یاسر اقبال*

غزل گائیکی کا تعارف: آغاز و ارتقا

Yasir Iqbal

Abstract: Urdu ghazal and its singing are two different subjects. Much has been written on the art of Urdu ghazal, but the art of its singing has been made a rare subject. Ghazal singing is a separate and complete art. Its technical principles were in view of the ghazal writers. Music is very prevalent in Indian culture. Thus, the art of ghazal became a powerful plant in this civilization. This article discusses the beginning and evolution of the art of ghazal singing. Different periods and different styles of Ghazals singing are discussed. Modern styles of ghazal have been analysised in Lucknow and modern times.

کلیدی الفاظ: برصغیر کی موسیقی، غزل گائیکی، ٹھمری، مہدی حسن، سُر، راگ داری

اُردو اصنافِ سخن میں غزل وہ صنف شاعری رہی ہے جسے ادبی اصناف میں بھی شمار کیا جاتا رہا ہے اور اصنافِ موسیقی میں بھی۔ غزل کی ترویج و ترقی میں جہاں مشاعرہ کلچر نے بنیادی کردار ادا کیا وہاں فنِ موسیقی نے اسے عوامی مقبولیت سے دوچار کیا ہے۔ وہ اردو غزل جو صرف مخصوص ادبی حلقوں یا درباروں تک محدود تھی جب گائیکی کے قالب میں ڈھلی تو اس کی صدا گلی کوچوں میں سنائی دینے لگی۔ اردو غزل کو تاریخ میں بڑے نشیب و فراز کا سامنا رہا ہے۔ ردو قبولیت کے مرحلوں سے گزرتے ہوئے، نئے نئے تجربات اور موضوعات کو اپناتے ہوئے غزل مقبولیت کے اس مقام تک پہنچی جہاں دیگر اصنافِ سخن نہ پہنچ پائیں۔ اس کی ایک بنیادی وجہ تو یہ تھی کہ غزل ہماری تہذیبی اور ثقافتی اقدار کی آئینہ دار تھی۔ اس میں ہماری ہندوستانی مٹی کی بو باس شامل تھی۔ رشید احمد صدیقی نے اردو

---

*لیکچرار، شعبہ اُردو، اسلام آباد ماڈل کالج برائے طلبہ، جی۔ تھرٹین اسلام آباد

غزل کو خراجِ تحسین پیش کرتے ہوئے ہوئے اُسے اردو شاعری کی آبرو کہا ہے۔ موصوف کی رائے کے مطابق ہماری تہذیب اور غزل ایک دوسرے کے ساتھ اس طرح شیر و شکر ہیں کہ دونوں کو سمت ور فتار ایک دوسرے سے ملتی ہے۔ متین الرحمٰن غزل کی مقبولیت کے ضمن میں یوں اظہارِ خیال کرتے ہیں:

> ''بدلتے ہوئے حالات نے کتنی ہی اصناف کو متروک کر دیا یا ان کی ہیئت بدل دی لیکن غزل، غزل ہی رہی۔ وہی ردیف قافیہ، وہی رمز و کنایہ، وہی نرم شیریں لہجہ۔ غزل کی صنف ہماری پوری شاعری کی تہذیب کرتی ہے۔ اس میں ایک کائناتِ مخفی ہے جو فرد کی ذات سے اُبھر کر اظہار چاہتی ہے۔"(۱)

غزل کی مقبولیت اور موسیقی کی قالب میں جلد ڈھل جانے کی وجہ اس کے بحور و اوزان ہیں۔ اردو غزل کا علمِ عروض ہماری ہندوستانی موسیقی سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہے۔ اس کی تحت اللفظ پڑھت متعلقہ بحور کو پیشِ نظر رکھ کر کی جائے تو ایک نرم و شیریں موسیقیت کا احساس ہوتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ کسی بھی قوم کا مذاقِ سخن اور تہذیبی رجحان اس کے خطے کی موسیقی سے پروان چڑھتا ہے اور اپنے خطے کی موسیقی سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہوتا ہے۔ ڈاکٹر آفتاب مضطر کے بقول:

> " کوئی بھی مہذب قوم زبان و بیان کے صوتی آہنگ سے مہذب بنتی ہے یہ صوتی آہنگ کہیں فن گائیکی میں نظر آتا ہے اور کہیں شاعری میں۔ شاعری کیوں کہ آہنگ کی ترتیب کا نام ہے اگر یہ ترتیب بکھر جائے تو لفظ اور معنی کا رشتہ بکھر جاتا ہے۔"(۲)

ہندوستانی تہذیب فنِ موسیقی میں گندھی ہوئی تھی۔ یہاں کا مذاقِ سخن ہندوستانی موسیقی سے ترتیب پا رہا تھا۔ فنِ موسیقی اور شاعری کی ترویج میں خانقاہیں اور شاہی دربار بنیادی کردار ادا کر رہے تھے۔ یہاں کے کئی سلاطین اور بادشاہ نہ صرف خود فنِ موسیقی کے دلدادہ تھے بلکہ بیشتر اس فن میں مہارت رکھتے تھے۔ یہاں تک شعرا میں بھی سنگیت شناسی کا رجحان عام تھا۔ اردو کے قدیم شعرا میں بیشتر ایسے تھے جو سنگیت کا گہرا شعور رکھتے تھے۔ گوپی چند نارنگ اس سلسلے میں کہتے ہیں:

> "اردو کے قدیم شاعروں میں سے بیشتر یا خانقاہوں سے وابستہ تھے یا دربار سے دونوں جگہوں پر ہندوستانی موسیقی کا چرچا عام تھا۔ حال و قال کی محفلوں میں شامل ہونے والے لوگ ہندوستانی سازوں اور راگوں سے ناواقف نہیں تھے اور سلاطین و امرا اور رؤسا کے

دربار تو اسی زمانے میں موسیقی کی سرپرستی کے اہم مراکز تھے۔اردو کے بعض غزل گو خود بھی موسیقی کے رسیا تھے اوراس فن میں اچھی خاصی دسترس رکھتے تھے۔‘‘[۳]

محمد حسین آزاد نے ’’آبِ حیات‘‘ میں تو خواجہ میر درد کے مکمل سنگیت شناس ہونے کے ثبوت دیے ہیں کہ وہ اس فن میں گہری مہارت رکھتے تھے اور بڑے بڑے گوّیے اپنی بندشیں اور دیگر کلام بہ نظرِ اصلاح لا کر سناتے تھے۔میر درد کے ہاں ہر مہینے کی دوسری اور ۲۴ ویں تاریخ کو شہر کے بڑے بڑے کلاونت، ڈوم، گوّیے اور صاحبِ کمال اور اہلِ ذوق جمع ہوتے اور معرفت کی چیزیں گاتے تھے۔اس طرح قلندر بخش جرأت ستار خوب بجاتے تھے۔’’آبِ حیات‘‘ سے روایت ملتی ہے کہ ’’ایسا طباع اور عالی دماغ آدمی ہندوستان میں کم پیدا ہوا ہوگا‘‘لیکن جرأت کے حوالے سے آزاد کا یہ بیان ایک مبالغہ معلوم ہوتا ہے۔کیوں کہ جرأت سے بہت پہلے امیر خسرو اپنے عالی دماغ ہونے کا ثبوت دے چکے تھے۔اگر یہ بیان امیر خسرو کے حوالے سے ہوتا تو مبالغہ آرائی سے پاک ہوتا۔امیر خسرو ایسے بیدار مغز انسان تھے جنھوں نے نہ صرف شاعری میں اپنے آپ کو منوایا بلکہ ہندوستانی موسیقی پر بھی امیر خسروؒ کے بہت سے احسانات ہیں۔ہندوستانی اور ایرانی موسیقی کے امتزاج سے جو انھوں نے اختراعات کیں وہ آج بھی دنیائے موسیقی میں قابلِ قدر سمجھی جاتی ہیں۔کئی بندشیں، کئی راگ، اور کئی سازوں کی ایجادات ان سے منسوب ہیں۔جہاں تک غزل گائیکی کے آغاز کا تعلق ہے، غزل چونکہ فارسی سے اردو میں آئی ہے لہٰذا اِس کے غنائی صنف ہونے کی شہادتیں ہندوستان سے بھی پہلے اہلِ فارس کے ہاں ملتی ہیں۔قدیم فارسی شعرا کی غزلیں گانے کی روایت ایران میں موجود تھی۔ساسانی دور میں جو فنِ موسیقی کے حوالے سے بڑا ذرخیز دور تھا۔موسیقی دانوں اور گویّوں کو بڑا رتبہ پیش کیا جاتا تھا۔سنگیت شناسی کا یہ عالم ہوتا تھا کہ بادشاہ کے دربار میں محفلِ موسیقی ہوتی تو میرِ تشریفات (خرم باش) موسیقی کے باکمال گائیکوں سے فرمائش کرتا کہ فلاں راگ گاؤ یا فلاں چیز بجاؤ۔ساسانی دور میں رائج نظامِ موسیقی میں ایک لحن ’’ لحنِ غزل‘‘ بھی ملتا ہے۔اس حوالے سے غزل کا بطورِ اصطلاحِ موسیقی اولین اشارہ قدیم ساسانی دور میں خسرو پرویز کے درباری گائیک باربذ کے ہاں ملتا ہے جو ۳۰ لحن اور ۳۶۰ راگنیوں کا موجد تھا جن میں ایک کا نام لحنِ غزل بھی تھا۔باربذ نے جو نظامِ موسیقی ایجاد کیا تھا وہ خسروانیات کے نام سے معروف تھا۔لغات برہانِ قاطع میں اُن ۳۰ لحنوں کا ذکر موجود ہے جو باربذ نے خسرو پرویز کو سنانے کے لیے ایجاد کیے تھے۔لحنِ غزل کے حوالے سے شمس قیس رازی لکھتے ہیں کہ :

