھاسا میرٹھ میں ان کی دکان تھی جو شہرت ان کے آل کھنڈ کو ملی وہ کسی آل کھنڈ کو نہیں ملی کیونکہ ان کی زبان عام فہم اردو زبان تھی جو عام طور پر شمالی ہند کے دیہات میں بولی جاتی تھی۔

دیہاتی عوام کی پسندیدگی دیکھ کر نوٹنکی لوک ناٹک کے مصنفین نے بھی اس داستان کے جدا جدا واقعات کو اسٹیج کے لیے نظم کیا میری تحقیق میں سانگ کی اسٹیج کے لیے سب سے پہلے اس داستان کی مختلف لڑائیوں کو سانگیت کی زبان میں نظم کرنے والے اردو کے معیاری لوک ناٹکوں کے خالق نرائن داس پاسری تھے جنھوں نے 1857 کے بعد ہی آل کھنڈ کی کئی لڑائیوں کو اردو لوک ناٹک میں ڈھالا جس کا تذکرہ میں پچھلے صفحات میں کر چکا ہوں۔ یہ بات بھی واضح رہے کہ لوک

ناٹکوں یا نوٹنکی سانگوں کی نظمیہ طرز مکالماتی ہے اور مختلف اصناف سخن اور راگ راگنیوں سے منسلک ہے جب کہ آل کھنڈ کی بحر مخصوص ہے اور دوسری بحروں سے بالکل جدا ہے اور وہی بحر پسند کی جاتی ہے دیہات کی زبان سے آپ یہ مصرع سن سکتے ہیں:

بڑے لڑیا مہوبے والے جن سے ہارگئی تلوار
ایک کو ماریں دومرجاوے تیجا خوف کھائے مرجائے

آل کھنڈ کے سانگ بھی سانگ کی راگ راگنیوں سے بنے ہیں اور اکثر میں سانگ کی راگ راگنیوں کے علاوہ آل کھنڈ کی مخصوص بحر بھی استعمال کی گئی ہے آل کھنڈ ایک طویل رزمیہ داستان ہے جو بیس پچیس رزمیہ اور بہادرانہ کارناموں پر منحصر ہے آخر میں دہلی کے راجا پرتھی راج سے لڑکر سب مہوبیہ ختم ہوجاتے ہیں اور مہوبہ دہلی کا ایک صوبہ بن جاتا ہے۔

آل کھنڈ کے مشہور مصنف مٹرول عطاؔر میرٹھی

یہاں میں آل کھنڈ کی بحر اور زبان کی چاشنی کا ذائقہ دکھانے کے لیے چند اشعار لالا مٹرول عطاؔر میرٹھی کے آل کھنڈ سے پیش کروں گا، کل آل کھنڈ میں پچاس ساٹھ ہزار اشعار ہوں گے اور آلہ سنانے والا جس کو دیہاتی عوام ''آلہیا'' کہتے ہیں وقت اور موقع سے اپنے جوش وخروش اور اداکارانہ ڈھنگ میں اپنی جانب سے بھی اشعار بنابنا کر داستان کو طویل تر کرنے کی کوشش کرتا ہے لالا مٹرول عطار کی زبان کے اسلوب کے بارے میں خود 1900 کی طبع شدہ آل کھنڈ کی ایک جزوی لڑائی آلہ منور کے اشتہار سے بخوبی ہوجاتی ہے۔ لالا مٹرول اردو کے شاعر تھے اور عطار تخلص کرتے تھے، میرٹھ کے رہنے والے تھے کتابیں فروخت کرنے کی گھاسا منڈی میں دکان تھی دیہاتی نفسیاتی پہلوؤں کے اتنے نبض شناس تھے کہ ان کی اسی نبض شناسی کی بنا پر اُن کی لکھی ہوئی کتب سیکڑوں بار چھپ چکی ہیں ان کے آل کھنڈ کے مقابل کسی دوسرے شاعر کی کتب مشہور نہیں ہوئیں ایک اشتہار اس طرح ہے:

ہدایت: جملہ خریداروں اور پڑھنے والوں کو آگاہ کیا جاتا ہے کہ آج کل چند حاسدوں نے ہماری نئی روشنی آلہا دیکھ کر پرانی اندھیری پوربی زبان کی ناگری کتابوں سے اردو ترجمہ کرا کر

بہت سی کتابیں علاحدہ علاحدہ نام سے چھپوائی ہیں اور اُن کو کم قیمت پر فروخت کرنا شروع کر دیا ہے اس لیے سب صاحبوں کی خدمت میں گزارش ہے کہ ان نقلی کتابوں کے دھوکے میں نہ آویں جن کی خراب عبارت بالکل پڑھنے اور سمجھنے میں نہیں آتی بلکہ مناسب یہ ہے کہ ان کی کم قیمت کا خیال نہ کریں اور خریدنے سے پہلے پڑھ کر یا پڑھوا کر دیکھ لیں اور جس کتاب پر میرے دستخط انگریزی اور مہر لگی ہوئی نہ ہوگی اس کو نقلی سمجھنا چاہیے۔

ویسے اس دور میں کافی لوگوں نے آل کھنڈ لکھے شری کرشن کھتری اور نتھارام کے یہاں بھی آل کھنڈ ملتے ہیں مگر شہرت دوسروں کو ملی اب میں آل کھنڈ کے آلہ منوا سے کچھ اشعار پیش کر رہا ہوں آلہ اور اودل مابل کی چغلی پر مہوبے سے نکال دیے گئے ہیں اس موقع کو غنیمت سمجھ کر پرتھی راج مہوبے پر حملہ کر دیتا ہے راجا پرمال کا سالا جاگن اپنے لشکر کے ساتھ پرتھی راج کا مقابلہ کرتا ہے پرتھی راج کی فوج لاتعداد ہے اس لیے جاگن زخمی ہو کر بے ہوش ہو جاتا ہے اور اُس کی مدد کو راجا پرمال کا لڑکا برہما جس کی شادی پرتھی راج کی لڑکی بیلا سے ہوئی ہے پہنچتا ہے عنوان ہے۔ برہما کا جاگن کی مدد کو جانا:

بجا نقارہ دھونے بازئ ڈنکا پڑا ہم منجھار
چلا رسالہ نر برہما کا جس کی نہیں پڑے شمار
جہاں پر فوج لڑیں دھاندو کی وہاں پر برہما پہنچا جائے
دونوں مورچے لگے برابر جس جس کا حال کہانہ جائے
باون گھاؤ ہوئے جاگن کے اوندھا پڑا مورچھا کھائے
آئی مور چھا نر دھاندو کو اُسے جاگن نے دیا گرائے
آئی مور چھا پھر جاگن کے اوندھا پڑا مورچھا کھائے
اب برہما لڑ رہا کھیتوں میں جس کا حال کہانہ جائے

پرتھی راج کا ساری فوج کو دھاندو کی مدد کے لیے بھیجنا واضح رہے کہ دھاندو بھی مہوبہ کا رہنے والا تھا اور آلہ اودل کا چچیرا بھائی تھا کسی بات پر ناراض ہو کر پرتھی راج سے مل گیا تھا۔

خبریں پہنچ گئیں پرتھی پر برہما گیا کھیت میں آئے
حکم سنایا سرداروں کو اب کیوں راکھی دیر لگائے
کروتیاری تم جلدی سے کچھ کام دیر کانائے
قید کراکر تم برہما کی میری نظر گزارو لائے
اتنی سن کر چلے سورما وہاں سے کوچ دیا کروائے
جہاں پر فوج بڑے برہما کی وہاں پہ فوجیں پہنچی آئے
برہما گرج رہا فوجوں میں کیا اکلے کی پارسہائے
چاروں طرف کواڑے سورما اور فوجوں کو لیا گھر وائے
یہ گت ہورہی سب فوجوں میں سارے کرتے مارا مار
جسے اہران پر گھن پٹکے اوپر وہ وہ کرے لوہار
رم جھم رم جھم گولی برسے جیسے برسے میگھ کی پھوہار
سرسر کرکے سہئی چل رہی جس کے لگے نکل جائے پار
بھالا چل رہا بردوان کا جس کی سہی نہ جائے مار
تیغہ چل رہا ناگدمن کا جس پر دوانگل کی دھار
جسے طوطا آم کو کاٹے اور تنبولی کاٹے پان
جیسے درزی کپڑا کاٹے اپنا کھیت کاٹے کسان
گرجا برہماجب فوجن میں اپنی سوت لی کرپان
ایسا مارا نربرہما نے جس کا نہ ہوسکے بیان
پیدل سے تو پیدل مل گے اسواروں سے ملے اسوار
سونڈ لپیٹا ہاتھی ہوگئے اندھ ہوندچلی تلوار
نولکھ گھوڑا تھا پرتھی کا اور دھاندو کا اَتی ہزار
اکلے برہما کے موںڈھا پرسارے کرایے مارا مار

بھاری گھاؤ لگے برہما کے سارا بدن ہوا بیکار
آئی مور چھاجھٹ سے گرگیاروپڑا دھرن پرجائے

آپ نے لالامتردل عطار کے آل کھنڈ کے چند اشعار سنے، زبان ناخواندہ طبقہ کی بول چال کی خاص طور پر دیہات کے طبقہ کی نمائندگی کرتی ہے لیکن نظم میں بیشتر الفاظ اردو کے تھے کیونکہ لالامتردل عطار جیسا کہ ان کے تخلص سے ظاہر ہے اردو کے شاعر تھے اور ان کا یہ آل کھنڈ اردو کو دیہات کے عوام تک پہنچانے کا ایک ذریعہ بنا ہے۔ ضرورت ہے کہ بوستان خیال اور داستان امیرحمزہ کی طرح لالامتردل عطار کی آل کھنڈ اور دوسرے آل کھنڈ پر اردو میں جداگانہ تحقیق کی جائے۔ 1900 کی مہر شدہ اردو رسم خط کی کتاب آلہامنوا کے اختتام پر جو اشتہار اردو زبان کی کتب اور آل کھنڈ کی شاعری کے بارے میں دیا گیا ہے اس کو میں پچھلے صفحات میں پیش کر چکا ہوں، ایسی کتاب آلامنوا کے صفحہ 49 پر آل کھنڈ کی اردو رسم خط کی بیس کتب کی فہرست ہے، ویسے لالامتردل عطار کا آل کھنڈ پچیس تیس کتب یا کھنڈوں میں منقسم ہے ہر کھنڈ میں آلہا اودل کی ایک جنگ کا یا بہادرانہ کارنامے کا ذکر ہے اردو کتب مندرجہ ذیل ہیں۔ راجا پرمال کا بیاہ آلہا کی سگائی یعنی ہنگامہ کی لڑائی جسراج بچھراج کا حال آلہا کا بیاہ یعنی نیناگڑھ کی لڑائی، برہما کا بیاہ یعنی دلی، لڑائی گڑھ مانڈو کی لڑائی، سرسہ کی لڑائی، ملکھان کا بیاہ یعنی کانسو کی لڑائی، بھینکر رائے کا بیاہ یعنی ساگر کی لڑائی، پتھری گڑھ کی لڑائی یعنی مچھلا ہرن، منوکا مناتیرتھ کی لڑائی، باندوگڑھ کی لڑائی یعنی سرجاہرن، برہما کی سگائی یعنی گنگا گھاٹ کی لڑائی، آلہا نکاسی، بلخ بخارہ کی لڑائی یعنی اقدل ہرن، سرسہ کی آخری لڑائی یعنی ملکھان مرن، بھرم گڑھ بنگالہ کی لڑائی یعنی اودل کا بیاہ، سنگل دیپ کی لڑائی، بھجریوں کی لڑائی یعنی کیرت ساگر کی لڑائی، آلہامنوا یعنی ندی بیتوا کی لڑائی۔

آپ نے کچھ کتب کی فہرست دیکھی بہت سے آلہا کی کتب اس میں درج نہیں ہے میرے پاس اِسی مصنف کے ہندی رسم الخط میں سنبھل کا پاٹ یعنی تالاسید کا بیاہ اور ملکھان کا دوسرا بیاہ یعنی چکر گڑھ کی لڑائی ہیں۔ اوپر کی منظوم سطور سے آپ کو زبان کا اسلوب کا اندازہ تو ہو ہی گیا ہوگا آپ نے لڑائی کا مختصر منظر بھی ملاحظہ فرمایا لیکن مضمون کی تنگ دامانی کی وجہ سے کسی بھی لڑائی کا

منظر پیش کرنے سے معذور ہوں حقیقت میں آل کھنڈ کی کتاب پڑھنے میں وہ لطف حاصل نہیں ہوتا جو ڈھولک کی تھاپ اور ساتھیوں کی ٹیک اور آلہا کا مخصوص موسیقانہ اتار چڑھاؤ لہجہ کی تبدیلی اور اعضا کے ذریعہ اداکارانہ ڈھنگ سے سامعین کو متاثر کرنا انھیں محویت کی دوسری دنیا میں پہنچا دیتا ہے، آلہا کے احساسات اور جوشیلے انداز کے ساتھ سامعین وناظرین میں بھی احساسات کا جذبہ ابھرنے لگتا ہے' آلہیا' کچھ اس ڈھنگ سے اداکاری کرتا ہے کہ سامعین کو اسٹیجی لطف حاصل ہوجاتا ہے اور واقعہ کا ہر منظر اسٹیج پر ہوئے مناظر کی طرح نگاہوں میں گھومنے لگتا ہے۔اب میں ملکھان کے دوسرے بیاہ سے جس کی ہندی رسم خط کی ایک کاپی میرے پاس ہے سے ہندستانی کشتی کے ایک منظر کا سین پیش کررہا ہوں مقابلہ چکر گڑھ کے بہادر جگت سنگھ اور مہوبے کے بہادر اودل کے درمیان ہے، جگت سنگھ اور اودل لڑائی کے ہر مقابلے میں برابر رہے ہیں اور ہتھیاروں کی ہر جنگ آزما چکے ہیں تو دونوں پہلوانوں کی طرح کشتی کی لڑائی کے لیے تیار ہوجاتے ہیں، مشرقی جنگوں میں چاہے وہ مہابھارت ہو یا داستان امیر حمزہ یا شاہ نامہ یا آل کھنڈ بہادروں کی آخری جیت ہار کا فیصلہ اکھاڑے کی ہندستانی کشتی کے ذریعہ ہی ہوتا تھا جو پہلوان کشتی میں غالب آتا وہ فاتح سمجھا جاتا تھا مفتوح اور مفتوح کی فوج ہار مان لیتی تھی کشتی میں آج بھی یہ قاعدہ ہے کشتی کا ایک منظر ملاحظہ فرمائیے:

اودل اور جگت سنگھ کی کشتی

پھر للکار رہے اودل کو دشمن تیرا برا ہو جائے
اپنے من میں یہ مت جانے جگت سنگھ کو دیا گرائے
اُتر کے آجا اب گھوڑے سے اب کیوں رکھی دیر لگائے
تیری میری کشتی ان کھیتوں میں جس کی ایشور کرے سہائے
سن کے باتیں جگت سنگھ کی خوش ہوگیا بنا پھل رائے
کود بچھڑے سے نیچے ہوا پل کی دیر لگائی نائے
بستر اُتار دھرے اودل نے اپنے کھول دھرے ہتیار
پہنا جانے گیا پشمینے کا لنگر باندھا گھنڈی وار

پہلے سرانارائن کو جس نے پیدا کیا سنسار
کی بھبوتی بھج ڈنڈوں میں جھٹ سے تال دی پکار
ماتا اپنی کو سرا ہے جس نے پالا دودھ پلائے
سمرن کرکے گرو دیو کا اور چرنوں میں دھیان لگائے
بڑھ گیا اودل اب آگے کو جگت سنگھ پر پہنچا جائے
ہاتھ ملائے ہیں دونوں نے جودھا ایک سے ایک سوائے
جیسا جودھا جگت سنگھ ہے ایسا کوئی دیکھا نائے
دونوں جودھا لڑیں برابر کم ہے کوئی کسی سے نائے
بڑھ گئے جودھا اب آگے کو دونوں نے لیے ہاتھ ملائے
ایک ہاتھ سے پہنچا پکڑا ایک نے گردن لئی دبائے
دیا جھوکا جگت سنگھ نے اور اودل کو دیا گرائے
گیرالپیٹا جگت سنگھ نے وہ اودل نے دیا بچائے
جھپٹ کے اودل بٹھا ہوگیا اپنی لے گیا جان بچائے
بغلی کاٹی جگت نے نراودل پر پہنچا جائے
کمرلپیٹا جگت سنگھ نے کراودل کا لیا لگائے
بہت زور کئے جودھا نے اودل ہٹا ذرا بھی نائے
کمر لپیٹے کو کراودل دونو ہاتھ سے رہا چھڑائے
بہت زور اودل کو مارا پروہ بس میں آیا نائے
ایسا پکڑا جگت نے جیسے منگل دیں بھڑائے
چھٹا پسینہ بھائی دونوں کو ایک دم سرابور ہوجائے
فن میں سوچ کرے ہے اودل اب کیا ہوں میں جتن جمائے
جیسا جودھا جگت سنگھ ہے میں نے اب تو دیکھا نائے
ہاتھ گھماکر گردن دابی گردن ذرا ناسکا کھائے

پونچا پکڑا پھر جھک کرکے اور اودل نے لیا دبائے

زور لگایا اودل نے ہٹا پیر ہٹانائے

ہوش بگڑ گئے نزادول کے منہ پر گئی اداسی چھائے

بولا اودل اپنے من میں اب یہاں جان بچے گی نائے

کہاں پر جنم لیا تھا ہم نے اور کہاں لائی موت اٹھائے

کیسے چھوٹوں اس دشمن سے اب کچھ پاربسائی نائے

جیسے سکھم گڑسے لوہے گا ایسے دینے پیر جھکائے

سمرن کرکے گرو امرا کا جو آسنے میں کرے سہائے

آلہا بھیا کو سمرا جس کے نام پر فتح ہوجائے

سمرن کرکے نرنگار کا گوروچرنوں میں دھیان لگائے

ماتا اپنی کو سمرا ہے جس نے پالا دودھ پلائے

جھٹکا مارا نزاودل نے اوپر کو لیا پیر اٹھائے

پیرا کھڑا گئے جگت سنگھ کے اور پنجوں میں رہا دبائے

جگت سنگھ تو نیچے گر گیا اور اوپر بیٹھا اودے چند والے

پیر پکڑ رہا جودھا کا اور پنجوں میں رہا دبائے

بڑا جگت سنگھ رن کھیتوں میں اور چٹی کو رہا قبضائے

پیر کو پکڑے اودل بیٹھا وہ چٹی کو رہا چھڑائے

بیانیہ داستانوں میں جیسا کہ میں پیشتر بھی عرض کر چکا ہوں داستان کو بڑھانے کے لیے منظر کو طویل تر کرنے کی کوشش کی جاتی ہے کشتی کا سین ختم کیا جا سکتا تھا لیکن شاعر سامعین کی دلچسپی کو قائم رکھنے کے لیے اُسے اور طویل کرنا چاہتا تھا اس لیے اس نے اسی پہلوانی کشتی کو دوسرے ڈھنگ سے بڑھایا ہے کیونکہ قاری کی دلچسپی اس رزمیہ سین کے اختتام پر لکھی ہوئی ہے اور اس کا تجسس بڑھتا جاتا ہے کہ آگے نتیجہ کیا ہونا ہے۔

آل کھنڈ پر فارسی داستانوں کے اثرات

اور خاص طور پر داستان امیر حمزہ کی ابتدائی داستان میں صاحقران امیر حمزہ اور مشہور پہلوان لندھور بن سعدان جس کے گرزوں کو چالیس پہلوان مل کر اٹھاتے تھے امیر حمزہ سے اُس کی چالیس دن اور چالیس رات ہر طریقہ سے جنگ ہوئی ہے آخر میں کشتی بھی ایک ہفتہ چلتی ہے ہر طرح کے داؤ پیچ استعمال ہوتے ہیں جب اس میں بھی ہار جیت نہیں ہوتی تو دونوں میں یہ طے ہوتا ہے کہ دونوں ایک دوسرے کا لنگر پکڑ کر اٹھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ لندھور امیر حمزہ کو اٹھانے کی کوشش کرتا ہے لیکن امیر حمزہ کے قدموں کو جنبش نہیں ہوتی تو لندھور بن لعدان امیر حمزہ سے خود کو اٹھانے کے لیے کہتا ہے کیونکہ لندھور بن لعدان کا زور امیر حمزہ آزما چکے ہیں اس لیے دل میں حراساں ہیں وہ باری تعالٰی سے دل میں مناجات کرتے ہیں اور بزرگان دین سے سفارش چاہتے ہیں اور نعرہ لگاتے ہیں نعرہ کی آواز بارہ کوس تک جاتی ہے ان کے عیار عمرو بن امیہ ضمیری اپنے کانوں میں روئی ٹھونس لیتے ہیں اور اپنی کلاہ یعنی ٹوپی اوپر کی جانب اچھال دیتے ہیں امیر حمزہ کا لشکر اس اشارے سے آگاہ ہے کہ امیر نعرہ لگانے والے ہیں اپنے کانوں میں ہر فرد انگلیاں ٹھونس لیتا ہے امیر حمزہ پہلے نعرہ میں لندھور کو گھٹنوں تک اور دوسرے نعرہ میں کمر تک اور تیسرے نعرہ میں لندھور کو سر سے بلند کر لیتے ہیں اور لندھور اپنی شکست مان لیتا ہے۔

یہ منظر داستان امیر حمزہ میں شاہ نامہ فردوسی سے لیا گیا ہے رستم اپنے بیٹے سہراب سے مسلسل کئی روز ہر طرز جنگ میں کمزور ثابت ہوجاتا ہے تو وہ باری تعالٰی سے اپنی ماضی کی طاقت کو جسے اس نے دعا کے ذریعہ آدھا کرالیا تھا مکمل کرنے کی دعا مانگتا ہے کیونکہ پوری طاقت ہونے پر اس کے قدم زمین میں دھسنے لگتے تھے اور پھر سہراب سے جنگ کے دوران اپنے نام کا نعرہ لگا کر سہراب کو سر سے اونچا اٹھالیتا ہے سہراب اپنے باپ کے نام سے تو واقف ہے لیکن شکل سے آشنا نہیں تھا۔ دوران جنگ میں بار بار رستم سے اس کا نام دریافت کرتا ہے لیکن رستم دشمن پر یکایک رعب ڈالنے کی وجہ سے نہیں بتاتا یہی خودرائی اپنے ہونہار جوان بیٹے سے ہاتھ دھو بیٹھنے کا باعث بن جاتی ہے۔ ایک چیز داستان امیر حمزہ اور آل کھنڈ میں یکساں نظر آتی ہے کہ امیر حمزہ لندھور بن لعدان کو اپنا جانشیں مقرر کرتے ہیں لیکن کچھ عرصے کے بعد یہ بہادر امیر حمزہ کے بیٹوں اور پوتوں سے بارہا

ذلیل کرایا جاتا ہے اور اکثر نے تو لندھور کو مع ہاتھی کے اٹھا تا دکھایا جاتا تھا یہی بات آل کھنڈ میں ہے ہر لڑائی میں وہاں کا بہادر بڑی کاوش کے بعد آلہ اودل اور ملکھان اور اُس کے کردار سے زیر ہوتا ہے لیکن زیر ہونے کے بعد اُس کی کوئی قدر و منزلت نہیں رہتی صرف اصل ہیرو آلہ اودل ملکھان اور اندل وغیر کی اہمیت ظاہر کرتی ہے ان ہیروں کی ہی فتح ہر ممکن طریقہ سے کرائی جاتی ہے زیر تحریر کشتی میں چکر گڑھ کے جگت سنگھ کی اودل کے ساتھ کشتی میں جو بہادرانہ مقابلہ دکھایا گیا ہے جگت سنگھ کے زیر ہونے کے بعد جگت سنگھ کا ذکر کہیں بھی آل کھنڈ صفحات میں نہیں ملتا غرضکہ بیانیہ داستانوں کا یہی دستور ہے میں کہہ چکا ہوں کہ کشتی میں باوجود کہ جگت سنگھ کا زیر ہونا یہاں ختم کیا جاسکتا تھا لیکن شاعر جنگ کو طول دینے کا خواہاں ہے اور اُس کو ایک نیا موڑ دیتا ہے حالانکہ ایسی داستانوں میں ہمیشہ فتح ہیرو کی ہی ہوتی ہے ملاحظہ فرمایئے:

بقیہ کشتی اودل وجگت سنگھ

پکڑ کے اونگلی نراودل کی اور پہنچوں کو لیا پکڑائے
پٹی ٹوٹ گئی اودل کی من میں بہت خوشی ہوجائے
جھپٹ کے جگت سنگھ بیٹھا ہوگیا اور اودل پر پڑا اورائے
دونوں جودھا ڈٹے سامنے پر کوئی ہار مانتا نائے
روندے جگت سنگھ تیس قدم سوں اودل ساٹھ قدم لے جائے
داؤ گھات سے دونوں لڑرہے اپنا اپنا وار بچائے
پھر پٹ کھینچی جگت سنگھ نے وہ اودل نے دیے بچائے
ہاتھ بڑھاکے بھائی اودل نے اور گردن کو لیا تھمائے
دیا دیو کا نراودل نے اپنا لینا زور لگائے
نہیں جگت سنگھ جھکا نیچے کو پنچوں سن لوکان لگائے
یہ رنگ دیکھ نراودل نے من میں گیا سناکا کھائے
سرخی اڑگئی ہے چہرے کی زردی گئی بدن میں چھائے

کیا بیٹا ہے یہ بالی کا کیایہ جنما پون کمار
راجندر نے جنم لیا کیا یا جنمے ہیں کرشن مرار
کیا کایا اس کی دانے کی زور لگاکر بیٹھا پار
جگت سنگھ بس میں نہیں آتا یہ کیا رچی مرے کرتار
بڑا بہادر بھائی لوہا تھا جس کی نہیں بسائی پار
ایسا جودھا بھائی پارتھ تھا جس کے بل کا نہیں شمار
کئی بار لوہار کو مار اور پارتھ نے مانی ہار
جگت سنگھ اس میں نہیں آتا یہ ہے بھاری سوچ ابار

اب شاعر داستانی پہلو کا کلائمکس ختم کر کے اُس کا اختتام داستانی رائج طریقہ پر تحریر کرتا ہے اور اودل کے ذریعہ جگت سنگھ کو زیر کردیا جاتا ہے۔

ہاتھ بڑھاکر پھر اودل نے اورلنگر کو لیا قبھائے
زور لگاکر نر اودل نے جگت سنگھ کو لیا اٹھائے
گھماکے مارا جگت سنگھ کو اور وہ پڑا دھرن پرجائے
کود کے چڑھ بیٹھا چھاتی پر اور گھونٹا دھراجمائے
مشک باندھ کے جگت سنگھ کی الٹے ڈنڑ لیے بندھوائے
قید کر کے جگت سنگھ کو جیت کے باجے دیے بجائے
ہاتھ ہتھکڑی پاؤں میں بیڑی گلے میں طوق دیاڈلوائے
باندھ کے لے گیا جگت سنگھ کو جس کا نام اودے چندرائے

قدیم جنگوں کا قاعدہ تھا کہ فرداًفرداً مقابلے ہوتے تھے معمولی پہلوانوں کے مقابل اور حریفوں کے آپس کے مقابلوں کے بعد فوج کے سردار آپس میں رزم آرا ہوتے تھے ایک جانب کے سردار کے مرنے یا مفتوح ہونے کے بعد مفتوح فوج یا تو جنگ مغلوبیہ کرتی تھی یا اکثر بھاگ اٹھتی تھی یہی اس چکر گڑھ کی لڑائی میں ہوتا ہے۔

جب یہ دیکھا جوانوں نے جگت سنگھ، لیا ہے قید کرائے
فوجیں بھاگیں چکر گڑھ کی پیچھے پھر کے دیکھا نائے

کیونکہ جیسا کہ میں پیشتر بھی تحریر کر چکا ہوں کہ داستان امیر حمزہ میں شاہ نامے کا تتبع رزم میں کیا گیا ہے وہی آل کھنڈ میں ہے آل کھنڈ کی بحر اور قصہ عوام پسند ہونے کی بنا پر نوٹنکی لوک ناٹک والوں نے بھی جگہ جگہ اس بحر کو اپنایا۔ اس بحر کو جنگ کے مناظر اور واقعات کو بیان کرنے کے لیے راوی کے ذریعہ ہی اسٹیج پر سنوایا جاتا ہے۔

عوامی لوک گیتوں کے خیال کی صنف رسیا اور نوٹنکی لوک ناٹک

اب خیال کی ایک عوامی صنف جس کا استعمال اکثر نوٹنکی لوک ناٹکوں میں بھی ہوا ہے یا رسیے اکثر لوک ناٹکوں کی وجہ سے لکھے گئے اگر ذکر نہ کروں تو یہ موضوع ادھورا رہ جائے گا اردو والے شاید اس کے بارے میں بہت کم جانتے ہیں کچھ نے تو ان کا نام بھی نہیں سنا ہوگا۔ ان کا رواج آج برج کے علاقوں میں ہوتا ہے جہاں رسیوں کے اکھاڑے قائم ہیں اور آپس میں مقابلے ہوتے ہیں۔ میرے قصبہ ڈبائی میں اکثر رسیوں کے اکھاڑوں کے مقابلے ہوتے ہیں لیکن ان کے تماشوں کی ابتدا رات کے بارہ بجے کے قریب ہوتی ہے جو صبح تک چلتی ہے میں چونکہ شروع رات یعنی بعد نماز عشا سونے کا عادی ہوں اس لیے ان کے مقابلے اور مناظر نہ دیکھ سکا اکھاڑے میں ایک موضوع دے دیا جاتا ہے اور اس پر شاعر عوامی ذوق کے مطابق رسیئے کہتے ہیں اور اسٹیج پر گانے والا اور اُس کے ساتھی اُسے ٹیک کے ساتھ گاتے ہیں اور رسیوں کے شعرا اپنا اپنا کمال دکھاتے ہیں یہ مقابلہ صبح تک چلتا ہے۔

رسیا لفظ ہندی کے رس یعنی جذبہ سے بنا ہے رسیوں کے بارے میں پچھلے صفحات میں تفصیل سے لکھا جا چکا ہے۔ ناٹیہ شاستر کے مصنف نے مندرجہ ذیل رس تحریر کیے ہیں (۱) شانتی رس (۲) سرنگار رس یا رومانی یا جمالیاتی رس (۳) ونیس رس (۴) ویر رس (۵) رودر رس

(۶) ہاسیہ رس (۷) ادبھت رس (۸) بھینکر رس (۹) کرن رس۔ یہ ہندستانی ڈراموں اور خیال کے دنگلی مقابلوں میں اکثر استعمال ہوتے ہیں۔

رسیوں کے مقابلوں کے لیے اکثر چوراہوں پر تخت بچھا دیے جاتے ہیں تخت پر ایک جانب الگ اکھاڑے والے اور ان کے سازندے بیٹھتے ہیں تو دوسری جانب مقابل اکھاڑے والے اور اُن کے سازندے رونق افروز ہوتے ہیں۔ دنگل شروع ہونے پر کوئی موضوع یا مصرع طرح کے کوئی کتھا یا کوئی ملکی سیاسی پہلو یا کسی بھی اس کا واقعاتی یا ناٹکوں سے متعلق ایک شعر دے دیا جاتا ہے، مقابل اکھاڑے والوں کو اس کا جواب دینا پڑتا ہے۔ ٹیک والے اس کو گاتے ہیں اور اسٹیج کا گویا رقص کے ساتھ اس کو ادا کرتا ہے حقیقت میں یہ خیال کے اسٹیج کی ہی بدلی ہوئی شکل ہے۔ علی گڑھ، بلند شہر، ہاتھرس، آگرہ، متھرا، ایٹہ وغیرہ میں ان اکھاڑوں کے مقابلوں کا کافی زور ہے، رسیا لفظ کی مثالی تشریح ہاتھرس ضلع علی گڑھ کے ایک قدیم شاعر کے بنائے ہوئے اور لالہ دیپ چند ہاتھرسی کے شائع کیے ہوئے کتابچے 1921 میں برہمن پریس علی گڑھ کے چھپے ہوئے رسیا گویا کے سرورق کی پیشانی کے مندرجہ ذیل شعر سے ہوتی ہے۔

رسیوں کے نمونے

شری گنپت کو سمرن دھر ودرگا کا دھیان+رسک جنھوں کے رہیں بہت رسیا کھوں بکھان یعنی ایسے رسک جنوں یعنی دل پھینک عیش پسند لوگوں کے لیے لکھے جاتے ہیں اس کتابچہ میں چونسٹھ رسیے مختلف موضوعات پر ہیں ہر رس یعنی ہر جذبہ کو رسیہ اس کتاب میں ملے گا اسی لیے ان رسیوں کو عوام پسند بھی کہا جاسکتا ہے جیسے جمالیاتی شر رنگار رس کا یہ رسیہ 44 ایک شادی شدہ عورت کی دیور کے ساتھ آشنائی ہے اور دیور کے ساتھ رات کو گاؤں سے فرار ہوتی ہے اور اس سے راستہ چلا نہیں جاتا راستہ کانٹوں سے بھرا ہوا ہے وہ اس طرح دیور سے شکایت کرتی ہے اب سے پچاس، ساٹھ سال پیشتر یہ رسیا بے حد مقبول عوام تھا جیسے کہ پچھلے دور یعنی اب سے دس سال قبل جھوٹ بولے کوا کاٹے کالے کوئے سے ڈریو، میں تو آئی مالن بیکانیر کی، یا پان بنارس والا یا جھمکا گرا رے بریلی کے بزار میں کے رسیے مشہور تھے ملاحظہ فرمائیے رسیا 44 ٹیک کانٹولا گورے دیور یا موسے کسک سہی نہ جائے میں نے ٹیک کا مصرع یوں بھی سنا تھا: کانٹولا گور ہے دیور یا موسے گیل (رستہ) چلی نہ جائے۔

رات اندھیری میں اٹھ دھایو رسیا ساس سسر سے کہہ نہیں آیو
رستہ چھوڑ کو رستہ آئیو میری ساری دیہہ پرائے
کانٹو لاگو رے دیوریا مو سے کسک سہی نہ جائے

دوسرا ایک سماجی رسیا ملاحظہ فرمائیے۔ ساس نند اور بہو کی نوک جھونک ہندستانی سماج میں عہد قدیم سے چلی آئی ہے شادی کے کچھ دن میں ایک شادی شدہ عورت چاہے وہ دیہات کی ہو یا شہر کی ساس سسر سے جدا رہ کر اپنا الگ خاندان چلانے کی متمنی رہتی ہے۔ شاعر نے ان اشعار میں کس طرح عوامی سماج کی ایک شادی شدہ عورت کے جذبات کی عکاسی رسیے کے چوکوں میں کی ہے۔

رسیا ۲ ٹیک:- ساجھے میں نہیں گزارو تو ہے جابلما نیارو

رسیا چوک

روز سویرے ہی ساس موپہ سات سیر پسوائے ہے
بیٹھی رہے جٹھانی موپہ سبر کام کراوے ہے
دیورانی نے ابھی تک چاکی میں کوانہ ڈارو ہے
ساجھے میں نائیں گزارو تو ہے جابلما نیا روہے

چوک

اور لڑائی لڑے پیاسے باری نند بڑی کھوئی
رہوں دکھاری کنیا میں نہیں ملے پٹ بھروائی
دہندو کرے کوں سب گھر کو بوتو نائیں ہمارو ہے
ساجھے میں نائیں ... ...

چوک

پیسو پاسوں کروں دھندو موئے کوؤ نہلے بھلائی ہے
اتنے کربے ہو یہ موکو کیسے پیا برائی ہے
ہوتم بلم کماؤ تو پھر کا کو تکو سہارو ہے
ساجھے میں نائیں ... ...

آخر میں عورت کی جو فطری خواہش اپنے ذاتی گھر کی ہوتی ہے اُسے ظاہر کرتی ہے۔

چوک

جور جور روپیہ بنارے میں پریتم گھر بناویں
رہیں رات دن ہنسی خوشی سے سب اے جھگڑے مٹ جاویں
وقت پڑے پر کام بنے گا پرتم سبھی تمہارو ہے
ساجھے میں نائیں گزارو تو ہے جابلما بتارو ہے

بتا یئے اس طرح کے رسیئے کیونکر عوام کو پسند نہ آئیں اور کیوں نہ ان کی رنگین مزاجی کی تسکین کا باعث بنیں۔ ایسے ہی مضمون کا ایک رومانی رسیہ بھی ملاحظہ فرمائیے:

رسیا

ٹیک:- مو سے مت رکھے تو یار خبر بلما کو پڑ جائے گی
جو تو چوما لے تو آب گالن کی دھر جائے گی رسیا جھٹکا چٹکی کرے گونج نتھنی کی نکر جائے گی
مو سے مت رکھے تو یار خبر بلما کو پڑ جائے گی
پڑے گال پہ داغ ساس میری کی نظر جائے گی رسیا کہے سسر میرے سے ترت سن باہیں پکڑ جائے گی
مو سے مت رکھے تو یار خبر بلما کو پڑ جائے گی
چھپے نہ یو دی بات پھیل بشک گھر گھر جائے گی رسیا بٹو لگے آب موتی کی سی یوں ہی بگڑ جائے گی
مو سے مت رکھے تو یار خبر بلما کو پڑ جائے گی

اسی جمالیاتی جذبہ کا ایک اور رسیا سنئے عشق یا محبت کی اہمیت دیہاتی شاعر کی زبانی سے

ٹیک:- جا کی جا سو جڑی نہ ہرگز چھوٹے گی یاری
لیلا پر مجنوں عاشق ہو سہی ہے بپت ساری چوک جان عالم انجمن آرا کو لگی الفت کی بیماری
جا کی جا سو جڑی نہ ہرگز چھوٹے گی یاری
رانجھے اور فرہاد دکھائی عشق وفاداری ۲ بے نظیر بدر منیر بہت سہی بے قراری
جا کی جا سو جڑی نہ ہرگز چھوٹے گی یاری
بنجارے خوش نور ہوئی لالہ رخ کی خواری ۳ آخر میں راحت پائی مل گئی سوئے پیاری

جا کی جا سو جڑی نہ ہرگز چھوٹے گی یاری

ہے یہ عشق کا رواج ہے اول میں بیزاری ۔ پھر پیچھے سے ملے چین ہوئے دور بیت ساری

جا کی جا سو جڑی نہ ہرگز چھوٹے گی یاری

ہے یہ بڑا او بال گھاؤ ہو جاتا ہے کاری ۵ سوجھے نا گھر بار عقل سب جاتی ہے ماری

جا کی جا سو جڑی نہ ہرگز چھوٹے گی یاری

ایک سماجی برائی جواب بھی اکثر سماج میں کہیں پائی جاتی ہے شاعر نے اس پر طنز کیا ہے۔ ایک فلمی گانا بھی اسی موضوع پر ہے جس کا ٹیک کا مصرع ہے:-

میں کا کروں رام مجھے بڈھا ملا ری

اس رسیے میں لالچی ماں پر طنز کیا گیا ہے۔

ٹیک:- موکوں بوڑھے کے سنگ بیاہ دئی بھئی ہے بیرن مہتاری

جان بوجھ کر ماں نے موکوں کنواں میں ڈاری ۔ چوک روپیہ لیے ہزار کھائے گی کب تک ہتیاری

موکوں بوڑھے کے سنگ بیاہ دئی بھئی ہے بیرن مہتاری

ڈگ ڈگ چلے نا رہا ہے کف کی بیماری ۲ بھورے پڑ گئے بال کھال تن کی لٹکے ساری

موکوں بوڑھے کے سنگ بیاہ دئی بھئی ہے بیرن مہتاری

بابا سوں یہ لگے عمر میری ابھی باری ۳ تنک کیو پی نکلتی مکھ سے ہے گاری

موکوں بوڑھے کے سنگ بیاہ دئی بھئی ہے بیرن مہتاری

کیسے میری رام یا کے سنگ عمر کٹے ساری ۴ مرجاؤں تو بھلی نہیں ہوئے رات دنا خواری

موکوں بوڑھے کے سنگ بیاہ دئی بھئی ہے بیرن مہتاری

یہ رسیے رومانی اور مذہبی نہیں بلکہ سماج کی اصلاح کے لیے بھی کہے جاتے ہیں جوا اور سٹہ، شراب سماج کے لیے بے حد نقصان دہ ہے ایک رسیہ سنیے یعنی جوئے کی مخالفت میں بھی سنیے:

رسیا

ٹیک:- اجی بالم سنئے بازی میں کچھ نفع نہ پاؤ گے

لاکھوں بگڑ گئے سٹے میں نفع کچھ پائی ہے نا چوک ہوجاؤ کنگال آپ بھی نہیں میرا جھوٹا کہنا
عزت ہوئے خراب پیاتم جواروی کہلاؤ گے ؎ اجی بالم سٹے بازی میں کچھ نفع نہ پاؤگے
بیچ بیچ لہنگا عورت کو، کھا گئے سٹے والے ؎ پونجی تھی جوماں باپ کی سب سب جوا میں ہارے
اسی طرح پھر تم بھی سیاں پیچھے پچھتاؤگے اجی بالم سٹے بازی میں کچھ نفع نہ پاؤگے
بک گئے گھر اٹھ گئی دکانیں سٹے بازے روتے ہیں ؎ کھانے کو نمک، ناج نہیں ہے گھر میں فاقے ہوتے ہیں
جو تم سٹا کھیلوگے تو ایسے ہی ہوجاؤ گے اجی بالم سٹے بازی میں کچھ نفع نہ پاؤگے
نہیں کھیلنا سٹا ہرگز میں تم کو سمجھاتی ہوں ؎ جو نہیں مانو کبھی خوار مٹی ہو تمہیں جتاتی ہوں
پچھتاؤگے اگر گیند کی بسراط گے اجی بالم سٹے بازی میں کچھ نفع نہ پاؤگے

نوٹنکی سانگوں میں رسیا

اس طرح رسیوں کے گویوں نے خیال کی دھنوں کو اور زیادہ عوامی بنادیا میں پیشتر لکھ چکا ہوں سنیما کے پیشتر گانے خیال اور رسیوں کی دھنوں پر ہیں یہاں سانگ بے نظیر بدر منیر سے منشی گنگی مل کمتر کا بھی ایک رسیا ملاحظہ ہو۔ یہ دو مکالماتی رسیے ہیں۔

جب شہزادہ بے نظیر ماہ رخ پری کے دیے ہوئے کل کے گھوڑے پر سوار ہوکر بدر منیر کے باغ میں آنے جانے لگتا ہے اور ایک دیو شاہ رخ پری سے شہزادے کی شکایت کردیتا ہے تو ماہ رخ پری رسیے کے خیال کی دھن میں شہزادے سے کہتی ہے واضح رہے کہ رسیوں کی زبان عام فہم اور سادہ برج بھاشا ہوتی ہے:

جواب ماہ رخ کا شہزادہ بے نظیر سے

ٹیک:- سن پائی تیری یار۔ ہم نے سن پائی
دینا تجھے سیر کو گھوڑا چوک اس سوتن سے مل گیا جوڑا
تنے کیوں مجھ سے منہ موڑا ۔ اب تیری آگئی موت کنار
سن پائی ہم نے تیری یار
شام ہوئے تو یاں سے جاوے ؎ جام وصل کے خوب اڑاوے
سیر کا حیلہ مجھے بتاوے ارے تو کرے غیر کو پیار

سن پائی ہم نے تیری یار

جان سے تجھ کو میں مرواؤں ع خوب ہنسا ویسا تجھے رلاؤں
کنوئیں میں تجھ کو قید کراؤں دیکھوں لاوے سوت نکار

سن پائی ہم نے تیری یار

قسم سلیمان کی کھاؤں ع تجھ کو اس کا مزہ چکھاؤں
گنہگار ملا گواہ بتاؤں توئے نہیں چھوڑوں گی زنہار

سن پائی ہم نے تیری یار

پری ماہ رخ کا الزام سن کر شہزادہ پریشان ہو جاتا ہے اور پری سے کہتا ہے کہ یہ الزم غلط ہے جواب ریپے کی بحر میں سنیے:

ٹیک:- پیاری مت بولے مت بولے کڑے کلام

جواب شہزادے کا پری ماہ رخ سے

کون بشر نے چغلی کھائی چوک جھونٹی بات جو آن اُڑائی
مجھ پر ڈالی سخت تباہی ناجو سمجھوں غیر حرام

پیاری مت بولے کڑے کلام

کیوں مجھ کو کنوئیں جھکاوے ع بناکے کا دوش لگاوے
سن ترے سخن جسم تھرّاوے میں نے پیے نہ وصل کے جام

پیاری مت بولے کڑے کلام

حسب الحکم سیر کو جاتا ع ایک پہر پیچھے یاں آتا
اودھر اُدھر دل کو بہلاتا اب تک کیا نہ کہیں مقام

پیاری مت بولے کڑے کلام

اور قصور تیرا کیا کینا رسیا ایسا حکم سخت کیوں دینا
گنہگار ملا رکھے کینا لیتے میرا جھوٹا نام

پیاری مت بولے کڑے کلام

نوٹنکی لوک ناٹک میں اردو اصناف سخن

جیسا کہ پیشتر بتایا جاچکا ہے کہ جدید نوٹنکی سانگ خیال کے اکھاڑوں کی دین ہے۔ خیال کے اکھاڑوں کی اسٹیج اردو زبان کے اصناف سخن کی اسٹیج تھی گو کہ ان جدید نوٹنکی لوک ناٹکوں میں اردو اصناف سخن ہمیشہ سے شامل رہی ہیں لیکن لکھنؤ میں ان خیال کے اکھاڑوں میں خیال کی راگ راگنیوں کے علاوہ غزل، مثنوی، مسدس، مخمس اور قوالی کے اشعار شامل رہے ہیں۔ اب ان جدید نوٹنکی لوک ناٹک کے تذکرے میں اگر اردو اصناف سخن پر روشنی نہ ڈالی جائے تو یہ موضوع ادھورا رہ جائے گا۔

غزل

غزل اسلامی سلطنت کے اولین دور میں ہی بزرگان دین اور درویشوں کی خانقاہوں اور سنتوں کے ڈیروں میں مقبول ہو چکی تھی قوالوں کے ذریعہ فارسی غزل کی اہمیت عوام میں بڑھی اور اردو کی ترقی کے ساتھ ساتھ موسیقی کے ہر شعبہ میں اردو غزل نے اپنا تسلط قائم کرلیا اور ہندوستان کی ہر محفل میں غزل کو مقبولیت حاصل ہوئی۔ چاہے کوئی طربیہ محفل ہو یا مذہبی یا رومانی یا اسٹیجی محفل، غزل کی فرمائش ہر جگہ ہی کی جاتی تھی۔ سوانگ، خیال، بھانڈوں کے اور طوائفوں کے طائفے سب ہی غزل کے سہارے ہی اپنی مقبولیت میں اضافہ کرنے کی کوشش کرتے تھے۔ خیال

کے اکھاڑوں سے غزل اندر سبھائی سانگوں میں آئی۔ اندر سبھاؤں کی اصل روح غزل ہی تھی۔ خیال اور بھگت کے سانگوں کے اکھاڑوں میں غزل کی مقبولیت کی بنا پر امانت نے اندر سبھا کا سانگ مرتب کیا۔ گوکہ اس کے محرک واجد علی شاہ کے رہس اور جلسے تھے۔ اندر سبھاؤں کو اصل میں غزلیہ سانگ کہا جاسکتا ہے، اندر سبھاؤں میں دوسری اصناف سخن تو صرف ایک طرح سے موسیقی کا ذریعہ بدلنے کے لیے ہیں جدید نوٹنکی لوک ناٹک میں رنگا یا راوی کا کام تک غزل سے لیا جاسکتا ہے۔ بھینٹ یا تعارف کا کام بھی غزل کرسکتی ہے۔ رنج و غم خوشی اور ہجر و وصال کے مکالمات غزلوں میں ادا کرائے گئے ہیں قدیم فرمائشی غزل کی تقلید کو بھی نہیں چھوڑا گیا ہے مترنم بحروں کی غزلیں ہی سانگ کی اسٹیج پر کامیاب ہوتی ہیں ویسے غزل میں یہ خوبی ہے کہ اس کا ایک مصرع کئی کئی بحروں اور راگ راگنیوں میں گایا جاسکتا ہے لکھنؤ کی تہذیبی میراث کے مصنف سید صفدر حسین لکھتے ہیں کہ ان کے دادا کے زمانے میں ایک طوائف نے ایک شعر کو سترہ اٹھارہ طرح سے گایا تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ غزل انسان کی مزاج داں ہے اسی لیے غزل جدید نوٹنکی لوک ناٹکوں میں ابتدا سے اسٹیج پر مقبول رہی ہے۔

اندر سبھا امانت سے میں ایک ہی کردار پکھراج پری کو لیتا ہوں وہ غزل سے رنگار (راوی) موسیقار دونوں کا رول ادا کرتی ہے اُس کی اسٹیج پر راجا اندر کی فرمائش پر گائی ہوئی غزل کے چند اشعار:

غزل زبانی پکھراج پری کی

بیداد مجھے یاد ہے واللہ تمہاری　　یوسف کی قسم اب نہ کروں چاہ تمہاری
للّٰہ قدم شرم کے کوچے سے نکالو　　بازار میں ہم دیکھتے ہیں راہ تمہاری
ہوتا ہے زمیں پر اُسے خورشید کا دھوکا　　صورت جو کبھی دیکھتا ہے ماہ تمہاری
وہ بت میرے پاس آئے گا کس طرح یقیں ہو　　جھوٹی ہے قسم دوستو واللہ تمہاری
ہے عشق کا دریا یہ سرجوش امانت　　عالم میں رکھے آبرو اللہ تمہاری

اور راوی یا رنگا کام کرتے ہوئے ایک بھینٹ غزل کی شکل میں پیش کرتی ہے:

آمد پکھراج پری کی بیچ سبھا میں (راوی یا نوٹنکی کے رنگا کی حیثیت سے) جواب رنگا کا
محفل راجہ میں پکھراج پری آتی ہے غزل سارے معشوق کی سرتاج پری آتی ہے
جس کا سایہ نہ کبھی خواب میں دیکھا ہوگا آدی زادوں میں وہ آج پری آتی ہے
اور پکھراج پری خود رنگا یا راوی کا کام بھی کرتی ہے اور اپنا تعارف خود غزل میں کراتی ہے:
شعر خوانی اپنے حسب حال زبانی پکھراج پری کے
آتی ہوں میں اور ناچ سدا کام ہے میرا غزل آفاق میں پکھراج پری نام ہے میرا
پھندے سے میرے کوئی نکلنے نہیں پاتا اس گلشن عالم میں بچھا دام ہے میرا
استاد کو دیتی ہوں دعائیں دل و جاں سے یہ کام جہاں میں سحر و شام ہے میرا
اب استاد مداری لال کے سانگ ماہ فیر کا ایک تغزل کا شعری مطلعی مکالمہ ملاحظہ فرمائیے
شہزادہ اپنے والد سے شکار کو جانے کی اجازت طلب کرتا ہے۔ مکالمے میں غزل کے تیرہ مطلع ہیں
اس کے چند مطلع پیش کر رہا ہوں:

جواب شہزادے کا

جو حکم ہو تو کروں راز آشکار کہیں غزل نکالوں اس دل وحشی کا اب غبار کہیں

جواب پدر شہزادہ

کہو خدا کے لیے اپنا حال زار کہیں مطلع کہ دفع ہووے میرے دل کا اضطراب کہیں

جواب شہزادے کا

پڑا تڑپتا ہوں بے چین دام وحشت میں غزل رہائی ہو تو کروں جاکے اب شکار کہیں
نو اشعار درمیان میں ترک کر دیے ہیں

جواب پدر شہزادے کا

تم اپنے دل کے تو مختار ہو مداری لال غزل ہوا ہے غیر کے دل پر بھی اختیار کہیں
حقیقت یہ ہے اب تو ہندی والے بھی مان گئے ہیں کہ غزل موسیقی کی جان ہے یہی وجہ ہے
کہ اندر سبھائی سانگوں کے بعد کوئی نوٹنکی لوک ناٹک ایسا نہ ہوگا جس میں غزل کا استعمال نہ ہو۔

یہاں لکھنؤ کانپور اسکول کے مشہور نوٹنکی لوک ناٹک کے شاعر یاسین کانپوری کی ایک غزل جس میں ایک ہجر زدہ عاشق کے فرقت کے جذبات کو ظاہر کیا گیا ہے، غزل میں بہادر شاہ ظفر کا رنگ نظر آتا ہے غزل کو چار بیت خیال کی شکل میں پیش کیا گیا ہے، چند شعر ملاحظہ فرمایئے۔ غزل قتل جان عالم حصہ دوئم سے ہے۔

شہزادہ راحت جان شہزادی آرام جان کی یاد میں یہ اشعار پڑھتا ہے

ٹیک:- مجھے کس خطا پہ او باغباں بتا گل سے تو نے چھڑا دیا

غزل

مجھے کس خطا پہ او باغباں بتا گل سے تو نے چھڑا دیا
میری نامراد امید نے میری حسرتوں کو مٹا دیا

رکھے چار تنکے جو ڈھونڈ کر تو فلک کی ان پر پڑی نظر
بنا پورا میرا نہ آشیاں، اُسے برق دم نے جلا دیا

جو دن آئے فصل بہار کے کھلے گل ہر اک جا پہ ہیں پیار کے
میرے پر کسی نے تراش کے ہے اسیر مجھ کو بنا دیا

مجھے یاسیں جینا محال ہے میں ہوں بے پر اڑنا محال ہے
کہاں جاؤں کیسے میں جاؤں اب سبھی جا ہے جال بچھا دیا

یاسیؔن کانپوری کی دوسری غزل گل بکاؤلی ہے سنیے:
بکاؤلی کا سوکھے پیڑ میں بندھا ہوا نظر آنا

اے دل ٹھہر جا صبر کر سچا ہے گر فدائے عشق غزل باقی ابھی ہے دیکھنا انجام انتہائے عشق
جورو جفا ستم الم دردو فراق و رنج و غم پہلا خراج ہے یہی ابتدائے عشق
اس لیلا رو کا عشق گر دل میں ترے ہے نہاں صحرا بہ صحرا کوہ بہ کوہ مجنوں تجھے بنائے عشق
جس میں کہ ہے تو مبتلا وہ مرض دل ہے لا دوا اس کی فقط ہے یہ دوا یاسین سنکے جائے عشق

اپنی نوٹنکی لوک ناٹک کی تصنیفات میں یاسین کانپوری نے جا بجا غزل کے ایسے اشعار بھی لکھے ہیں: لکھوں کیا تم کو وقت نزع حالت جان پر غم کی + سیاہی چاہیے دید چراغ صبح ماتم کی

بحر طویل جس کا ذکر پچھلے صفحات میں تحریر کیا جا چکا ہے۔ بے حد مترنم سانگیت ناٹک کی بحر ہے اسی شاعر نے بحر طویل کے فصیح مکالمے معیاری ادبی اردو میں اور حسن و عشق کی لذت، لکھنوی فصیح زبان کی غزل میں پیش کی ہے۔ قتل جان عالم میں آرام جان شہزادی کو اس کی محبت میں بے قراری پر اس کی سہیلی آفت جان سمجھاتی ہے۔

آفت جان سہیلی

غزل

ہے تیرا خیال کس سمت او بے خبر ٹھوکریں عشق کھلواتا ہے دربدر
پہلے ملتی ہے لذت لگانے میں دل بعد میں ہائے انسان جاتا ہے مر

آرام جان

غزل

عشق سے نہ ملی ہے کسی کو مفر پھر بھلا کیسے ہو پانی میں درگزر
عشق نے کوچ لاکھوں کے کروا دیے الاماں الأماں الحذر الحذر

آفت جان

غزل

عشق میں اس نے ایران کا چھوڑا گھر چھٹ گئے شاہزادے کے مادر پدر
آج تک اس کو اس کا نہ دلبر ملا حال اس کا خدا جانتا سربسر

یہ تھا سلیس اردو شاعری کا تغزل آمیز مکالمہ۔ حقیقت یہ ہے کہ موجودہ جدید نوٹنکی لوک ناٹک حقیقتاً

ایک دو ہے کے علاوہ کل مترنم غزلیہ بحروں کی بنیادوں پر ہی ہیں۔

غزل ہمیشہ سے عوام اور خواص دونوں کی پسندیدہ صنف رہی ہے اور نوٹنکی لوک ناٹک کے شعرا نے غزل کا بے حد استعمال کیا ہے۔ ہجر و وصال کے جذبات، احساسات، رنج و خوشی غزل کے اشعار میں مختلف مترنم بحروں میں بے حد آسانی سے ادا ہو جاتے ہیں، نوٹنکی لوک ناٹک غزل کے اشعار اور مطلعی مکالمات ہیں۔ طبیعت تو چاہتی تھی کہ کچھ اور مثالیں پیش کروں لیکن کتابی صفحات کی تنگ دامنی کی وجہ سے بے حد اختصار سے کام لینا پڑا ہے۔

غزل اتنی مقبول تھی کہ غزل اردو کے اسلامی عوامی ادب کے علاوہ اہل ہنود کی مذہبی کتب رامائن تک میں استعمال کی جاتی تھی۔ پنڈت رادھے شیام جن کا تذکرہ پچھلے صفحات میں کیا جا چکا ہے انھوں نے اپنی مقبول رامائن جو کہ ایک کروڑ کے قریب شائع ہو چکی ہے، میں بھی غزل کا استعمال متعدد جگہ کیا ہے۔ ایک غزل حزنیہ جسے راجہ دشرتھ والد رام چندر اپنے بیٹے کے بچھڑنے کی جدائی میں گاتے ہیں ملاحظہ فرمایئے:

غزل رادھے شیام پنڈت

دنیا میں آج کس کو میں بتاؤں کہ کیا ہوں غزل پچھلا پہر نشان کا دن کا ڈھلاؤ سا ہوں
وہ بھاگ ہوں جو پھوٹا تارا ہوں وہ جو ٹوٹا چھاتی پہ بھوم کی میں اک بھار سا دھرا ہوں
گدی سے جو ہوا ترا، سب کچھ چھنا ہو جس کا راجہ ہوں وہ تو بھوکوں مرتی ہوئی پر جا ہوں
اڑتا ہوا دھواں ہوں جاتا ہوا سماں ہوں اچھائیں مرگئیں سب میں ان کی اب چتا ہوں

ہے رادھے شیام باقی اتنی جگر میں گرمی
ہیں رام اب بھی میرے، میں اب بھی رام کا ہوں

اسی موضوع پر سردار جسونت سنگھ ٹوبانوی ضلع حصار جن کا ذکر پچھلے صفحات میں کافی آچکا ہے۔ رام چندر جی کے بن باس کے موقع پر ان کی ماں کوشلیا کی ایک یاس اور ناامیدی سے بھری ہوئی حزنیہ غزل ملاحظہ فرمایئے:

جواب کوشلیا کا

نکالے جس گھڑی تو نے ایودھیا سے قدم بیٹا غزل نکل جائے گا فوراً ہی تیری ماتا کا دم بیٹا
بھلا کس کے سہارے زندگی کے دن گزاروں گی نہ یوں برباد کر مجھ کو تجھے میری قسم بیٹا
کیا تھا پرورش تجھ کو کہ دے گا سکھ بڑھاپے میں نہ کر خنجر جدائی سے میرے سر کو قلم بیٹا
سہوں میں کس طرح صدمہ بھلا تیری جدائی کا کروں کیسے صبر ہائے ستم ہائے ستم بیٹا
عمر بھر کی کمائی لٹ گئی جسونت سنگھ میری
پڑی تقدیر چکر میں ہماری ایک دم بیٹا

آریہ سنگیت لوک ناٹک ایک طویل لوک ناٹک ہے اس میں سردار جسونت سنگھ نے متعدد غزلیں موقع موقع سے اور مکالماتی مقامات پر پیش کی ہیں اُن کے ایک طویل مہابھارت سانگیت میں دروپدی چیر ہرن کے موقع پر اپنی بے کسی پر سرِ محفل اپنے احساسات پیش کرتی ہے:

جواب دروپدی کا

نہ بولو تم نہ بولو بیٹھ جاؤ بے زباں ہوکر غزل فلک تک پہنچ جائے گی میری آہیں دھواں ہوکر
نہیں سنتے اگر تم میرا وہ مالک تو سنتا ہے بچائے گا مجھے خود وہ میرا پاسباں ہوکر
میری بے حرمتی کا تم تماشا شوق سے دیکھو تباہی کا نظارہ دیکھ لینا خوں چکاں ہوکر
میں ڈرتی ہوں کہ پرمیشور کہیں وہ دن نہ دکھلائے بہیں گے خون کے دریا یہاں آب رواں ہوکر
مٹا دے تو اے دریودھن میرا نام و نشاں لیکن مٹے گا ایک دن تو بھی مرا نام و نشاں ہوکر
سنبھل جائے یہ دریودھن اِسے سمجھانے والا ہو
اگر جسونت سنگھ تجھ سا کوئی جادو بیاں ہوکر

وزیر آباد پنجاب کے مشہور شاعر ملک نرنجن داس نے رادھے شیام بریلوی کی طرز پر مہابھارت کو نظم کیا اور خیال کی راگ راگنیوں اور اردو اصناف سخن سے سجایا اور غزل، مسدس، مثنوی، قوالی وغیرہ کا متعدد جگہ استعمال کیا۔ یہاں دروپدی کے سوئمبر میں ارجن کی ایک غزل:

جواب ارجن کا

غزل

جو سمجھتا ہو کہ جواں ہے وہ، جسے ناز عہد شباب ہے
ہو بھروسہ قوت بازو پہ، جسے رن میں آنے کی تاب ہے
نہیں اس میں حجت گفتگو مجھے ہے اُسی کی تو جستجو
ذرا آئے سب کے وہ روبرو جسے اپنی آن کی آب ہے
وہ دیکھتے ہو ستوں کھڑا ہے، ستوں پہ چکر بھی چل رہا
ہے نشانہ اُس میں دھرا ہوا جو محرک اتنا شباب ہے
وہ جو سامنے ہے کماں دھری، یہ کہاں پڑی ہے گراں پڑی
یہ کماں وہ ہے کماں کڑی، نہیں جس کا کوئی جواب ہے
جو کماں کا چلّہ چڑھائے گا، جو نشاں کو ہلتے اڑائے گا
وہی درروپدی کو پائے گا مرا سب سے یہی خطاب ہے
اے ملک صبر سے کلام کر جو ہے کام کرنا تو کام کر
صبح شام رام ہی رام کر جو سب سے عالی جناب ہے

بیسویں صدی میں تھیٹریکل کمپنیوں کے اثرات سے مزاحیہ کومک پڑھائے گئے تو مزاحیہ غزلیں بھی کہی گئیں، یاسین کانپوری کی ''انمول گرہستی'' سے

جواب سیتارام اپنی بیوی سے شکایت کرتے ہوئے:

دھت تری مطلبی سنسار کی ایسی تیسی غزل تجھ کو دھتکار ترے پیار کی ایسی تیسی
جان دوں میں تو مجھے پیر کی جوتی سمجھے ایسے معشوق طرفدار کی ایسی تیسی
ہم تو جورو کے لیے جان دیے پھرتے ہیں جورو کہتی ہے تیرے پیار کی ایسی تیسی
ایسی عورت سے نہ بھگوان بھی پالا ڈالے مارو اس بے وفا مکار کی ایسی تیسی

مثنوی

مثنوی اردو کی مقبول ترین صنف ہے یہ ابتدا سے غزل کی طرح مقبول رہی ہے بلکہ جس وقت غزل کا وجود اردو میں نہ ہونے کے برابر تھا مثنوی دکن اور گجرات میں کافی مقبولیت حاصل کر چکی تھی۔ کیونکہ خواندہ اور خواص طبقہ عوامی غنائیہ ڈرامائی صنف کو عزت سے نہیں دیکھتا تھا اور عوامی داستانوں کو مثنوی کی شکل میں سننے کا شوقین تھا۔ فردوسی کا شاہ نامہ فارسی داں طبقہ میں بے حد پسند اور مقبول تھا، دکن میں مثنویاں کافی عرصہ سے لکھی جاتی تھیں جب اورنگ زیب کا انتقال ہوا اور اس کی وفات کے بعد اردو کا دور دورہ شروع ہوا تو اردو میں بھی مثنویاں لکھیں گئیں۔ میر حسن کی مثنوی سحر البیان، ابو تراب شاہ کی مثنوی عشق صنم، شاہ نامہ فردوسی اردو پدماوت کافی مقبول ہوئیں۔

''پکڑ کر کمر بند سہراب کا + لیا پیلتن نے زمیں سے اٹھا''

سب کی زبانوں پر تھا۔ لکھنو کے نوابی دور میں نسیم لکھنوی نے گلزار نسیم لکھی اور شوق لکھنوی نے زہر عشق لکھی جو بے حد مشہور اور مقبول ہوئیں ان کی مقبولیت پر لاتعداد مثنویاں لکھی گئیں۔ نواب واجد علی شاہ نے بھی کئی مثنویاں لکھیں اور ان کو رہس کے ڈراموں کی شکل میں اسٹیج بھی کیا جب رہس اور بھگت کے سوانگوں کا زور ہوا تو امانت نے مداری لال اور دوسرے لوگوں نے اندر سبھائیں لکھیں تو کئی لوگوں نے امانت کی اندر سبھا کو مثنوی ہی کہا جو حقیقت میں سانگ تھی اور بعد میں جو سوانگ اندر سبھائیں لکھی گئیں ان سب میں دوسری اردو کی اصناف سخن کے ساتھ ساتھ مثنویوں کی بحر کے اشعار بھی جگہ جگہ نظر آتے ہیں۔ آج تک نوٹنکی لوک ناٹکوں میں مثنوی کسی نہ کسی شکل میں نظر آتی ہے، جس کا تذکرہ میں پچھلے صفحات میں بھی کر چکا ہوں۔ ہوسکتا ہے کہ مثنوی نوٹنکی لوک ناٹکوں میں خیال کے اسٹیج کی دین نہ ہو کر اندر سبھاؤں اور رہسوں کی دین ہو، امانت کی اندر سبھا جیسا کہ کہا جاچکا ہے کہ ابتدا میں کئی لوگوں نے اس کو مثنوی کہا ہے، امانت نے اندر سبھا کے سانگ میں تیس پینتیس اشعار مثنوی کی بحر میں مکالموں کی شکل میں دیے ہیں جن میں سے بوجہ طوالت چند اشعار پیش کر رہا ہوں۔

جواب جوگن کا دردآمیز طرف راجہ اندر کے عرض حال کرنا

مہاراج پوچھو نہ جوگن کا حال مثنوی فقیروں کا دل درد سے ہے نڈھال
میرا مجھ سے معشوق ہے چھٹ گیا بحر میرا راج اس دیس میں لٹ گیا
یہاں ڈھونڈنے اس کو آئی ہوں میں بحر بروگن ہوں غم کی ستائی ہوں میں
سناتی ہوں گانا جو ہے مجھ کو یاد البیان عجب کیا جو مل جائے دل کی مراد
اگر راگ سے غیر ہو دل کا حال نہ جوگن کا رد کیجیے گا سوال

سانگ گلفام جس کے مصنف مرحوم حامد خاں افزا خورجوی ہیں، کی متعدد مثنویوں میں سے ایک طویل مثنوی سے چند اشعار جب شہزادہ گلفام تلاش محبوب میں جانا چاہتا ہے اس کی ماں کہتی ہے:

مثنوی والدہ گلفام

بچنے کی نہیں ہے ماں گلفام بحر للہ نہ لے تو جانے کا نام
فرقت کا تیری الم غضب ہے گلزار جینے کا میرے تو ہی سبب ہے
غم میں تیری چپ نہ رہ سکوں گی جیسم رو رو کے میں اپنی جان دوں گی
جیتی تھی میں تجھ کو دیکھ گلفام گزارتی تھی بہ عیش صبح اور شام
جانے کا نہ نام لیجو دلبند بیٹا تجھے ہے خدا کی سوگند
پالا تجھے ہے میں نے حسب مقدور تقدیر سے ہوں مگر میں مجبور

افزا کی مثنوی میں اس مثنوی کے مکالمے میں قریب ۲۷ ستائیس اشعار ہیں اور گلفام کا جواب بھی قریب بیس اشعار میں ہے آپ نے کلغی اکھاڑے کے استاد حامد خاں افزا کے سانگ گلفام سے مثنوی سنی، اب استاد کالے خاں مرسانی شاگرد حضرت داغ دہلوی کے نوٹنکی لوک ناٹک قتل جان عالم سے چند اشعار ملاحظہ فرمایئے:

جواب رنگا کا

سن شہزادے نے ترت دی اپنی تصویر دوہا چلنے کا سامان کیا چٹ پٹ طفل وزیر

چٹ پٹ طفل وزیر لال شیطان کو لیا بلا کر چوبولہ آتے ہی دیو نے پشت اپنی پر لیا چڑھا کر
آسمان راہ اتارہ جان جناں میں جا کر جاں نثار نے تب جادوگر کا لیتا بھیس بنا کر
لگایا ہے بندا کیا سیندور کا مثنوی کہ لے دیکھ آدم ٹکٹ دور کا
جٹا سر پہ لے کر عجب نور کا بر گلے میں پڑا کنٹھا بلور کا
چلا جب کہ بن ٹھن وہ عیار ہے بہرحسن لگا دیکھنے سارا بازار ہے
لگے کہنے یہ شخص سردار ہے کسی کا ہوا عاشق زار ہے
فقیری محبت میں لی دھار ہے بتادے کوئی چور بٹ مار ہے
کہے کوئی جادو میں پُرکار ہے کہے کوئی ہرفن میں ہشیار ہے
غرض یہ سنا حال سرکار ہے بلایا گیا کہ دربار ہے
دوڑ: نظر کر بھیس نرالا، سمجھ جادوگر اعلیٰ، بٹھا کر بڑے پیار سے، جان جناں کے بادشاہ بولے جاں نثار سے