''موسیقی کے اربابِ ہنر نے رباعی کے وزن پر ایک لحن تشکیل دیا اور ایک لطیف پیرائیہ تالیف کیا۔ چنانچہ ایک معمول چلا آرہا ہے کہ اس وزن کے اشعار پر تشکیل دیا جانے والا آہنگ قول و فارسی مقطعات پر اسی نوع کے لحن کو غزل کہا جائے گا۔(۴)

چنانچہ قدیم ایرانی موسیقی میں غزل گائیکی کا ایک خاص لطیف اسلوب رائج تھا۔ جب ایرانیوں کی آمد ہندوستان میں ہوئی تو اُن کا علمِ موسیقی بھی ان کے ساتھ آیا جس کے غنائی اسلوب نے یہاں کے اسلوب کو متأثر کیا۔ ہندوستانی موسیقی میں ابھی بھی ایرانی موسیقی کی بازگشت واضح سنائی دیتی ہے کئی ایرانی راگ ایسے ہیں جو اب ہندوستانی موسیقی میں شامل ہیں۔ یہ راگ آج بھی گائے جاتے ہیں۔ مثلاً ایمن، عشاق، فرغانہ، سراپردہ، باخرز، فرودست وغیرہ۔ جب غزل ہندوستان میں داخل ہوئی تو صوفیہ کی حال و قال کی محفلوں میں یہ اظہار پانے لگی۔ ہندوستان میں غزل گائیکی کا جو ابتدائی دور تھا اس پر تصوف کی گہری چھاپ تھی، عارفانہ غزلیں صوفیہ کے حلقوں میں گائی جاتی تھیں۔ عبدالحلیم شرر کے بقول:

"مسلمانوں میں معلوم ہوتا ہے کہ بادشاہوں سے پہلے مشائخِ صوفیہ نے موسیقی کی طرف توجہ کی اور حال و قال کی جو صحبتیں عراق و عجم کے زہّادِ سلف میں عبادت کی شان سے قائم تھیں، ہندوستان میں بھی قائم ہو گئیں اور جو گوّیے اس سے بیشتر بت خانوں میں بھجن گایا کرتے تھے، مسلمان زہاد و صوفیہ کے حلقے میں بیٹھ کے معرفت کی غزلیں گانے لگے۔"(۵)

فنِ موسیقی میں زیادہ ذرخیزی مسلمانوں کی آمد سے ہوئی۔ صوفیہ اور امرا کے حلقوں میں اس فن کی خوب آبیاری ہوئی جہاں تک غزل گائیکی کی روایت و آغاز کا تعلق ہے یہ امیر خسرو سے پہلے ہندوستان میں موجود تھی لیکن اُس وقت اس کا کوئی مخصوص غنائی لب ولہجہ نہیں تھا، لیکن جہاں تک اس کو باقاعدہ صنفِ موسیقی کے طور پر رواج دینے کا تعلق ہے تو امیر خسروؒ کے ہاں سب سے پہلے اس کی گائیکی کی روایت ملتی ہے۔ کیوں کہ خسروی اختراعات میں دیکھا جائے تو قول، ترانہ جیسی اصناف گائیکی کے ساتھ ساتھ غزل کا بھی ذکر ملتا ہے۔ امیر خسروؒ چوں کہ خود شاعر اور سنگیت شناس تھے اپنی بیشتر غزلیں اپنی ترتیب دی گئی دھنوں کے تحت کہتے تھے اور خود گاتے تھے۔ اس دور میں غزل گائیکی اتنی توانا صنفِ موسیقی نہیں تھی کیوں کہ کلاسیکی موسیقی کو دوام حاصل تھا اور کلاسیکی موسیقی کی اصناف دھرو پد اور خیال کے آگے غزل کا چراغ جلنا مشکل تھا۔ (دھرو پد اور خیال کلاسیکی موسیقی کی اہم اصناف ہیں) اُس دور میں جو موسیقی رائج تھی وہ خالص کلاسیکی موسیقی کی شکل میں تھی۔ کلاسیکی موسیقی میں سُر، تال اور راگ کو شاعری پر مقدم

سمجھ کے گایا جاتا تھا۔ لفظ صرف سُر اور راگ کی شکل کو واضح کرنے کے لیے استعمال ہوتے تھے۔ غزل کی گائیکی نے کلاسیکی موسیقی میں اس روش کو بدلا اور الفاظ و معنی کو اہمیت دی۔ غزل گائیکی مکمل طور پر شاعری کی گائیکی ثابت ہوئی اور اس میں کلاسیکی موسیقی کی مبادیات کو بھر پور انداز میں نبھانا نامناسب سمجھا گیا کیوں کہ اگر تان، گمک، مرکی یا مینڈھ سروں کو بار بار لگا کر راگ کی بڑھت دکھائی جائے تو غزل کی معنویت مجروح ہو جاتی ہے۔ غزل گائیکی میں الفاظ کی صحت کا پورا التزام رکھا جاتا ہے بلکہ کہا جاتا ہے جس طرح غزل کی شاعری نرم و نازک اور شیریں لہجے سے معمور ہوتی ہے اسی طرح غزل گائیکی بھی انھی صفات کا تقاضا کرتی ہے۔ غزل گائیکی میں الفاظ کی ادائیگی کا انداز منہ سے پھول جھڑنے کے مترادف ہونا چاہیے، بھاری بھاری تانوں کے استعمال سے غزل گائیکی کی جمالیات متاثر ہوتی ہے۔۔ غزل گائیکی کے پس منظر اور اس کے آغاز و ارتقا کو سمجھنے کے لیے ہم اس کی مندرجہ ذیل ادوار کے تحت درجہ بندی کرتے ہیں۔

امیر خسرو کے دور میں غزل گائیکی :

غزل گائیکی امیر خسرو کے عہد سے پہلے موسیقی کا حصہ تھی لیکن اس کے غنائی اسلوب میں جو تجربات اور نئے اضافے امیر خسرو نے کیے وہ پہلے موجود نہ تھے۔ خسرو سے پہلے غزل گائیکی کے موجود ہونے کی خبر خسرو کے لڑکپن کے دوست ضیاءالدین برنی کی تاریخ میں لکھے گئے ان کے ایک بیان سے ملتی ہے۔ کہتے ہیں جب ہم نے ہوش سنبھالا دلی کی گلی کوچوں میں غزل کی دھوم مچی ہوئی تھی۔ صنف غزل کی مقبولیت کا ہی نتیجہ ہے کہ خسرو کو اپنے دیوان (غرۃ الکمال مطبوعہ ۶۹۳ھ) میں ایک دو نہیں بلکہ ۵۳۰ غزلیں شامل کرنا پڑیں اور غزل کو" چلتا پھرتا جادو" کہنے پر مجبور ہوئے۔ حضرت امیر خسرو ہندوستان میں پہلے موسیقار تھے، جنھوں نے ہندوستانی موسیقی کو ایک منظم روپ میں پیش کیا اور اپنی نئی اختراعات سے فن موسیقی میں اضافے کیے۔ امیر خسرو ایک ایسے قادر لکلام شاعر تھے جو بیک وقت تین زبانوں فارسی، ترکی اور ہندوستانی پر مہارت رکھتے تھے۔ اس کے علاوہ موسیقی میں کئی ایرانی اور ہندوستانی راگوں کی آمیزش سے نئے راگ پیدا کیے۔ راگوں میں ایمن، فرغانہ، ساز گری، مجیر، عشاق، موافق، زیلف، سرپردہ، بسیط، نگار، شاہانہ، سوہلہ، بندشوں میں قول، غزل، قلبانہ، ترانہ، سازوں میں طبلہ اور ستار شامل ہیں۔ لوک گیتوں میں دوسخنے، ساونیاں اور کہہ مکرنیاں، بیٹی کی رخصتی کے گیت خسرو سے منسوب ہیں۔ غزل گائیکی کے خاص اسلوب کو امیر خسرو سے منسوب کیا جاتا ہے۔ سید عابد علی عابد کے ایک بیان سے امیر خسرو کے عہد میں غزل گائیکی کی روایت کا پتا ملتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں :

''امیر خسرو نے کلاسیکی سنگیت کے پیچ و خم اور تال سُر کے نشیب و فراز سے آشنائی حاصل کی۔اتفاق کی بات ہے کہ بلبن سے لے کر جلال الدین خلجی تک جتنے بھی بادشاہ دہلی کی مسندِ جلال پر جلوہ افروز ہوئے ہیں بیش و کم سب کو موسیقی سے شغف رہاہے اور ان سب سے امیر خسرو کے روابط مخلصانہ اور دوستانہ رہے۔۔۔۔۔۔خود جلال الدین خلجی جس نے بڑھاپے میں جلوس کیا تھا، رقص و سرود کا بے حد شائق تھا۔اس کی خاص خاص محفلوں میں امیر برابر شریک ہوتے تھے اور یہیں ان کی غزلیں بہت ذوق و شوق سے گائی جاتی تھیں۔تاریخ نے ان خوش نوامہ جبینوں کے نام بھی نہایت احتیاط سے محفوظ رکھے ہیں جو امیر کی غزلیں گایا کرتی تھیں۔یعنی نصرت خاتون اور مہر افروز۔''(۶)

ہندوستان میں امیر خسرو سے ہی غزل گائیکی کا ارتقائی سلسلہ با قاعدہ شروع ہوتا ہے۔خسرو بطور موسیقار و شاعر اکثر و بیشتر غزلیں گانے کے لیے کہتے تھے اور بندشوں کے بول پہلے سے تخلیق کردہ طرز یا دھن کے تحت ترتیب دیتے تھے۔خسرو کے دور میں غزل گائیکی کے متعلق تین ٹکسالی اصطلاحیں رائج تھیں:

۱۔ غزل از سرود (وہ غزل جو گانے کے لیے تالیف ہو)

۲۔ غزل ساختن (غزل کی دھن یا طرز)

۳۔ برراہِ کردن (کسی دوسرے کو طرز سکھانا)

اس دور میں ایک غزل گائیکہ ترمتی خاتون تھیں جن کے متعلق امیر خسرو نے خود لکھا ہے کہ وہ ان کی غزلیں گایا کرتی تھیں۔متین الرحمٰن کی تحقیق کے مطابق:

''خسرو شعر و غزل کی تالیف اور طرز کی تخلیق ایک ساتھ کیا کرتے تھے اور ترمتی خاتون خسرو کی غزلیں اُنھیں کی بنائی ہوئی طرزوں میں گاتی تھیں۔اکثر خسرو خود بھی گانے کو کھڑے ہو جاتے تھے۔''(۷)

دورِ خسروی میں غزل گائیکی کی ترویج و ترقی میں دربار اور صوفیہ کے حلقوں نے بنیادی کردار ادا کیا۔دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ اس دور میں غزل گائیکی کے دو اہم اسلوب متعین ہوئے ایک پیشہ ور اہلِ طرب کا اسلوب اور دوسرا صوفیانہ اسلوب۔پیشہ ور اہلِ طرب کے ہاں غزل گائیکی میں کئی سازوں کا سہارا لیا جاتا تھا۔اور صوفیانہ اسلوب میں غزلیہ اشعار ترنم کے ساتھ پڑھے جاتے تھے۔ذیل میں ان دونوں حلقوں میں غزل گائیکی کا الگ الگ جائزہ لیتے ہیں۔

پیشہ ور اہلِ طرب کا غزلیہ اسلوب:

ساز و آواز سے غزل گائیکی کو آراستہ کر کے پیش کرنا اہلِ طرب کا اندازِ گائیکی تھا۔ ایسا اندازِ گائیکی بادشاہ، امراء اور رؤسا کی محافل میں رائج تھا اور یہ اسلوب سُر، لے اور تال تینوں کا مجموعہ ہوتا تھا۔ اہلِ طرب کے ہاں مروّجہ اسلوب میں کلام کی معنویت پر زیادہ زور نہیں دیا جاتا تھا بلکہ دوران گائیکی راگ داری اور آواز کے پیچ و خم سے داد وصول کی جاتی تھی۔ امیر خسرو کی اس اسلوب کے بارے میں ذاتی رائے یہ تھی کہ صرف سُر الاپنا، اور ہاں، ہوں یا آ کی آوازوں کو الاپ کر سر کو کلام پر فوقیت دینا بے معنی ہے۔ آپ کے نزدیک کلام کو سُر پر مقدم سمجھ کر گایا جائے۔ کیقباد اور جلال الدین خلجی کے دور میں پیشہ ور اہلِ طرب کی بہت قدر و منزلت تھی اور شاہی محافل میں ساز اور آواز دونوں کا استعمال ہوتا تھا۔ خسرو کے ہاں صرف ایک ساز ''چنگ'' کا استعمال ہوتا تھا جسے اس ساز کے یگانہ عصر استاد محمد شاہ بجایا کرتے تھے۔ راگ بھی وہی چھیڑتے تھے اور لے بھی وہی دیتے تھے۔ تال کی کمی "دف" سے پوری کی جاتی تھی۔

غزل ہی غنائی شاعری کی وہ مخصوص صنف تھی جو کوچہ بازار سے لے کر دربار تک اور محفلِ طرب سے مجلسِ صوفیہ تک پسند کی جاتی تھی۔ غزل کا سلیقۂ سرود اور راگ داری، اُس دور میں غزل گائیکی کے اسلوب کو ترقی دینے میں مدد گار ثابت ہوا۔ اہلِ طرب کی محافل میں غزل گائیکی میں اُن تمام مبادیاتِ موسیقی کا خیال رکھا جاتا تھا جو دھروپد اور خیال گائیکی میں لازم تھیں۔ مثلاً تان، مرکی، پلٹا اور پھندا سے آراستہ کر کے غزل کو پیش کیا جاتا تھا۔ ظاہر ہے اس طرح کے اسلوب کو برتنے سے کلام کی ادائیگی و معنویت ضرور متاثر ہوتی ہے اور سامعین کی توجہ ان مبادیات کی طرف چلی جاتی ہے۔ جہاں غزل گائیکی نے دن بہ دن ترقی کر کے تمام اصنافِ موسیقی پر سبقت حاصل کی وہاں اس کی عظمت کو کم کرنے کے لیے اسے لطیف صنفِ موسیقی سمجھ کر نظر انداز بھی کیا گیا۔ یہ رویہ افسوس ناک ضرور تھا لیکن حیرت انگیز نہیں کیوں کہ فنِ موسیقی میں جتنی بھی اصنافِ موسیقی ہیں ان کے اسالیبِ گائیکی میں نہ صرف فرق ہے بلکہ یہ تمام اصناف ایک دوسرے کا ردِ عمل رہی ہیں۔ دھروپد گائیکوں نے خیال کو اور خیال گائیکوں نے ٹھمری کو حقیر سمجھا لیکن اس ردِ عمل کے باوجود خیال گائیکی کلاسیکی موسیقی کی بنیاد بنی اور ٹھمری کلاسیکی اسٹیج پر فخر سے گائی جاتی رہی۔ اس ابتدائی دور میں غزل گائیکی کی پیش کش کے حوالے سے دو قسم کے نظریات سامنے آئے ایک نظریے کے حامی وہ گائیک تھے جو غزل کی پیش کش میں گمک، تان، مرکی اور تان وغیرہ کو ضروری سمجھتے تھے جب کہ دوسرا مکتبِ فکر غزل گائیکی کے لیے ان چیزوں کو ضروری نہیں سمجھتا تھا کیوں کہ ان کے خیال میں تان، مرکی اور گمک سے غزل کا تاثر بوجھل ہونے لگتا ہے دوسرا غزل کی معنی آفرینی بھی متاثر ہونے لگتی ہے۔ تاہم غزل گائیکی میں لے،

سر اور تال کے ساتھ ساتھ اس میں کلاسیکی موسیقی کے پورے رنگ روپ کو دکھایا جا سکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں دیگر کلاسیکی اصنافِ موسیقی کی طرح اس میں بھی گمک، تان، مرکی، پلٹا، مینڈھ وغیرہ کو لگانے کی گنجائش موجود ہوتی ہے اور اس کی بیشتر بندشیں جب کلاسیکی راگوں میں ہوتی ہیں تو اسے حقیر کیوں سمجھا جائے؟ پنڈت بھات کھنڈے نے غزل گائیکی کو کلاسیکی سنگیت کا ایک حصہ سمجھا ہے۔ اس لیے بیشتر غزلیں اُنھی راگوں میں گائی جاتی ہیں جن میں ٹپہ اور ٹھمری گائے جاتے ہیں۔ امیر خسرو نے غزل گائیکی کو خیال گائیکی کے سامنے پیش کر کے خیال پر غزل گائیکی کی عظمت کو قائم کیا۔ ہندی گمک کا استعمال کر کے کلاسیکی موسیقی اور غزل گائیکی کو ہم آہنگ کر دیا۔ متین الرحمٰن نے امیر خسرو کی ایک رائے کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