مولوی کالے خاں عزیز مرسانی کے نوٹنکی لوک ناٹک قتل جان عالم حصہ سوئم کے بعد اب اندرمن اسکول کے اکھاڑے ہاتھرس کے نتھا رام گوڑ ہاتھرسی کے ساتھی اللہ نور مضطر کے لکھے ہوئے نوٹنکی لوک ناٹک جو بے حد مقبول تھے۔ لیلیٰ مجنوں سے مثنوی کے چند اشعار مکتب میں جب لیلیٰ کا آنا اس کے والد کے حکم سے بند ہو گیا اور جب قیس مکتب میں آیا تو لڑکوں نے اس سے دریافت کیا تو قیس جواب دیتا ہے تو شاعر راوی کی زبانی اُسے اس طرح پیش کرتا ہے:

جواب کوی (شاعر) کا

اُدھر اِس طرح دخت سے کہے نجد سردار دوہا اُدھر شاہ پسر قیس کا حال کروں اظہار
چھوڑا مکتب جانا، جب لیلا پدر نے اٹھالی چوبولہ ہوا ہجر میں دیوانہ پوشاک چاک کر ڈالی
مکتب کے لڑکوں نے اُس کی حالت دیکھ نرالی کیا شروع دل لگی اڑانا، بجا بجا کر تالی
کہے ہم سبق کو ایسے پکار مثنوی کیوں پڑھنے کو آتے نہیں قیس یار
تو کہتا یوں شاہ پسر بھر کے آہ بر کہاں پر ہے لیلیٰ میری مہر و ماہ

ابھی کچھ کا کچھ جب کہ پاتے جواب سحر تو ہنس پڑتے سب کھل کھلا کر شتاب
کوئی کہے بلبل یہ مستانہ ہے البیان کوئی کہے لیلیٰ پہ دیوانہ ہے
کریں اور بھی قہقہے پھر تمام رکھا قیس سے اُس کا مجنوں ہے نام
جو پاگل سا ہر وقت رہنے لگا تو مجنوں ہی ہر ایک کہنے لگا
دوڑ:- یاد لیلیٰ کی آئی۔نجد میں پہنچا جائی، نہ مطلق کل پاتا ہے، لیلیٰ کے مکان کے نیچے جا کر یوں چلاتا ہے۔

اب تک آپ نے اندر من اسکول کے نوٹنکی لوک ناٹکوں سے مثنویاں سنیں اب کانپور لکھنؤ اسکول کے شاعر یاسین کانپوری کے قتل جان عالم حصہ دوئم میں سے مثنوی پیش کر رہا ہوں۔

جب شہزادے راحت جان سے آفت جان پری اپنی شادی کی شرائط طے کر کے اس کی محبوبہ آرام جان کو جوگی بن کر تلاش کرنے جاتی ہے اور آرام جان سے ملتی ہے، آپس میں باتیں ہوتی ہیں آفت جان شہزادے راحت جان کے بارے میں آرام جان کو بتاتی ہے اس طرح کہتی ہے:

دیکھے جو دلبر میرا تو بھی ہو قربان دوہا لیکن صورت دیکھنا کام نہیں آسان
تم نے جب پوچھا بیاں کرتی ہوں حال مثنوی شہر ایران کا ہے ایک ماہ جمال
واں کا شہزادہ نام راحت جان بحر حور و غلماں بھی اس پہ ہوں قربان
شمس کو کب ہے مجال اتنی گلزار اس سے آنکھیں ملائے ایک گھڑی
ایک دن شاہ زادہ جب سویا نسیم خواب میں کوئی دلربا دیکھا
عہد و پیاں کے ساتھ پیار ہوا اس پہ دل جان سے نثار ہوا
وہ دل آرام چلی گئی اٹھ کر ہاتھ شہزادہ رہ گیا مل کر
انتہا محویت تھی اس درجہ پوچھنا بھولا اس کا نام پتہ
الغرض اس کی ہی محبت میں مارا مارا پھرا وہ اُلفت میں
میں ہَوا کھانے جب گئی دیکھا دوست کے ساتھ سوتا ہے لیٹا
آگیا اس پہ میرا دل صادق جان و دل سے میں ہوگئی عاشق
لے گئی میں اڑا پرستاں میں یار سوتا رہا بیاباں میں

وصل کا اس سے اظہار جب سے کیا شرط پر اس نے اقرار وصالت کیا
مہ جبیں اس سے اس کی ملا دو اگر مجھ سے تب شادی مرا کرے مہ لقا

بھیس جوگی کا کر کے پھروں دربدر پایا اُس کی نہ پیاری کا اب تک پتہ
داستاں غم کی یہ ہے بہن ہے میری جس کو سچ سچ بیاں تم سے ہے کر دیا

مخمس یا پنچ کڑیا

جب خیال کی اسٹیج پر برج بھاشا کی جگہ اردو کا زور ہوا تو لاؤنی گوشعرا نے اردو اصناف سخن کو اپنایا جس کے نمونے نظیر اکبر آبادی، منشی گندن لال گوہر بدایونی وغیرہ کے کلام سے میں پچھلے صفحات میں پیش کر چکا ہوں جیسا کہ کہا جا چکا ہے خیال کے اکھاڑوں سے ہی اندر سبھا رہس اور نوٹنکی سانگوں کی بنیاد پڑی اور ان اردو اصناف سخن کا استعمال ہوا۔ غزل اور مثنوی کا تذکرہ میں کر چکا ہوں اب اردو کی ایک صنف مخمس جسے لاؤنی گوشعرا پنچ کڑیا اور مربع جسے چوکڑیا کہتے ہیں کے نمونے کے چند اشعار پیش کر رہا ہوں، اندر سبھائی سانگ ماہ منیر عرف اندر سبھا مداری لال کی طویل مخمس کے مکالموں سے چند بند:

جب شہزادہ اور شاہزادی آخر میں یعنی اختتام پر کافی مصائب اٹھانے کے بعد آپس میں جب ملتے ہیں تو وہ آپس میں شکوہ شکایات کرتے ہوئے گزرے مصائب کو یاد کرتے ہیں:

تم سے اور اس سے شب و روز بہم پیار رہے خمسہ جان جاں جان سے اس گل کے خریدار رہے
نئی چاہت نئے خوبی کے طلب گار رہے تم پر ساتھ رہے وصل سے سرشار رہے
ہم یہاں ہجر میں دن رات گرفتار رہے

کیا کہیں ہم جو مصیبت میں گرفتار رہے وصل کے تیرے دل وجاں سے خریدار رہے
ہر گھڑی تیرے تصور ہی میں دلدار رہے کس طرح رنج مصیبت میں گرفتار رہے
ہر گھڑی ہجر میں تیرے ہی تو بیمار رہے

خمسہ میں چھ بند ہیں جو طوالت کی وجہ سے پیش نہیں کیے جا رہے ہیں۔

جواب شہزادے کا

خدمتوں کے لیے معشوق طرحدار رہے خمسہ نئے کھانے نئے جوڑے نئے ہتھیار رہے
فرش پھولوں کے شب ماہ میں تیار رہے سب طرح کے وہاں سامان نمودار رہے
پر ترے بن نظروں میں وہ سب خار رہے
ہم دل و جان سے تیرے ہی خریدار رہے خمسہ نشۂ عشق سے تیرے ہی تو سرشار رہے
کس طرح دام مصیبت میں گرفتار رہے ہر گھڑی یاد میں تیری ہی تو دلدار رہے
تیرے ہی وصل کے ہر روز طلب گار رہے

اب نوٹنکی لوک ناٹکوں سے مخمس کے نمونے بھی ملاحظہ فرمایئے، ایک خمسہ لوک ناٹک دھرو چرتر سے یہ ایک مذہبی سانگ ہے اس میں خمسہ خیالی کی ٹیک برج بھاشا کی ہے اور بند کے اشعار اردو اور برج بھاشا کے ملے جلے ہیں۔ دھرو کی عبادت اور بھگتی دیکھ کر اندر دیوتا خوف زدہ ہو جاتا ہے اور وہ اپنے یہاں کی ایک اپسرا کو اس کی بھگتی کو توڑنے کے لیے دھرو کے پاس بھیجتا ہے اور اس کا دھیان یا مراقبہ توڑنا چاہتا ہے تو اپسرا شہزادے سے کہتی ہے خمسہ خیال کے حرف دو بند ملاحظہ فرمایئے:

جواب اپسرا کا

شمس و قمر غنچہ دہن اے محبوب جوان دوہا تیرے حسن و جمال پر ہوئی صنم قربان
خمسہ
ٹیک:- ہاں کاہے کارن کنچن کایا کانن مانہ تپاوت ہے
جو میں کہتی ہوں میرے کہنے پہ اعتماد کرو کس لیے نوجوانی جوگ میں برباد کرو
گلے سے لگ لپٹ جانی ذرا دلشاد کرو چکھاؤں گی مزا ایسا عمر بھر یاد کرو
ہاں جپ تپ میں وہ مزا نہیں جو کام کھیل میں آوت ہے
ہاں کاہے کارن کنچن کایا کانن مانہ تپاوت ہے

سرگ اور موکش کی تکلیف کیوں اٹھاتا ہے خسہ کھول آنکھیں ذرا دیکھو سورگ نظر آتا ہے
مکتی مارگ بھی تیرے سامنے دکھاتا ہے خیال ذرا سی دیر میں بھوپار ہوا جاتا ہے
ہاں لگ لگ چھتیاں ہنس بتیاں کر کیوں سے بتاوت ہے
ہاں کا ہے کارن کنچن کایا کا نن مانہ تپاوت ہے

اب کانپور لکھنؤ اسکول کے فیاض شاعر کے لکھے ہوئے نوٹنکی لوک ناٹک عالم آرا سے دو بند۔
ویلن کا پارٹ ادا کرنے والی اداکارہ نادرہ بادشاہ کو مٹھی میں لے کر وفادار سپہ سالار کو قید میں ڈال کر غلط راہ پر ڈالنے کی کوشش کرتی ہے۔

نادرہ کا قید خانے میں آنا جواب نادرہ کا

ٹیک:- دل کے ہر داغ میں تصویر تری رہتی ہے
دل کے ہر داغ میں تصویر تری رہتی ہے خسہ سرد آہوں سے میری لب پہ ہنسی رہتی ہے
دیکھ الفت کی کہیں آگ بجھی رہتی ہے خیال آتش عشق کلیجے میں دبی رہتی ہے
تو نے جس دن سے لگادی ہے لگی رہتی ہے
دل کے ہر داغ میں تصویر تری رہتی ہے
بے وفائی کا تیری تجھ سے ہی کرتی ہوں گلا خسہ ظلم کرتے ہوئے تجھ پر مجھے آتی ہے حیا
پتہ پتہ شجر عشق کا ہوتا ہے ہرا خیال میں بھی ہوں شاخ مگر پھل نہیں مجھ میں لگا
میری تقدیر کے پھولوں میں کمی رہتی ہے
دل کے ہر داغ میں تصویر تری رہتی ہے

مسدس یا چھ کڑیا

اردو کی دوسری اصناف سخن کی طرح مسدس بھی جس کا نام خیال کے اکھاڑے والوں نے چھ کڑیا رکھا تھا۔ خیال کی اسٹیجی دنگلوں کی نظمیات کا اہم جز رہا ہے کیونکہ لکھنوی دور میں بھگت کے سانگوں اور خیال کے اکھاڑوں کے لوک ناٹکوں میں ہر وہ صنف سخن اندر سبھائی لوک ناٹکوں اور

نوٹنکی لوک ناٹکوں میں رائج ہوگئیں جو بھگت اور خیال کے سانگوں کا اہم جز تھیں غزل، مثنوی، مخمس کے بارے میں مختصراً عرض کر چکا ہوں اب مسدس یا چھ کڑیاں کی بھی چند مثالیں جدید نوٹنکی لوک ناٹکوں سے ملاحظہ فرمائیے۔ سب سے پیشتر میں مداری لال کے اندر سبھائی لوک ناٹک کے طربیہ اختتام پر جب شہزادی اور شہزادہ آپس میں مسدس کے ذریعہ اپنی محبت میں گزارے ہوئے ایام کے آلام کو یاد کرتے ہوئے آپس میں بات چیت کرتے ہیں:

مسدس کہنا شہزادی کا

آہ میں جب سے تیری طالب دیدار رہی خیال تب سے میں لاکھ بلاؤں میں گرفتار رہی
رنج و تکلیف و مصیبت کی سزاوار رہی چوکڑیا زندگی اپنی ہر نوع مجھے دشوار رہی
میں نہ سمجھی تھی مزا عشق یہ دکھلائے گا
جان پر میری یہ کم بخت بلا لائے گا

حال دل کس سے کہوں اپنا میں جا کے ناشاد خیال کر دیا مجھ کو تو اس عشق نے ہے ہے برباد
کروں اس غم سے کہاں تک نہ میں دکھیا فریاد چوکڑیا اُس ستم گر نے کئے مجھ پہ ہزاروں بیداد
بے اجل جان سے اس عشق نے مارا ہے ہے
خون ناحق کیا کافر نے ہمارا ہے ہے

آہ اس موذی سے بے طرح پڑا ہے پالا چوکڑیا ہے ہے اس نے مجھے ہر ایک بلا میں ڈالا
میں نے کچھ آہ اس آفت کو نہ دیکھا بھالا اب تو ہے جان کا اللہ میری رکھوالا
کروں اب اس کی شکایت میں نہایت اختر
ہے یہ ہر اک قصہ سے یہ طول حکایت اختر

جواب دینا شاہزادے کا

مرض عشق کا سچ ہے کوئی بیمار نہ ہو اور آزار ہوں پر آہ یہ آزار نہ ہو
کوئی عاشق کسی معشوق کا زنہار نہ ہو تا بہ مقدور کوئی مائل دلدار نہ ہو
یہ بلا عشق وہ ہے جس سے حذر بہتر ہے
اس سے کرتا رہے پرہیز بشر بہتر ہے

جان سے کردیا مجنوں کو اسی نے برباد خمسہ اوہ اس نے کیا واللہ ہے خون فرہاد
وصل سے رکھا ہے دامن کو اسی نے ناشاد خیال یہ وہ ظالم ہے کہ ہے ظلم کی جس سے بنیاد

چین اس سے کہاں انسان کو آرام کہاں
ماسوا رنج کے راحت کا سرانجام کہاں

اس ستم گار سے اللہ نہ ڈالے پالا سدس اس نے لاکھوں کے تئیں آہ بلا میں ڈالا
نہیں جاتا ہے یہ کم بخت کسی سے ٹالا چوکڑیا اس بلا کا کرے اللہ کہیں منہ کالا

تم سے اختر کہوں کیا آکے میں دمبازی کی
اس دغا باز نے لاکھوں سے دغا بازی کی

اردو کے نوٹنکی لوک ناٹکوں میں مسدس زیادہ نہیں چلی کیونکہ مسدس اسٹیج پر زیادہ مترنم نغمگی پیش نہیں کرسکی تھی پھر بھی ہمیں کہیں کہیں مسدس کی جھلک مل جاتی ہے۔ ضلع ایٹہ کے بابو گیان پرشاد کے رزمیہ نوٹنکی لوک ناٹک آل کھنڈ کے رزمیہ سانگ مچھلا ہرن سے مسدس کا ایک بند ملاحظہ کیجیے:

جواب اندلی کا تالاسید سے

جس چھتری نے نج نج مات کا بدلا نہیں چکایا　　پت نشتر کو ہیں مات کا چیرا نہیں چرایا
جننی جنم بھوم کا اس نے اپمان کرایا　　نج بلش کا نج ذات کا جس کچھ نہ بڑھایا

اس چھتری کا ہونا ہے نہ ہونے کے برابر
بس جانو اسے ایک دھرا بھار برابر

نوٹنکی لوک ناٹکوں کے علاوہ رامائن اور مہابھارت نوٹنکی لوک ناٹکوں میں مسدس کا استعمال کافی ہوا ہے۔ نرنجن داس ملک وزیرآبادی کی مہابھارت سے ایک مسدس ارجن اپنے بڑے بھائی یدھشٹر سے جو دھرم راج کہلاتے ہیں۔ دوارکا میں کرشن جی کے پاس جانے کی اجازت طلب کرتا ہے:

جواب ارجن کا اور اس کے بھائیوں کا کرشن سے

دھرم راج نے جب سنا کرشن چند فرمان دوہا چہرے کا رنگ اڑ گیا ہوئے تشک پران

خیال مسدس یا چھ کڑیا

اڑان نظر سے دور نہ ہو آنکھ میں سما کے کرشن ٹیک چرا نہ آنکھ ابھی دل کو تو چرا کے کرشن

ہوش جب آیا غریبوں کو ذرا رونے کے بعد مسدس آنسوؤں سے کرشن پدپنکج ذرا دھونے کے بعد

کی دونے کر جوڑ کر پانچوں نے پھر ل کر ملک اضطراب دل دلوں سے کم ذرا ہونے کے بعد

نظر سے دور نہ ہو آنکھ میں سما کے کرشن

چرا نہ آنکھ ابھی دل کو تو چرا کے کرشن

گزرے گی تیرے بعد جو اُس کی خبر نہیں چوکڑیا کارن ہے کیا جو رحم کی ہم پر نظر نہیں

کیسے کہیں کہ آپ کا پتھر جگر نہیں اے ناتھ اتنا ہم سے بھی ہوتا صبر نہیں

اگر ہے جانا تو جانا ہمیں مٹا کے کرشن

نظر سے دور نہ ہو تو آنکھ میں سما کے کرشن

جانا چاہتے ہو تو نج دھیان بھی لیتے جاؤ مسدس جان کی جان تم یہ جان بھی لیتے جاؤ

جب کہ جاتے ہو ہمیں روتے بلکتے تج کر پریم سادھن کے سبھی گیان بھی لیتے جاؤ

ملّک بھی کہتا ہے اب تم کو نہ سنا کے کرشن

چرانا نہ آنکھ ابھی دل کو تو چرا کے کرشن

قوّالی

قوالی کا سہرا امیر خسرو کے سر باندھا جاتا ہے کہ جب ہندوستان میں بھجن کیرتن اور منادر میں دیوی دیوتاؤں کے سامنے دھرپد گایا جاتا تھا تو امیر خسرو نے ہندستانی اور عجمی موسیقی کے امتزاج سے قوالی اور خیال ایجاد کیے۔ دونوں مسلمان صوفیوں اور درویشوں کی خانقاہوں میں گویّوں اور قوالوں کے ذریعہ پیش کیے جاتے تھے۔ کہا جاتا ہے کہ امیر خسرو نے اپنے پیرومرشد حضرت نظام الدین کے لیے قوالی کو ایجاد کیا اور قوال فارسی میں قوالی پیش کرتے تھے لیکن بزرگان دین نے اس کے

لیے معرفت کی قید لگا دی تھی جو زیادہ عرصہ قائم نہیں رہی۔ قوالی بے حد مقبول ہوئی محمد شاہی دور میں خیال کے ساتھ قوالی کی مقبولیت میں اور اضافہ ہوا۔ خیال کے شعرا نے بھی قدیم ہندی کے چھندوں کی جگہ قوالی کا استعمال شروع کیا۔ نوٹنکی لوک ناٹکوں میں قوالی ہر رنگ میں یہاں تک مکالماتی ڈھنگ تک میں پیش کی جانے لگی۔ شاید کوئی نوٹنکی لوک ناٹک ہوگا جس میں قوالی کے نام سے اشعار نہ ہوں۔

یہاں تبصرہ زیادہ طویل نہ کر کے اہل ہنود کے ایک مذہبی لوک ناٹک کی قوالی پیش خدمت ہے۔ قدیم سانگ دھرو چرتر اپنی شادی کے بعد راجا سے کہتی ہے:

ڈولے سے پیچھے قدم رکھوں گی بھرتار دوہا پہلے میری سوت کو یہاں سے دیؤ نکار
سوت کے ساتھ میں سوامی نہو میرا گزارا ہے قوالی نکالو محل سے اِس کو یہی کہنا ہمارا ہے
دیو جو سیر بھر کھانے کو دوسرے گھر میں رہے جا کے کرے اِس محل کو خالی نہ کچھ اِس کا اجارہ ہے
بانس دید بیجئے گھر میں اڑائے کاگ محلوں کے جو میں کہتی ہوں سو کردو بھلا اس میں تمہارا ہے

اب ایک اصلاحی نوٹنکی لوک ناٹک انمول گرہستی کی واقعاتی قوالی سنیے اس کی ابتدا ہی مشہور نوٹنکی لوک ناٹک شاعر یاسین کانپوری اس طرح کرتا ہے:

جواب رنگا کا

آج قلم نے اس طرح دل میں کیا بچار دوہا گھر گرہستی پر کوئی کھیل کروں تیار
کھیل کردں تیار یہی من اندر آج ہے ٹھانی چو بولہ سنو شائقین گھر گرہستی کی انمول کہانی
دکھ سکھ اس میں ہے جیون کا شکشا کو انسانی بڑی مصیبت ہے جو گھر گھر سنئے میری زبانی

قوالی

ذرا اب غور سے دیکھو ہیں کیا کیا خامیاں اپنی قوالی گرہستی رہ گئی بن کر وبال سخت جاں اپنی
گھریلو زندگی میں پہلے مادر گھر کی حاکم ہے وہی مالک وہی مختیار وہی تھی مہربان اپنی
اشارے پر اُسی کے سارے گھر کا کار چلتا ہے ہر ایک کے عیش اور آرام کی ضامن ہے ماں اپنی
اگر ماتا جو ماں کا فرض پورا کر نہیں سکتی تو وہ ماں ہے گرہستی میں تباہی کا نشاں اپنی

پڑی ہے پھوٹ کیوں گھر گھر پریشاں کیوں گرہستی ہے قوالی خوشی کی زندگی جاتی ہے ہوئی رائیگاں اپنی
ذرا ماتا جی اپنی غلطیوں پر غور فرمائیں جوانی خوار کرتے جار ہے ہیں نوجواں اپنی
وہی پیش نظر ہوتا ہے جو گھر گھر کی حالت ہے کرو اب نوجوانوں غور کر کے شادیاں اپنی
نوٹنکی لوک ناٹک کے آخر میں ایک دعایا بھجن
ٹیک:- تیری لیلا تو ہی جانے جگ داتا کرتار
ختم کرو اب کرشن کہانی خوب لکھی انمول گرہستی + تیری بھی یاسین عمر کی آن لگی ہے کشتی
ہوگی یہ بھی پار۔ تیری لیلا تو ہی جانے جگ داتا کرتار

خیال یا لاؤنی گو شعرا نے قوالی کے اشعار کو چھندوں پر اس لیے ترجیح دی کیونکہ قوالی ہر بحر میں کہی جاسکتی ہے اور چھندوں کی بحریں ہندی ہوتی تھیں اور اُن میں قافیے کا خاص خیال نہیں رکھا جاتا تھا اور اردو بحروں میں روانگی اور ترنم زیادہ ہوتا ہے کچھ اشعار کا بہرام شاہ فارس سے:

یامولا معبود رب یا خالق رحمٰن دوہا روشن ہے جلوہ تیرا سارے جہاں کے درمیان
کہاں تک میں کروں تیری صفت حمد و ثنا مولا قوالی زمین و فلک پر قدرت سے ہے کیا کیا بنا مولا
مضطر کو کیا تونگر ہے سہارا سبھی کو تیرا ولی نعمت تو ہی ہے ہے تو سب سے بڑا مولا
دوڑ:- منا کر اندر من کو۔ اور استاد سہن کو یہ غنچہ عجب کھلاتا۔

بحر تھیٹر

پچھلے صفحات میں کہا جا چکا ہے کہ تر موہن لال قنوجی نے نوٹنکی لوک ناٹک کو پارسی تھیٹر یکل لائنوں پر دھنوں سین سینریوں اور پردوں کے ذریعہ پیش کیا اور نوٹنکی لوک ناٹک کی کھلی اسٹیج کا ڈھنگ مدھم پڑ گیا۔ پارسی تھیٹر یکل ڈراموں کے ڈھنگ پر لوک ناٹک بھی لکھے گئے اور موسیقی کا انداز بھی کہیں کہیں وہی پیش کیا گیا اُس کی انگریزی اُترات کی کئی بحریں نوٹنکی لوک ناٹک میں بھی کافی مقبول ہوئیں، اللہ نور مضطر کے مشہور نوٹنکی لوک ناٹک نقلی مالن عرف جدید نوٹنکی سے ایک تھیٹر یکل بحر کا ترانہ ملاحظہ فرمائیے۔

نوٹنکی لوک ناٹک کی کہانی پچھلے صفحات میں بتائی جا چکی ہے جب پھول سنگھ مالن کا زنانہ بھیس بدل کر نوٹنکی کے محل میں جاتا ہے اور ایک پلنگ پر لیٹ کر پنجاب کے صادق پیر سے دونوں میں ایک کے مرد ہونے کی دعا مانگتے ہیں، تو پھول سنگھ فوراً زنانہ کپڑے اُتار کر مرد بن جاتا ہے اور کہتا:

جواب کوی کا

سنت سخن چٹ زنانا بانا دیا اوتار دوہا نوٹنکی سے کرے یوں پھول سنگھ گفتار

جواب پھول سنگھ کا

خیال بحر تھیٹر:-ٹیک:- پیاری صادق پیر تمہارا، عظمت کا بھرا نہیں فرق ذرا

سنو کام اس دم حشر کا کیا میرا یہ جسم سارا بشر کا کیا

پیاری صادق پیر تمہارا عظمت کا بھرا نہیں فرق ذرا

ذی شان بھی ہو تو ایسا ہی ہو مہربان بھی ہو تو ایسا ہی ہو

پیاری صادق پیر تمہارا عظمت کا بھرا نہیں فرق ذرا

صبح ہوتے ہی درگاہ میں جانا صنم شیرینی اور چادر چڑھانا صنم

پیاری صادق پیر تمہارا عظمت کا بھرا نہیں فرق ذرا

لو ارماں نکالو سبھی دل کے تم مزا لوٹو دنیا کا ہل مل کے تم

پیاری صادق پیر تمہارا عظمت کا بھرا نہیں فرق ذرا

اب روپ رام سلیم پوری اور اللہ نور مضطر جلالی کے مشترک لکھے ہوئے نوٹنکی لوک ناٹک لیلیٰ مجنوں سے ایک تھیٹریکل بحر کا مترنم نغمہ مجنوں کی امداد کو شاہ نوفل آتا ہے اور لیلیٰ کے باپ سے اس طرح تھیٹریکل بحر میں مکالمہ کرتا ہے، بے حد مترنم موسیقارانہ انداز میں

جواب نوفل کا سردار نجد والد لیلیٰ سے

گر یہاں آئے ہیں تو مطلب کو بر لائیں گے ہم
لے کے لیلیٰ کو مہرباں اپنے مکاں جائیں گے ہم

جواب سردار کا

کیا ہوئے بے ہوش پی لے ہوش آنے کی دوا   شعر کیا چلی لیلیٰ کی لیلیٰ لے کے جانے کی ہوا
ٹیک: لیلیٰ کے لینے والے چلے آئے بڑے مارے شیخی کھڑے   بحر تھیٹر لیلیٰ کے لینے والے
کرو بات خالی یہ زیادہ نہیں - یہاں پورا ہوتا ارادہ نہیں

جواب نوفل کا

ٹیک بحر تھیٹر: -اب لیلیٰ ہی کو لے کر جاویں گے ہم   کیوں ہوتے گرم
کہیں آپ سے سچ یقیں کیجیے بحر تھیٹر نہ ہے بات کھوٹی سمجھ لیجیے
اب لیلیٰ ہی کو لے کر جاویں گے ہم - کیوں ہوتے گرم

جواب سردار نجد کا

اجی آپ کا یہ غلط ہے خیال   یہاں پر گلتی نہ ہرگز ہے دال
لیلیٰ کے لینے والے چلے آئے بڑے - مارے شیخی کھڑے

جواب نوفل کا

بنے گا ہمارا بلا شک ہی کام   نہیں زور کا آپ کا یہ کلام
اب لیلیٰ ہی کو لے کر جاویں گے ہم، کیوں ہوتے گرم

جواب سردار کا

چلے جائیے لے کے لشکر تمام   نہ پھر اب کے بس لینا لیلیٰ کا نام
لیلیٰ کے لینے والے چلے آئے بڑے۔ مارے شیخی کھڑے

جواب نوفل کا

اسی لیے آئے لے لشکر کو ساتھ   لیلیٰ کو لینے دکھارن میں ہاتھ
اب لیلیٰ ہی کو لے کر جاویں گے ہم - کیوں ہوتے گرم

جواب سردار کا

تمھیں فوج کا دم بدم زور ہے۔ بحر تھیٹر تو بندہ بھی کچھ نہ کمزور ہے لیلیٰ کے لینے والے...

جواب نوفل کا

ارادہ اگر جنگ کا سردار ہے بحر تھیٹر تو سنبھل جاؤ نوفل بھی تیار ہے اب لیتی ہی ہے کر جاویں ہم کیوں...

اب لکھنوٴ کانپور اسکول کے شاعر پچھمی نرائن کا بھی تھیٹر یکل بحر کا نغمہ وفادار صنم سے ناٹک کا ہیرد جو طوائف پر ہزاروں روپیہ لٹا دیتا ہے ایک دلال کا پانچ سو روپے دینے کے لیے طوائف کندن جان سے پانچ سو روپے اودھار مانگتا ہے تو کندن جان صاف انکار کر دیتی ہے اور تھیٹر بحر میں جواب دیتی ہے۔ تھیٹر یکل بحر میں عرض کر چکا ہوں بے حد مترنم ہوتی ہے۔

جواب تارہ چند کا

سنئے سنئے کندن جان اس دم ہو بھاری احسان بحر تھیٹر زیادہ کرو نہیں حیران میری سن سن سن

جواب کندن جان کا

جاؤ جاؤ جاؤ جاؤ زیادہ فخر نہ کھاؤ بحر تھیٹر قرضہ نہیں یہاں تم پاؤ کریئے خیال خیال

جواب تارہ چند کا

تیرا ہو مجھ پر احسان اس دم جو دیدو دل جان بحر تھیٹر کہتا ہوں میں باایمان دوں گا کل کل کل

بحر کانپوری

کانپور لکھنوٴ اسکول کے نوٹنکی لوک ناٹک شعرا نے اپنی ایک الگ بحر بھی نکالی ہے جو بحر کانپوری کہلاتی ہے۔ کانپوری اسکول کے شاعر رادھا رمن کی نوٹنکی سانگیت ناٹک سے جب مالن پھول سنگھ کو عورت بناتی ہے:

جواب رنگا کا

یہ سن مالن نے پھول سنگھ کو تن سنگھار کرایا ہے بحر پہنا انگیا ریشم والی ساری کو شیش اڑایا ہے
سونے کا زیور چمک دار پہنائے ترت یہ دلبری کا کا بن گئی نویلی البیلی نازنین نرالی حور پری
برسے چہرے پر نور عجب جوبن کی جھلک سوائی ہے نپوری لکھ پھبن شاد ہو مالن نے پھر ایسی بات سنائی ہے

نوٹنکی لوک ناٹکوں میں نثری مکالمے

نثری مکالموں کی اہمیت

گو کہ غنائیہ ڈرامے موسیقی اور رقص سے پیدا ہوئے ان میں پلے اور بڑھے لیکن ابتدائی اُن کی سنسکرت ڈراموں سے رکھی گئی یا سنسکرت ڈرامے ان منظوم لوک ناٹکوں سے بنے یہ ایک متنازعہ سوال ہے لیکن جب سنسکرت ڈراموں میں جگہ جگہ نثری مکالمے بھی شامل کیے گئے تو ان غنائیہ لوک ناٹکوں میں بھی نثر نظر آنے لگی۔ حقیقت یہ ہے کہ فطری ڈراما نثر کا ہی ہے کوئی فرد ہر وقت نظم نہیں بول سکتا اور نظم میں نثر کی بہ نسبت زیادہ پابندیاں ہوتی ہیں لیکن قاری یا سامع کو نثر کی بہ نسبت مترنم نظم سے زیادہ متاثر کیا جا سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جذبات اور احساسات سے کسی کو متاثر کرنے کے لیے نثر کی بہ نسبت نظم ہی زیادہ موزوں سمجھی جاتی ہے اور دوسرے بہ نسبت نثر کے نظم یاد بھی جلد ہو جاتی ہے۔

مولانا حالی مرحوم نے مقدمہ شعر و شاعری میں انگریزی شاعر بائرن جس نے اپنی نظم کے ذریعہ اہل یونان کی آزادی کے لیے ترکوں کے اہل یورپ کو بیدار کیا تھا اور اس کے نتیجہ میں اہل یورپ کی امداد سے ترکوں کو یونانیوں کو آزاد کرنا پڑا اور انھوں نے ایک عربی شاعر میمون بن قیس عرف اعشیٰ کا بھی ذکر کیا ہے جس نے ایک غریب عورت کی لڑکیوں کی تعریف میں قصیدہ لکھ کر اور ان کی صورت اور سیرت کی تعریف کر کے ان کی شادی ایک امیر گھرانے میں کرا دی تھی اور فارسی

کے مشہور شاعر رودکی نے اپنے وطن کی مفارقت میں بے چین فوجی سپاہیوں کی استدعا پر بادشاہ کو اپنے وطن کی تعریف میں اپنی نظم کے ذریعہ اس کے جذبات، احساسات اور وطنی جذبہ کو بیدار کر کے اُسے وطن جانے پر آمادہ کر دیا تھا۔

قدیم سانگوں میں نثری مکالمے

اسی لیے انسان کی ابتدا سے مذہبی رسوم، حمد اور مناجات، بھجن منظومات میں ہی شروع کیے گئے۔ اور غنائیہ لوک ناٹکوں کی بنیاد بن گئے۔ گو یونان میں نثری ڈرامے ہی زیادہ اہم سمجھے گئے لیکن ہندوستان میں رقص موسیقی اور غنائیہ ڈرامے نے ایک جداگانہ صنف کی شکل اختیار کر لی پھر بھی ان میں بعض مقامات پر نثری مکالمے بھی ادا کیے جاتے تھے اور ہمیں اکثر جدید نوٹنکی لوک ناٹکوں میں بھی نثر ملتی ہے۔ لچھمن دار انگری کے اٹھارھویں صدی میں لکھے ہوئے نوٹنکی لوک ناٹک کی نثر سانگ گوپی چند سے ملاحظہ فرمائیے۔ مکالمے یا نثر کو بارتا یا وارتا کہا گیا ہے گوپی چند اپنی ماں کے حکم سے فقیری اختیار کر لیتا ہے اور گرو گورکھناتھ کا چیلا بننے کے لیے اپنے ماما برتری جو گورکھناتھ کا چیلا ہے جاتا ہے، ان سے گرو گورکھناتھ کو گوپی چند کو چیلا بنانے کے لیے رضامند کرنے کو کہتا ہے۔