> "خسرو خود فرماتے تھے کہ ان دنوں طبیعت کا میلان زیادہ تر غزل کی جانب ہے۔ میں بھی جس روز سے دیکھا کہ ارضِ فارس میں راویانِ سخن سلگتی غزل کی چنگاریوں سے مجلسوں میں آگ لگا رہے ہیں اور ادھر اپنی طبیعت کو بھی بہتے پانی کی طرح کثافتوں سے پاک پایا تو غزل کو چار طبیعتوں میں تقسیم کیا۔ ۱۔ وہ غزل جو مٹی کی طرح ٹھنڈی ہو ۲۔ وہ غزل جو پانی جیسی رواں دواں ہو۔ ۳۔ وہ غزل جو جلی بھنی ہو۔ ۴۔ وہ غزل جو بالکل ہی آگ ہو۔"(۸)

صوفیانہ اسلوب:

صوفیہ کے حلقوں میں غزل گائیکی ایک دردناک چیخ بن کر پہنچی، جس نے ہجر و وصال کی کیفیتوں کی ترجمانی کر کے صوفیہ کو سوز و گداز کی نعمت سے مالا مال کیا۔ امیر خسرو سے اہلِ پیشہ اور اہلِ شوق دونوں نے کسبِ فیض کیا اور خسرو ہی نے اسے محفلِ سماع کی زینت بنا کر اسے طہارت بخشی۔ سُر اگر بھرپور ادا ہو تو دل کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ لے، سر، اور بول اگر ایک دوسرے میں شیر و شکر ہو جائیں تو اس کی تاثیر میں اور بھی اضافہ ہو جاتا ہے۔ اس طرح سے گائیکی کا ایک ایسا اسلوب متعین ہو جاتا ہے جو "عشقِ حقیقی" کو ابھارنے کا وسیلہ بن جاتا ہے۔ صوفیہ کی مجلسوں میں سُر پہ لفظ حاوی ہوا اور مدھم لے کی گائیکی کا اسلوب رائج ہوا جس میں شعر اور تال کی شروعات ایک ساتھ ہوتی تھی۔ اس اندازِ گائیکی میں لے نہ بہت تیز ہوتی اور نہ بہت مدھم۔ غزل گائیکی کا یہ اسلوب امیر خسرو سے منسوب تھا اور برابر لے میں گانے کا یہ رجحان صوفیانہ غزلوں میں عام تھا۔ اندازِ گائیکی میں کومل اور شدھ سروں کے ساتھ ساتھ ''اتی تیور'' اور ''اتی کومل'' سروں کو بھی استعمال کیا جانے لگا۔ چنانچہ بسنت، باگیسری، جے جے ونتی، رام کلی، توڑی، سارنگ وغیرہ جیسے راگوں میں غزل کی بندش کی جانے لگی۔ صوفیانہ گائیکی کی بنیاد لے، تال اور کلام پر

رکھی گئی اور سر کو ان تینوں میں ثانوی حیثیت حاصل تھی جب کہ گائیک کی پوری توجہ کلام کی پیش کش پر رہتی تھی۔ صوفیانہ مجالس میں میں الاپ کو مکروہ سمجھا جاتا تھا اس لیے ''راگ کا مکھڑا'' قائم کرنے کے لیے غزل کے درمیان میں الاپ کے ٹکڑے استعمال کیے جانے لگے اور دوران گائیکی کسی بامعنی لفظ یا ترکیب کی بار بار غنائی تکرار سے راگ کی تاثیر ابھاری جاتی تھی۔ خسرو کے متعلق مشہور ہے کہ وہ ایک راگ کے خط و خال کئی طرح کے غنائی ارادوں اور تانوں سے ابھارتے تھے۔ غزل میں دیگر اشعار (جو موضوع کے اعتبار سے غزل سے مطابقت رکھتے تھے) کو ضم کرنے کا رواج بھی انھی سے شروع ہوا جو فن قوالی میں آج بھی رائج ہے۔

محفلِ سماع میں کسی ساز کا استعمال بھی مکروہ تھا حتیٰ کہ دف بھی اکثر استعمال نہیں ہوتی تھی۔ خسرو نے تال کی اس کمی کو "آڑھی سیدھی" تالیوں سے پُر کیا۔ آڑھی سیدھی تالیوں کے ذریعے تال دینے کا فن امیر خسرو کا ایجاد کردہ ہے۔ تالی بجا کر گانا آج بھی فنِ قوالی میں مروج ہے۔ تالیاں سکم اور بھری خالی کی رعایت سے بجائی جاتی تھیں تاکہ شعر میں جس لفظ پر سم ہے تالی سے سم واضح ہو جائے۔ خسرو اس کے لیے ''دستکِ بااصول'' کی اصطلاح استعمال کرتے تھے۔ بعد میں ڈھولک قوالی میں استعمال ہونے لگی۔ صوفیانہ مجالس میں ہم آہنگ سروں کے شُدھ اور کومل روپ کے ذریعے گائیکی میں حسن پیدا کیا جاتا تھا اور سازوں کی کمی کو پورا کرنے کی کوشش کی جاتی تھی تاکہ سامع کا ذہن نغمات کی بجائے کلمات (کلام) ہی سے محظوظ ہو سکے۔ سلام اور نعت بہت اونچے سروں میں گائے جاتے تھے۔ غنائی ارادوں سے شعر کی بحر اور وزن کو ابھارا جاتا تھا۔ غزلوں کی بیشتر بندشیں پانچ سروں پر مشتمل ہوتی تھیں۔ مختصر غنائی تراکیب میں غزلوں کو ترتیب دیا جاتا تھا۔ غزل گائیکی کی ساری دوڑ ''کھرج'' سے ''مدھم'' تک ہی ہوتی تھی۔ اس انداز گائیکی نے ''اُتروانگ کی گائیکی'' کو جنم دیا یعنی ''پنچم'' کو کھرج مان کر زیادہ تر تار یا ٹیپ کے سپتک میں گانا۔

دکن میں غزل گائیکی:

بعض محققین کی رائے یہ ہے کہ شمالی ہند کی موسیقی پر بھی صرف مسلمانوں نے اپنے اثرات مرتب کیے ہیں اور جنوبی ہند کی موسیقی یا کرناٹکی موسیقی پر مسلمانوں کی موسیقی کا کوئی اثر نہیں پڑا۔ اس اعتبار سے ہندوستان کی قدیم اور پرانی موسیقی کرناٹکی موسیقی ہے۔ استاد چاند خان نے اپنی کتاب موسیقیٔ حضرت امیر خسرو میں کرناٹکی موسیقی کے متعلق پروفیسر سمبھا مورتی (شعبہ موسیقی، یونی ورسٹی مدراس) کی رائے کو پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> "ہندوستان میں شمالی موسیقی اور جنوبی موسیقی کے دو مختلف اسالیب کا الگ الگ ارتقا ہوا۔ جنھیں ہندوستانی موسیقی اور کرناٹکی موسیقی کہا جاتا ہے۔ مگر ان دونوں دبستانوں کا

سر چشمہ ایک ہے۔اس حوالے سے وہ ایک قدیم موسیقی داں ہر پال دیو کا ذکر کرتے ہیں جس نے اپنی تصنیف سدھاکر میں ہندوستانی موسیقی اور کرناٹکی موسیقی کا ذکر کرتے ہیں۔ان کے مطابق جنوبی ہند نے بڑے بڑے باکمال موسیقی دان پیدا کیے ہیں۔جن میں ہرندارداس جن کا دور ۱۷۶۴ء سے ۱۸۸۴ء تک، چھت رچناجو سترہویں صدی میں ہوئے اور تیاگ راجہ جن کا دور ۱۷۶۷ء سے ۱۸۴۷ء تک ہے۔ان سب نے نہ صرف بے شمار نغمے تخلیق کیے بلکہ ان کے نغموں میں ترتیب و نظم کا فن پنے شباب پر نظر آتا ہے۔"[۹]

پنڈت بھات کھنڈے نے پروفیسر موصوف سے اختلاف کرتے ہوئے یہ رائے دی ہے کہ جس طرح ہندوستانی موسیقی عربی و عجمی موسیقی سے ماخوذ ہے اسی طرح کرناٹکی موسیقی بھی اس کے اثرات سے خالی نہیں ہے۔مولانا نیاز فتح پوری بھی اپنے مضمون "ہندوستانی کلچرل میں مسلمانوں کا حصہ" میں کہتے ہیں کہ عرب مسلمان جب جنوبی ہند میں آکر بسے تو مقامی لوگوں کے ساتھ اس طرح گھل مل گئے کہ ان کی موسیقی کا جنوبی ہند کی موسیقی پر اتنا گہرا اثر پڑا کہ کرناٹک گانوں کا انداز اپنے لب و لہجہ کے لحاظ سے بالکل عربی آہنگ معلوم ہوتا ہے۔اس طرح بہت سے محققین نے اس بات کی تائید کی ہے کہ جس طرح شمالی ہند کی موسیقی عربی عجمی موسیقی سے متاثر ہے اسی طرح کرناٹکی موسیقی بھی اس کی مرہونِ منت ہے۔دکنی کلچر میں اگر فن موسیقی کو دیکھیں تو یہاں بھی اس فن کو بڑی قدر و منزلت حاصل تھی۔خصوصاً بہمنی سلطنت کے بعد دکن میں کئی خود مختار ریاستیں قائم ہوئیں جن میں عادل شاہی، قطب شاہی اور نظام شاہی زیادہ مشہور ہیں ان ریاستوں کے بیشتر بادشاہ نہ صرف شعر سخن کا ذوق رکھتے تھے بلکہ موسیقی میں بھی گہری دلچسپی لیتے تھے۔کئی تو ایسے تھے جو فن موسیقی کے استاد تھے۔ابراھیم عادل شاہ کو راگداری میں اس قدر ملکہ حاصل تھا کہ اس نے نورس کے نام سے ایک کتاب تصنیف کی۔جنوبی ہند میں موسیقی کی ترقی و ترویج میں سلاطین جنوبی ہند کا بڑا کردار رہے۔بڑے بڑے گائیکوں کی دربار سے سرپرستی ہوتی تھی۔نصیر الدین ہاشمی لکھتے ہیں کہ "محمد اعظم کو خیال گانے اور غزل گانے میں خوب مہارت حاصل تھی۔اس کو یکتائے عصر کہا جاتا تھا اور سو روپے ماہوار ملتا تھا۔"[۱۰] یوسف عادل شاہ غزل گائیکی کا بہت رسیا تھا۔فرشتہ ان کی غزل گائیکی سے متعلق لکھتا ہے کہ:

" یوسف عادل شاہ نے جلد از جلد اپنی فوج تیار کی اور انتقام کی خاطر بیجانگر کی طرف روانہ ہوا۔راستے میں اُس نے تقریباً دس روز سیر و شکار میں بسر کیے۔آخر کار دریائے کشنہ کے

کنارے اُس نے اپنے خیمے گاڑے اور دن رات دادِ عیش دینے لگا۔ شراب نوشی اور نغمہ نوازی سے جی بہلانے لگا۔ اس محفل میں عیش و عشرت میں گانے بجانے والے دو مشہور اور مستند اُستاد گیلانی اور حسین قزوینی بھی موجود تھے۔ ان استادوں نے فارسی کی ایک غزل بڑے اعلیٰ انداز سے گا کر سُنائی، جس کا ایک شعر یہ ہے:

بوئے پیراہنِ یوسف ز جہاں گم شدہ بود
عاقبت سر ز گریباں تو بیروں آورد

یوسف عادل شاہ نے اس غزل کو بہت پسند کیا اور گانے والے استادوں کو چھ ہزار ہون (جو تین سو سات عراقی تومان کے برابر ہوتے ہیں) شاہی خزانے سے انعام دیے۔"[۱۱]

دکن میں باقاعدہ موسیقی کا آغاز ۱۳۰۰ء میں سلطان علاالدین خلجی کے دکن فتح کرنے سے ہوا۔ میسور جو جنوبی ہند کا حصہ تھا۔ سلطان ٹیپو کے دور میں موسیقی سے متعلق ایک قدیم کتاب "مفرح القلوب" کا ذکر ملتا ہے۔ اس کتاب کے مصنف کا نام حسن علی عزت تھا اور اس کتاب کا سن اشاعت ۱۱۹۹ء ہے۔ اس کتاب کے خاتمے پر راگوں کے ساتھ گیت اور غزلیات درج ہیں۔ اس کے علاوہ مشہور صاحبِ دیوان شاعرہ ماہ لقا بائی چندہ کو موسیقی سے خاص شغف تھا۔ شمالی ہند سے بڑے بڑے گائیک اور شعراء اس کے دولت کدہ پر جمع ہوتے ان کے یہاں روزانہ سہ پہر میں محفل ادب منعقد ہوتی تھی اور مغرب تک یہ محفل رہتی اور شام کو ان سب کو پر تکلف کھانا پیش کیا جاتا۔ دکن میں امرا اور روسا کے دولت کدوں پر اس طرح کی محافل منعقد ہونے کا ایک کلچر تھا۔ امیر عبدالولی عزلت کا دولت کدہ اس حوالے سے خصوصیت کا حامل ہے۔ نصیر الدین ہاشمی ان کے حوالے سے لکھتے ہیں:

"امیر عبدالولی عزلت کو اس حوالے سے فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ جو شاعری، موسیقی اور مصوری میں کمال رکھتے تھے اور ان فنون کی تعلیم بھی دیتے تھے ان کا مکان ہر وقت شعر و سخن و بزم و طرب و نشاط اور تصویر گاہ بنا رہتا تھا۔"[۱۲]

دکن میں ٹھمری اور غزل کا چلن اس قدر عام تھا۔ عورتوں کی آوازیں اور گلے کے ساتھ ان اصناف کی گائیکی کو رواج حاصل تھا۔ دکن میں جن گانے والیوں نے غزل اور ٹھمری کی ترویج و ترقی اپنا کردار ادا کیا ان میں ماہ لقا بائی، حسن افزا، پیاری جی، ھیجو بائی، شرفن جی، کریم کنور، وزیر بخش وغیرہ شامل تھیں۔

لکھنو میں غزل گائیکی:

اودھ میں راجدھانی قائم ہونے سے فیض آباد اور پھر دار لخلافہ لکھنو میں منتقل ہونے سے شعر و ادب اور فنون لطیفہ کا مرکز بھی دہلی سے لکھنو میں منتقل ہو گیا۔ لکھنؤ کے نوابین اور بادشاہوں کا تعلق ایران سے تھا۔ ابتداء میں یہ خاندان مغلیہ سلطنت کے وزیر بن کر لکھنو آئے تھے یہاں آکر یہ وزارت بعد میں بادشاہت میں بدل گئی۔ بہر حال دہلی کے سبھی باکمال شعرااور فنکاروں نے لکھنو کو اپنا مسکن بنایا تو ایک ایسا تہذیبی امتزاج ابھر کر سامنے آیا، جس میں ایرانی، دہلوی اور ہندوستانی مزاجوں کی آمیزش شامل تھی۔ فنون لطیفہ میں موسیقی کے تینوں شعبوں: گانا، رقص اور تال کو یہاں خوب پنپنے کا موقع ملا۔ لکھنؤ کی معاملہ بندی نے غزل میں زور پکڑا تو شاعری میں "کارگہ شیشہ گری" کی بجائے مرصع سازی کا کارخانہ کھل گیا۔ رعایااور بادشاہ کے سطحی اور عامیانہ جذبات کا کتھارسس غزل اور ٹھمری کے ذریعے ہونے لگا۔ غزل گائیکی کا وہ رنگ جو اپنے اندر گہری معنویت لیے ہوئے تھا لکھنؤ میں آکر سطحی جذبات کے اظہار کا ذریعہ بن گیا۔ مجرا کلچر نے ٹھمری اور دادرا کے بعد غزل کی گائیکی کو بھی اپنے حصار میں لے لیا اور غزل گائیکی میں ایک مجرائی انگ کا چلن شروع ہو گیا۔ اس طرح غزل گائیکی مجرے کا حصہ بن گئی۔ غزل گائیکی کے اس اسلوب میں مفہوم کو واضح کرنے کے لیے ناز واداااور چھوٹی چھوٹی تانوں اور مرکیوں کا خوب استعمال ہونے لگا۔ اس دور میں ٹھمری ،دادرااور غزل نے خوب ترقی کی۔ دورِ خسرویؒ اور دکنی دور کے بعد غزل گائیکی کی مضبوط روایت ہمیں لکھنؤ میں واجد علی شاہ کے دور میں نظر آتی ہے۔ ڈاکٹر صفدر حسین اس بارے میں لکھتے ہیں :

> "لکھنؤ کی موسیقی میں واجد علی شاہ کے اثر سے تغزل کا عنصر زیادہ بڑھ گیا تھا۔ ہلکی پھلکی چیزیں جن میں برہ اور جدائی کی کیفیات کا اظہار ہوتا تھااور عورتوں کی زبان میں سحر کا کام کرتی تھیں زیادہ مقبول ہو گئی تھیں۔"(۱۳)