وارتا یا بارتا

''یہ بات کہی گوپی چند نے پھر یارو چھاتی سے لگا لیا تب بھرتری نے کہا تم ٹھہرو، میں گرو جی سے آگیا لے آؤں تب تین دفعہ گئے گرو جی کے پاس کٹ پوتلی لے کر چوتھی دفعہ گوپی چند کو لے گئے آواز دینے کو گوپھا میں، تب گرو جی بولے کون ہے، تب بھرتری نے کہا میں چیلا ہوں اور گوپی چند آپ کی سیوا کرنے کو چرن سمیہ آیا ہے تب گرو جی بولے گوپی چند تو امر ہے تب بھرتری بولے گرو جی امر کرو گے تو امر ہے گوپی چند کو بردان دیا بچہ ناہلی لائے جیو گوپی چند''

اسی سانگ کے آخر سین میں بھی ایک جگہ نثری مکالمہ ہے جب بنگال میں گوپی چند کی بہن بھائی کو سادھو بنا دیکھ کر مر جاتی ہے تو گوپی چند گرو گورکھناتھ کو یاد کرتا ہے اور نثری مکالمے میں سانگ میں اُسے اس طرح ادا کیا ہے۔

(وارتا) بارتا گرو جی سے

''جب گوپی چند نے بنگالے میں بہت دکھ پایا تو بڑی آدینتا سے گرو جی سے عرض کی کہ ہے گرو ایسے سنکٹ میں میری سہائتا کیجئے تب گرو نے اپنی گوپھا میں شبد سنا کہ آج گوپی چند پر بنگالے میں بڑا کشٹ پڑا ہے تب گرو جی ایک گھڑی کے بیچ میں بنگالے پہنچے اور گوپی چند کے پاس کھڑے ہو کر سننے لگے آخر دیکھا کہ چیلا بہت زچ ہوا تب بولے''

سب سے قدیم نثر ہمیں نوٹنکی لوک ناٹکوں میں چھمن دار انگری کے سوانگ میں ملتی ہے جو بے حد مختصر ہے اور یہ نثر راوی یا نوٹنکی سانگ کے رنگایا کوی یا شاعر کا فرض انجام دیتی ہوئی معلوم ہوتی ہے اس میں مکالماتی پہلو کافی کم ہے اور یہ نثر ایک طبقہ کی نمائندگی بھی کرتی ہے۔

اندر سبھا میں نثری مکالمہ

بعد میں ہمیں نثری مکالمہ اندر سبھا امانت میں ملتا ہے۔ چھمن کے گوپی چند بھرتری میں صرف تین جگہ مختصر نثر ہے تو امانت کی اندر سبھا میں تین مرتبہ بے حد اختصار کے ساتھ ہے۔ امانت کی نثر میں شعریت، فصاحت اور روانی ہے جیسا کہ اس زمانے کی لکھنوی نثر کا ماحول تھا لکھنو کی اس وقت کی نثر کی بہ نسبت امانت کی نثر میں سادہ پن ہے لیکن گوپی چند کی نثر غیر ادبی بے ربط اور ناموزوں ہے جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں یہ اپنے طبقہ کی نمائندگی کرتی ہے اور منشی رجب علی بیگ سرور کی نثر کے مقابلے میں آسان اور سلیس ہے۔ امانت کی اندر سبھا سانگ کی نثر کا نمونہ ملاحظہ ہو:

جب گلفام کو چاہ میں قید کر دیا جاتا ہے اور سبز پری اس کو رہا کرانے کے لیے جوگن کا بھیس بدل کر راجا اندر کے دربار میں جاتی ہے اور راجہ اندر کو اپنا گانا سناتی ہے راجا اندر بے حد خوش ہوتا ہے اور پان کی گلوری جوگن کو دیتا ہے تو جوگن کہتی ہے:

گلوری دینا راجا کا جوگن کو محظوظ ہو کر اور جواب دینا جوگن کا نثر میں

''پان لے کر کیا کروں کسی سبزہ رنگ کا دھیان ہے ہڈیاں چونا ہیں بدن دھان پان ہے عشق لہو پی پی کے رنگ لایا ہے فراق نے قتل کا بیڑا اٹھایا ہے گلوری کے مجھے کیا نکتا ہے فقیروں کا منہ کون کیل سکتا ہے۔''

راجا اندر خوش ہوکر ہار انعام دیتا ہے تو سبز پری جو جوگن کے بھیس میں جواب دیتی ہے
ہار دینا راجا اندر کا جوگن کو پھر جواب دینا جوگن کا اور ہار نہ لینا
ہار ز۔نہ ہار نہ لوں گی دل کو خار ہے اپنا گل عذار گلے کا ہار ہو تو بہار ہے۔

نوٹنکی سانگوں میں نثری مکالمے

نوٹنکی لوک ناٹک کیونکہ غنائیہ ڈرامے ہوتے ہیں اس لیے ان میں نثری مکالموں کا فقدان ہوتا ہے۔راگ راگنیاں زیادہ ہوتی ہیں لیکن پھر بھی ہمیں ان میں نثری مکالمے مل جاتے ہیں جس میں زیادہ تر امانت کی اندر سبھا یا لکھنوی مکالماتی نثر کا رنگ ہوتا ہے۔اندرمن اسکول ہاتھرس کے اللہ نور مضطر کے نوٹنکی لوک ناٹک بے نظیر بدر منیر سے نثری مکالموں کی چند سطور:

جب ماہ رخ پری کے حکم پر دیو شہزادہ بے نظیر کو بدر منیر کے باغ سے لے کر آتا ہے اور گرفتار شہزادہ کو پری ماہ رخ کے سامنے پیش کر کے کہتا ہے ''جواب دیو کا''

وارتا (مکالمہ) دیکھئے دیکھئے یہ حاضر بے نظیر ہے آپ کا دلپذیر ہے بدر منیر کے باغ میں سوتا ہوا پایا تو فوراً ہی اڑا کر آپ کے نزدیک میں لایا

جواب ماہ رخ پری کا بے نظیر سے

وارتا:- کیوں رے جفا کار ستم گار مکار سیر کو جانا غیروں سے دل پھنسانا ہمیں فرقت میں رلانا بنا بات ہی بات اٹھانا۔ بالا ہی بالا مزے لوٹنا بھلا بدعادت کہاں جاتی ہے آخر خو انساں کہاں جاتی ہے۔

جواب بے نظیر کا

وارتا:- اے پری جادو بھری تو نے ہی ستم گری کی۔ سوتا اٹھوا کر سراندیپ سے منگوایا۔ بار دگر دل جان بدر منیر سے چھڑایا۔

جواب ماہ رخ پری کا

وارتا:- بدکار کس کا نام زبان پر لاتا ہے مجھ جلی کو اور بھی جلاتا ہے۔افسوس صد افسوس۔
اور یہی مصنف مکالموں کا اسلوب شیریں فرہاد نوٹنکی لوک ناٹک میں بدل دیتا ہے۔

شاہ خسرو اور فرہاد کا مکالمہ

خسرو: بے ادب بتلا تو سہی ہم کو تیرا کیا نام ہے
فرہاد: نام میرا اے شاہ فرہاد نا کام ہے
خسرو: اچھا بھلا تیرے شہر کا نام کیا فرہاد ہے
فرہاد: نا میرے شہر کا سرکار عشق آباد ہے
خسرو: کیا تو کھاتا ہے، پیتا ہے پوچھیں ہیں ہم
فرہاد: خون پیتا ہوں جگر کا اور میں کھاتا ہوں غم
خسرو: کس طرح قائم تری رہتی ہے دائم زندگی
فرہاد: بس کسی کی یاد میں رہتی ہے قائم زندگی
خسرو: کیا تو ناداں ملکہ شیریں کا عاشق زاد ہے
فرہاد: جی میں عاشق ہوں اسی کا وہ میری دلدار ہے
خسرو: آخرش ملکہ وہ اک ناچیز تو انسان ہے
فرہاد: ایک رتبہ شہ گدا کا عشق میں سلطان ہے
خسرو: چھوڑ دے بس عشق شیریں کا متی نادان ہو
فرہاد: واہ جی واہ یہ مبارک آپ کو سطان ہو

جواب خسرو کا

وارتا بازآ بازآ، ہے اس میں بھلا بےخبر تیرا ورنہ لینا سمجھ، رہنا نہیں دھڑ پہ ہے سر تیرا

جواب فرہاد کا

دکھا کر اس قدر ڈر آپ کیا تیوری بدلتے ہیں شعر جو عاشق ہیں بھلا کب سر کے کٹ جانے سے ڈرتے ہیں

جواب خسرو

سنبھل بدکار تجھکو ڈالتا ہوں مار کے نیچے شعر تیرا آتا ہے سر اب میری تلوار کے نیچے

یہاں شاعر نے پارسی تھیٹریکل ڈراموں کے نثری مقفّٰی مکالموں کی طرز اختیار کر لی ہے

کانپور، لکھنو اسکول نوٹنکی لوک ناٹک والوں نے بھی پارسی ڈراموں کے مکالموں کی تقلید کی ہے اور مکالے کو وارتا نہ کہہ کر ڈراما کہا ہے۔ یاسین کانپوری کے قومی دلیر سے چند سطور:

جواب سردار تارن کا

ڈراما:- مہاراج قسم ہے تیغ کی بل کی ہنر کی اور ہمت کی قسم ہے ماتا کے دودھ کی عزت کی قسم ہے
چھتری پن کی قسم ہے راجپوتی شوکت کی قسم پشت زمین کی اور قسم ہے خرچ رفعت کی میں بدلالوں گا
جب تک یہ باقی سینے میں دم ہے غلام کا اشعار دشمن سے اشتیاق رہے انتقام کا
پیچھے قدم نہ شرط دفا سے ہٹاؤں گا   کل خاندان بھینٹ دفا پر چڑھاؤں گا
دشمن سے تیرے خون کا بدلا چکاؤں گا   یہ سر بھی اپنا تیغ عدو پر چڑھاؤں گا

نوٹنکی لوک ناٹک اور کامک

جیسا کہ تحریر کیا جا چکا ہے کہ تر موہن لال نے نوٹنکی لوک ناٹک کو مکمل طور پر پارسی تھیٹریکل کمپنیوں کے ڈراموں کی شکل دینے کی کوشش کی یہ ڈرامے اپنی عمومیت کھونے لگے۔ پارسی تھیٹریکل کمپنیوں کے لیے تیار کیے ہوئے ڈراموں میں انگریزی طرز کے گانے اور مزاحیہ کامک ہوتے تھے۔ وہ کانپور لکھنوٴ اسکول کے نوٹنکی ڈراموں میں شامل کیے گئے یہ دوسری بات ہے کہ ان کا کردار جوکر پسو تو مقبول ہو لیکن کامک مقبول نہ ہو سکے کیونکہ یہ منظوم غنائیہ ڈرامے تھے اور عوام غنائیہ ڈھنگ ہی پسند کرتے تھے۔ مشہور نوٹنکی لوک ناٹک خدا دوست سلطان جیسے یاسین کانپوری نے شری کرشن اور تر موہن دونوں کے لیے لکھا تھا اس میں کومک بڑھائے گئے لیکن شاذ و نادر ہی کوئی کمپنی ان کامک کو اسٹیج کرتی تھی۔ یہاں خدا دوست سلطان سے یاسین کے دونوں کامکوں کے مکالمات نہ دے کر ایک سین کے کچھ مکالمات پیش کر رہا ہوں ان مکالمات میں مکمل طور پر پارسی کمپنیوں کے لیے تیار کیے ہوئے کامک کا اثر نظر آتا ہے

داخلہ مسٹر گل رخ ہاتھ میں اخبار لیے ہوئے

ہا، ہا، ہا، ہا، ہا، ارے واہ میں اور میری تقدیر ہا، ہا، ہا، میں تو سمجھا تھا کہ اللہ میاں نے میری تقدیر میں جورو لکھی ہی نہیں مگر ہا، ہا، ہا، ہا، سچ ہے خدا کے بھید خدا ہی جانے ہا، ہا، ہا، میر چھنو کی دختر نیک اختر مس سوسن اخبار میں لکھتی ہیں کہ مجھے ایک لائق جنٹل مین شوہر کی ضرورت ہے ہا، ہا، ہا، ہا، ہا، مجھ سے بڑھ کر لائق کون ملے گا جو جورو کے لیے اودھار کھائے پھر رہا ہے اب یہ پٹاخہ جان یاروں کے ہاتھ سے نکل کہاں جاتی ہے اب جاتا ہوں اور اپنا رنگ جماتا ہوں (جاتا ہے)

اسٹیج پر داخلہ مس سوسن۔ ارے فجو ارے فجو

فجو:- (پیٹ پر ہاتھ پھیرتا ہوا اور ڈکار لیتا ہوا) آئی آفت

سوسن:- کم بخت حرام کا مال کھا کھا کر اتنا موٹا ہو گیا ہے کہ چلا بھی نہیں جاتا

فجو: اجی مس صاحبہ آپ تو اور یونہی ٹوکا کرتی ہیں دیکھو تمھارے ٹوکنے سے میری طبیعت دو تین روز سے خراب ہو گئی ہے جس کی وجہ سے کھانا بالکل نہیں کھایا جاتا، مشکل سے پندرہ سولہ چپاتی کھا پاتا ہوں۔

سوسن: کمبخت، کمینے، بدذات اور کیا مجھے کھائے گا

فجو: یہ اچھے کام کے سلسلے میں خطاب عطا ہو رہے ہیں

سوسن: دیکھو اگر کوئی جینٹلمین آئے اور مجھ سے شادی کا پیغام لائے تو مجھے اطلاع کرنا

فجو: بہت اچھا سرکار اور اگر کوئی نہ آیا تو دوڑ کر لوا لاؤں گا

سوسن: چپ بدذات

فجو: بہت اچھا سرکار دیکھو یہ انگریزی گلہری کیا کیا رنگ لاتی ہے۔

لوک ناٹک یا عوامی غنائیہ ڈراما اور اس کی زبان

انسان کی زندگی میں زبان کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ انسانی آبادی کا بہت بڑا حصہ کبھی اس پر غور نہیں کرتا کہ زبان کا اس کے تہذیبی اور تمدنی ارتقا سے کیا اور کتنا گہرا تعلق ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ زبان کے بغیر تہذیب کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ لوگوں کو جس قدر اپنے تہذیبی ورثہ کا احساس ہوتا جا رہا ہے۔ اس قدر زبان سے ان کی دلچسپی بڑھتی جا رہی ہے۔ حالانکہ اس دلچسپی کی نوعیتیں مختلف ہیں کیونکہ زبان کا مسئلہ کسی نہ کسی حیثیت سے ہر شعبہ حیات سے اور اس وجہ سے بھی اکثر عوام سے وابستہ معلوم ہوتا ہے کہ اگر ہم انسان کا تصور بغیر زبان کے کرنے کی کوشش کریں تو ہمیں جانور اور انسان میں امتیاز کرنا مشکل معلوم ہوگا۔ دونوں میں جو چند مابہ الامتیاز چیزیں ہیں ان میں زبان کو غالباً سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے بقول سید احتشام حسین مرحوم ''کسی رخ پر جائیے لیکن تاریخ تمدن میں زبان کا عمل جاری رہتا ہے۔ یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ یہ عمل ساکن اور جامد نہیں ہوتا ہے اور انسانی ضروریات اور خواہشات کا تابع ہوتا ہے اگر ایسا نہ ہوتا تو دنیا کی زبانوں اور تہذیبوں میں نہ تبدیلی ہوتی نہ ترقی۔ لیکن ہم دیکھتے ہیں زبانیں اور تہذیبیں دونوں چیزیں کچھ قبول کرتی اور کچھ چھوڑتی رہتی ہیں۔ اس طرح وہ اپنی ضروریات کے مطابق زندگی کی ہر منزل میں انسان کے ساتھ رہنے کی صلاحیت اپنے اندر پیدا کر لیتی ہیں جو شخص بھی زبان اور تہذیب کو الگ الگ پھیلا کر مطالعہ کرے گا اس پر یہ حقیقت منکشف ہو جائے گی کہ

زبان تہذیب کا تحفظ بھی کرتی ہے اور اس کی اشاعت میں بھی معاون ہوتی ہے۔''
(زبان اور تہذیب بحوالہ اردو میں لسانی بیانی تحقیق ،ص 273)

ڈاکٹر تنویر احمد علوی کا کہنا ہے کہ اب تک زبانوں کا مطالعہ مختلف زاویوں سے کیا گیا ہے لیکن ایک بڑے زاویہ کو نظر انداز کر دیا گیا ہے یعنی تہذیبی ثقافتی، سماجی، مذہبی اور سیاسی تغیرات کے اس زاویہ کو ہم زبان کا معمار کہہ سکتے ہیں جو ڈرامائی صنف جو مذہبی، تہذیبی، ثقافتی فنی تغیرات کے تحت صوتی معنوی تبدیلیاں زبان کے ابتدا اور ارتقا میں معاون ہو سکتی ہیں۔ یہ کام مستقل نوعیت سے کرنے کی ضرورت ہے۔ زبان اور تہذیب کے تعلق کو ظاہر کرتے ہوئے حقیقتاً لسانی مطالعہ کے بغیر کسی صنف کے تہذیبی ماحول کی عکاسی پوری طرح ممکن نہیں۔ یہی غنائیہ ڈرامائی صنف ہے جس نے عوام میں لسانی یکجہتی کو فروغ دیا۔ عوامی زبانوں کو عمومیت بخشی ملک کے ایک حصہ سے دوسرے حصہ تک ثقافتی اور تہذیبی یکسانیت کو پھیلایا۔

یہی غنائیہ ڈرامے اور رقص مذہبی اور تہذیبی مدارج کے تحت اپنی ابتدا سے زبانوں میں تغیرات پیدا کرتے رہے۔ اس تغیر اور تبدیلی کے لیے ہمیں ہندوستان کی پوری تاریخی اور تہذیبی روایات پر نظر ڈالنی پڑے گی۔ ہندوستان ایک برصغیر ہے اس میں سیکڑوں قومیں بستی ہیں اس کی ابتدا سے اس میں حملہ آوروں کی شکلوں میں بہت سی قومیں اپنے اپنے کلچر کے ساتھ آتی رہی ہیں۔ مشہور فرانسیسی محقق ڈاکٹر گستاولی بان نے ہندوستان کو اکل الالم کا خطاب دیا ہے۔ (تمدن ہند از ڈاکٹر گستاولی بان مترجم امیر علی) دسیوں قومیں اور ان کی تہذیب یہاں کی تہذیب میں آکر ضم ہو گئیں ان کے وجود کا بھی پتہ نہیں چلتا۔ سن شاک یونانی گوجر اور بہت سی قوموں نے یہاں کے کلچر کو قبول کر لیا صرف دو تین قومیں ایسی رہیں جن کے کلچر کا وجود قائم رہا۔ ان میں دراوڑ اور آریہ، مسلمان اور انگریزوں کو لیا جا سکتا ہے۔ مؤخر الذکر نے کیونکہ یہاں کی زمین کو اپنا وطن نہیں بنایا اس لیے ان کی تہذیب کا اور ان کی زبان کے لسانی اثرات تو ہوئے لیکن من حیث القوم ان کا کوئی اثر باقی نہیں رہا، کیونکہ وہ سمندر پار سے آئے تھے اور سمندر پار واپس چلے گئے لیکن ان کی تہذیب کے اثرات ہر قوم سے زیادہ ہوئے اور ہندوستانی زندگی کا ہر شعبہ ان کے اثر کا مظہر ہے۔

لسانی تحقیق کا طالب علم ہندوستانی لسانیات پر تہذیبی اور ثقافتی نقطہ نظر سے غور کرے گا تو

اسے ایسا نظر آئے گا کہ یہ ملک ہندستانی تہذیب کی روایات کا ایک وسیع سمندر ہے جو وسط ایشیا سے ایران، افغانستان اور شمال جنوبی ہندوستان سے لے کر برما، ملایا، جاوا، ساترا، بالی، تھائی لینڈ تک پھیلا ہوا ہے اسے اس کے مطالعہ اور تحقیق میں ایک یکسانیت نظر آتی ہے۔ جہاں رامائن اور مہابھارت کا کلچر ہمیں جنوبی ایشیا میں بکھرا ہوا ملتا ہے تو وسط ایشیا میں بدھ مذہب کی روایت کی عکاسی ہوتی ہے ہمیں امت گھوش کے ڈرامے کے کچھ اوراق وسط ایشیا میں ملتے ہیں اور بھاس کے ڈرامے کیرل کے مندر سے دستیاب ہوئے ہیں۔ اس سے ہمیں ڈرامائی اور ثقافتی یکجہتی کی جھلک ملتی ہے۔ اب اگر ہم تہذیبی اور ثقافتی روایات کے ماضی پر نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں پتہ چلتا ہے کہ ابتدا میں اس ملک ہندوستان میں نیگرو آئڈ قبائل رہتے تھے اس کے بعد اسٹرا ک قبائل آئے جو اپنی جداگانہ قبائلی تہذیب کے مالک تھے۔ ان دونوں کے تہذیبی عناصر اب بھی ہمیں شمالی اور مشرقی پہاڑوں اور جنوبی ایشیا میں بکھرے نظر آتے ہیں۔ ان دونوں کے بعد مغربی ایشیا سے ایک اور مہذب قوم آئی جو ایک الگ اور ترقی یافتہ تہذیب کی مالک تھی بلکہ اس سے قبل اور اس کے بعد مسلمانوں کے علاوہ اس کے تہذیبی مقابلے کی کوئی دوسری قوم نہ تھی۔ اس کے اثرات ہمیں موہن جوڈارو اور ہڑپا میں سے لے کر نیل گری کی پہاڑی تک بکھرے نظر آتے ہیں۔ آریوں کو قبائلی دراوڑی کلچر کی بہت سی باتوں کو اپنانا پڑا تھا۔ دوسری جانب مفتوحین نے بھی آریائی کلچر کی بہت سی باتوں کو اپنے اندر سمولیا اور اس طرح ایک ملے جلے کلچر کی ابتدا ہوئی۔ ہندوستان میں ایک آریائی سماج بن گیا لیکن دانشور آریوں کو اپنی موروثی زبان یعنی ویدک سنسکرت بدلتی ہوئی اور گڑھی ہوئی محسوس ہوئی اس لیے انھوں نے مقامی پراکرت کی مدد سے ایک ملی جلی اور نکھری ہوئی شستہ زبان تشکیل کی جو سنسکرت کہلائی۔ یہ تھی پہلی اردو یعنی ایک مخلوط زبان جو آریہ قوم اور مقامی پراکرت کی امداد سے بنی۔ عیسیٰ سے قریب تین سو سال قبل پاننی نے اس زبان یعنی سنسکرت کی قواعد تشکیل کر کے اس کو قواعد اور ضوابط میں مقید کر دیا۔ آنجہانی ڈاکٹر سونتی کمار چٹرجی نے ایسے بہت سے قدیم پراکرت اور اسٹرا ک الفاظ کی فہرست دی ہے جن کی آمیزش سے ویدک سنسکرت جدید سنسکرت بنی کیونکہ سنسکرت ایک فاتح اور ایک زبردست کلچر رکھنے والی قوم کی زبان تھی اس لیے ملک کے ہر گوشے میں پہنچ گئی اور ملک کی ہر زبان حتیٰ کہ دراوڑ زبانوں تک کو متاثر کیا اور ان میں

سنسکرت الفاظ کی بہتات ہوگئی یہ زبان صدیوں تک اعلیٰ طبقوں، مذہبی فرقوں اور حکومتوں کی جو پشاور سے لے کر بنگال تک اور ہمالیہ کی ترائی سے لے کر رامیشورم تک پھیلی ہوئی تھیں کی سرکاری زبان بنی رہی اور ایک دور میں سنسکرت ہندوستان میں رابطے کی زبان تھی۔ سنسکرت کی طفیل ہندوستان کی غیر آریہ اقوام بھی براہمن کلچر اور مذہب میں رنگنے لگی اور پورے ملک میں ایک واحد تہذیب چھا گئی۔ سنسکرت کی اس ترقی کے باوجود عوامی پراکرتیں برابر ترقی کرتی رہیں کیونکہ ہندستانی معاشرہ دو طبقوں میں منقسم ہوگیا۔ ایک خواص کا جن کی زبان سنسکرت تھی لیکن پراکرت سمجھ اور بول بھی سکتا تھا۔ دوسرا طبقہ عوام کا تھا جو پراکرتیں ہی بولتا تھا جس کا ثبوت وہ سنسکرت ڈرامے ہیں جن میں براہمن اور چھتری سنسکرت بولتے ہیں اور ملازم عورتیں اور دوسری اقوام پراکرت میں بات چیت کرتے ہیں۔ یہاں صرف چند الفاظ دیے جاتے ہیں۔

گنگا (کوڑی) کپی (بندر) کلا (آرٹ) کال (وقت) کنڈا (کنڈ) نیلا (نیلا) پشپا (پھول) پوجانا (پوجا) پھلا (پھل) ہلا (ہل) بیجا (بیج) میورا (مور) راتری (رات) روپا (روپ) وغیرہ۔

بھارت کی عوامی پراکرتیں اوران کے لوک ناٹک پر اثرات

پراکرت کے معنی فطری زبان کے ہیں۔ یہ فطری زبانیں آریوں کے آنے سے قبل اوران کے ہندوستان میں آنے کے بعد شمالی ہند میں عوام کی بولیاں بنی رہیں اور ترقی کرتی رہیں۔ سنسکرت کافی عرصہ تک دہلی کے مسلم سلاطین کے دور میں فارسی کی طرح خواص کی بولی بنی رہی۔ ہر عوامی بولی میں علاقائی رنگ گھر کر گیا تھا۔ عوامی پراکرتوں میں پانچ پراکرتیں خاص تھیں۔ (1) مہاراشٹری (2) شورسینی (3) ماگدھی پراکرت (4) اردھ ماگدھی پراکرت (5) پشاچی پراکرت۔

مہاراشٹری پراکرت

یہ شورسینی زبان کی بقول محققین لسانیات بکھری ہوئی شکل ہے شورسینی پراکرت کا سب سے قدیم ادب اس میں ملتا ہے۔ اور یہ غنائیہ ڈراموں کی خاص عوامی زبان تھی اور موسیقی کی زبان تھی

اب بھی اسے دوسری زبانوں کی بہ نسبت بالادستی حاصل ہے۔ قدیم سنسکرت ڈراموں میں جب خواص سنسکرت میں بات کرتے نظر آتے ہیں تو عوام مہاراشٹری میں بات کرتے نظر آتے ہیں۔

شورسینی پراکرت

ان سب پراکرتوں میں سب سے اہم شورسینی تھی۔ یہ دوآبہ یا برج کے علاقہ کی زبان تھی۔ سنسکرت کے بعد اس کی ملک میں سب سے زیادہ قدرومنزلت تھی۔ متھرا کے تقدس اور کرشن بھگتی کے تحت یہ پورے شمالی ہند میں بولی اور سمجھی جاتی تھی۔ قدیم بنگالی ادب تک میں شورسینی پراکرت کی جھلک ملتی ہے۔ شورسینی زبان حقیقت میں کیسے وجود میں آئی اور یہ کس جگہ کی بولی تھی اس موضوع پر مختصر روشنی ڈالنے کی کوشش کروں گا۔ محققین کا کہنا ہے کہ موجودہ متھرا اور اس کے آس پاس کے علاقہ جس کو برج کہا جاتا ہے۔ عہد قدیم میں شورسین جن پد (ضلع) کے نام سے مشہور تھا اسی لیے اس علاقہ کی زبان شورسینی کہلائی اور شورسین کون تھا۔ رامائن کے مطابق شورسین کا تعلق رام چندر جی کے بھائی شتروہن کے لڑکے شورسین سے ہے جس نے اس ملک کی بنیاد ڈالی۔ یونانی مصنفین نے شورسین کو کرشن کا دادا بتایا ہے بعد میں کنس کو مار کر کرشن اور ان کے خاندانی شورسینی کہلانے لگے۔ میکس تھمیز نے بھی شورسین کا ذکر کیا ہے۔ اس نے لکھا ہے کہ کرشن کی شورسین بے حد عزت کرتے تھے۔ پرانوں کے شجرہ میں بھی کرشن کے دادا کا نام شورسین ملتا ہے۔ جین ادب میں بھی متھرا کی سواریوں کی تفسیر اسی اصول پر رکھی گئی ہے۔ بالمیک رشی نے رامائن میں یہ بات کہی ہے کہ شتروہن کے بیٹے شورسین کے نام پر شورسین جنپد ضلع یا علاقہ کا نام پڑا۔ شورکرشن کی عرفیت بھی تھی۔ بھاگوت کے اقتباس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ متھرا اور شورسین الگ الگ علاقے تھے۔ جنگوں کے بعد اس علاقہ کی دارالسلطنت متھرا بنائی گئی۔ ایسا ظاہر ہوتا ہے کہ شورسین علاقہ کی یہ تشخیص لگ بھگ عیسوی سن کی ابتدا تک رہی۔ اس کے بعد میں غیر ملکی حملہ آور شاک چھتریوں اور کسانوں کے اثر سے یہ علاقہ متاثر ہوا اور یہ علاقہ اپنے دارالسلطنت کے نام پر متھرا کہلانے لگا۔ بعد میں اس علاقہ کا ذکر متھرا کے نام پر ملتا ہے۔ شورسین کے نام پر نہیں۔ اس علاقہ کی زبان کا نام شورسینی پڑا۔ کسی زمانے میں شورسینی زبان پورے شمالی ہند میں اثر انداز تھی اور رابطہ کی زبان بھی، انہیں ہم دراوڑ کہتے ہیں۔ دراوڑ لوگ یا دراوڑ تہذیب ایک وسیع اور ترقی یافتہ تہذیب تھی جس نے

اپنے بعد کے آنے والے فاتح آریوں کو بھی اپنے کلچر میں رنگ لیا۔اُن کی موسیقی اور غنائیہ روایات ہمیں موہن جوڑاروں سے نکلی ہوئی مورتیوں اور تانبے کی تصویروں اور رقاصاؤں کی تصویروں اور گاندھار موسیقی میں ملنے ولی روایات جو اپنی ابتدا سے آج تک اپنی اہمیت کی حامل رہے ہیں میں نظر آتی ہیں۔

(متھرا ضلع کی بولی از ڈاکٹر چندر بھان راوت)

فاتح آریہ آئے اور ہندوستان کے حکمراں بن گئے لیکن کافی عرصہ تک وہ محکوم قوموں سے الگ تھلگ رہے اور اپنی ڈفلی اپنا راگ بجاتے رہے بلکہ انہوں نے محکوم قوموں پر پابندیاں عائد کردیں کہ محکوم اقوام یعنی شودران سے خلط ملط نہ کریں لیکن آخر کو مجبوراً کسی ملک میں رہ کر عوام سے جدارہ کر زندگی گزارنا مشکل ہے۔انہیں دراوڑ قوموں سے ملنا پڑا اور ان کی روایات کو بھی اپنانا پڑا۔جب ہم دراوڑی غنائیہ ڈرامائی روایات پر نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں یہ جنوبی ہند کے چپہ چپہ میں نمایاں نظر آتی ہیں۔بھرت کا ناٹیہ شاستر اس کا عظیم نمونہ ہے۔ہم کوتاییم کتھا کلی کرشناتم دیوداسی یکش گان اور یاترا کے غنائیہ روایات میں دراوڑی ڈرامائی روایات کی جھلکیاں پاتے ہیں تو یہی روایات بھگتی تحریک کے ذریعہ راس لیلا چرچری راسک راسکا، سوانگ پھاگ یاترا بھگت اندر سبھا اور نوٹنکی کی شکل اختیار کرلیتی ہیں۔

واضح رہے کہ آریہ جس وقت ملک میں آئے تو سب سے پہلے وہ پنجاب میں آکر بسے اور موہن جوڑارو اور ہڑپا کو فتح کیا اور دوآبہ میں بس گئے۔یہ لوگ پہلے ایران میں آکر رہے تھے اور اس ملک کا نام ایران ہی اس کی شہادت کے لیے کافی ہے۔علما کا خیال ہے کہ آریہ ایک ساتھ نہیں بلکہ جتھوں کی شکل میں ہندوستان میں وارد ہوئے۔یہ سلسلہ صدیوں تک قائم رہا۔کچھ آریہ میسوپوٹامیہ ہوتے ہوئے ایران میں آئے اور پھر وہ ہندوستان میں داخل ہوئے۔آریہ لوگ اس وقت اس زبان کو بولتے تھے جو ژنداوستا رگ ویدک سنسکرت لاطینی جرمن وغیرہ زبانوں کی ماں تھی جن ملکوں میں یہ نوآباد آکر بسے وہاں کے ماحول سے ان کی زبان میں صوتی تغیرات ہوتے چلے گئے۔یہ بات بھی قرین قیاس ہے کہ ابتدا میں آنے والے آریوں اور بعد میں آنے والے آریوں کی زبان میں بھی تھوڑا بہت فرق پایا جاتا ہوگا۔رگ وید کا کچھ حصہ افغانستان اور باقی حصہ سندھ

میں آ کر لکھا گیا جیسا کہ مندرجہ بالا سطور میں کہا گیا ہے کہ آریوں سے قبل یہاں دراوڑ جیسی مہذب قوم اور دوسری کئی اقوام رہتی تھیں جن کی تہذیب اور تمدن بھی جدا تھا ان لوگوں کی زبانیں بھی الگ تھیں جو پراکرت کہلاتی تھیں۔ کافی ایام تک آریائی زبان محکوموں کی زبان سے الگ تھلگ یعنی آخر آریوں کو روزمرہ میں ترک مسلمانوں کی طرح سے انہیں اپنانا پڑا۔

ماگدھی

جنوبی بہار کی پراکرتی زبان تھی یہ نہ صرف معیاری تھی بلکہ مہذب زبان سمجھی جاتی تھی اسے پالی سمجھنا درست نہیں۔

اردو ماگدھی

شورسینی اور ماگدھی پراکرتوں کے درمیانی علاقوں میں بولی جاتی تھی۔ جین، بدھ مذہب کے مبلغوں نے اسی زبان میں اپنے مذہب کی تبلیغ کی۔

پشاچی

یہ مغربی پنجاب اور کشمیر کے علاقہ میں بولی جاتی ہے۔ اسے خالص ہند آریائی نہیں کہا جاسکتا۔ موجودہ ہند آریائی زبانوں کو حسب ذیل پانچ شاخوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے:۔

(1) شمال مغربی
(2) جنوب مغربی
(3) وسطی
(4) مشرقی
(5) جنوبی

(ہندستانی لسانیات ڈاکٹر محی الدین قادری ص 73 نسیم بک ڈپو لکھنؤ، 1960ء)

کیونکہ ہمارے غنائیہ ڈرامے کا زیادہ تعلق وسطی گروپ سے ہے، اس لئے اس وسطی گروپ کی زبان کی لسانی رو یہ سے اس طرح تقسیم کی جاسکتی ہے۔