واجد شاہ کے دور میں لکھنو کا تہذیبی رنگ بڑا رنگین اور بارونق تھا۔ سماجی و اقتصادی خوشحالی اور رعایا کی فارغ البالی سے معاشرے کے رنگ روپ بدلے تو رعایا بادشاہ کے رنگ مزاج کو اپنانے لگی۔ لکھنؤ کے معاشرے نے فنونِ لطیفہ کی ترویج و ترقی میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ کہا جاتا ہے۔ فنون لطیفہ کی جو ترقی اس دور میں ہوئی وہ کسی اور دور میں نہ ہو سکی۔ موسیقی درباروں سے نکل کر عوامی جذبات کے اظہار کا حصہ بننے لگی۔ لکھنؤ کی موسیقی سے متعلق کہا جاتا ہے کہ یہ کلاسیکی موسیقی کی طرح منضبط نہیں تھی اور عامیانہ پن کا شکار تھی۔ لیکن ایک بات مسلم ہے کہ یہ دور موسیقی کی آزادی کا دور تھا۔ وہ موسیقی جو پنڈتوں اور نائکوں کے مروجہ اصول وضوابط میں جکڑی ہوئی تھی اور امرااور رؤسا کے حلقوں میں مقید تھی، اب عوامی حلقوں میں رواج پانے کے ساتھ ساتھ اپنے اندر نئے نئے اضافے کرنے

لگی۔اب موسیقی سے ایک خاص طبقہ حظ نہیں اٹھاتا تھا بلکہ عوام کا رشتہ براہ راست موسیقی سے جڑنے لگا تھا۔عوام میں موسیقی کا ذوق اس قدر بڑھنے لگا تھا کہ اودھ کے لوگ دُھنوں، راگنیوں اور راگوں کی خوب پہچان رکھنے لگے تھے اور راگ راگنیوں کے محاسن و معائب کا اچھا خاصا ادراک حاصل کر لیا تھا۔اہل لکھنؤ کے ذوقِ سنگیت کے بارے میں بتاتے ہوئے ڈاکٹر صفدر حسین یوں رقم طراز ہوتے ہیں:

> "ممکن ہے لکھنؤ کے متعلق بھی کہا جائے کہ یہاں کی موسیقی اپنی کلاسیکی گمبھیرتا کے مقابلے میں کم وزن رہ گئی لیکن کلاسیکی سنگیت چونکہ صرف شاہی درباروں میں موجود تھا اور عوام کی معاشرت سے اسے کوئی تعلق نہ تھا اس لیے جب لکھنؤ میں موسیقی کے غنائی پہلو پر توجہ ہوئی اور اس طرح کے بول حسین عورتوں کی آوازوں میں سنائی دینے لگے: گوری تیرے نینا کاجل بن تارے، تو کلاسیکی موسیقی کی اجنبیت کم ہوئی اور عوام نے محسوس کیا کہ ہم ایک ایسی چیز سن رہے ہیں جو ہماری معاشرت سے قریب تر ہے"[۱۴]

لکھنؤ میں طوائف کو جب مرکزیت حاصل ہوئی تو مردانہ آوازوں کی نسبت نسوانی آوازوں کو پذیرائی ملنے لگی۔عورت کا گانا لکھنؤ کی تہذیب کا حصہ بننے لگا اور اصنافِ موسیقی میں بھی اُن اصناف پر زیادہ توجہ ہونے لگی جو عورتوں کی گائیکی کے لیے مخصوص تھیں۔گویا اس سطح پر موسیقی میں غنائیت اور تغزل کا عنصر بڑھنے لگا اور ٹھمری، دادرا، غزل، ٹپہ، ہوری، کجری وغیرہ کا چلن زور پکڑنے لگا۔ان اصناف کو گانے کے لیے جس ملائمت اور شیریں لہجے کی ضرورت ہوتی ہے وہ عورت کے گلے میں موجود تھا لہٰذا آواز کی ایسی دلکشی صرف طوائف ہی مہیا کر سکتی تھی۔''معدن الموسیقی'' کے مصنف نے اس دور میں جن معروف گانے والیوں کا ذکر کیا ہے ان میں دھومن، لذت بخش ساکن فرخ آباد،، گلبدن و سکھ بدن ساکنان بنارس، خورشید بائی ساکن اکبر آباد، مان سنگھ ولد برگاس ساکن لکھنؤ، شرفن جی، حسن افزا، کریم کنور وغیرہ نہ صرف ٹھمری اور غزل گائیکی میں کمال رکھتی تھیں بلکہ ناچنے میں بھی آفتِ روزگار تھیں۔

بادشاہ اور امرا کی رنگین مزاجی سے طوائف کلچر معاشرے میں رواج پانے لگا جس سے رقص اور غزل گائیکی کا اس دور میں خوب چرچا ہونے لگا۔اس کی ایک بنیادی وجہ یہ تھی کہ اس دور میں رقص و سرود کی محفلوں کا بڑی کثرت سے اہتمام ہوتا تھا۔رقص جس میں رقاصہ اپنی جسمانی حرکات و سکنات کو غزل میں موجود جذبات و احساسات کے اظہار کا ذریعہ بناتی تھی جس سے غزل کا نرم اور شیریں لہجہ طوائف کو خوب راس آیا۔غزل میں موجود جذبات و احساسات کو اس نے اپنے رقص میں ڈھال کر مجسم شکل میں پیش کیا تو اس صنف کو خوب رواج

ملا۔عبدالحلیم شرر بھی اس حوالے سے جو رائے پیش کرتے ہیں وہ میرے موقف کو زیادہ واضح کرتی ہے۔شرر کے بقول:

"ہندوستان کا اصلی اور خالص رقص یہی ہے کہ جسم کے حرکات و سکنات ، گیتوں اور شعروں کے زیروبم کے مطابق اور مناسب بنالیے جائیں۔یہ اصلی ناچ ہے جو ہندوستان میں ایک بڑاوسیع فن بن گیا۔اس کے سینکڑوں گتیں اور بے شمار توڑے اور ٹکڑے ایجاد ہوگئے۔اس کے بعد رقص میں جذبات وخیالات کا اشاروں اور حرکتوں سے ادا کرنا بھی شامل ہوگیا۔اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ کبھی گانا ناچنے کی شرح بن جاتا ہے۔پھر جب خوبصورت عورتوں کا ناچنا لوگوں کو فطرتاً زیادہ پسند آیا تو معشوقانہ ناز وادا دکھانا اور نزاکت ونازنینی کی اداؤں کا ظاہر کرنا بھی اس کا جزو بن گیا۔"(۱۵)

جدید دور میں غزل گائیکی:

مغلیہ سلطنت کا خاتمہ اور انگریز راجدھانی قائم ہونے کے بعد پورا ہندوستان پر برطانوی راج قائم ہوگیا۔سیاسی و سماجی انتشار کے نتیجے میں کئی گائیک اور فنکار اپنے فن کی بقا اور ترویج کے لیے مرکز چھوڑ کر ملک کے دوسرے حصوں میں جا بسے۔ایک دوسرے سے دور ہونے کی وجہ سے موسیقی کے ان اساتذہ کے ہاں گائیکی کا اپنا اپنا الگ اسلوب قائم ہوتا گیا۔اسلوب کی اس انفرادیت کی بنیاد پر اساتذہ کے حلقے جو مختلف جگہوں پر آباد تھے، موسیقی کے گھرانے کہلانے لگے۔ہر گھرانہ اپنے انفرادی اسلوب کی بنیاد پر دوسرے گھرانے سے مختلف ہوتا گیا۔ہندوستانی موسیقی میں گھرانوں کا تصور بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ہر گھرانہ نے نہ صرف اپنے خاندان میں بلکہ اپنے شاگردوں کو بھی اپنے انفرادی اسلوب کو قائم رکھنے کی طرف راغب رکھتا تھا۔سلطنت کے بعد موسیقی کی سرپرستی جب شاہی اور ریاستی سطح پر ختم ہوئی تو ان گھرانوں کے ذریعے ہی موسیقی کی سرپرستی ہونے لگی۔ویسے تو ان گھرانوں میں کلاسیکی اصناف کی روایت قائم رہی۔کسی نے دھروپد کی گائیکی کو رواج دیا تو کسی نے خیال اور ترانے کو۔لیکن ان گھرانوں کا ٹھمری اور غزل کی گائیکی میں بھی اہم کردار رہا ہے۔غزل گائیکی کے آغاز سے لے کر اب تک اس صنف میں بہت سے اتار چڑھاؤ کا سامنا رہا۔کبھی اس پر دھروپد کا غلبہ رہا تو کبھی خیال کا۔جب کہ ایران سے آنے والے حکمران فارسی غزل گائیکی کے اسلوب کو بھی لیتے آئے جس نے ہندوستانی موسیقی میں بھی اپنی جگہ مختلف حلقوں میں بنالی تھی۔خانقاہ سے دربار تک اس صنفِ گائیکی کی پذیرائی ہوتی تھی۔امرا اور رؤسا اس کے قدردان تھے اور اسے اپنی محفلوں کی جان سمجھتے تھے۔لیکن جب غزل گائیکی خانقاہوں اور درباروں سے ہوتی ہوئی کوٹھے کی زینت بنی تو موسیقی کی دنیا میں وہ