شجرہ وسطی گروپ

ہندستانی　باںگرو　برج بھاشا　قنوج　بندیلی

جدید ہندی　　اردو

ناگری رسم الخط　　فارسی رسم الخط

گجری　　دکنی　　جدید اردو

درباری یا معیاری　　فشائیہ یا درمیانی اردو　　دیگری ہندوی یا ہندی

یعنی برج بھاشا لی اردو

(ڈاکٹر جان گلکرسٹ نے اپنی ہندوستانی ڈکشنری کے دیباچے میں یہ تقسیم لکھی ہے)

برج بھاشا، اس کا علاقہ اور اہمیت

برج بھاشا جیسا کہ پیچھے ذکر کیا جا چکا ہے۔ شورسینی اپ بھرنش کی نکھری ہوئی شکل ہے اور شورسینی کی طرح ہی پورے ہندوستان میں مقبول تھی بھگتی تحریک کی وجہ سے برج بھاشا بنگال میں کچھ بدلی شکل میں برج بولی کہلائی۔ بقول ڈاکٹر مسعود حسن خان برج بھاشا شورسینی اپ بھرنش اور پراکرت کی سچی جانشین ہے۔ (مقدمہ زبان اردو، ص 77) شورسینی پراکرت سے ہندستانی یا کھڑی بولی یا کڑوری بولی پیدا ہوئی۔ مولانا محمد حسین آزاد نے تو آزادانہ طور پر فرما دیا کہ اتنی بات ہر شخص جانتا ہے کہ ہماری اردو زبان برج بھاشا سے نکلی ہے اور برج بھاشا خاص ہندستانی زبان ہے۔ اس کی عمر آٹھ سو برس سے زیادہ نہیں۔ برج کا سبزہ زار اس کا وطن ہے شاید اس کی میراث

قدیمی کی سند سنسکرت کے پاس ہوگی لیکن نہیں۔ابھی اس کا سراغ آگے چلتا ہے یہاں کے اصلی رہنے والے کون تھے جو آرین سے پہلے رہتے تھے۔ان کی زبان کیا تھی قیاس سے معلوم ہوتا ہے جیسے اب پنجاب میں قطعہ قطعہ کی زبان کہیں کچھ اور کہیں کچھ ہے اور کہیں بالکل مختلف ہے۔یہی حال اور اضلاع ہند میں ہے اسی طرح اس عہد میں بھی اختلاف ہوگا۔اس عہد کی نشانی ہوں گی جن کی نشاندہی تامل روڑ یا تیلگو وغیرہ اضلاع دکن میں مشرق میں اب تک یادگار موجود ہیں بلکہ اس حالت میں بھی ان کی شاعری اور انشا پردازی کہتی ہے کہ گٹھلی کسی لذیذ میوہ کی ہے۔سنسکرت سے اسے لگاؤ تک نہیں۔(آب حیات از مولانا محمد حسین) لیکن حافظ محمود شیرانی اور ڈاکٹر شوکت شیروانی مولانا آزاد کے مقولہ کی مخالفت کرتے ہیں وہ اردو پر برج کے اثر کو تو مانتے ہیں لیکن اردو کو برج بھاشا سے پیدا ہونا تسلیم نہیں کرتے۔اس میں شک نہیں کہ اردو برج بھاشا سے بے حد قریب ہے۔یہ قرب اس امر کا ثبوت ہے کہ اردو اور برج بھاشا اجنبی نہیں ایک دوسرے کی عزیز ہیں۔دوزبانوں میں قرب جتنا زیادہ ہوگا اتنی کی قرابت قریب کی ہوگی لیکن قرابت ماں بیٹی میں ہی نہیں دو بہنوں میں بھی ہوتی ہے اس لئے دو زبانوں میں مشابہتیں دیکھ کر یہ نتیجہ نکالنا کہ وہ ماں بیٹیاں ہیں صحیح نہیں ہے۔اردو کے لہجہ کی دلکشی اس کی نرمی اور گھلاوٹ ان چیزوں کو برج بھاشا سے مدد ضرور ملی اور ڈاکٹر مسعود حسن خان کے الفاظ میں بہت سے اختلاف کے باوجود سکندر لودھی کے زمانہ سے لے کر شاہجہاں کے زمانے تک برج بھاشا کا اردو کے ارتقا میں بڑا ہاتھ بھی رہا پھر بھی اردو کا ایک امتیازی رنگ ہے جو صوتی اور لسانی حیثیت سے برج بھاشا کے مقابلے میں زیادہ وسیع اور گہرا ہے اس لیے اردو کی ابتدا کے سلسلے میں آزاد کا نظریہ تسلیم نہیں کیا جا سکتا البتہ یہ ضرور ہے کہ انھوں نے سنسکرت اور فارسی الفاظ کے تعلق سے جو بحث کی ہے اس سے اردو زبان کی تاریخ سمجھنے میں بڑی مدد مل سکتی ہے۔(لسانیات اور اردو سید محمود الحسن ص 137)

پروفیسر حافظ محمود شیرانی برج بھاشا کا اس انداز میں ذکر کرتے ہیں۔برج بھاشا دراصل ضلع متھرا کی زبان ہے جہاں سے نکل کر اس نے بہت وسعت اختیار کر لی ہے۔جنوب میں تمام ضلع آگرہ اکثر علاقہ ریاست بھرت پور دھول پور قرولی مغربی علاقہ ریاست گوالیار اور مشرقی علاقہ ریاست جے پور میں پھیلی ہوئی ہے۔مثلاً گوڑگانوا کے مشرقی حصہ شمال مغربی دوآبہ بلند شہر،

علی گڑھ، ایٹہ، مین پوری، گنگا پار بدایوں، بریلی اور ترائی اور ضلع نینی تال میں بولی جاتی ہے اور مختلف مقامات پر مختلف نام رکھ دیے گئے ہیں۔ مثلاً مشرقی علاقہ میں جہاں قنوجی زبان کا استعمال ہوتا ہے انتر بیدی کہلاتی ہے۔ گوالیار کے شمالی مشرقی گوشہ میں جو دھولپور کے متوازی ہے اور جہاں سکرواڑ اراجپوت آباد ہیں۔ سکرواری قرولی کے میواتی علاقہ اور بعض علاقہ گوالیار میں چمبل پار میں جادوپاٹی کہتے ہیں کیونکہ اس علاقہ میں اس نام کے راجپوت آباد ہیں۔ بھرت پور کے جنوبی علاقہ قرولی خاص اور مشرقی علاقہ جے پور میں جو ڈانگ کے نام سے موسوم ہے ڈانگی کہلاتی ہے اور پھر اس کی مقامی تین شکلیں ہیں یعنی ڈونگرا اور کالی اور ڈہانک علاقہ اور نینی تال میں اس کا نام بھکسا ہے برج بھاشا کا سب سے زیادہ مشہور نام گوالیاری ہے مرزا خان نے اس کی قواعد لکھی اور اسے بھاکا کے نام سے پکارا۔ راجستھان میں اس کا نام پنگل ہے۔ قدیم برج بھاشا نے شاعری کی گود میں پرورش پائی ہے۔ ہندوستان کے بعض مشہور شاعر اسی زبان میں لکھتے رہے ہیں۔ وٹھل ناتھ، مورداس، رائے داس، دیوداس، بہاری لال بے حد مشہور ہیں۔ گریرسن چندر بردائی کو بھی ارتقائی برج بھاشا کا شاعر بتاتے ہیں۔ ڈاکٹر دھرمیندر ورما بھی راسو کی زبان کو ابتدائی برج بھاشا بتاتے ہیں۔ پرتھی راج راسو عہد وسطیٰ میں لکھی گئی پرانی راجستھانی یعنی ڈنگل (انیسویں صدی کی برج بھاشا) میں کافی عرصہ تک یادداشت کی چادر میں پوشیدہ رہنے کی وجہ سے اس کی زبان میں تغیرات ہوتے رہے ہیں۔ مولانا محمد حسین آزاد بارھویں صدی کی اس تصنیف میں عربی فارسی الفاظ کی آمیزگی پر حیرت زدہ ہو کر لکھتے ہیں۔ شہاب الدین غوری نے رائے پتھورا پر فتح پائی۔ چندر کوی نے پرتھی راج راسا لکھا اسے دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ یہاں کی زبان میں کتنی جلدی عربی فارسی الفاظ شامل ہو گئے۔ پرتھی راج راسا میں مندرجہ ذیل الفاظ عربی فارسی کے پائے جاتے ہیں۔ محل، پروردگار، پگام (پیغام) کریم، سرطان (سلطان) بات شاہ (بادشاہ)، دیوان، فلک، اخلق عالم، اُجرت (حضرت) ملک، پھرمان (فرمان) سلام وغیرہ۔

ڈاکٹر سونتی کمار چٹرجی اس کی وجہ یہ بتاتے ہیں کہ عربوں کی فتح کے بعد ہی عوام میں عربی فارسی الفاظ رائج ہو چکے تھے عوام کیا بلکہ خواص بھی مقامی روزمرہ کی بولی میں عربی فارسی الفاظ استعمال کرتے تھے۔ مسلمان جب دہلی میں آئے تو دہلی میں زبان دہلوی کے علاوہ برج بھاشا بھی

عوام میں رائج تھی۔ سکندر لودھی نے جب آگرہ کو اپنا دارالسلطنت بنایا تو مسلمان برج بھاشا سے اور زیادہ متاثر ہوئے۔ حافظ محمود شیرانی فرماتے ہیں کہ مسلمانوں نے برج بھاشا کو بہت وسعت دی۔ اس کو بھاکھا یا بھاشا کے نام سے یاد کرتے رہے یہ سمجھ لینا چاہئے کہ جہاں فارسی شاعری اور ادب کی زبان تھی اسی طرح برج بھاشا موسیقی اور عوامی شعری زبان تھی اہل اسلام کی شعر دوستی نے بھاکا کی شاعری کو بہت کچھ تقویت دی۔ انہیں کے زمانے میں اس زبان میں ادب پیدا ہوتا رہا ہے۔ گویا اہل اسلام کے پاس تین زبانیں تھیں اول فارسی جس میں وہ شعر و ادب وانشا لکھتے رہے۔ دوسری ہندوستانی تیسری بھاکا یا بھاشا جس میں وہ موسیقی کرتے تھے اور شعر لکھتے تھے۔ خسرو کی گیت اور پہیلیاں ہمیں برج بھاشا میں ہی ملیں گی۔ خان خاناں اور کبیر کا کلام بھی برج بھاشا کی شاعری کا پرتو ہے۔ برج بھاشا کے قدیم ادب پر اگر نگاہ ڈالیں تو پتہ چلتا ہے کہ برج بھاشا میں لوک گیتوں کا بھنڈار ہے۔ راس لیلا، بھجن، گیت، جھولنا، ہولی، چوبولا، چھندوں میں کرشن جی کے پریم گیت بھرے ہوئے ہیں۔ (انیسویں صدی کی برج بھاشا) کیونکہ ہمارے غنائیہ ڈرامے کی زبانوں میں برج بھاشا کے قدیم سانگ ایک اہم مقام رکھتے ہیں۔ اس لیے برج بھاشا کا تذکرہ بے حد ضروری تھا۔ مغل بادشاہ فرخ سیر کے زمانے میں نواز کوی نے شکنتلا ڈرامہ سنسکرت سے برج بھاشا میں دوہوں، چوپائیوں، سورٹھوں اور کبت میں لکھا تھا جس کا ترجمہ کاظم علی جوان نے فورٹ ولیم کالج میں ڈاکٹر جان گلکرسٹ کے حکم سے للولال جی کی امداد سے اردو میں کیا تھا اسے کچھ لوگ اردو کا پہلا ڈراما کہتے ہیں لیکن وہ برج بھاشا میں ہے اور ڈرامانہ ہو کر سانگ ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اکبر کے دور میں ہی ٹوڈرمل کے حکم سے اہل ہنود نے فارسی اور اہل اسلام نے بھاکا سیکھنی شروع کر دی تھی وہ موسیقی اور ڈرامے کی زبان بنی۔ مغل بادشاہ فرخ سیر کے زمانے میں نواز کوی نے شکنتلا کا ترجمہ سنسکرت سے کیا۔

1837 میں منشی گمانی لعل جو اردو کے پہلے ناول نگار کہے جاتے ہیں جو اردو برج بھاشا اور فارسی کے زبردست عالم تھے کے بزرگ لجارام جی نے کرشن چرتر کے نام سے بیانیہ سانگ کی طرز میں چند دوہوں اور سورٹھوں میں دسم کتھا لکھی۔ 1819 میں منشی گمانی لال کے والد منشی موہن لال نے بھی کرماوتی کے نام سے اسے برج بھاشا میں دوہوں سورٹھوں اور چھندوں میں ایک نظم قطعہ

مثنوی لکھی اور خود منشی گمانی لال نے 1840 میں بھاگوت پران کو چوپایوں اور دوہوں میں نند داس کی ایک ضخیم جلد برج بھاشا میں نقل کی اور نثر میں مہابھارت کا برج بھاشا میں ترجمہ کیا۔ 1751 میں مہاراجہ بھرت پور بہادر سنگھ کے سرکاری شاعر سومناتھ چترویدی نے مادھوونودسوانگ لکھا تھا جیسا کہ انہوں نے خود کہا ہے

کہی بہادر سنگھ نے ایک دنا سکھ پائے
سومناتھ یا گرنتھ کو بھاشا دیو بنائے

اس کا ذکر جب میں سوانگوں کا ذکر کروں گا تفصیل سے تحریر کروں گا فی الحال اتنا ہی کافی ہے۔ موجودہ غنائیہ ڈرامہ جنہیں خیال، بھگت، سوانگ یا نوٹنکی کچھ بھی کہہ لیجیے برج بھاشا کی زمین میں ان کا تخم دیا تھا اور بعد میں اردو کی سرزمین میں سرسبز ہوا کیونکہ برج بھاشا اور کھڑی بولی یا ہندوستانی ایک ہی وطن کی رہنے والی ہیں اس لیے ان پر لسانی زاویے سے نظر ڈالنا ضروری ہوگیا تھا۔ پچھلے صفحات میں کہا جاچکا ہے کہ برج بھاشا اور ہندستانی دو سگی بہنیں ہیں نہ کہ ماں بیٹیاں۔ اور دونوں بہنیں غنائیہ ڈراموں میں مشترکہ خاندان کا رول ادا کرتی ہیں ویسے صوتی طور پر بھی ان میں زیادہ فرق نہیں ہے۔

برج بھاشا کے مصدر میں ''یو، یا، دو، نو'' آخر میں لگانے سے فعل بنتا ہے۔ مثلاً ہوئیو بمعنی ہونا، پوچھیو بمعنی پوچھنا، چلیو بمعنی چلنا وغیرہ۔ اسماء افعال اسماء صفات کے آخر میں ایک واوَ مجہول کا اضافہ کردیا جاتا ہے جس موقع پر اردو اور پنجابی میں الف ملتا ہے مثلاً اپنو سے اپنا، تھاریو سے تمھارا، چلیو سے چلا یا واوَ معروف بڑھا دیا جاتا ہے جیسے بست سے بستو، غلام سے غلامو، شیطان سے شیطانو، مستقبل میں اردو گا کے بجائے گو آتا ہے مثلاً مارونگو بمعنی ماروں گا وغیرہ وغیرہ۔ موجودہ ہندی کے حلقہ میں اکیاسی بولیوں کی گنتی کی جاتی ہے۔ برج بھاشا ان میں خاص ہے (سنس آف انڈیا شمارہ 1، 1951) برج بھاشا کا علاقہ چوراسی کوس مانا گیا ہے اس میں اٹاوہ میں علی گڑھ سے لے کر دھولپور اور گوالیار تک ہے۔ یہ بات اس قدیم دوہے سے ثابت ہے۔

پوردلی اور گوالیار میں بچ برجاوک دیس
جنگل اب ناکہ گراتکا مدھر و شیش

ڈاکٹر گریسن نے برج بھاشا کا علاقہ ضلع آگرہ، بھرت پور ریاست، بلند شہر، علی گڑھ، ایٹہ، مین پوری، بدایوں، بریلی اور نینی تال تک تین سو میل لمبی اور نوے میل چوڑی پٹی بتائی ہے۔ انھیں کئی لاکھ لوگ بولتے ہیں متھرا اس کا مرکز ہے۔ایک دوسرا دوہا

ات برہدات سون دولت سور سمس کو گاؤں
برج چوراسی کوس میں متھرا منڈل ناؤں
(انیسویں صدی میں برج بھاشا از ڈاکٹر وحیند رورما، ص 71)

قنوجی: نوٹنکی لوک ناٹک کی معاون زبان

ہندی محاورہ میں بارہ کوس پر پانی اور بانی بدل جاتی ہے۔ حالانکہ شمالی ہند کے بیشتر حصے پر شورسینی گروپ چھایا ہوا ہے لیکن اس میں ہر ایک بولی میں صوتی فرق نمایاں ہے۔ جنوب مشرق میں برج بھاشا اور ہندستانی سے ملے ہوئے علاقوں میں دو اہم بولیاں پائی جاتی ہیں جنھیں قنوجی اور اودھی کہا جاتا ہے۔ ہندستانی برج بھاشا اور قنوجی میں کچھ تھوڑا صوتی فرق پایا جاتا ہے۔ ادبی حیثیت سے یہ برج بھاشا سے پیچھے ہے اس کی اور برج بھاشا کی قواعد میں اتنا کم فرق ہے کہ گریسن کو اسے علاحدہ بولی کا مقام دینے میں پس وپیش ہے۔ اسے برج بھاشا کی ایک شاخ تسلیم کرتے ہیں اس کی قواعد کی نمایاں خصوصیات یہ ہیں کہ اس میں برج بھاشا کے برخلاف آ دکی اُو پر ختم ہوتا ہے لیکن یہ اُو برج بھاشا کی بعض بولیوں میں بھی ملتا ہے برج اور قنوجی دونوں میں حروف صحیح پر ختم ہونے والے الفاظ پر او بڑھا دیا جاتا ہے جیسے ہندوستانی گھر قنوجی گھرا و گھروا دوسری ہمسایہ بولیوں کی طرح قنوجی میں حرف علت کے درمیان کی 'ہ' گر جاتی ہے۔ جیسے کہی ہوئی بجائے کئی آو۔

کھڑی بولی	برج بھاشا	قنوجی
گھوڑا	گھورو	گھورَ
بڑا	بڑو	بڑَو
گیا	گیو	گ اُو

عہد وسطیٰ میں دہلی اور قنوج دو مشہور ریاستیں تھیں قنوج کا جے چند اور دہلی کا پرتھی راج مشہور راجہ ہیں دونوں میں چشمک تھی۔ چند بردائی نے پرتھی راج راسو میں دونوں کی چشمک کا تذکرہ اور سنجو گتا (دختر جے چند) کے سوئمبر وغیرہ کا تفصیل سے ذکر کیا ہے اور دونوں کی دشمنی کو ہندو سلطنت کے زوال کا باعث بتایا گیا ہے۔ مورخین قنوج اور اس کی آبادی رامائن کے زمانے سے بتاتے ہیں بالمیک رشی نے رامائن میں اس کے بسنے کا تذکرہ کیا ہے۔ یہ کنوج کہلاتا تھا مسلمانوں نے عربی قاف سے ہندی کاف کو بدل دیا اور قنوج کہلانے لگا۔ اب قنوج فرخ آباد ضلع کا ایک قصبہ ہے۔ یہاں کا تیل اور عطر مشہور ہے۔ تاریخی طور پر اس کی اہمیت بہت زیادہ ہے۔ اب بھی آل کھنڈ میں قنوج کا تذکرہ آتا ہے۔ مہوبہ کے آلہ اودل جو مہوبہ کے راجہ چندیلے کے ملازم تھے۔ قنوج کے طرفدار تھے کیونکہ کالنجر کے جنرل راجہ قنوج کے ماتحت مانے جاتے تھے۔ قنوج کی اس تاریخی اہمیت کی بنا پر یہاں کی برج بھاشا بولی کو قنوجی کہا جانے لگا۔ یہاں کے برہمنوں کو اب بھی کان کبج برہمن کہتے ہیں۔ اس بولی میں حسب ذیل ضلع شامل ہیں۔ فرخ آباد جس میں قنوج ایک تحصیل ہے۔ اٹاوہ، شاہجہانپور، پیلی بھیت، کانپور، ہردوئی۔ کیونکہ میں جس غنائیہ ڈرامے کا ذکر کر رہا ہوں اس کی زبان اول برج بھاشا ہے اور زبان دویم ہندستانی۔ اس لیے برج بھاشا کے مراکز متھرا، بندرابن، آگرہ، ہاتھرس کے ساتھ ساتھ اس غنائیہ ڈرامے سوانگ نوٹنکی کے مراکز قنوج، فرخ آباد، اٹاوہ، کانپور اور شاہجہانپور بھی رہے ہیں اور ہندستانی کے مراکز مظفر نگر، سہارنپور، دیوبند، میرٹھ، باغپت، جہانگیر آباد، خورجہ، بدایوں، امروہہ اور بجنور بھی سوانگ اور نوٹنکی کے مراکز مانے جاتے ہیں جن کا ذکر اپنے مقام پر ہوگا۔

نوٹنکی پر قنوجی زبان کے اثرات

کانپور کے شری کرشن اور نمبردار اور قنوج کے ترموہن رادھارانی لکھنؤ کے ککوجی نے اس صنف میں کافی رول ادا کیا ہے۔ اس لیے مجھے قنوجی بولی کا تذکرہ کرنا پڑا کہ کانپور کے سوانگوں میں اس کا اثر ملتا ہے۔ کانپوری سوانگوں میں جس زبان کا استعمال ملتا ہے اس میں زیادہ تر خالص اردو ہوتی ہے لیکن رزمیہ آلہ کھنڈ اور مذہبی طرز کے غنائیہ ڈراموں میں قنوجی برج بھاشا اور اردو تینوں کی ملاوٹ ملتی ہے۔ دیکھئے سوانگ پورن مل جو پنالال کا لکھا ہوا ہے۔ سیالکوٹ کا راجہ شنکھ پتی جب

بڑھاپے میں دوسری شادی کر لیتا ہے اور پہلی رانی امبا دیوی کا سمجھانا نہیں مانتا اور پھولندے رانی سے شادی کر لیتا ہے تو پھولندے راجہ شنکھ پتی کی پہلی بیوی کے بیٹے پورن مل پر عاشق ہو جاتی ہے اور اس کو پھنسانا چاہتی ہے۔ پورن مل اسکا کہنا نہیں مانتا تو اس پر پھولندے جھوٹا الزام لگا کر راجہ سے اسے پھانسی کا حکم دلاتی ہے۔ اس وقت پورن مل کی ماں امبادے بے حد بے قرار ہے اور پھولندے سے التجا کرتی ہے کہ اس پر رحم کرے اور بیٹے کی جان چھوڑ دے لیکن پھولندے نہیں مانتی تو امبادے کہتی ہے:

(سوانگ پورن مل بخط ہندی مصنف پنالال کرشن بک ڈپو کانپور)

دوہا

بانجھن توجانے نہیں ست بچھرن کی پیر
ہوتا تیری کوکھ سے تب نادھرتی دھیر

(قنوجی پراودھی اثر)

چوبولا

تب نادھرتی دھیرا بھی جوگال بجائے رہی ہے
کھوٹی کرنی کرکے اپنا عیب چھپائے رہی ہے
چرتر اپنا دکھا کر پھندے پھیلائے رہی ہے
پورن مل کو بے قصور پھانسی دلوائے رہی ہے

(اردو اثر)

کڑا

سدا بالک تو ماتا کو کیا حیران کرتے ہیں
توڑ دیں چیزیں لاکھوں کی بہت نقصان کرتے ہیں
سامنے ان کے جو پڑتا نشٹ سامان کرتے ہیں
مگر ماتا پتا اس کا یہ کچھ بھی دھیان کرتے ہیں
لگایا بیٹھنے کا جو ہے بروانا اکھاڑو تم
نہ بن کر جان کی دشمن جنم میرا بگاڑو تم

پھولندے جواب دیتی ہے:

دوہا

بڑی پوت والی مجھے بانجھن رہی بتائے تو کیا تجھ کو خوش کروں اس کو خصم بنائے

(قنوجی اثر)

کڑا

چلی بس جا یہاں سے تو کھڑی کیوں مغز مارے ہے
بتا کیا مجھ کو ڈس لے گی جو ناگن سی نہارے ہے
سنائے الٹا اور سیدھا مجھی کو دوش دیتی ہے
حرامی کی پڑی جو ہے نہیں عادت سدھارے ہے
پوت موسی کی سیجوں پر چڑھانا آج تک کوئی
بنا میرا خصم شب کو جسے توشت پکارے ہے
بتا تیری صلاح کیسے بتا ہمت پڑی اس کی
نہ شرماتی ہے حرکت پر کھڑی غصہ اتارے ہے
کلیجہ تب یہ ٹھنڈا ہو اسے جب دیکھوں سولی پر
معاف اس کو میں کردوں گی برتھامن میں بچارے ہے

(اردو اثر)

جواب رنگا کا:

دوہا

پھولندے کے بچن سن میں بھئی بات دیگر پورن مل کہنے لگا بھر آنکھوں میں نیر

بندیل کھنڈ یا بندیلی بولی اور اس کا غنائیہ ڈراما ماچ کا خیال

وجہ تسمیہ: بندیلی راجپوتوں کا جس علاقہ میں دور دورہ رہا ہے اس علاقہ کو بندیل کھنڈ کا نام دیا گیا اور وہاں کی بولی کو بندیل کھنڈی یا بندیلی بولی کہا گیا ہے۔ یہ علاقہ شمال میں دریائے جمنا، شمال مغرب میں دریائے چمبل، دکھن میں مدھیہ پردیش کے اضلاع چمبل پور اور ساگر دکھن پورب میں رانچی اور مرزاپور کے پہاڑی سلسلے وندھیاچل سے گھرا ہے۔ عام طور پر اس زبان کا علاقہ یہی

بتایا جاتا ہے۔ دریائے چمبل گوالیار کی شمال مغربی حد فاصل بناتا ہے۔ لیکن شمال میں بندیلی بولی یہاں تک ہی محدود نہیں ہے بلکہ اس کے پار آکر مین پوری اور اٹاوہ کے جنوبی حصوں میں بھی بولی جاتی ہے۔ جنوب میں اس کی حد بندیل کھنڈ کی حد سے بہت دور ساگر دموہ اور بھوپال کے مشرقی حصہ مدھیہ پردیش کے اضلاع نرسنگھ پور، ہوشنگ آباد اور سیونی تک پہنچ جاتی ہے۔ بالا گھاٹ کے لودھی اور چھتوارہ کے عوام ملی جلی اور بگڑی ہوئی بندیلی ہی بولتے ہیں۔ راجستھان کے کچھ حصوں میں بھی یہ بولی بولی اور سمجھی جاتی ہے۔ بندیلی بولی کو ہندستانی یا ہندی سے بہت قربت ہے لیکن اس میں علاقائی صوتی تبدیلیاں آ گئی ہیں۔

بندیلی میں تلفظ کے ہیر پھیر سے اکثر لفظ کچھ سے کچھ بن جاتا ہے۔

(1) درمیان میں آنے والی ہ اکثر غائب ہو جاتی ہے جیسے کہا کا کاہا کیا کہی کئی رہن سہن رین سین۔

(2) جب آ کے بعد ہ آتی ہے تو ؤ میں بدل جاتی ہے جیسے چاہت چاوت رہا تھا رؤ تھا، بہت بھوت۔

(3) ی کا تلفظ ج اور و کا تلفظ ب سے ہوتا ہے جیسے یہ جو ج وہ بو۔

(4) ڑ کا تلفظ ر سے کیا جاتا ہے جیسے دوڑ کے دور کے، گھوڑا، گھوروا

(5) ق اور ک کی جگہ گ سے تلفظ کیا جاتا ہے جیسے حقیقت حکیکت، حق حک حقہ حکا۔

(6) آ او سے بدل جاتا ہے جیسے برابر برو بر سراسر گھوڑا گھورو۔

(7) کبھی کبھی اسا کے آخر میں او اخواہ مخواہ بڑھا دیتے ہیں جیسے چڑیا سے جرآوا بلی سے بلئی وا۔

(8) اردو میں مونث بنانے کے لیے جہاں ن لگایا جاتا ہے بندیلی میں نی لگاتے ہیں۔ جیسے تیلی کا مونث تیلن کا بندیلی میں تیلنی۔ دھوبی سے دھوبنی بھنگی سے بھنگنی بڑھئی سے بڑھئنی وغیرہ۔

بندیلی ماچ کے سانگ کی ابتدا و ارتقا

بندیلی زبان ہندستانی زبان کا ہی ایک حصہ سمجھی جاتی ہے بندیلی علاقہ میں رائج غنائیہ ڈرامائی روایت جس کو ماچ کہا جاتا ہے اگر ذکر نہ کیا جائے تو یہ ذکر تشنہ رہ جائے گا۔ ماچ کے غنائیہ

ڈرامے کی تاریخ دوسو یا تین سو سال قبل بتائی جاتی ہے۔ کچھ محققین کا خیال ماچ سے پہلے اس علاقے میں دھاڑی لوگ ڈرامے کیا کرتے تھے جو ڈھارا ڈھاڑی کہلاتے تھے۔ اس میں بہادروں کے شجاعانہ کارناموں کو نقل کی صورت میں دکھایا جاتا تھا۔ دھاڑی کا ذکر ابوالفضل نے بھی آئین اکبری میں کیا ہے ان کو پنجاب کا رہنے والا بتلایا ہے اور یہ کہا ہے کہ یہ لوگ بہادروں کی ستائش اور تعریف کرتے تھے۔ (ابوالفضل آئین اکبری) ڈاکٹر شیام پرساد مالوی (مالوی ساہتیہ از ڈاکٹر شیام پرساد) لوک ساہتیہ میں کہتے ہیں۔ ڈھاری راجستھان میں ایک ذات ہے جو مندروں میں سوانگ کرتی ہے اور گیت گاتی ہے، ہوسکتا ہے ڈھارا ڈھاری ان کے اس نئے کھیل کو کہا جاتا ہو۔ ماچ کو شروع ہوئے ایک صدی سے زیادہ نہیں ہوا اس سے پہلے دھاڑ ادھاری کے کھیل ہوتے تھے جو بہادر اور نجی ڈاکوؤں یا بہادروں اور راجپوتوں کے بہادری کے قصوں پر مبنی ہوتے تھے ان کھیلوں کا نام ماچ یا منچ کا نام پڑا، کیونکہ منچ سنسکرت میں اسٹیج کو کہتے ہیں اور ان ڈراموں کے لیے خاص قسم کا اسٹیج بنایا جاتا ہے۔ اس کی بنا پر اسے ماچ کہا جانے لگا ہو۔ دوسرے اس کی ابتدا کے بارے میں ایک خیال یہ بھی ہے کہ ماچ کے مصنفوں نے اسے خیال کہا ہے اور خیال راجستھان میں غنائیہ ڈرامے کو کہتے ہیں اور یہ راجستھان کے خیال کی نقل ہو۔ اٹھارھویں صدی میں محمد شاہ کے مشہور موسیقار نعمت خان سدارنگ کی وجہ سے خیال کی طرز جسے لاؤنی بھی کہتے تھے۔ پورے ہندوستان میں مقبول ہوگئی تھی اور مدھیہ پردیش میں تمن گیر اور علی شاہ فقیروں کی ٹولیاں خیالوں کو گاتی تھیں اس لیے یہی خیال زیادہ غالب ہے کہ مالوے کے ماچ کو بھی خیال کا نام دیا گیا۔ ماچ کے غنائیہ ڈرامے کی دو کتابیں جن میں ایک کا نام راجہ بھرتری اور دوسرے کا نام دیور بھوجائی ہے میرے سامنے ہیں۔ دونوں ماچ کے مشہور شاعر بال مکند جی کی تخلیق ہیں۔ دونوں کے صفحہ اول پر اصلی خیال کا ماچ لکھا ہوا ہے۔ دونوں اجین کے پنڈت سانگ رام پستکالیہ نے چھپوائی ہیں۔ ماچ میں راجہ بھرتری کے آخر میں لکھا ہے: "رات خیال ماچ راجہ بھرتری ساپت شری بھیروں ناتھ مہاراج کی جے" اسی طرح نوٹنکی سوانگ کا خیال کہا گیا ہے۔

جو جن اصلی چاہے اندر من کا خیال
لکھی مہر میں پہلے پڑھ لیں نام چرنجی لال

جو بجن اصلی چاہیں اندر من کا خیال
لکھی مہر میں پہلے پڑھ لیں نام کنہیا لال

نوٹنکی سانگوں اور ماچ کے سانگوں میں فرق

سوانگ قتل جان عالم سرورق 1915 سے یہ پتہ چلتا ہے کہ غنائیہ ڈرامے خیال کہلاتے تھے۔ خیال اور ماچ میں یکسانیت دیکھتے ہوئے بھی اس بات کی پختگی ہوتی ہے کہ خیال کے سوانگ کو ہی ماچ کہا گیا ہے دونوں میں یکسانیت اور تفاوت ملاحظہ فرمائیے۔

(1) دونوں میں غنائیہ ڈراموں میں ابتدا میں پوجا ہوتی ہے

(2) دونوں میں غنائیہ ڈراموں میں بھشتی اسٹیج پر پانی چھڑکتا ہے

(3) دونوں میں نائک (استاد) اپنا تعارف کراتا ہے

(4) دونوں میں سنگیت کی طرز میں یکسانیت ہے۔ لاؤنی، راگ، سویا، راگ، ماڑ (جنگل کی آواز)، کافی، سورٹھا، جنگلی (اسواری)، جلنگر، بھیروی، غزل، قوالی وغیرہ مستعمل ہوتے ہیں۔

(5) دونوں میں مکالمے راگ راگنیوں میں گائے جاتے ہیں اداکاری کے بجائے غنائیہ مکالموں پر زور دیا جاتا ہے۔

(6) دونوں میں اداکار آزاد ہے۔

(7) دونوں میں قصوں کے پلاٹ پورانک تاریخی اور عوامی ہوتے ہیں

(8) دونوں آدھی رات سے چل کر صبح تک چلتے ہیں

(9) دونوں میں گانا اور ناچنا ایک خاص مقام رکھتا ہے۔

(مالوی لوک ساہتیہ ڈاکٹر شیام پرساد، ص 305)

ماچ کا اسٹیج

ماچ منچ لفظ کی بگڑی شکل ہے کیونکہ یہ عام جگہوں پر ہوتا ہے اس لیے عام طور پر کھمبوں پر 5 فٹ سے 10 فٹ تک اونچا بنایا جاتا ہے۔ اوپر بلیوں پر سفید چادر تان دی جاتی ہے اور اس پر رنگ برنگ کے کاغذ کے پھول چپکا دیے جاتے ہیں۔ منچ کے چاروں طرف رنگین لال پیلے کپڑے کے ٹکڑے آم کے پتوں کی جھالریں یا موسمی پھولوں کے بندروار بنائے جاتے ہیں۔ منچ

کی لمبائی موقع محل کے مطابق ہوتی ہے، گھٹائی بڑھائی جاتی ہے۔ اس کی حفاظت کا خیال بھی رکھا جاتا ہے۔ منچ کے نظم وضبط کے لیے منچ کے دونوں جانب دو دو لاٹ سامنے باندھ کر سامنے بند دوار کے چار کھمبے گاڑے جاتے ہیں۔ چار کھمبوں کے قریب 16 جوان ایک جمعدار، ایک تھانے دار اور بادشاہ بیٹھتے ہیں۔ یہ اسکیم ماچ کو خوبصورت اور پُرکشش بنا دیتی ہے۔ پاٹ بارہ گھاٹ کا پاٹ کہلاتا ہے جہاں ماچ منڈل (اکھاڑے) کے خاص لوگ ماچ کھیلے جانے کے وقت حاضر رہتے ہیں۔ اس میں بارہ گھاٹ کو پاٹ کے پاس ٹیک کا پاٹ بھی ضرور رہتا ہے جہاں اداکاروں کو بتانے کے لیے کچھ لوگ بیٹھے رہتے ہیں اور مجموعی طور پر بول اور ٹیک دہرانے کے مجموعی سر میں بول اور ٹیک دہراتے ہیں۔ اسٹیج کے آگے فرش بچھا دیا جاتا ہے اس کے تین جانب تماش بین بیٹھ سکتے ہیں۔

(مالوی لوک ساہتیہ، ڈاکٹر شیام پرمار، ص 296)

سانگ کا آغاز

اسٹیج زیادہ تر مندروں کے پاس ہوتے ہیں۔ مندر پر چڑھ کر سوتر دھار ابتدائیہ چھند گاتا ہے جس کو اداکار اسٹیج پر کھڑے ہو کر دہراتے ہیں۔ منگلا چرن حمد کی شکل میں گنیش وغیرہ دیوتاؤں کی گائی جاتی ہے یہ حمد یا منگلا چرن اس طرح ہوتا ہے۔

تھائے ماؤں گڑپت جی کاشی کے باسی   آؤ گجانند گھومتا مہارے آنند سواتی

(گنیش جی کا سر ہاتھی کا ہوتا ہے)

(لوک ناٹیہ پرمپرا اور براودھان از ڈاکٹر چندر بھان، ص 23)

اس کے بعد ڈرامے کا آغاز ہوتا ہے۔ اسٹیج پر صفائی والا اداکار آتا ہے۔ وہ اپنا تعارف گا کر سناتا ہے۔ بھشتی (اسٹیج کے منتظموں کا کہنا ہے کہ بھوپال کی زمین کا پالنے والا اندر ہے بھشتی اس کا نمائندہ ہے، چھڑکاؤ ضروری ہے جہاں ماچ ہوتا وہاں دیوتا آسکتے ہیں) آکر پانی سے منچ پر چھڑکاؤ کرتا ہے وہ بھی گیت گاتا ہے اور اداکارانہ ڈھنگ سے چھڑکاؤ کرتا ہے، وہ ہمیشہ بھوپالی بھشتی کہلاتا ہے۔

بھشتی کا گانا

آیا ہوں بھوپالی بھشتی

بھوپال شہر سے چل کر آیو   اجین شہر دیکھوں گا بستی

آیا ہوں بھوپال بھشتی
ارے بھر والو پانی چھانی کر آیا ہوں سمندر تیر سے
آیا ہوں بھوپال بھشتی
سونے کی مہاری مشک بنی ہے کنچن ڈول مڑوایا
مہاری مشک کا پانی جو پی لے وا گھر کروں گا مایا
(تصنیف بال مکند ناگ جی دود جی تیسرا ایڈیشن 1925)

بھشتی کردار کا ہر ڈرامے میں ہونا دیرینہ قومی یکجہتی کی عکاسی کرتا ہے کیونکہ بھشتی کی قوم مسلمان ہوتی ہے، بھشتی کے بعد فرش بچھانے والی فراشن آتی ہے وہ اپنے استاد کی گا کر تعریف کرتی ہے اور اسٹیج پر جازم (اب سے پچاس سال قبل ہر جگہ مجلس میں جو فرش بچھایا جاتا تھا وہ جازم کہلاتا تھا کسی کسی ماچ میں مالن پھول بچھاتی ہے) بچھانے کی اداکاری کرتی ہے اور فراشن بھی گانا گاتی ہے۔

مہارو پیو گئو پردیس جاجم (جازم) کہاں بچھواؤں جی
مہارا جے بالک چند سری کا پتا جی مہارا سورج سر کو تجے
نند مہاری کڑک بجلی چمکے چاروں دیس جی
ہاتھ لگے ہوڑہ کملاوے مہارا بالک بھیس جی
مہارو پیو گئو پردیس جاجم کہاں بچھواؤں جی
بکرمانند گپت نے سرا برہما وشنو مہیش
گرو ہمارے بالمکند جی جن کی بالک ولس
پی پی پیو گئو پردیس جاجم کہاں بچھواؤں جی
جاجم پرست رنگی گروا چھینٹی چادر دیس
تکیہ اور گل تکیہ کے بے پھولاں چنی جی سیج
مہارو پیوَ گئو پردیس جاجم کہاں بچھاؤں جی
دلی شہر کی رہنے والی بیاہی مالوے دیس
اجین شہر کے لوگ بڑے ہیں ہانسی کریں ہمیش
یہ جی پیو گئو پردیس جاجم کہاں بچھاؤں جی

اس کے بعد گنیش جی اور دیوی کی پوجا پہلے دیوی کے پانڈے کا آنا پھر دیوی کا آنا پھر گرو جی کی جے کے ساتھ ماچ کی شروعات۔

ماچ کی ابتدا بے حد ڈرامائی ہوتی ہے۔ پوجا کے بعد ہراوا کا راسٹیج پر آتا ہے اور چوبدار اس کا تعارف کراتا ہے۔ ان ماچوں میں محبت اور بھگتی کے عناصر زیادہ ہوتے ہیں۔ شجاعانہ کھیلوں میں ''کامرس کا راجہ ہمیر'' جمالیاتی اور عاشقانہ ڈراموں میں بیچ پھولا، عالی دنے رکھیم جی، مونارانی، رسدا اور کچھ سارنگا، ڈھولا مارو، ہیر رانجھا، بھگتی کے کھیلوں میں موردھوج، بھگت پرہلاد، رامائن، دھنش یگیہ، گیند لیلا، ناگ لیلا وغیرہ ماچ زیادہ مقبول ہیں۔

کھیل کے اختتام پر اداکاروں کا شاندار جلوس نکلتا ہے۔ کھیل ابتدائی رات سے شروع ہوکر صبح تک چلتا ہے۔

بدیشیا: بھوجپوری زبان کا غنائیہ ڈراما

بھوجپوری زبان کے ڈرامے بدیشیا کا اگر تذکرہ نہ کیا جائے تو یہ موضوع اُدھورا رہ جائے گا۔ بدیشیا ڈرامہ بھوجپوری زبان کا ایک غنائیہ ڈراما ہے اور بدیشیا ڈرامے نے عوام میں وہ مقبولیت حاصل کی ہے کہ بہار کی اس غنائیہ صنف کا نام ہی بدیشیا پڑ گیا۔ شمالی ہندوستان میں بہار کا صوبہ ایسا ہے جو عہد قدیم سے مذہبی، ادبی، ثقافتی اور سیاسی حیثیت رکھتا ہے۔ اسی جگہ مہاویر سوامی نے جین دھرم کی تبلیغ کی اور اسی سرزمین کو بدھ جی نے اپنے مذہب کی آماجگاہ بنایا۔ یہیں وہ گیان برکچھ ہے جس کے نیچے بدھ جی کو گیان ملا تھا یہاں چندر گپت موریہ نے عظیم موریہ سلطنت کی بنیاد رکھی۔ یہیں چانکیہ جیسے سیاست داں اور ارتھ شاستر کے عالم گزرے ہیں۔ یہیں سے شیر شاہ نے ہمایوں کی مغلیہ سلطنت کا تختہ الٹا۔ بہار ہمیشہ سے اہم رہا ہے اور انگریزوں کو اپنی حکومت قائم کرنے میں سب سے پہلے بہار پر ہی قبضہ کرنا پڑا۔ بہار، بنگال، اڑیسہ اور مشرقی اتر پردیش تک پھیلا ہوا ہے کیونکہ یہ سرزمین ہمیشہ سے مذاہب کی آماجگاہ رہی ہے اس لیے یہاں ہمیشہ لوک گیت اور کیرتن کی شکلوں میں غنائیہ ڈرامے پرورش پاتے رہے ہیں۔ کیرتن منڈلیاں اور جاترا ڈرامے یہاں ہمیشہ مقبول رہے ہیں۔ بنگال کے مقابلے میں بہار ہمیشہ شمال ومغرب سے

زیادہ قریب رہا ہے اس لیے کرشن لیلا اور رام لیلا بھی بہار میں زیادہ مقبول رہی ہیں۔ غنائیہ ڈرامے کی روایات یوں تو جاترا کی طرح پرانی ہے لیکن جے دیو کی گیت گوبند سے ان غنائیہ ڈراموں کو کافی بڑھاوا ملا ہے۔ یہ پہلے بنگال، بہار، اڑیسہ اور پھر پورے ہندوستان میں پھیل گئے۔ بہار میں ان روایات کو شنکر دیو نے متھرا کی زبان میں پیش کیا جو یہاں برج بولی کہلائی۔ بہت سے شعرانے بھوجپوری زبان کو استعمال کیا جن میں دویاپتی اور اُماپتی زیادہ مشہور ہیں۔ گیت گوبند کے بعد نئے شعری مجموعے بنگالی اور اوڑیہ اور میتھلی میں پربندھ کی طرز پر اور بہت سی ان کی نقلیں اور گیت گوبند کے ترجمے منظر عام پر آئے۔ اڑیسہ میں آدھے درجن ترجمے ہوئے ہیں ان ترجموں میں دھارندھار، وریندا اور بدیشیا زیادہ مقبول ہوئے۔ مؤخرالذکر وریندا ودیسا ایک نغمہ موسیقی کے راگوں اور خیال وغیرہ سے جے دیو کے موسیقی کے طریقوں پر بنایا گیا۔ جاترا کے غنائیہ ڈرامے جو مہاپربھوچیتن اور ولبھ آچاریہ کی دین ہیں، پورے بنگال، آسام، اڑیسہ اور بہار میں مقبول تھے۔ ان کی دیہات میں خاص مقبولیت ہے۔ جس وقت ہریانہ، میرٹھ، بلند شہر اور امروہے میں سوانگ یا سانگ سپیرا رائج اور مقبول ہوئے تھے، سانگ سپیرا اودھ کے نوابی راج میں کافی مقبول تھا اس وقت بہار اور اتر پردیش کے بھوجپوری علاقے میں بھوجپوری کے مشہور شاعر بھکاری ٹھاکر کا لکھا ہوا بھوجپوری زبان میں 'بدیشا ناٹک' بے حد مقبول تھا۔ بدیشیا کے لغوی معنی ہیں پردیسی یا مسافر۔

ڈاکٹر محمد یاسین ماہ اکتوبر 1966 کے نقد نظر میں لکھتے ہیں کہ اگر آپ بھوجپوری علاقہ کے کسی گاؤں میں رات کے وقت ہزاروں آدمیوں کی بھیڑ جمع دیکھیں اور ان کے درمیان لال پگڑی والے دکھائی دیں اور مجمع میں گانے بجانے کی سریلی آوازیں بھی سنائی دیں تو آپ یقین کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ وہاں بدیشیا ہو رہا ہے۔ اس ڈرامے کے مصنف بھکاری ٹھاکر ہیں جو بہار کے چھپرا ضلع میں قطب پور گاؤں میں رہتے تھے۔ یہ قوم کے حجام تھے انھوں نے اپنا تعارف خود ایک قطعہ میں کرایا ہے

جات کے حجام مور کتب پور موگام کے — چھپرا سے تین میل دیرا میں بابوجی
پورب کے کونے پر گنگا کے کنارے پر — بنالی پیشہ ہائے بدیانا میں پائے بابوجی

بدیشیا غنائیہ ڈرامے کا حال لکھتے ہوئے اگر ہم بھوجپوری زبان کا تھوڑا بہت حال نہ لکھیں تو

یہ موضوع نامکمل سا محسوس ہوگا۔

بھوجپوری زبان

اس بولی کا نام جیسا کہ ظاہر ہے بہار کے ضلع شاہ آباد کے ایک پرگنہ بھوج پور کے نام پر رکھا گیا ہے۔ایسا کیوں ہوا اور بھوجپور قصبہ کی اس وقت کیا حیثیت تھی اس کے لئے ہم ڈاکٹر بلاک مین کی طرف رجوع کرتے ہیں جوانھوں نے مالوہ کے بھوج خاندان کے اجین یا اجینیہ راجپوتوں یا بھوج ونشی راجپوتوں کی جیت اور ہار کا ذکر کیا ہے۔ڈاکٹر بلاک مین 1814 میں دورہ کرتے ہوئے بھوجپور بھی گئے تھے۔انھوں نے بتایا ہے کہ اکبر کے زمانے تک بھوج پور بھوج خاندان کے راجپوت یا اجنیہ خاندان کے راجپوتوں کی حکومت کا مرکز تھا۔اکبر سے لے کر شاہجہاں تک یہ لوگ مغلیہ حکمرانوں سے لڑتے رہے۔شاہجہاں نے 1046 ہجری میں بھوجپور کو فتح کرلیا اور بھوج خاندان کے آخری حکمراں پرتاپ کو پھانسی دے دی گئی (بھوجپوری ادب کا تعارف، ڈاکٹر فضل امام،ص18)اس سے پتہ چلتا ہے کہ مغلیہ دور تک بھوج پور قصبہ کو کافی اہمیت تھی اسی اہمیت کی بنا پر اس علاقہ کا نام بھوجپور پڑ گیا۔اٹھارھویں صدی میں بھوجپور ایک صوبہ تھا اور رفتہ رفتہ اس کی صفت نسبتی بھوجپوری اس صوبہ کے باشندوں اوران کی بولی کے لیے مخصوص ہوگئی چونکہ اس صوبہ کی بولی ہی اس کے شمال جنوب میں بولی جاتی تھی۔اس لیے جغرافیائی اعتبار سے بھوجپور صوبہ سے باہر ہونے پر بھی ادھر کے عوام اوران کی زبان کے لیے بھوجپوری لفظ رواج پا گیا اور بھوجپور کے چاروں طرف کے لگ بھگ چار کروڑ عوام کی بولی کا نام بھوجپوری کہلایا۔(بھوجپوری ادب کا تعارف ڈاکٹر فضل امام ص11-10)سترھویں صدی اور اٹھارھویں صدی میں مگدھی زبان کے اس انداز میں بولی جانے والی بھوجپوری کہلائی۔بھوجپوری لفظ کا استعمال زبان کے معنوں میں ہوا ہے۔

کس کس کر کہنا مگھیا
کا بھوج پوریا تر ترہنسیا

بھوجپوریا بڑے لڑاکو ہوتے ہیں۔انگریزی دور حکومت فوجیوں میں ان کی بہادری اور دلیری ضرب المثل رہی ہے۔چنانچہ بہار میں حسب ذیل باتیں کہاوت کے طور پر مشہور ہیں۔

بھاگل پور کے بھگولیا۔کہل گاؤں کے ٹھگ، پٹنہ کے دیوالیا تینوں نامرد
سن پاوے بھوج پوریا بات تینوں کے توڑے رگ

بھوجپوری کی تقسیم

جارج گیریرسن نے بھوجپوری کو چار حصّوں میں تقسیم کیا ہے۔ شمالی، جنوبی، مغربی اور نگ لوریا۔

شمالی بھوجپوری: دریائے گھاگرہ کے شمال میں بولی جاتی ہے اس کی دو شاخیں ہیں سکھریا اور گورکھ پوریا۔

اگر گنڈک ندی کے ساتھ ایک خط نیپال کی سرحد تک اور وہاں سے گورکھپور شہر کے کچھ میل مشرق سے ہوتا ہوا برہج (دیوریا) تک کھینچا جائے تو اس کے مغرب میں سکھریا اور مشرق میں گورکھ پوریا بھوجپوری کا علاقہ ہوگا۔

بھوجپوری ادب

(1) بھوجپوری لوک گیتوں کی تدوین اور طباعت میں سب سے زیادہ جاں فشانی ڈاکٹر گریسن نے کی ہے۔ انھوں نے بہاری لوک گیت پر مقالہ لکھا تھا۔ مقالہ نگار نے بہار کی تین اہم بولیاں مگھئی، میتھلی اور بھوجپوری کا تعارف بھی کرایا ہے جس میں سوہر جت سار اور جھومر وغیرہ لوک گیت شامل ہیں۔

(2) ہیوگر خر بزاز: یہ گورکھپور ضلع میں کلکٹر کے عہدہ پر فائز تھے۔ انھوں نے بنگال کی ایشیاٹک سوسائٹی میگزین میں بھوجپوری گیتوں کا مجموعہ شائع کیا ہے ان میں گیتوں کی مجموعی تعداد تیرہ ہے۔

(3) جان بیز: ان کو بھی لسانیات سے دلچسپی تھی۔ صوبہ بہار کے ضلع سارن کے کلکٹر تھے۔ انھوں نے سب سے پہلے بھوجپوری سے متعلق اپنا تحقیقی مقالہ تحریر کیا ہے۔

(4) اے جی شرف: یہ جون پور ضلع کے کلکٹر تھے۔ انھوں نے انیس بھوجپوری گیتوں کو جمع کر کے شائع کیا۔

(5) رام نریش ترپاٹھی: انھوں نے گرام گیتوں کا انتخاب کیا اس مجموعہ میں وداہ، جانت، ساون، نرداہی، ہنڈولہ، لوکو، میلا، بارہ ماسہ، دس قسم کے گیتوں کا تعارف کرایا ہے۔

بھوجپوری زبان میں تحریری ادب کم ہے۔ لوک گیت لوک کہانیاں زیادہ ہیں۔ اس کی وجہ

علاقہ کی تحریری زبانیں اردو اور ہندی ہیں اس لیے بھوجپوری ادب تحریر میں کم آتا ہے۔ یوں تو ملک محمد جائسی، تلسی داس، سورداس وغیرہ نے بھوجپوری قول استعمال کیے ہیں۔ کبیر کے آج بھی بہت سے پد بھوجپوری بولی میں دستیاب ہیں۔ ایک نمونہ ملاحظہ فرمائیں:

ٹیک: کون ٹھگوا نگریا لوٹل ہو

چندن کاٹھ ہے بنل کھٹولنا تا پردیس سوتل ہو
اٹھوری سکھی موری مانگ سنوار ہو دولہاموسے روٹھل ہو
آئے ہم راج پلنگ چڑھی جیٹھے نین آنسو ٹوٹل ہو
چار بجے مل کھاٹ اٹھائیں چہوں دس چھوچھو اوٹھل ہو
کہت کبیر سنو بھائی سادھو جگ سے ناتا ٹوٹل ہو

دھرم داس: کبیر کے بعد دھرم داس سنت کوی کے پد بھوجپوری میں ملے ہیں۔ یہ کبیر کے شاگرد تھے۔ ان کا انتقال 1543 میں ہوا۔ مندرجہ بالا میں خیال کی جھلک ملتی ہے۔

ستونرائن: یہ غازی پور ضلع کے چندروارا نامی موضع کے تھے ان کی تخلیقات کے قلمی نسخے جن میں دوہے، چوپائی اور چھندوں کا استعمال کیا گیا ہے آج بھی مل جاتے ہیں۔

دھرنی داس لچھی سکھی: دونوں سنت تھے اپنے بھجنوں کے لیے مشہور ہیں۔

بھوجپوری شاعری کا دور جدید

شیخ علی: بنارس کے رہنے والے تھے۔ یہ بنارس میں خیال کے اکھاڑے کے استاد تھے۔ فی البدیہہ اشعار کہا کرتے تھے۔

بسرام: اعظم گڑھ ضلع میں پرسرام پور میں ٹھاکروں کے خاندان میں پیدا ہوئے۔ برہا کے گیت اور جذبات نگاری کی مثالیں اُن کے کلام میں قابلِ ذکر ہیں۔ برہا بمعنی مفارقت جدائی بھوجپوری کی مخصوص صنف سخن ہے۔ بسرام کے علاوہ رام کرشن ورما، بل بیر بنارسی کے یہاں بھی برہا گیت ملتے ہیں۔ ہم گزشتہ سطور میں جن شعرا کا ذکر کر آئے ہیں یعنی بھکاری ٹھاکر انھیں جدید لوک ناٹک کا مصنف کہا جاسکتا ہے۔ ان کے بارے میں لکھا جاچکا ہے کہ بالکل پڑھے لکھے نہ تھے

لیکن ودیشیا ڈرامے کی وجہ سے زندہ جاوید ہو گئے۔ ودیشیا کے ذریعہ وہ ایک جدید غنائیہ ڈرامے کے خالق تھے۔ ودیشیا نوٹنکی کی طرح ایک صنف ڈرامے کا نام بن گیا اور جس کے ذریعہ آزادی کی جنگ میں انگریزوں کے خلاف بہت سے ڈرامے کھیلے گئے اور انقلاب زندہ باد کے نعرے لگا کر بھکاری ٹھاکر نے خود بھی ناٹک کمپنی قائم کی تھی کیونکہ ہمارا یہ مضمون ودیشیا ڈرامے کے بارے میں ہے اس لیے بھوجپوری کے دوسرے شعرا کو میں نظر انداز کر رہا ہوں۔

بھوجپوری پر عربی فارسی کے اثرات

جس طرح دوسری علاقائی زبانیں عربی فارسی الفاظ سے مبرا نہ رہ سکیں اسی طرح بھوجپوری میں بھی کافی عربی فارسی الفاظ پائے جاتے ہیں۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ علاقہ جون پور ایک عرصہ تک شرقی سلطنت کا پایہ تخت رہا ہے۔ جون پور کے مشرق اور جنوب میں بھی بھوجپوری علاقہ ہے۔ جون پور کی شاہ گنج تحصیل جس میں قصبہ بھوجپور ایک پرگنہ ہے، بھوجپوری علاقہ میں آتی ہے۔ یہاں کچھ مختصر الفاظ کی فہرست دی جاتی ہے۔

(الف): امیر، اُوجیر (وزیر) کھان دانی (خاندانی)، تاج، دربار دولتی (دولت) نباب (نواب) بدساہ (بادشاہ) مری جا (مرزا) مالک، ہجور (حضور) کابو (قابو) جکھم (زخم) دسمن (دشمن)، رستی (رسد) رسالہ، سکار (شکار) سردار، ہمتی (ہمت) وغیرہ۔

(ب): آواد (آباد) استمراری، بنوبست (بندوبست) کانی گو (قانون گو) اکھتیار (اختیار) کسبہ (قصبہ) کھجانہ (خزانہ) گماستہ (گماشتہ) جئیدادی (جائداد) دروگہ (داروغہ) دفدر (دفتر) ناجر (ناظر) پیادہ، ماپھ (معاف) گلتی (غلطی) مہری (مہر) سبکھ (سبق) سان (شان) صوبہ، حسد، حساب عدالتی (عدالت) اکل (عقل) اجہار (اظہار) الاکہ (علاقہ) اُجر (عذر) کسور (قصور) کنونی (قانونی) کھلاف (خلاف) جابطہ (ضابطہ) جاری، درکھاس (درخواست) نکل (نقل) نبالک (نابالغ) ناس (ناش) پھری آد (فریاد) موں کدمہ (مقدمہ) موپھسی (منصفی) سپھائی (صفائی) مہنت (محنت) ہک (حق) حاکم، حاجتی (حاجت)، حلیہ وغیرہ۔

(س): اجو (وضو) آؤلیا (اولیا) الہ (اللہ) امان (ایمان) اسلام، ایدی (عیدی) کبری (قبر) کپھن (کفن) کاپھر (کافر) کابہ (کعبہ) کربانی (قربانی) کھتنہ (ختنہ) گاجی (غازی) جما (جمعہ) توبا (توبہ) درگاہ (درگاہ) دین، دعا، نبی، نماج (نماز) روجہ (روزہ) نکاح، نور، پھرستہ (فرشتہ) بسملا (بسم اللہ) مسجد (مسجد) موریم (محرم) مومن، رسول، ملا سری یت (شریعت) حدیث، حلال، کھودا (خدا) پیگمبر (پیغمبر)

(ج): ادب، عالم، اجتی (عزت)، کسیدہ، (قصیدہ) مجی لس، (مجلس)، مہپھل (محفل)، منسی (منشی)، ساگردی (شاگرد)، اوستاد (استاد) ستار، حروپھ (حروف) لبج (لفظ)، بیاج (بیاض)، چراگ (چراغ) وغیرہ۔

(ہ): آہ تر (استر)، اے نا (آئینہ) انگوزن (اچکن)، اتر (عطر) آتس باجی (آتشبازی)، کاگج (کاغذ)، کن کھواب (کم خواب)، کس مس (کشمش)، کسائی (قصائی)، کھن ساما (خانسامہ)، کھستہ (خستہ)، رستہ (رشتہ)، اجیج (عزیز)، گج (گز)، گوست (گوشت)، چرکھا (چرخہ)، چسماں (چشمہ)، جری (زری)، جردہ (زردہ)، نگمہ (نغمہ)، سرجئی او (ترازو)، تسیر (تصویر)، کلی آ (تکیہ)، دلانی (دالان)، پے جامہ (پائجامہ)، پھراس (فرش)، پھانوس (فانوس)، بگیچہ (باغیچہ)، بدام (بادام)، مکھمل (مخمل)، مائدہ (میدہ)، روجی (روزی)، ملہم (مرحم)، اپھو (اوفو)، رومال (رکاب)، ریسم (ریشم)، لجام (لگام)، سندوکھی (صندوق)، سُرکھی (سرخی)، سوراہی (صراحی)، حوں کا (حقہ) وغیرہ۔

مندرجہ بالا الفاظ کی مختصر فہرست ہے ویسے ہزاروں کی تعداد میں فارسی عربی الفاظ بھوجپوری کے روزمرہ میں شامل ہو گئے ہیں۔

ودیشا سانگ کا ماحول

عام خیال یہ ہے کہ برج بھاشا اور اودھی کے مقابلے میں بھوجپوری کو حقیر اور دیہاتی سمجھا جاتا رہا ہے۔ دوسرے اس علاقے کی تعلیمی زبان ہندی اردو ہونے کی وجہ سے ادیبوں نے اس پر کم دھیان دیا۔ بقول اظہر علی فاروقی (اتر پردیش کے لوک گیت) مسلمانوں کے دور حکومت کو

چھوڑ یے خود ہندوؤں کے دوراقتدار کا ادب بھی نہیں ملتا۔ لوک گیت، لوک گاتھائیں، لوک کتھائیں ہی بھوجپوری کا ادب کہی جاسکتی ہیں۔ غنائیہ ڈراموں کی جگہ نوٹنکی، راس لیلاؤں اور بدیشیا نے لے لی ہے۔ عوامی بے پڑھے حلقوں میں بدیشیا بے حد مقبول ہے۔ ایک تو وہ عام فہم زبان میں ہے اور عوامی نفسیات کی جذبات نگاری ہے۔ ہندوستان برصغیر ہے اور ہمیشہ سے سیاسی الٹ پلٹ کی آماجگاہ رہا ہے۔ ایک جگہ کے باشندے دوسری جگہ چاہے وہ سیاسی حملہ آوروں کے حملوں کے باعث ہو یا روزگار کے باعث آتے جاتے رہے ہیں۔ جغرافیائی حدود انھیں آنے جانے سے نہیں روک سکیں۔ اب سے دو تین صدیوں پیشتر سب سے اچھا روزگار کا ذریعہ فوجی ملازمت سمجھا جاتا تھا اور لوگ فوج میں بھرتی ہوکر دور دراز جاتے تھے اور برسوں بعد اپنے گھروں کو واپس ہوتے تھے۔ اس باعث ان کے گھروں پر بیویاں اور مائیں شوہروں اور بیٹوں کے واپس لوٹنے کی راہ دیکھتی رہتی تھیں۔ بیویاں تنہائی میں اپنی زندگیاں بسر کرتی تھیں اور لوک گیت ان کی مفارقت کے جذبات سے بھرے ہوئے ہیں۔ ان کی ایک شکل جس میں فرقت کا اظہار کیا گیا ہے بارہ ماسا ہے جس میں ایک مہجورہ اپنے بارہ مہینے مفارقت میں گزارنے کے حالات دردانگیز اور جذبات انگیز اشعار میں بیان کرتی ہیں۔ یوں تو کالی داس نے بھی ایک مہجور عاشق کی منظوم جذباتی داستان میگھ دوت نظم میں پیش کی ہے، لیکن ہندوستان میں بارہ ماسوں کو زیادہ مقبولیت رہی ہے۔ ہندستانی علاقائی زبانوں میں قریب قریب ہر زبان میں بارہ ماسے پائے جاتے ہیں جنھیں گویے گاؤں گاؤں گاتے پھرتے ہیں۔ یوں تو کہا جاتا ہے کہ سلیمان سوری نے بھی بارہ ماسہ لکھا تھا لیکن وہ دستیاب نہیں ہے۔ شمالی ہندوستان میں فضلی کا بارہ ماسہ قدیم اردو ادب میں شمار کیا جاتا ہے، لیکن مہجوریت کے دوہے اور اشعار ہمیں علاوہ بارہ ماسوں کے بھی ملتے ہیں۔ جیسا کہ ہر ایک تاریخ داں کو علم ہے کہ اورنگ زیب کی زندگی کا زیادہ حصہ دکن میں گزرا اور شمالی ہندوستان کی فوجیں اورنگ زیب کے ساتھ رہیں تو اس وقت ایک سپاہی کی بیوی نے اپنے شوہر سے کہا تھا

دلی شہر سہاؤنا کنچن برسے نیر
سب کے کنتھ بٹور کے لے گئے عالمگیر

اس کا شوہر جواب دیتا ہے —

بیٹھی رہو کرار (قرار) سے من میں راکھو دھیر
اب کے بچھڑے تب ملیں جب بوہریں (لوٹیں) عالمگیر

ایسا ہی دور عالمگیر کی وفات کے 100 برس بعد پیدا ہو گیا تھا۔ انیسویں صدی کے اوائل میں یعنی انگریزوں کی ہندوستان میں حکومت قائم ہونے کے بعد دہلی اور اس کے علاقے کے بجائے کلکتہ اور بنگال کو مرکزیت حاصل ہو گئی تھی۔ چاروں جانب سے لوگ روزگار کی تلاش میں کلکتہ جانے لگے تھے۔ خاص طور پر بہار کے لوگ کیونکہ بہار بنگال کی پڑوسی ریاست ہے۔ آج کل کی طرح جیسے دہلی کے دارالسلطنت ہونے کی وجہ سے ملک کے ہر حصہ سے لوگ روزگار کی تلاش میں دہلی آ گئے ہیں۔ 1947 سے پہلے جو شہر تین لاکھ کی آبادی کا تھا اب اسی نوے لاکھ کی آبادی کا ہے اور بہاریوں اور پوربیوں کا بیشتر حصہ دہلی میں مزدوری کر رہا ہے۔ یہی حالت انیسویں صدی میں کلکتہ کی تھی اس وقت کلکتہ انگریزی حکومت کا دارالسلطنت تھا۔ اٹھارھویں صدی سے پلاسی کی فتح کے بعد سے ہی چھوٹا سا گاؤں بڑے شہر میں تبدیل ہو کر ہندوستان کا سب سے بڑا شہر بن گیا تھا۔ پنجابی، مارواڑی، بہاری، آسامی، نیپالی، دکنی بلکہ ہر علاقے کے لوگ وہاں روزگار کی تلاش میں پہنچ گئے تھے۔ مزدور لوگ چائے کے باغوں میں کام کرتے تھے۔ نیل کے کھیتوں میں مزدوری کرتے تھے اور کلکتہ میں لگنے والے جدید کارخانوں میں کام کر رہے تھے وہ ایک طرح کے بندھوا مزدور تھے مہینوں بلکہ سالوں کام کرنا ہوتا تھا گھر واپس ہونے کا کوئی سوال ہی نہیں تھا۔ گھر کے لوگ خاص طور پر بیویوں کو سالوں ہو جاتے تھے کہ کوئی خیریت تک موصول نہ ہوتی تھی وہ جدائی میں تڑپتی تھیں۔ بدیشیا ایک ایسی ہی ایک مجبورہ کی داستان ہے اس غنائیہ ڈرامے کے خالق جیسا کہ پہلے لکھ چکا ہوں بھکاری ٹھاکر تھے جو خود قدرتی شاعر ہونے کے علاوہ اداکار بھی تھے۔ انہوں نے ابتدا میں رام لیلا، راس لیلاؤں کے ڈراموں میں کافی حصہ لیا تھا اس لیے انھیں عوامی اسٹیج کا تجربہ تھا اسی تجربہ اور ماحول کے تاثر سے اور بارہ ماسہ کی شاعری سے متاثر ہو کر انھوں نے غنائیہ ڈراما بدیشیا لکھا جس نے انھیں ہندی دنیا میں ہمیشہ کے لیے زندہ جاوید بنا دیا۔

بدیشیا کا پلاٹ اور زبان

ڈراما بدیشیا مغربی بہار اور مشرقی اتر پردیش کے عوام کی معاشرت اور گھریلو زندگی کا ایک جیتا جاگتا نمونہ ہے۔ اس علاقہ میں آبادی بے حد گھنی ہے اور روزی کمانے کے ذرائع محدود ہیں۔ اسی لیے جب سیلاب یا قحط سے فصل برباد ہوجاتی ہے تو اکثر بہار کے افراد بنگال کے جوٹ کے ملوں اور آسام میں چائے کے باغات میں کام کرنے چلے جاتے ہیں۔ ان میں سے اکثر سال یا چھ ماہ بعد گھر واپس آتے ہیں اور بہتوں کے اوپر کامروپ کا جادو چل جاتا ہے اور وہ وہیں کے ہوجاتے ہیں۔ کامروپ بنگال اور آسام کے پہاڑی علاقے کو کہتے ہیں۔ یہ علاقہ پورے ہندوستان کے لیے ہمیشہ پراسرار بنا رہا ہے۔ کامروپ جادوگروں اور جادوگرنیوں کا ملک کہا جاتا ہے۔ ہندوستان کی بہت سی لوک کتھاؤں میں کامروپ کو جادوگروں کے ملک کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے اس لیے کسی داستان کو دلچسپ تر بنانے کے لیے کامروپ کا ذکر ڈالنا اس کو مقبول بنانے کا ذریعہ سمجھا جاتا رہا ہے کیونکہ یہ علاقہ پہاڑوں میں واقع ہے۔ اس لیے یہ حصہ باقی ملک سے جدا سا رہتا ہے۔ اٹھارھویں صدی میں شمالی ہندوستان میں ڈرامے کی ترقی کا باعث بھی یہی ہے۔ اسی دور میں اسی طرح کی ایک غنائیہ ڈرامائی داستان بھی بنی جس کا نام سوانگ سپیرا رکھا گیا تھا۔ بیسویں صدی کے ابتدائی دو تین دہائیوں تک یہ سانگ سپیرہ لکھنؤ، شاہجہانپور، کانپور اور امروہہ میں مقبول رہا۔ امروہہ ضلع مرادآباد اس کی پیدائش کا مقام ہے سانگ سپیرا کا پلاٹ بھی اسی طرح ہے۔ کامروپ دیس کا ناگر نامی ایک سپیرا جو جنتر منتر اور جادو جانتا ہے منتر گڑھ کی باشندہ بنگال کی ایک جادوگرنی موتی کے حسن کی تعریف سن کر اس پر فریفتہ ہوجاتا ہے اور منتر گڑھ جانا چاہتا ہے۔ یہ سن کر ناگر کی بیوی سندر بڑی غمگین ہوتی ہے اور ہر طرح سے ناگر کو بنگال جانے سے روکتی ہے سمجھاتی ہے مگر ناگر نہیں مانتا اور منتر گڑھ روانہ ہوجاتا ہے اور کافی تکلیفیں اٹھا کر منتر گڑھ پہنچتا ہے۔ موتی اس کی محبت کو ٹھکرا دیتی ہے آخر میں دونوں کی جادو کی لڑائی ہوتی ہے تو موتی ناگر پر اپنے جادو کے سانپ چھوڑتی ہے اور ایک سانپ ناگر کو ڈس لیتا ہے اور ناگر مرجاتا ہے اس کی لاش ریت میں وہیں دفن کردی جاتی ہے۔ دوسری جانب سندر اپنے شوہر کو خواب میں مردہ دیکھتی ہے تو وہ بھی جوگن بن کر خاوند کو تلاش کرتی ہوئی منتر گڑھ جا پہنچتی ہے سندر اور موتی میں جادو کی لڑائی ہوتی ہے