مقام نہ بنا سکی جو بہت پہلے اسے صوفیہ اور اہلِ طرب کی محفلوں میں حاصل تھا۔ طوائفوں کے بازار اور گلی کوچوں میں کھو کر غزل گائیکی راستے کی دھول بن کر رہ گئی۔

تقریباً انیسویں صدی کے اختتام پر اور بیسویں صدی کے ربع اوّل میں اس صنفِ گائیکی کی پھر سے توقیر بڑھنے لگی۔ ۱۹۰۲ء میں کلکتہ شہر میں جب گراموفون آیا تو فنکاروں کی صدابندی کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ غزل گائیکی جو سٹیج اور طوائف خانوں کی زینت تھی اب اسے ایک مہذب انداز سے سُنا جانے لگا۔ گراموفون کے ذریعے کئی غزل گائیکوں کی آوازیں ریکارڈ ہونے لگیں۔ یہ دور غزل گائیکی کا جدید دور تھا۔ کہا جاتا ہے کہ فریڈرک ولیم گیز برگ اور اس کی ٹیم نے جب کلکتہ کی مشہور رقاصہ اور گلوکارہ گوہر جان کی ۱۹۰۲ء میں پہلی دفعہ گراموفون کے ذریعے صدابندی کی گانے کے اختتام پر گلوکارہ کے یہ الفاظ ''مائی نیم از گوہر جان'' بھی ریکارڈنگ کا حصہ بن گئے۔ اس طرح گانے کے اختتام پر گلوکار اور گلوکارہ کا اپنے نام کا اعلان کرنا ایک روایت بن گیا یہ روایت ۱۹۰۷ء تک رہی پھر ختم ہو گئی۔ گراموفون کی ایجاد گلوکاروں کے لیے تازہ ہوا کا جھونکا ثابت ہوئی۔ اس دور میں کئی فنکاروں نے اپنی آوازیں ریکارڈ کرائیں۔ جن میں گوہر جان، (کلکتہ)، محمودہ جان (میرٹھ)، اللہ باندی (جے پور)، امام باندی (دہلی)، جانکی بائی (الہ آباد)، ملکہ جان (آگرہ) شامل تھیں۔

یہ سلسلہ ۱۹۲۵ء تک چلا پھر مائیکروفون نے آکر ریکارڈنگ کی دنیا میں انقلاب برپا کر دیا۔ گراموفون پر گائیک یا گائیکہ کی آواز ردبی ہوئی سنائی دیتی تھی لیکن مائیکروفون کی بدولت فنکاروں کو اپنے فطری سروں کی حقیقی تاثرات کو نمایاں کرنے کا موقع ملا۔ ۱۹۲۷ء میں کلکتہ میں ریڈیو اسٹیشن قائم ہوا تو غزل گائیکی کو اظہار کا بھرپور موقع ملا۔ الغرض کلکتہ وہ شہر تھا جہاں نہ صرف انگریزوں کی راجدھانی قائم تھی بلکہ گراموفون، مائیکروفون، ریڈیو، تھیٹر اور فلم کے مراکز بھی یہی قائم ہوئے۔ انگریزوں نے ان مراکز کو چلانے کے لیے کئی اقدامات کیے۔ غزل گائیکی کو بازار سے ڈرائنگ روم تک پہنچانے میں گراموفون، مائیکروفون اور ریڈیو کا بنیادی کردار رہا۔ جدید دور میں غزل گائیکی کی ادوار بندی کچھ اس طرح سامنے آتی ہے۔

ا۔ پہلا دور: غزل گائیکی کا یہ دور انیسویں کی آخری اور بیسویں صدی کی پہلی چوتھائی تک محیط ہے۔ گراموفون کی جدید ٹیکنالوجی نے غزل گائیکی کے میدان میں انقلاب برپا کر دیا اور کئی غزل گائیکوں کو منظرِ عام پر آنے کا موقع ملا۔ جن میں گوہر جان، استاد برکت علی خان، رسولن بائی، عنایتی بائی ڈھیرو والی، اختری بائی فیض آبادی، کے ایل سہگل، ماسٹر مدن، جوتیکا رائے، مختار بیگم، ملکہ پکھراج شامل ہیں۔ ان میں گوہر جان اولین نام ہے۔ چونکہ اس دور میں ٹھمری اور دادرا کی گائیکی کا ایک خاص چلن موجود تھا اس لیے غزل گائیکی پر ٹھمری اور دادرا جیسی اصناف کا واضح رنگ نظر آتا ہے۔ مختصر

تانوں، مرکیوں اور بہلاوؤں کے ساتھ بولوں کو ادا کرنے کا چلن، لفظ پر ٹھہر کر یا اُسے بار بار کی غنائی تکرار سے اس کے مفہوم اور تاثر کو نمایاں کیا جاتا تھا۔اس دور کی غزل گائیکی پر انجم شیرازی اپنی رائے کچھ اس طرح قائم کرتے ہیں:

"اس دور کی غزل گائیکی میں ٹھمری اور دادرا انگ نمایاں تھا اور گلے کی تیاری دِکھانے پر کافی زور دیا جاتا تھا، کلاسیکی موسیقی کا چلن عام تھا۔یہ موسیقی سینہ بہ سینہ مختلف گھرانوں کے ذریعے آگے بڑھ رہی تھی۔یہی وجہ ہے کہ فن کار کلاسیکی موسیقی میں طاق تھے اور گائیکی کا ایک مخصوص انداز رواج پا گیا تھا۔"(۱۶)

اس دور میں غزل گائیکی میں پرانے اور نئے انداز کا حسین امتزاج نظر آتا ہے۔پرانے انداز میں گائیکی کا اسلوب یہ ہوتا تھا کہ استھائی طبلے کے ساتھ گائی جاتی تھی اور انترا طبلے کے بغیر الاپا جاتا پھر جب گائیک استھائی کی طرف جانے کے لیے انترے کا مصرع ثانی کہتا تو طبلے کی گت ساتھ چلنے لگتی۔اس طرح کا انداز مجرائی غزلوں میں زیادہ ہوتا تھا۔لیکن بعد میں انترے کو بھی طبلے کے ساتھ گایا جانے لگا اور استھائی انترے کے درمیان انٹرول میوزک کو رواج دیا جانے لگا۔انتروں کے درمیان طبلے کی ٹھاہ دونی (دُگن) سے گائیکی کے تسلسل کو منضبط شکل دی جانے لگی۔اس طرح گائیک کے ساتھ طبلے والے کو بھی اپنی تیاری دکھانے کا موقع ملتا رہتا۔اس دور میں گائی گئی غزلوں کے چند اشعار نمونے کے طور پر دیے جاتے ہیں:

اے دردِ دل کسی دن ہونا جدا نہ ہم سے
آباد ہے یہ خانہ تیرے ہی دم قدم سے

(گوہر جان)

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک

(برکت علی خاں)

لائی حیات آئے قضا لے چلی چلے
اپنی خوشی سے آئے نہ اپنی خوشی چلے

(کے ایل سہگل)

حیرت سے تک رہا ہے جہانِ وفا مجھے
تم نے بنا دیا ہے محبت میں کیا مجھے

(ماسٹر مدن)

وہ جو ہم میں تم میں قرار تھا تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو
وہی یعنی وعدہ نباہ کا ، تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

(اختری بائی فیض آبادی)

تیرے عشق کی انتہا چاہتا ہوں
مری سادگی دیکھ کیا چاہتا ہوں

(ملکہ پکھراج)

۲۔دوسرادور: یہ دور غزل گائیکی کا زریں دور ہے اس دور میں غزل گائیکی اپنے مخصوص لب و لہجے کے ساتھ ترقی کی طرف گامزن تھی۔ یہ دور قیام پاکستان سے چند سال پہلے اور بعد کے ابتدائی سالوں پر محیط ہے۔ فلم کے توسل سے جو فنکار اس دور میں غزل گائیکی کی آبیاری کر رہے تھے ان میں مجدد نیازی، سی ایچ آتما، راج کماری، طلعت محمود، نور جہان، زاہدہ پروین، محمد رفیع، لتا، مبارک بیگم، منور سلطانہ، سلیم رضا، منیر حسین، نسیم بیگم شامل ہیں۔ یہ دور فلمی دنیا کا دور تھا اور غزل گائیکی پر بھی فلمی رنگ اور گیت انگ غالب تھا۔ اس دور میں گلوکاری کے ساتھ ساتھ اداکاری کا رجحان بھی تھا۔ ۱۹۳۵ء کے قریب پلے بیک گلوکاری سے اداکاری اور گلوکاری الگ ہو گئے۔ اس دور میں گائی گئی چند غزلوں کے نمونے بطورِ حوالہ دیے جاتے ہیں۔