اوراس مرتبہ جنگ میں سندر موتی کو مار ڈالتی ہے موتی کے مرجانے کے بعد سندر اپنے شوہر کو بذریعہ جادو زندہ کر لیتی ہے اور ناگر کے گھر واپس ہونے کا اصرار کرتی ہے لیکن ناگر بغیر موتی کے گھر واپس جانے کو تیار نہیں ہوتا یہ دیکھ کر سندر اپنے شوہر کو خوش کرنے کے لیے موتی کو بھی زندہ کردیتی ہے تب ناگر اور سندر موتی ساتھ ساتھ وطن واپس ہوتے ہیں۔ بدیشیا کا پلاٹ بھی اس ڈرامہ سے ملتا جلتا ہے لیکن سانگ سپیرا کے پلاٹ سے کچھ مختلف ہے۔ بدیشیا کا پلاٹ زندگی کے احساسات سے قریب تر ہے اور ہندستانی گھریلو معاشرے کی تصویر ہے۔ ہندستانی معاشرے میں بندھی ہوئی بیویاں ایسے بے وفا شوہروں کے خلاف کچھ نہیں کر پاتیں اور اپنی بھری جوانی کے ایام اپنے پریتم کی یاد میں گزار دیتی ہیں۔ پریتم کی یاد ہی ان کی زندگی کا سہارا ہوتی ہے۔ پردیسی بلموا کے موضوع پر ہندستانی لوک ساہتیہ میں ہزاروں گیت اور کتھائیں ہیں۔ بدیشیا بھی ایک دکھی مجبور عورت کا اپنے پردیسی شوہر کی یاد کا ڈراما ہے۔ اس کا شوہر اپنے دوستوں کی کلکتہ کی کمائی اور ان کے ٹھاٹ دیکھ کر للچا جاتا ہے اور اپنی نئی نویلی دلہن کو دھوکا دے کر کلکتہ بھاگ جاتا ہے اور اپنے گھر بار کی خبر نہیں لیتا چھٹی نہ ملنے سے وہ کئی سالوں تک گھر نہیں لوٹتا اور کلکتہ میں کسی بنگالن کی زلف کا اسیر بن جاتا ہے۔ اس دوران میں نہ تو وہ گھر کو کوئی خط لکھتا ہے اور نہ اپنی بیوی کے لیے روپیہ بھیجتا ہے۔ فرقت اور ہجر کی ماری بیوی برسوں اپنے پتی کا انتظار کرتی ہے۔

اس موقع کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو۔

دنوں بیتے رام توری انجریا(۱) میں
رتیا نینوا نائیند رے بدیسیا(۲)
گھری رات گیلی رام پچھلے پہروا سے
ٹھہرے کریجوا(۳) ہمار رے بدیسیا
امواں موجری گیلے لگ نے ٹکوروا سے
دن پر دن ہیا بیرا لارے بدیسیا

[۱-انجریا(انتظار)، ۲-بدیسیا(ملک سے باہر)، ۳-کریجوا(کلیجہ)]

آخر میں اس کی ملاقات ایک رحم دل مسافر سے ہوجاتی ہے جو اس کی حالت پر رحم کھا کر

کلکتہ جانے اور اس کے شوہر کو ڈھونڈنے کے لیے ہو جاتا ہے لیکن مسافر کے سامنے پریشانی یہ ہے کہ اس کے شوہر کو نہیں پہچانتا اس پر وہ عورت اپنے شوہر کا حلیہ بیان کرتے ہوئے کہتی ہے کہ میرے پتی کی آنکھیں بڑی بڑی ہیں، ان کی ناک طوطے کی طرح تیز ہے ان کے ہونٹ پان کے پتے کی طرح پتلے ہیں اور دانت بجلی کی طرح سفید چمکنے والے ہیں۔ بھوجپوری عوامی زبان میں جذباتی اور شعور وفاداری سے بھرے ہوئے اشعار ملاحظہ فرمائیے:

ہمرے بلم جی کے بڑی بڑی انکھیاں سے
چوکھے چوکھے باڑے نیناں کبرا بٹوھیا(۱)
اونھو دانت باڑے جسے کتوں پنواں سے
تکیا سگنواں کے ٹھوڑے بٹوہیا
دانتوات سوبھے جسے چمکے بجولیا سے
موچھیا بھنور گنجارے بٹوہیا

(۱) بٹوھیا (مسافر)

مہربان مسافر پورب کے دیس کو جاتا ہے کلکتہ پہنچتا ہے اور بڑی مشکلوں سے اس مجبورہ کے شوہر کا پتہ لگاتا ہے اور کہتا ہے کہ تمھاری عورت تمھارے غم میں سوکھ کر کانٹا ہو گئی ہے۔ وہ اس آدمی کو بدیس کی نوکری اور گھر سے منہ موڑ لینے پر لعن طعن کرتا ہے اور پھر اسے مشورہ دیتا ہے کہ وہ جلد گھر لوٹ جائے اور بیوی کو تسلی دے

سن لیوں لیوں بانکے سیا سے
ایک رے سندیس سن لیورے بدیسیا
گھر وا کی سدھ بدھ سب بسروسے
دھن تورے کٹھن کرنج اے بدیسیا
بھی کرتری پوارے رات دن بلکھے سے
سے ہیو کے سوے ساتھ تیج دے بدیسیا

پردیس کو بٹوہی (مسافر) کی باتوں کا یقین نہیں آتا اس لیے وہ اس سے پوچھتا ہے کہ اے مسافر تم کہاں سے آئے ہو، کہاں کے رہنے والے ہو، کہاں روزگار کرتے ہو، کیسے میری بیوی سے

تمھاری ملاقات ہوئی اور کس طرح تم نے پہچانا

مسافر جواب دیتا ہے:

پچھم کے ھئی ہم باٹے رے بٹوہیا سے
پورب کری روزگار رے بدیشیا
ادت رہیں جیسوا تیری ڈگریا سے
کھڑکی پ تو ردھن ٹھار رے بدیسیا
توردھنی باڑے رہ انگوان سے تیری سے
لچکے لاچھتا کے بھارے بدیسیا
کشیا تو باڑے راما کالی رے نگناں سے
خیوا اسے بھری لارا سے بدیسیا
انکھیاں تو ہورہے جسے امواں کی پھنکیاں سے
گلوا سوھے لا گلنارے بدیسیا
بولیا تو باڑے جیسے کوہو کے کوئکیا سے
سن ہیا ہا سے لا ہمار رے بدیسیا
موہنواں تو ہورہے جسے کمل کے پھلوا سے
تو ہی بن گیلے کھلائی رے بدیسیا

ایک مجبورہ فرقت زدہ کی عوامی بول چال میں صحیح جذبات کی عکاسی کی گئی ہے۔ جذبات کی مقامی زبان کی بول چال میں تصویر کھینچ دی گئی ہے۔ بٹوہی (مسافر) کی ان باتوں سے بدیسیا کو بالکل یقین ہوجاتا ہے کہ وہ اس کی منکوحہ بیوی کا سفیر بن کر آیا ہے۔ ان دونوں میں ابھی کچھ بات چیت ہو ہی رہی تھی کہ اس دوران میں بنگالن بھی آجاتی ہے اور بدیسی سے اس کے دکھ کا حال پوچھتی ہے۔ وہ صاف بتلا دیتا ہے کہ اس نے اپنی پریم پتنی پر بڑا ظلم کیا ہے اور اب اسے فوراً گھر واپس جانا چاہئے۔ بنگالن اس شکار کو جلد ہاتھ سے نہیں جانے دینا چاہتی اور طرح طرح سے اسے لبھانے کی کوشش کرتی ہے باتوں باتوں میں پتہ چلتا ہے کہ بدیسی نے کلکتہ میں گھر گرہستی پھیلا رکھی ہے اور بنگالن سے اس کے تین بچے بھی ہیں۔ بٹوہی (مسافر) طنزیہ یہ کہتا ہے کہ یہ عورت

دیکھنے میں ایسی ہی معلوم ہوتی ہے کہ اگر اس کا سلسلہ نسل یوں ہی جاری رہا تو کچھ دنوں کلکتہ میں ایک دوسرا شہر بس جائے گا پھر وہ بنگالن سے کہتا ہے تم باڑیوں کی رونق ہو اور تمھارا بازار آئندہ بھی بنا رہے گا۔ اس غریب کو بخش دو کہ وہ اپنے گھر جائے۔ آخر کار بہت لڑ جھگڑ کر پردیسی اس جادوگرنی سے چھٹکارا پاتا ہے۔ بازار میں پہنچ کر سب سے پہلے دو ساڑی چولی شیشہ سندور وغیرہ تحفے خریدتا ہے اور پھر اپنے گھر کی راہ لیتا ہے۔

ادھر پردیسی اس جنجال میں پھنستا ہے اور بڑی مشکل سے نجات پاتا ہے۔ ادھر اس کی بیاہتا بیوی رات دن روتے روتے گزارتی ہے اس کا نوحہ بھوجپوری ادب میں کلاسیکی درجہ حاصل کر چکا ہے۔

نوحہ بیاہتا بیوی کا

گونا کرائی سیاں گھر بٹھوے سے
اپنے چلے لے پردیس رے بدیسیا
چڑھتی جونیاں بیرن بھنکی ہمری رہے
کے مورہ تمہیں کلیش اے بدیسیا
توھرے کارن یہاں بھبھوتی رہی یوں سے
دھریوں جوگنیاں کے بھیس اے بدیسیا
دنواں بیتے لا سیاں بٹیا جو ہیت تور
رتیا بیتے لا جاگ جاگ رے بدیسیا
امواں موجر گلے گلے ٹکروا سے
دن پر دن پیڑا لا رے بدیسیا
ایک دن بھی جس ٹلی بیریا سے
ڈار بات ہمیں بھرائی رے بدیسیا
جھمکی کے چڑھوں میں اپنی امڑیا سے
جادو اور چنوے چھالی رے بدیسیا

کتھوں نا دیکھوں راما سیاں ہوتیاں
جیرا گئی ہے مرجھائی رے بدیسیا

(نقد ونظر،ص97،جلد5، 1964)

عورت اس بات پر رورہی ہے کہ اس کے پتی نے اس سے ماں باپ کا گھر بھی چھڑادیا اور خود بھی دور چلا گیا۔ جوانی دیوانی میں رات دن گزارنا مشکل ہے اور وہ جوگن بن کر اپنے پیا کے پاس پہنچنا چاہتی ہے۔ پھر اپنے بےوفا شوہر سے شکایت کرتی ہے کہ میرے دن تمھارا راستہ دیکھتے دیکھتے گزر جاتے ہیں اور رات تارے گنتے گزرتی ہے اس کے بعد جوانی کی قسم دلاتی ہے کہ بہار کے یہ دن بہت جلد خزاں میں بدل جائیں گے اور ظالم زمانہ بہت جلد میرے حسن کو ختم کردے گا۔ اس امید میں کہ اس کی آواز اس کے مالک کے کانوں میں پہنچ گئی ہوگی وہ بے اختیار بالا خانے پر چڑھ جاتی ہے اور چاروں سمت کے آنے والے راستوں پر دور دور تک نظریں دوڑاتی ہے لیکن اسے روز کی طرح مایوسی ملتی ہے اور وہ بے حال ہوجاتی ہے۔ اس عورت پر جہاں اس کے شوہر اور سماج نے اتنے مظالم ڈھا رکھے ہیں وہاں وہ اولاد کی برکت سے محروم ہے ناچار وہ بھگوان کی پوجا میں اپنے کو محو کردیتی ہے اور اسی سے ہی اپنے شوہر کی واپسی کی دعائیں مانگتی ہے مگر اس کا دیور اس پر بدنظر ڈالنے لگتا ہے۔ یہاں پہنچ کر اس کا ذہنی توازن اور روحانی کرب المیہ کی آخری حدود چھونے لگتا ہے آخر بھگوان اس کی پرارتھنا سن لیتا ہے۔ ایک طویل انتظار کے بعد انتظار کی گھڑیاں ختم ہوجاتی ہیں اور اس کا شوہر اپنے ضمیر کی ملامت اور مسافر کی کوششوں سے گھر واپس آجاتا ہے۔ جب رات کے اندھیرے میں وہ گھر پہنچتا ہے تو دکھی عورت اسے چور سمجھ کر رونے لگتی ہے۔ بدیسی کہتا ہے دروازہ کھولو میں چور ڈاکو نہیں بلکہ تمھارا شوہر ہوں۔ شوہر کو اتنے عرصہ کے بعد پانے پر وہ خوشی سے جھوم اٹھتی ہے اور اس کی آنکھوں میں محبت کے آنسو چھلک آتے ہیں۔ ناٹک بھی اس کی اختتامیہ شکرانے کی . ا پر ختم ہوجاتا ہے۔

کہ . ہیں وہ عوامی ادب کو حقیر سمجھنے والے! ذرا احساس کی آنکھوں سے عوامی غنائیہ ڈراموں کو دیکھیں، تو وہ ان میں ایسے موتی پائیں گے جو معیاری ادب کے بحر میں غوطہ زن ہونے پر بھی مشکل سے ملیں گے۔

پریم مگن مگن من بہت ہوت ہیں دیکھ کے چرن تمہارے
شوک دھارس بہی جات رہی کھینچ کے کٹیلے کنارے
بہت دِن پر درشن ہے پرت پران ادھارے
کہے بھکاری ہے گنگا جی موہن مسور ہمارے

بدیشیا ڈرامے کی مقبولیت کی بنا پر پوری صنف ڈراما بھی بدیسیا کہلانے لگی۔ مختلف لوگوں نے بدیشیا ڈرامے لکھے۔ بھکاری داس ٹھاکر کے نقش اول شاعر کی تخلیق اچھے اچھے عالم اور اعلیٰ طبقے کے شعرا پر بھاری ہے کیونکہ بدیشیا میں ٹریجڈی ہی ٹریجڈی ہے اور ہندستانی عوام کی ذہنیت ٹریجڈی پسند نہیں ہے اس لیے بدیشیا اختتام پر دھوبی دھوبن کا ایک منظوم مزاحیہ مکالمہ بڑھا کر دھن آ جو بے حد دلچسپ ہوتا ہے۔ اسٹیج پر دہرایا جاتا ہے۔ دھوبیوں میں برہا کی رسم بہت پرانی ہے کہتے ہیں کہ جب تک کوئی مرد برہا دھن کے مکالموں میں اپنی ہونے والی بیوی کو ہرا نہیں دیتا ہے اس وقت تک اس کی شادی نہیں ہو سکتی تھی لیکن اب یہ رسم تقریباً ختم ہو چکی ہے لیکن انسانی فطرت احساسات اور وقت کے مطابق ہونے کی وجہ سے بدیشیا زندہ رہے گا۔

نوٹنکی لوک ناٹک کا لسانی جائزہ

جدید نوٹنکی سانگوں میں زبان کا لسانیاتی امتیاز پایا جاتا ہے۔قدیم سانگ خالص برج بھاشا یا بول چال کی برج بھاشا میں ہوتے تھے لیکن انیسویں صدی کے وسط سے اندر سبھائی لہر لکھنؤ کے اثر سے ان میں جو اثرات پیدا ہوئے وہ میں صرف دو تین نوٹنکی سوانگوں کے نمونے کے اقتباس پیش کر رہا ہوں نہیں تو مضمون طویل ہو جائے گا۔

واضح رہے کہ میں اندر سبھا امانت اور اندر سبھا مداری لال دونوں کو سوانگ سمجھتا ہوں۔ معیاری اور عوامی منشیانہ اردو میں ہمیں سب سے پہلے سوانگ بدایوں کے منشی نرائن داس شعلہ پارسری کے ملتے ہیں پھر تو اردو سوانگوں کا ایک سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔منشی حامد خان افزا خورجوی، منشی کالے خان مرسانی شاگرد مرزا داغ دہلوی، منشی گنگی مل کتر ڈبائیوی اور کافی لوگ سوانگ لکھتے ہیں۔جن کا تذکرہ کیا جا چکا ہے، لیکن جدید سوانگوں کو اندر سبھا کی طرز پر آراستہ کرنے کا سہرا ضلع بلند شہر کے استاد اندرمن اور اُن کے شاگردوں کے سر ہے، جنھوں نے ہاتھرس میں اندرمن اسکول قائم کر کے اسے ہندوستان گیر بنا دیا۔ اناؤ کے شری کرشن پہلوان اور قنوج کے ترموہن لال کا بھی جدید نوٹنکی سانگ کو نئی زندگی بخشنے اور لکھنؤ کا نپور اسکول قائم کرنے میں کسی سے کم ہاتھ نہیں ہے۔ یہ خالص منشیانہ اردو یعنی جان گلکرسٹ کی اردو کی لسانی تقسیم کے مطابق دوسرے اسٹائل کا لوک ناٹک کا اسکول تھا جس نے یاسین کانپوری جیسے عوامی غنائیہ ڈرامے کے

مصنف پیدا کیے۔ اندرمن اسکول کے سوانگوں کی زبان برج بھاشا اور اردو میں بٹی ہوئی ہے۔ اندرمن اسکول کو ہاتھرس کے اندرمن کے شاگرد طوطا رام گوبند رام چرنجی لال اور پنڈت نتھا رام گوڑ نے 1870 میں اندرا کھاڑے کے نام سے قائم کیا تھا۔ یہ اکھاڑا 1920 تک قائم رہا اور اس میں سب مشترکہ طور پر سانگ بناتے تھے پھر یہ پیشہ ورانہ منڈلی میں تبدیل ہوگیا۔ میں استاد اندرمن کا تخلیق کردہ 1865 میں لکھا گیا اور 1888 میں مرتب کیا گیا۔ اس میں استاد اندرمن کا تخلص اُنیس جگہ آیا ہے۔ زبان سے اس کی قدامت نظر آجائے گی۔ دوسرا نوٹنکی سوانگ اسی اکھاڑے کے اللہ نور مضطر نے 1922 میں لکھا جو کافی مقبول ہوا۔ استاد اندرمن کی وفات 1868 میں ہوئی۔ اس سانگ کو اندرسبھائی رنگ دینے کا سہرا اندرمن استاد کے شاگردوں کے سر ہے جیسا انھوں نے نوٹنکی سانگ کی ابتدا یعنی حمد یا منگلا چرن یا بھینٹ کی دوڑ میں کہا ہے۔ واضح رہے کہ قدیم نوٹنکی سانگوں میں خیال کی یہ سطحی دوڑ نہیں پائی جاتی یہ دوڑ سانگوں میں 1870 کے بعد آئی۔ اندرمن اسکول یا ہاتھرس نوٹنکی لوک ناٹک کی زبان کا نمونہ ملاحظہ ہو۔

دوڑ

شری جگدمبا امبا + ست کرو بلمبا + گیان بدھی جن پاویں
داس گنیشی اور چرنجی نوٹنکی سوانگ بناویں

اب سوانگ کا ابتدائیہ جو قدیم سوانگوں کی طرح ہے جو اندرسبھا کی طرح آمد سے شروع ہوتے ہیں جن کی مثالیں میں امروہے کے سوانگوں کے تذکرہ میں پیش کر چکا ہوں۔ یہاں جدید نوٹنکی کا رول (رنگا) جو سوانگوں میں رابطہ قائم رکھتا ہے غائب ہے۔ سوانگ کی ابتدا آمد سے ہے اندرسبھا امانت کے راجا اندر کی طرح خود پھول سنگھ کہتا ہے:

جواب پھول سنگھ کا

دوہا:

صبح ہوت ہی میں چلا کھیلن و بن شکار
بعد لوٹ دوپہر کو آیا اپنے دوار

چوبولہ:

آیا اپنے دوار کہی بھاوج مم نیر لے آئو
مت ناکرے بلمب جلد جل ٹھنڈا مجھے پلا ئو
لگ رہی بھاری طلب شتابی ہتہ بھر کر لا ئو
کیوں کرتی ہے دیر گرم جل کر، موئے جلد نہلا ئو

دوڑ:

دال چاول بنا کر دیجئے + نہ عرصہ بل کا کیجئے + دیر ہوگی تم کو
تو بھاوج سندری گساں آوے گی مجھ کو

اس سے پیشتر کہ میں اندرمن اکھاڑے کے شاعر اللہ نور مظفر کے 1920 میں لکھے گئے نوٹنکی سوانگ سے اشعار پیش کروں کانپور، لکھنؤ اسکول کے رادھا رمن کے لکھے ہوئے نوٹنکی سوانگ سے بھی کچھ اشعار ملاحظہ فرمائیے

حمد یا منگلا چرن یا بھینٹ

دوہا:

رقم قلم خدا کر اول آخیر — کن سے عالم کو کیا جس نے با توقیر

چوبولہ:

جس نے باتوقیر تیز تحریر شان سے کم ہے — لا مثال جاہ و جلال رزاق شاہ عالم ہے
کردگار باری برحق عادل اشرف اکرم ہے — شری کرشن امداد کنندہ دایم اور قائم ہے

دوڑ:

رب اعلیٰ لامکاں کا + درخشاں نور بیاں کا + مدد دے گا حق تعالیٰ
لکھوں شاہزادی نوٹنکی کا سنگیت نرالا

کانپور لکھنؤ اسکول کے نوٹنکی ڈرامے کے چند اشعار اب اندرمن اسکول ہاتھرس کے باسدیو کے سیڑھوال اکھاڑے کے شاعر جو پہلے اندرمن اکھاڑے میں تھے، مرلی دھر ہاتھرسی انیسویں صدی کے ماسٹر نہال چند بک سیلر کے اہتمام سے برہمن پریس علی گڑھ سے اردو میں طبع شدہ جس کے سرورق پر استاد اندرمن اکھاڑے کے مشہور و معروف شاعر مرلی دھر لکھا ہوا ہے اور سوانگ کے

حق تصنیف ماسٹر نہال چند کو ہیں، مرلی دھر ہاتھرس کے سوانگ کی ابتدا قدیم سوانگوں کی طرح آمد اندر سبھائی ڈھنگ پر ہوئی لیکن زبان بالکل دیہاتی ہے۔ اردو سے پھر بھی کافی قریب ہے۔ اندر من کا نوٹنکی سوانگ جس کے اشعار میں اوپر تحریر کر چکا ہوں کافی متاثر ہے۔ ملاحظہ فرمایئے۔ ابتدا اندر سبھائی آمد کی طرح ہے:

جواب پنجابی کا

دوہا:

میں اپنے گھر پر بھلا آیا کھیل شکار ارپ لگایا تھان سے کھول دھرے ہتھیار

چوبولہ:

کھول دھرے ہتھیار جلد بھاوج تو پانی پلا دے
نہائیں گے اس وقت گرم کرنے کو جل دھروا دے
بہت جلد کھانا کرکے تو مجھے ابھی کھلا دے
کمرے کے اندر نواڑ کا پلنگ میرا بچھوا دے

دوڑ:

وہ حقہ تازہ کر کے + چلم کو دھر دے بھر کے + جو زیادہ دیر لگاوے
ہوئے ناخوشی میری غصہ بدن سرے میں آوے

آپ نے قدیم سانگوں اور جدید سانگ کی زبان ملاحظہ فرمائی۔ ان میں برج بھاشا اور اردو کا سنگم نظر آتا ہے۔ اندرا کھاڑے کے سوانگ جب کانپوری جدید نوٹنکی سانگوں کے آگے مقبول نہ ہوئے نتھارام گوڑ نے 1920 میں جب استاد چرنجی لال کی وفات کے بعد چرنجی لال نتھارام بک ڈپو کے مالک نتھارام گوڑ ہو گئے اور اندرمن اکھاڑا بھی ان کے زیر تحت ہو گیا اور سانگیت منڈلی کے لئے نتھارام نے اپنے شاگرد اللہ نور مضطر سے دوسرا سانگ نوٹنکی لکھوایا جو بے حد مقبول ہوا۔ بلکہ کہا جاتا ہے کہ یہ سانگ بیشتر سامعین کو زبانی یاد ہو گیا۔ بچپن میں میں نے بھی اس کو کئی بار دیکھا تھا اس لیے اس کے بہت سے اشعار مجھے آج تک یاد ہیں۔ یہ بھی مشہور ہے کہ اس سوانگ کی مقبولیت کی وجہ سے ہی پوری صنف نوٹنکی کہلانے لگی کیونکہ جہاں بھی کمپنی پہنچتی سامعین نوٹنکی کی فرمائش کرتے کہ نوٹنکی ہوگی نوٹنکی ہوگی۔ اللہ نور مضطر کی تخلیق شدہ نوٹنکی سوانگ سے چند اشعار

ملاحظہ فرمائیے۔ یہ جدید اندرسبھائی رنگ میں ہے اور خالص اردو میں ہے وقت کے ساتھ ساتھ زبان کتنی بدل گئی ملاحظہ ہو:

حمد یا منگلا چرن

دوہا:

بندوں کے اوپر رکھے ہر دم مہر نگاہ — پاک ذات مولا تیری پاک تیری درگاہ

چوبولہ:

صفت کروں کیا زمیں فلک پر کھلا نور ہے تیرا — سمجھے تجھ کو پاس میں لیکن مکاں دور ہے تیرا
بڑا سہارا صبح شام مجھ کو غفور ہے تیرا — مجھ خادم کو ہے خداوند ہردم غرور ہے تیرا

بحرطویل:

عقل حیران ہے دوجہاں میں عجب کھیل قدرت نے کیا کیا دکھائے تیتے
بے سہارے کا گردوں بنا کر پھر چاند سورج ستارے لگائے تیتے
وہ چلائی ہوا جو دکھائی نہ دے کیا خداوند دریا بہائے تیتے
اور گوہر صدف میں سے پیدا کیا خاک سے گل چمن میں کھلائے تیتے

دوڑ:

نہ ہو تعریف ادا ہے + جو تیری مجھے سدا ہے + بھروسہ آزادی کا
کہوں فسانہ پھول سنگھ نوٹنکی شہزادی کا

میں نے نمونہ کے طور پر مختلف مصنّفین کے نوٹنکی ڈراموں کے اشعار پیش کیے جن میں ان کی زبانوں کا ثقافتی اور معیاری شعری فرق کا پتہ چل جائے ویسے شعری نمونے میں غنائیہ ڈراموں کے شعرا کے تذکرہ میں بعد میں کروں گا یہاں صرف غنائیہ ڈراموں میں اردو کی ابتدا اور ارتقا مدِنظر ہے۔ یہاں کے سانگیت ناٹکوں کے ہندی مصنف رام نرائن اگروال کی تحریر سے غنائیہ ڈراموں کی زبان پر روشنی ڈال رہا ہوں اور اس بارے میں تحریر فرماتے ہیں:

''سانگیت ناٹکوں کے بارے میں کہ ان کی زبان میں اختلاف ہمیشہ سے چلا آ رہا ہے۔ ایسی حالت میں اس سوال کا ایک سیدھا جواب نہیں ہو سکتا کہ سانگیت ناٹکوں کی زبان فلاں ہے۔ مختلف علاقوں میں مختلف شخصیتوں کے

ذریعہ سوانگ بنائے گئے ہیں اوران سبھوں نے اپنی اپنی علاقائی زبانوں سے متاثر ہوکر اپنے اپنے ڈھنگ کی زبانیں سانگیت کے قصوں کی کہانیاں لے کر تصنیف کیں پھر بھی سانگیت ناٹکوں کی زبانوں کی بنیاد پر موٹے طور ان کو دوقسموں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ (1) برج بھاشا (2)اردو قدیم غنائیہ ڈراموں میں مصنفین نے زیادہ تر برج بھاشا کو ترجیح دی لیکن درمیان میں اردو کا زور بڑھ گیا۔سانگیت ڈراموں کے لئے اردو مقدم ہوگئی اور اردو سانگیت کا زور بڑھ گیا لیکن پچھلے بیس پچیس برسوں سے دوبارہ سانگیت ناٹکوں کا رجحان ہندی کی جانب بڑھ گیا۔''

(سانگیت ایک لوک ناٹیہ پرمپرا از رام نرائن اگروال،ص165)

حقیقت ہے کہ خیال کے اکھاڑوں کی ترقی اوران میں اردو شاعری کے فروغ سے جدید عوامی غنائیہ ڈراموں کی زبان اردو ہوگئی اور اندرسبھاؤں نے عوامی غنائیہ ڈراموں میں اردو کو اور فروغ دیا۔ اندرسبھاؤں کے اثر سے شمالی ہند کے پورے علاقہ میں خیال کے اکھاڑوں میں جو سانگیت ناٹک یا غنائیہ ڈرامے بنائے گئے وہ سب اردو اور فصیح اردو میں تھے۔ پبلشر تک قدیم دقیانوسی زبان کے سانگوں کو پسند نہیں کرتے تھے۔ یوں تو اُتّر پردیش میں 1857 کے انقلاب کے بعد سوانگ شائع ہونے شروع ہو گئے۔علی گڑھ میں ماسٹر نہال چند نے اپنی کتابوں کی دوکان کے لیے سوانگ چھپوانے کی ابتدا کی۔ یوں تو انھوں نے کئی علاقوں کے مصنفین کے سوانگ طبع کرائے لیکن ہاتھرس کے مصنفین ان میں زیادہ تھے کیونکہ استاد اندرمن جہانگیرآبادی کے شاگردوں کے طفیل ہاتھرس سانگیت ناٹک کے اکھاڑوں اور مصنفین کا مرکز بن چکا تھا۔ماسٹر نہال چند بھی فصیح اردو کے اوراچھی شاعری کے سانگ پسند کرتے تھے۔ یہ بات مجھے استاد کالے خاں عزیز مرسانی شاگرد حضرت داغ دہلوی کے تصنیف کردہ سوانگ پرتھی راج راسو کے بوسیدہ سرورق کی پشت کے اشتہار سے ظاہر ہوئی وہ اشتہار اس طرح ہے:

نوٹس

''ہماری خواہش ہے کہ ہم پڑھے لکھے سانگیت بنانے والوں سے نئے نئے سوانگ بنواکر

چھپوائیں لہٰذا یہ نوٹس دیا جاتا ہے کہ جو صاحب سانگیت بنا سکتے ہوں میدان میں نکل آئیں اور فصیح اردو میں سانگیت بنا کر ہم سے معقول حق تصنیف و تالیف حاصل کریں۔ مگر یاد رکھیں ان میں بے جوڑ غلط اور غیر فصیح سانگیت ناٹک ہم کبھی پسند نہیں کریں گے۔ ایسے لوگوں کو مناسب ہے کہ اپنے کو شاعر نہ کہیں اور غلط سلط جھولنا وغیرہ بنا کر ملک کو خراب نہ کریں۔''

اس نوٹس سے ظاہر ہوتا ہے کہ فصیح اردو کے سانگ عوام میں پسند کیے جاتے تھے اور پڑھے لکھے شاعر غنائیہ ڈرامے بنا کر اپنے اپنے ذرائع سے عوام کے سامنے رکھنے لگے تھے۔ اس بات کو مرسان ضلع علی گڑھ کے پنڈت گنیشی لال مرسانی جن کا سانگ 'قتل بہورن' انیسویں صدی کی آخری دہائی کا لکھا ہوا اردو میں میرے کتب خانہ میں ہے۔ سانگ کا نام ہے 'قتل بہورن' انہوں نے بھی سانگ کی اختتامیہ نظم میں لکھا ہے:

مرسان میں سانگ پرتھم کروا دیں ۔۔۔ تا پیچھے پستک چھپنے بھجوا دیں
مہاراج ہمارے دوج گرو سیڑھوال ۔۔۔ سدا لوگرہ ان کی سے بنتے ہیں شدہ خیال
ان کے ہی ست می مصری پجاری ۔۔۔ رہیں دوج و شادماں شیام سندر سبکاری
مہاراج بدری لکھو ہیں سب تیار ۔۔۔ لکشم دوج اور دیر گنیشی کریں سوانگ تیار
ماسٹر نہال چند قدردان ہیں بھاری ۔۔۔ سوانگوں کا جن کو شوق ہوا ہے بھاری
مہاراج نت نئے سوانگ چھپواتے ہیں ۔۔۔ بڑے بڑے بک سیلر ان سے خرید کر لاتے ہیں
ہر روز سوانگ ان کے ہاں شاعر لاتے ہیں ۔۔۔ نہیں بھدے چھندوں کو پسند فرماتے ہیں
مہاراج امر رکھے ان کو بھگوان ۔۔۔ گنی جنوں کا آدر کرے اور بڑھاتے مان

(قتل بہورن اردو مصنفہ پنڈت گنیش لال مرسانی، ص ۱۲۴)

• جیسا کہ میں پیشتر بھی عرض کر چکا ہوں 1857 کے انقلاب کے بعد ملک میں سکون ہونے کی وجہ سے عوام دلچسپی کے مشاغل میں زیادہ حصہ لینے لگے خواص طوائفوں بھانڈوں، تھیٹریکل کمپنیوں تماشوں میں دلچسپی لیتے تو عوام اندرسبھاؤں اور اندرسبھائی انداز کے غنائیہ ڈراموں یعنی سوانگوں میں زیادہ دلچسپی لینے لگے۔ حقیقت یہ ہے کہ اس وقت تک لوگ انگریزی لفظ ڈرامے سے واقف نہ تھے۔ وہ ڈراموں کو ناٹک اور سوانگ کہتے تھے۔ امانت نے اپنی اندرسبھا کو رہس اور نغشی

شنکر دیال فرحت اور بھیروں سنگھ عظمت نے جشن پرستان کو سوانگ ہی کہا بلکہ آغا حشر کاشمیری کے لڑکے کا کہنا ہے کہ 1897 سے جو ڈرامے تھیئٹریکل کمپنیوں کے لیے بنائے گئے۔ ان کا نام تو ناٹک یا ڈراما پکارا گیا لیکن حقیقت میں وہ بھی سوانگ تھے۔ خورجہ ضلع بلند شہر کے حاجی حامد خان افزا جن کا انتقال (بقول ان کے پوتے اقبال فیاض محمد خاں) 1881 میں ہوا، 1875 میں انھوں نے صحیح کیا اور وہاں انھوں نے اپنے گلشن افزا عرف لالہ رخ گلفام سوانگ کے لیے کامیابی کی دعا مانگی۔ غالباً یہ سانگ 1860 اور 1875 کے درمیان لکھا گیا کیونکہ اس زمانے میں ان کا مقابلہ اندرمن اکھاڑے کے استاد جہانگیر آبادی کے اکھاڑے سے ہو رہا تھا اس سوانگ کے سرورق کی تقریظ سے جس کا مضمون پچھلے صفحات میں دیا جا چکا ہے۔ یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ 1857 کے بعد شمالی ہند کے قصبات اور شہروں میں کافی سوانگ لکھے جانے لگے تھے۔ اچھے اچھے قابل شعرا خیال اور سوانگ لکھتے تھے۔ ان میں بیشتر سوانگ ایک نرائن داس شعلہ بدایونی کے سوانگوں کو چھوڑ کر اندر سبھائی اثرات سے متاثر ہوتے تھے۔ حامد خان افزا خورجوی کے گلشن افزا سانگ گلفام کے ابتدائیہ سے یہ بات بالکل ظاہر ہو جاتی ہے۔ یہ سانگ بھی اندر سبھا اور امرو ہے کے سانگ سپیروں کی طرح آمد سے شروع کیا گیا ملاحظہ فرمائیے:

جواب سوداگر کا

دوہا:

سوداگر ہوں روم کا آیا ہندوستان　　تحفہ تمہارے واسطے لایا ہوں سلطان

سوال وزیر ہوشمند کا

دوہا:

تاجر کیا کیا لائے ہو کیجئے لاکر پیش
وہ تحفہ کر پیش ہو جو سب میں اصلی بیش

جواب سوداگر کا

دوہا:

ہیرے پنے لعل ہیں اور ہیں مروارید　　اور تحفہ ہر ایک ملک کا کیجئے ان کی دید

سوال وزیر ہوشمند کا

دوہا:

تحفے سب دیکھے تیرے بہت ہوئے خورسند   سچ کہہ اس صندوق میں کیا تحفہ ہے بند

(سوانگ گلشن افزا)

سوانگ میں دوہے، چوبولے، چھند، راگنی شعر وغیرہ اندر سبھاؤں کی طرح ہیں پرستانی داستان ہے، کیونکہ افزا کی موت کے بعد ان کے شاگرد باقر حسین موزوںؔ نے اس کو شروع کرایا تو استاد کی یاد جگہ جگہ اپنے اشعار میں انھوں نے کی ہے۔ جیسے مداری لال نے واجد علی شاہ اختر کی یاد میں کئی شعر اپنی اندر سبھا میں کہے ہیں۔ موزوںؔ کی غزل کے اشعار ملاحظہ فرمایئے ۔

اس پری پیکر کے ہاں جاکر خبر لادے کوئی
یا درِ دلدار تک مجھ کو ہی پہنچا دے کوئی
جان و دل اس پر کریں سوجاں سے صدقہ اور نثار
حضرت افزا سے جو موزوںؔ کو ملوا دے کوئی

مداری لال کی اندرسبھا ماہ منیر کی غزل کا ایک مطلع ملاحظہ فرمایئے۔

غزل مطلع

داس مداری لال کی ہماری سن لے سب کی پکار
اختر کو آن ملاؤ تن من دھن سب ڈاروں وار

اردو کے پہلے عوامی غنائیہ ڈرامے کے سانگ کے شاعر منشی نرائن داس شعلہ بدایونی اک کہنہ مشق شاعر عروض دان ہیں ان کا مفصل تذکرہ ان کے تذکرہ کے مقام پر کیا گیا ہے۔ یہاں ان کے سانگ فسانہ عجائب سے حمد یا منگلا چرن ملاحظہ فرمایئے۔ سرورق پر لکھا ہوا ہے فسانۂ عجائب باتصویر۔ من تصنیف شاعر شیریں زبان ناظم خوش بیان نازک خیال طوطی مقام والا مناصب منشی نرائن داس صاحب شعلہ پارسری متخلص بہ شعلہؔ رئیس بدایوں۔

دوہا:

حمد خدا پہلے لکھوں پیچھے نعت رسولؐ   پہلے آیا ہے شجر پیچھے پھل اور پھول

چوبولہ:

محبوب خدا مرغوب خدا مقبول خدا مطلوب خدا
انوارخدا ابرار خدا اسرار خدا منسوب خدا
منظور نظر اور نور بصر اور مقبول خدا کے ہیں
اسناد میں جن کی قرآں ہے بیشک وہ رسول خدا کے ہیں
لولاک گواہی دیتا ہے معشوق وہ ایزد پاک کے ہیں
یا دست شکستہ عقل کے ہیں اور پاؤں لنگ ادراک کے ہیں
کیا خوف گناہوں کا مجھ کو وہ امت کو بخشائیں گے
شعلہؔ صاحب ہولی کھیلو وہ بیڑا پار لگائیں گے

منشی گنگی مل کمتر کے مخطوطہ بے نظیر بدر منیر سے بھی زبان کے دو ایک شعر پیش کر رہا ہوں۔
جب شہزادے بے نظیر کو پری اُٹھا کر لے گئی تو بیگم اور بادشاہ صدمے سے بے چین ہو گئے۔

جواب بیگم کا بادشاہ سے

دوہا:

سن کر غائب پسر کو، لیا کلیجہ تھام　　دیا آج آپ نے مجھے اَجل پیغام

چوبولہ:

دیا اجل پیغام ستم مجھ بے کس پر ٹوٹا ہے　　کسی ظالم نے آج عیش گلشن میرا لوٹا ہے
نہیں کسی کی خطا نصیبہ اپنا ہی پھوٹا ہے　　عین فصل میں بلبل کا صیاد گلا گھونٹا ہے

دوڑ:

زہر کا پیالہ پیؤں + نہ بن بیٹے کے جیوں + رنج یہ سہانہ جاتا
مجھ دکھیا کو بے نظیر بن کچھ بھی نہیں سہاتا

جواب بادشاہ کا آپ ہی آپ

دوہا:

ہائے خدا اب کیا کروں دل کو نہیں قرار　　دنیا میں بے پسر کے ہے زندگانی خوار

چھند:

اب خوار ہے زندگی میری بے موت میں مرجاؤں گا
تڑپوں گا غم سے تاحشر تجھ سا پسر نہیں پاؤں گا

تُو تو جدا ہم سے ہوا کس سے میں دل بہلاؤں گا
رو رو مرے لتاں تیری کیسے اسے سمجھاؤں گا

لاوَنی:

اب تیری جدائی پسر سہی نہیں جاتی — آوے ہے تیری یاد پھٹے ہے چھاتی
میرے پسر مارکر خنجر مرتا ہوں — میں بھی تیرے بعد سفر کرتا ہوں
کیوں لختِ جگر کب صورت دکھلائے گا — کیا اسی طرح بسمل کو تڑپائے گا
میرے دلبر اشک نہیں چشموں میں تھمتا — جب سے پیدا ہوا مجھ کو، رہا نہ کوئی غم تھا
میں نے لاکھوں صدمے سہ کر پالا تجھ کو — اب ہائے پسر تو دغا دے گیا مجھ کو
میرے پسر مجھے بھی دینا تجھے سم تھا — اس پیری میں میرے بیٹا دینا نہ مجھے الم تھا
دل پسر تری صورت کو ترس رہا ہے — چشموں سے اشک باراں سا برس رہا ہے
میرے پسر کلیجے پر خنجر دھرتا ہوں — میں بھی تیرے بعد سفر کرتا ہوں

اب ضلع علی گڑھ ہاتھرس کے قریب مرسان ریاست کے منیجر عربی فارسی کے عالم کہنہ مشق شاعر مولوی کالے خان عزیز شاگرد حضرت داغ دہلوی جن کا ذکر کئی بار پچھلے صفحات میں آ چکا ہے۔ انھوں نے کئی سانگ یا عوامی غنائیہ ڈرامے لکھے تھے اور ان کے قریب ایک درجن کے سوانگ طبع ہوئے چند سانگ مجھے دستیاب ہو سکے ہیں۔ بڑے معیاری اردو اور نفسیاتی، جذبات انگیز انداز میں سانگ لکھے ہیں ان کا آخری سانگ جو 1880 اور 1891 کے درمیان میں لکھا گیا اور چند سال تک سانگھیوں کے وردِ زبان رہا اور اکھاڑوں میں کھیلا گیا بعد میں 1913ء میں طبع ہوا تھا۔ پرتھی راج راسو جس کا صرف ایک حصہ مجھے مل سکا ہے کا ابتدائیہ ملاحظہ فرمائیے۔

حمد یا منگلا چرن

دوہا:

ہو قدرت معبود کا کس منہ سے اظہار — اسی فکر میں ہوگیا جگر قلم افگار

چوبولہ:

جگر قلم افگار شان اس کی کا بھید نہ پایا — شجر حجر گل برگ و ثمر میں وہی نظر بس آیا
ایک کو بخشا تاج شاہانہ ایک کو گدا بنایا — ہوا کوئی معشوق کوئی عاشق جانباز کہایا

اشعار:

چراغ افلاک پر بن تیل روشن کردیا تونے
ستاروں کو جواہر کی طرح سے جڑ دیا تونے
کوئی محتاج پھرتا ہے کسی کو زر دیا تونے
ادائے شکر ہو جو کچھ دیا قادر دیا تونے

دوڑ:

تیرا کھیل نرالا + رحم کیجو حق تعالیٰ + گناہ میرے نہ کر
پرتھی راج راسہ عزیز کہتا ہے تو ہی مدد کر

لکھنؤ کانپور کے نوٹنکی سانگوں کی زبان

اندر سبھائی دور یا اندر لہر میں خیالوں، گیتوں، لوک گیتوں، بھجوں، راس لیلاؤں، رام لیلاؤں، سوانگ نوٹنکیوں تھیٹروں اور سینماؤں تک میں اردو کا رواج ہو گیا کیونکہ اردو شہروں، قصبوں اور دیہاتوں کی زبان ہو گئی تھی۔ ان کے لہجہ میں فرق تھا۔ ڈاکٹر جان گلکرسٹ کے بقول تقسیم ہندوستانی زبانوں کی حقیقت کے مطابق ہے۔ اردو کے ان غنائیہ ڈراموں میں صرف ایک تنہا برج بھاشا یا کھڑی بولی ہی نہیں بلکہ شاعروں نے ماحول اور کردار کے مطابق منظومات بھی پیش کی ہیں۔ سنسکرت ڈرامے کی طرح اچھے ڈراما نگاروں نے اکثر مخصوص کرداروں کی زبان سے اردو کہلوائی ہے۔ پیشہ ور کرداروں سے ان کی زبان استعمال کرائی ہے جیسے محمد یاسین کانپوری کے غنائیہ ڈرامے یا نوٹنکی پکار میں ملکہ کی زبان سے فصیح اردو کی حمد کہلوائی گئی ہے تو دھوبن اور دھوبی سے قنوجی زبان میں مکالمے کہلوائے ہیں۔ حمد ملاحظہ ہو:

غزل:

دل میں جلوہ ریزیاں آنکھوں میں تیرا نور ہے   لب پہ ہے تیری ثنا خیالوں میں تو معمور ہے
نغمہ زن ہے تیری ہی وحدت کا ہر تار نفس   بج رہا ہے ہر گھڑی بے تار یہ مجبور ہے
رخ پہ یوسف کے بنا تو ہی تو تھا حسن مداح   قیس کو مجنوں بنانا تجھ سے کتنی دور ہے

قم باذنی شمس تبریزی زباں تیری ہی تھی　　تھا وہی باغ انا الحق کیا خطا منصور ہے
تیری ہی آواز ہے مظلوم کی فریاد میں　　عدل اور انصاف میں شاہوں کی تو مستور ہے

(سوانگ پکار مصنف یاسین کانپوری، ص 28، طبع شدہ 1974 سری کرشن بک ڈپو)

دوسری جگہ ملکہ پکار کے مشہور گانے کو گاتی ہے:

غزل:

زندگی کا ساز بھی کیا ساز ہے　　بج رہا ہے اور بے آواز ہے
کوئی نغمہ ہے نہ کوئی ساز ہے　　اک تیری اور اک مری آواز ہے
لے نہ ٹوٹے زندگی کے ساز کی　　زندگی آواز ہی آواز ہے

دوڑ کے اختتام پر جہانگیر سے جب بحر طویل میں مکالمہ کہلاتا ہے تو یکا یک شاعر کو یہ احساس ہو جاتا ہے کہ اردو داں طبقہ نوٹنکی کے شاعر کی قدر نہیں کرتا اور اس کے دل کے جذبات زبان پر آجاتے ہیں۔

بحر طویل:

ہے دعا دل سے میری یہی اس گھڑی ان گلوں پر سدا فضل رحمان ہو
عمر بھر عیش سے دونوں مل مل رہیں پورا الفت کا دونوں کا پیمان ہو
میں شہنشاہ اس وقت ہوں ہند کا اور تم سب میرے ملک کی جان ہو
میری نظروں میں ہر قوم ہے ایک سی چاہے ہندو ہو یا کہ مسلمان ہو
کرتا مسجد میں اللہ کی بندگی درشن مندر میں ہر روز بھگوان ہو
مجھ کو عزت برابر ہے ہر ایک کی چاہے گیتا ہو، بھگوت ہو، قرآن ہو
اب ترسوہن ختم داستاں ہوچکی بزم احباب میں آپ کا مان ہو
لطف یاسین مضموں نگاری کا ہے جب کوئی تیرے قلم کا قدردان ہو

حقیقت بھی ہے کہ بہت سے اچھے شاعر اور فنکار ناقدری اور حقارت کا شکار ہو کر گمنامی کے سمندر میں غرق ہو گئے۔ یاسین کانپوری کے ڈراما ''پکار'' میں اودھی اور قنوجی زبان کے گانے دھوبی اور دھوبن سے سنیے:

دھوبیوں کا گانا:

دے دے جوبن کا دان دھوبنیا
دے دے جوبن کا دان گوری رے
گوری کو لہنگا گھوم گھمارو اوڑھنی بوٹے دار
نئی سے سلاؤں ریشم کی چولی کہا نہ ہمرو ٹار
گوری گوری چودہ برس کی تھمر عمریا چڑھتی عمر کا جوان
پتریا چال نرالی مارو نظر کے بان دھوبنیا
ارے گوری ڈرتے نہیں جوبنوا رہی جوانی بھاٹ
ہمرا تمرا ملا ہے جوڑا چلیں مدن پور گھاٹ دھوبنیا

برج بھاشا، بھوج پوری اور اردو ملی ہوئی زبان میں دھوبن کا گانا دھوبن کو مجبور کیا جاتا ہے تو گاتی ہے:

نک سنوریا روکو نہ ہمری باٹ
رنگ محل کی میں دھونیاں ڈھوؤں نرالے گھاٹ
کرپکرے برجوری کرونا بگرے ہمارے ٹھاٹ
سانوریا روکو نہ ہمری باٹ
برندا بن میں ہمرو سسر و تمیرو گوکل دھام
جمنا جی کے تٹ پر موہن کا ہے کروبدنام
سانوریا روکو نہ ہمری باٹ
ساری پھٹ گئی چولی مسک گئی میں سمجھاؤں تونے
ساس نند جو گھر سن پئی ہیں کا گت ہمری ہوئے
سانوریا روکو نہ میری باٹ

یہی شاعر یعنی یاسین کانپوری جب سانگیت ناٹک منجھارانی میں ایک اودھی گانا یا بھوجپوری گانا جب راجہ پرتھم رانی منجھا کے ساتھ اولاد کی خواہش میں راج پاٹ چھوڑ کر بن باسی بن جاتا ہے تو راستہ میں گاؤں کے لوگ اس کا استقبال کرتے ہیں اور گاتے ہیں اور خوشی سے ناچتے ہیں:

بیتے جیون سیارام تکھرپاتاں ناچو گاؤ ناری گمریا ماں
آئے دیسوا کو چھوڑ جائیں بنوا کی اور لکھیں چندر او رچکور نجریا ماں

ایسے کوبل شریر کوہتو بڑے ہیں امیر جائیں سرجو کے تیر ڈگریا ماں
تھورے پھلکا گھواؤ دورے بلماں لاؤ دودھ بھیجے مانو تھریاماں
کوئی بھونا ڈولاؤ کوئی گوڑوا دباؤ کوءمہ دستا دسائے کوٹھریا ماں
بھور ہوت ہی اٹھ جائیں کابہ بنوائیں کھائے تنی ستوا باندھائے دیوپوڑیا ماں

ایک بھوجپوری قنوجی اور اردو زبان کا ملا جلا نمونہ سوانگ دھرتی میا تصنیف کالکا پرشاد دیناپوری ضلع گونڈا ملاحظہ فرمایئے۔

لکھن کا گانا کہروا

ہری لیو اب کھبریا، ہے شوریا
لبری گڑ کا گدھ اجال تار دے تج کے بین بنزیا
تج ڈربت تج راج ابھارو لگی ٹنک تا دیریا
پھیری مایا کی نجریا ہے سنوریا
رہے بھکاری بیر سداما گجن بنی اٹریا
بڑے بڑے پالی تم نے تار دیے چنچل شیام سنوریا
نا ہے گرو اب ابیر رہا ہے سنوریا
گوکل میں تم سب کے گھر ماکھن دہی نے چوریا
بندرابن میں گائے چراوے اور چرایو متی یا
آو لے پی کے دوریا سنوریا

عوامی ڈرامے عوامی دلچسپی کے تحت بنائے جاتے ہیں وہ اس کے ذوق کو دیکھتے ہیں۔ غنائیہ ڈرامہ جس طرح بھی ہو عوامی پسند کا ہونا ضروری ہے۔

شری کرشن کھتری کے عوامی غنائیہ ڈرامے یا سانگ ہیر رانجھا میں کیونکہ ہیر رانجھا ڈرامے کا پلاٹ پنجابی قصہ کی بنیاد پر ہے۔ اس لئے اس کو دلچسپ بنانے کے لیے یاسین کانپوری نے ایک پنجابی زبان کا گانا دیا ہے ایک ملاقات میں ہیر رانجھے سے کہتی ہے۔

گانا ہیر کا:

تون عاشق کے داں مینو نال رہ دان اللہ والیاں تو سانو بیلیا دے

اساں شوق پیادے دیدار تینو کال رکھا داں سٹھ لوابنا دے
مینوں بابل دی قسم رانجھا تینوں پریت کی ریت جوڑا تونے یادے
مدد نال ڈراوے جو مینوں بھردوں اللہ دوزخان نچ ڈھاکے پیادے

یہ تھا زبان کا مختصر خاکہ جب اردو والے عوامی ڈرامہ کو قابل اعتنا نہیں سمجھتے تھے۔ عوامی ڈرامہ اردو کو خواص سے عوام تک پہنچانے میں لگا رہا اور کم پڑھے عوام تک زبان اور تخیل کو پہنچانے کا عوامی ڈراموں سے زیادہ اچھا ذریعہ کوئی نہیں تھا۔ زبان اور شاعر کے تخیل کو اداکار اپنی مترنم آواز میں اور شیریں نغمے کے ذریعہ انسان کی روح کے اندر پیوست کر دیتا ہے۔ انسانی احساسات مسرت آمیز جذبے سے جھوم اٹھتے ہیں۔ فصیح اور ادبی زبان میں گہرے اور پیچیدہ الفاظ مطالب سے ناواقف عوام کو سادہ روزمرہ کی زبان موسیقی کے دلکش نغمے کی نغمگی اور رقص کی حرکات میں کشش کا باعث بنتی ہیں۔ اداکاروں کی اداکاری کے باعث واقف بھی زبان کی خامی اور عروض کی کمی کھلنے نہیں پاتی عوامی ڈراموں کی یہی سب سے بڑی خوبی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ عوامی ڈراموں کی زبان فصیح اور بلیغ نہیں ہوتی لیکن ان کی خصوصیات کو پس پردہ کر کے صرف عیوب پر ہی نظر ڈالنا ان کے ساتھ انصاف نہیں ہوگا۔ جناب شرف کے خیال کے مطابق عوامی ڈراموں کی زبان صاف، مستعمل اور روزمرہ ہے ان کے گیت فطری ڈرامائی، دلکش دلچسپ اور محبت کے پہلوؤں سے آویزاں ہیں، وہ لکھتے ہیں:

> The meter is rough and ready, but the language itself is musical and expressive: it is a language which calls a spade in the sense that there is one word for each material object, each action or each sentiment described, and that word is the right one. The song are natural and dramatic and abound in path and humour in romance and tragedy.

نوٹنکی لوک ناٹک اردو زبان کی صنف

عوامی ڈرامہ نگار کوئی پابندی منظور نہیں کرتا اگر چہ زیادہ تر ڈرامائی پلاٹ سماجی زندگی سے متعلق ہوتے ہیں پھر بھی ضرورت پڑنے پر اور معقول ذرائع نہ ہونے پر وہ اپنا ڈرامائی متن پرانوں سے بھی لے سکتا ہے اور تاریخی اوراق سے بھی اور واقعات میں ردوبدل اور ترمیم و تنسیخ بھی کر سکتا ہے۔ کبھی کبھی تخیل اور سنی سنائی حکایتوں سے بھی کام چلاتا ہے۔ وہ اپنے تخیل کو کسی بھی شاہی خاندان سے جوڑ سکتا ہے کیونکہ اس کا مقصد تاریخ سنانا نہیں۔

رام نرائن اگروال اپنی کتاب لوکیہ ناٹیہ ساہتیہ پرمپرا ص166 پر تحریر کرتے ہیں۔ 1850 کے بعد سانگیوں کا رجحان اردو کی طرف زیادہ ہو گیا چھبنی لال مصر کے ہیرا پری اور لال شہزادہ پری اور گلرو شہزادی صنوبر پری اور گل شہزادہ سانگ رام کے سانگیت میری پری عشق چمن جیسے سانگیت (غنائیہ ڈرامے) قصہ ہی نہیں زبان کے معاملہ میں بھی لکھنؤ کے رہس اور اندر سبھا سے متاثر تھے۔ اس وقت یہ اثر ہندو دھارمک اسٹیجوں تک بہت پھیل گیا تھا یہاں تک کہ ہاتھرس میں بالم جی نے سیاہ پوش فصیح اردو میں اور متھرا میں بھگت سلسلہ کے آچاریہ تھمن استاد نے بھی یہی قصہ یعنی سیاہ پوش فارسی میں لکھا تھا۔ ہاتھرس کے سلسلہ سوانگ پر اس زمانہ میں اردو کا ایسا اثر آگیا تھا کہ نتھارام کے اکھاڑے کے سوانگ امر سنگھ راٹھور اور ستیہ ہریش چندر بھی ایسی عجیب زبان میں لکھے گئے کہ سورج بنسی مہاراجہ ہریش چندر بھی اپنے بیٹے روہتاش کو پسر کہہ کر مخاطب کرنے پر مجبور کر دیے گئے لیکن جیسے جیسے ہندی کی قومی تحریک تیز ہوتی گئی۔ ہندی کا پھیلاؤ اور اشاعت بڑھی اور عوامی ڈرامہ نگاری بھی ہندی کی طرف لوٹنے لگے۔ متھرا آگرہ کے سلسلہ بھگت تو ایک دم خالص ہندیا دیے گئے ہیں۔ ہاتھرس کے سوانگوں سے نئے ایڈیشنوں کی اصلاح کر کے انھیں خالص ہندی کے بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ مگر کانپور میں تر موہن کے مرجانے کے بعد اور شری کرشن پہلوان کے نوٹنکی اسٹیج سے دست بردار ہو کر صرف سنگیتوں کے ایڈیشنوں تک ہی محدود ہو جانے کے باعث وہاں کی نوٹنکی بغیر سرپرست کے ہے۔ یہ اسٹیج ایسی اداکارنیوں کے ہاتھوں میں آگئی ہے جن میں کوئی بھی ڈراما نگار نہیں، یہ خالص گانے والیاں رقاصائیں ہیں لہٰذا وہ پرانی لکیر کی فقیر بن کر انھیں تصنیفات کو اسٹیج کر رہی ہیں جو انھیں قدیم سے یاد ہیں۔ وہاں نئی تصانیف کی کمی ہے اور

اسی لیے وہاں ہندی زبان کا ارتقا کا ہوا ہے۔ ویسے بھی کانپوری نوٹنکی ابتدا سے ہندی کی بہ نسبت اردو سے قریب تر رہی ہے کیونکہ کانپور اندر سبھائی سلسلہ کے گڑھ لکھنؤ کے قریب واقع ہے۔ یہی سبب ہے کہ تر موہن جی کانپوری نوٹنکی کے معماروں میں کہے جاتے ہیں۔ اگر چہ ہاتھرس اسلوب کے آچار یہ استاد اندر من کے شاگرد تھے لیکن ان کے سوانگ نتھارام اکھاڑے کے اسلوب سے مختلف نہیں۔ تر موہن لال کے سانگیتوں میں اردو نظموں اور اردو زبان کا استعمال شری کرشن پہلوان سے بھی زیادہ ہے۔ نمونہ ملاحظہ فرمائیے۔ عورت کے پیار سے نثری مکالمہ:

''حضور فریدہ اپنے ارادہ پر پہاڑ کی طرح مستحکم ہے اور عزیز کی محبت میں آہنی دیوار کی طرح مضبوط ہے اس کو کوئی طاقت عزیز کی محبت سے نہیں پھرا سکتی۔

نظم:

اف رے او بُت کافر آیا تیرا شباب حسن
یوسف کا حسن ہے نہیں تیرا جواب حسن
چڑھ جائے دیکھتے ہی تو کہئے اسے نشہ
پی جائیں گر کیا حشر ہو جام شراب حسن
ہم عاشقوں پہ کیوں نہیں دوزخ حرام کی
نالے شرر سے کم ہیں کیا مولا عذاب حسن
بے کار ہم ہوئے بت کافر پہ بے دھرم
رکھا کہیں کا تونے نہ خانہ خراب حسن

مسلمانی قصہ ہونے کے باعث مکالمات میں اردو کا زیادہ استعمال کیا گیا ہے۔ اسے تسلیم کرنا ہماری بھول ہوگی۔ کانپوری نوٹنکی میں غیر مسلم کردار بھی دقیق اردو استعمال کرتے ہیں۔ شری کرشن پہلوان کے نوٹنکی سوانگ میں پھول سنگھ کا ایک منظوم مکالمہ سنئے:

چوبولہ:

کتنا صاف پکار عشق کا ہار پڑا گردن میں — ماہ جبیں پیاری نوٹنکی نہیں آج کل من میں
کھلا ہزارہ پھول نہ جانوں میرا کوئی چمن میں — پتہ لگا ہی لوں گا جا کر کہیں نہ کہیں زمن میں

دوڑ:

بنا نوٹنکی لائے + چین نہیں دل کو آئے + ابھی لانے جاتا ہوں

مارا طعنہ نالالا کے نوٹنکی دکھلاتا ہوں

اگروال جی کہتے ہیں کہ عوامی پکار کی وجہ پسند کی وجہ سے سانگیت کی زبان ہی اردو بن گئی، ہندو مذہبی سانگیت ہریش چندر ہاتھرس کے نتھارام امر سنگھ راٹھور میں اور ہریش چندر میں یہ سبھی استعمال کرتے ہیں۔ان کے ڈرامے تریا چرتر کا ایک شعر

دختر بتا دے تو مجھے کیا رنج و غم کیوں اُمنی

آئے ہیں پتا لال تو کوکین کو تیرے دھنی

(سانگیت ایک لوک ناٹیہ پرمپرا،ص166)

اگروال صاحب کا کہنا صحیح نہیں ہے۔شری کرشن بک ڈپو میں اب بھی نوٹنکی ڈرامے کی کتابیں چھپتی ہیں، ایسا کبھی نہیں ہوا کہ ان کے یہاں ڈرامہ نگار نہ رہا ہو کیونکہ کرن جونپوری برابر کام کرتے رہے اور کرن جونپوری، وجے کشیپ اور بہت لوگ کتابیں لکھ رہے ہیں۔کرن کی کتابیں ساتویں بار 1982، 1983 میں چار چار ہزار کی تعداد میں چھپی ہیں۔کرن جونپوری نے گھر سنگھار، خونی لڑکی، جنگل کا شیر، مسلمہ ستارہ، نقاب پوش، قسمت کا دھنی، پاک دامن، افلاطون عورت، خوبصورت جادوگر، نادر سلطان، بیمار محبت، طلسمی مہرا، بے گناہ قیدی، جاسوسی نوکر، چھوٹی بہن، گھونگھٹ، سسرال وغیرہ لکھے ہیں۔بھگت راج نرسی وغیرہ بہت سے ڈرامے تصنیف کیے ہیں۔ڈرامے امرتیاگ کی زبان ملاحظہ فرمائیے۔سنیما کی طرح سنگیت غنائیہ ڈراموں کی زبان بدلیں گے تو وہ بھی کتابی ڈرامے ہو کر رہ جائیں گے۔عوامی ڈرامے نہیں کیونکہ عوام کی بول چال اردو ہے۔

ڈراما امرتیاگ:

یوپی کے اک گاؤں کا ہے قصہ پرجوش ذرا دھیان دے کر سنو مہربان خاموش

چوبولہ:

مہربان خاموش قوم کا ہری جن اک رگھوا تھا اس غریب پر زمیندار کا کیا کیا ظلم ہوا تھا

رہا آن پر مرنے والا قوم کا بھی اگوا تھا　　مگر پیٹ بھر کبھی نہ کھانے کو پایا ستوا تھا

کڑا:

چمیلی نام کی ایک خوبصورت اس کی تھی بالا
آہ بھرتا تھا اس کو دیکھ کر ہر ایک دل والا
کروں تعریف کیا اس کی بلا کی وہ حسینہ تھی
کوئی کہتا تھا نرگس ہے کوئی کہتا تھا مدھوبالا
کسی ایک من چلے کی چاہ میں ست ڈگ گیا اس کا
حمل سے رہ گئی اس جوش میں دیکھا نہ کچھ بھالا
خبر پتنی سے پائی جس گھڑی رگھوا چمیلی کی
دباکر رات کو گردن چمیلی کو دست ڈالا
فجر ہوتے ہی خبر اس بات کی گاؤں میں پھیلا دی
چمیلی کو لیا ڈس رات ہی میں سرپ ایک کالا

دوڑ:

کہانی دردناک ہے + نیت کس کس کی پاک ہے + قلم تعریف اٹھانا
زمیندار کا کارندہ اک ٹھاکر سے فرماتا

تازہ تصنیف دہلیز کی دیوار جسے وجے کشیپ (کہار) ساکن موضع بارہ دری ضلع کانپور نے لکھا ہے۔ چند سطریں سنیے زبان کون سی ہے تاریخ تصنیف 1984 ہے۔

سبھا بیٹھی کچھ سوچ رہی ہے کہ اس کا شوہر مہیش آتا ہے اور اپنی بیوی سے کہتا ہے:

بحر طویل مہیش:

میری جان چمن کیجئے نظر کرم آگیا تیرے گلشن کا گلزار گل
خوب چین و امن سے سلامت تو ہو پیاری ہے خیریت کردو اظہار کل

لاونی سبھا:

آنے سے آپ کے پھول اٹھی پھلواڑی　　تن بدن سہرسا گیا محدت من بھاری
اے پران پتی دوجاں ایک ہی دل ہے　　دو جسم ہوگئے ایک تو کیا مشکل ہے
دو دن سے آپ کی آس لگی تھی پریتم　　دکھیا سے پھر کب آن ملیں گے ہمدم

یہ تھا عوامی غنائیہ ڈرامے سانگ یا نوٹنکی کا مختصر لسانی جائزہ۔ ڈاکٹر جان گلکرسٹ نے ہندستانی زبان یعنی اردو کو تین حصوں میں بانٹا ہے:

(1) درباری ہندستانی جس میں فارسی الفاظ کی زیادتی ہوتی ہے

(2) منشیانہ اردو جس میں فارسی الفاظ تو ہوتے ہیں لیکن ہندی الفاظ زیادہ ہوتے ہیں۔ جس کو درمیانہ درجے کے پڑھے لکھے لوگ بولتے ہیں۔

(3) دلگری ہندوی جس میں برج بھاشا شامل ہوتی ہے۔

میں اپنے لسانی جائزے کے مطابق عوامی غنائیہ ڈراموں کی زبان کو مندرجہ ذیل حصوں میں منقسم کرتا ہوں۔

(1) ٹھیٹھ برج بھاشا اس میں بیشتر اہل ہنود کے مذہبی سوانگ ہوتے ہیں جو صرف کتابی ہوتے ہیں اسٹیج کے نہیں۔

(2) دیہاتی بول چال کی برج بھاشا اس میں اردو الفاظ بھی ہندی صوتی شکل میں بدلے ہوئے ہیں۔

(3) برج بھاشا اور اردو سے بنی ہوئی ملی جلی زبان

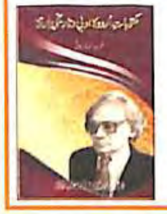
(4) خالص اردو

اس مختصر جائزے سے ہی قارئین کو غنائیہ ڈراموں کی زبان کا اندازہ ہو جائے گا۔

☆☆☆

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کی چند مطبوعات

مکتوبات اُردو کا ادبی و تاریخی ارتقا



مصنف : خواجہ احمد فاروقی

صفحات: 718

قیمت : -/193 روپے

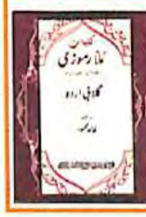
کلیاتِ سجاد ظہیر

مرتبین: نجمہ ظہیر باقر، علی باقر

صفحات: 388

قیمت : -/146 روپے

کلیاتِ مُلّا رموزی (جلد اوّل ۔ حصہ اوّل)

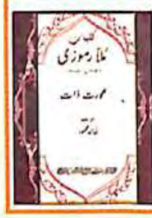


مرتب : خالد محمود

صفحات: 453

قیمت : -/151 روپے

کلیاتِ مُلّا رموزی (جلد اوّل ۔ حصہ دوم)



مرتب : خالد محمود

صفحات: 444

قیمت : -/140 روپے

پیروڈی: نقد وانتخاب (جلد اول)

مرتبہ : امتیاز وحید

صفحات: 354

قیمت : -/118 روپے

پیروڈی: نقد وانتخاب (جلد دوم)

مرتبہ : امتیاز وحید

صفحات: 368

قیمت : -/133 روپے

₹ 170/-

ISBN: 978-93-5160-052-7

9 789351 600527

राष्ट्रीय उर्दू भाषा विकास परिषद्

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

National Council for Promotion of Urdu Language

Farogh-e-Urdu Bhawan, FC- 33/9, Institutional Area,
Jasola, New Delhi-110 025