چاہتے ہیں وہ کہ اظہارِ شکایت چھوڑ دوں
یعنی اُلفت چھوڑ دوں ، اُس کی حکایت چھوڑ دوں

قصہء شوق کہوں ، درد کا افسانہ کہوں
دل ہو قابو میں تو اُس شوخ سے کیا کیا نہ کہوں

آ کے تجھ بِن اِس طرح اے دوست گھبراتا ہوں میں
جیسے ہر شے میں کسی شے کی کمی پاتا ہوں میں

بھلاتا لاکھ ہوں لیکن برابر یاد آتے ہیں
الٰہی ترکِ اُلفت پر وہ کیوں کر یاد آتے ہیں

جانا یہ کس طرح کہ محبت نہیں مجھے
ہاں تم سے عرضِ حال کی جرات نہیں مجھے

(مجدد نیازی)

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

یارو مجھے معاف کرو میں نشے میں ہوں
اب جام دو تو خالی ہی دو، میں نشے میں ہوں

آئی جو اُن کی یاد تو آتی چلی گئی
ہر نقشِ ماسوا کو مٹاتی چلی گئی

حیراں ہوں دل کو روؤں کہ پیٹوں جگر کو میں
مقدور ہو تو ساتھ رکھوں نوحہ گر کو میں

لائی حیات آئے قضا لے چلی چلے
اپنی خوشی سے آئے نہ اپنی خوشی چلے

(سی ایچ آتما)

گھبرا کے جو ہم سر کو ٹکرائیں تو اچھا ہو
اس جینے میں سو دُکھ ہیں، مر جائیں تو اچھا ہو

(راج کماری)

غمِ عاشقی سے کہہ دو، رہِ عام تک نہ پہنچے
مجھے خوف ہے یہ تہمت مرے نام تک نہ پہنچے

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

غمِ زندگی کا یا رب نہ ملا کوئی کنارا
مری فکرِ بے کراں نے دو جہاں کو چھان مارا

کوئی دن گر زندگانی اور ہے
اب کے ہم نے جی میں ٹھانی اور ہے

کھو کے محفل میں تری صبر و قرار آیا ہوں
چند لمحے تری محفل میں گزار آیا ہوں

تو نے یہ کیا ستم کیا، ضبط سے کام لے لیا
ترکِ وفا کے بعد بھی میرا سلام لے لیا

(طلعت محمود)

کس طرح بھولے گا دل اُن کا خیال آیا ہوا
جا نہیں سکتا کبھی شیشے میں بال آیا ہوا

آندھیاں غم کی یوں چلیں ، باغ اجڑ کے رہ گیا
سمجھے تھے آسرا جسے وہ بھی بچھڑ کے رہ گیا

جلتے ہیں ارمان مرا دل روتا ہے
قسمت کا دستور نرالا ہوتا ہے

لوگ دیکھیں نہ تماشا مری تنہائی کا
نغمہ فریاد میں ڈھل جائے نہ شہنائی کا

اُن کا ہی تصور ہے محفل ہو کہ تنہائی
سمجھے کوئی دیوانہ جانے کوئی سودائی

تیری خاطر جل رہے ہیں کب سے پروانے
پیار کیا ہے کیا بتائیں تجھ کو دیوانے

مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے
جوشِ قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے

رات پھیلی ہے ترے سُرمئی آنچل کی طرح
چاند نکلا ہے تجھے ڈھونڈنے پاگل کی طرح

(نور جہاں)

مری داستانِ حسرت وہ سُنا سُنا کے روئے
مرے آزمانے والے، مجھے آزما کے روئے

گرمیِ حسرتِ ناکام سے جل جاتے ہیں
جانے کیوں لوگ مرے نام سے جل جاتے ہیں

(زاہدہ پروین)

بھری دنیا میں آخر دل کو سمجھانے کہاں جائیں
محبت ہوگئی جن کو وہ دیوانے کہاں جائیں

کبھی خود پر کبھی حالات پہ رونا آیا
بات نکلی تو ہر اک بات پہ رونا آیا

بازیچہِ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

(احمد رفیع)

محبت ایسی دھڑکن ہے جو سمجھائی نہیں جاتی
زباں پر دل کی بے چینی کبھی لائی نہیں جاتی

ہم ہیں متاعِ کوچہ و بازار کی طرح
اُٹھتی ہے ہر نگاہ خریدار کی طرح

کوئی امید بر نہیں آتی
کوئی صورت نظر نہیں آتی

(لتا)

وہ ایک دوست جو مجھ کو خدا سا لگتا ہے
بہت قریب ہے پھر بھی جدا سا لگتا ہے

کوئی ہمدم نہ رہاکوئی سہارا نہ رہا
ہم کسی کے نہ رہے کوئی ہمارا نہ رہا

(کشور کمار)

اس دور میں تقریباً جتنی بھی غزلیں گائی گائیں وہ فلمی موسیقی کے پیشِ نظر تھیں۔ غزلوں کی شاعری فلم کی کہانی سے ہم آہنگ تھی۔ غزل گائیکی میں فنکار آرکسٹرا کا پابند ہوتا تھا اسے گانے میں وہ آزادی نہیں تھی جو محفل میں غزل گائیکی کو حاصل تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ان غزلوں میں گیت انگ کا تاثر زیادہ اُبھرتا ہے۔

۳۔ تیسرا دور: موجودہ دور کو ہم غزل گائیکی کے تیسرے دور میں شامل کریں گے۔ جس میں غزل گائیکی کئی جہتوں میں پھیل گئی اور اس نہج پر پہنچ گئی جہاں اس میں گائیکی کے نئے رجحانات پیدا ہو چکے ہیں۔ گراموفون ریکارڈنگ کے آغاز اور فلمی کلچر کے ساتھ ساتھ ٹیلی ویژن کی ایجاد نے ہماری سماجی اور تہذیبی ساخت کو بدل کے رکھ دیا ہے۔ غزل گائیکی کو کوٹھے سے ڈرائنگ روم میں لانے میں نہ صرف ان ایجادات کا اہم کردار رہا بلکہ موسیقی کے فروغ کا دائرہ بھی ان کی بدولت وسیع ہوتا گیا ہے۔ اس دور میں فلمی دنیا کے ساتھ ساتھ نجی محافل میں بھی غزل گائیکی کا رجحان عام ہونے لگا۔ اس طرح محفلی غزل کا رجحان عام ہونے لگا۔ مہدی حسن، غلام علی، فریدہ خانم، اقبال بانو نجی محفلوں میں غزل گائیکی کے چلن کو عام کیا۔ محفلی غزلیں پابند غزل گائیکی کی نسبت کھلی اور آزادانہ گائیکی میں ہوتی ہیں۔ ان محافل میں گلوکار کو اپنے جوہر دکھانے کا بھرپور موقع ملتا ہے اور اپنی گائیکی میں نئے نئے انداز اپنا کر سامعین سے داد وصول کرتا ہے۔ اس طرح ٹیلی ویژن، آرٹ کونسلوں اور دیگر پروگراموں کے ذریعے غزل گائیکی کی محافل پیش کرنے کا اہتمام کیا جانے لگا۔ اس دور میں غزل گائیکی کمپوزڈ شکل سے باہر نکلتی ہوئی اپنا ایک نیا اسلوب بناتی ہوئی نظر آئی ہے جس میں

کلاسیکی موسیقی کا رنگ بھی نظر آتا ہے اور گیت کا انگ بھی۔ مہدی حسن، غلام علی، اقبال بانو، فریدہ خانم، استاد فتح علی خان، استاد امانت علی خان، اعجاز حسین حضروی، حسین بخش گلو، حامد علی خاں، شوکت علی خاں، تصور خانم، نیرہ نور، ناہید اختر، مُنی بیگم، عابدہ پروین، غلام عباس، وغیرہ اس دور میں غزل گائیکی کے نمایاں فنکار ہیں۔ اس دور میں گائی جانے والی غزلوں کے چند نمونے مثال کے طور پر پیش کرتے ہیں:

دیکھ تو دل کہ جاں سے اُٹھتا ہے
یہ دھواں سا کہاں سے اُٹھتا ہے

(مہدی حسن)

چپکے چپکے رات دن آنسو بہانہ یاد ہے
ہم کو اب تک عاشقی کا وہ زمانہ یاد ہے

(غلام علی)

یہ آرزو تھی تجھے گل کے روبرو کرتے
ہم اور بلبلِ بے تاب ، گفتگو کرتے

(امانت علی خاں)

نہ شریکِ غم نہ حریفِ جاں، شبِ انتظار کوئی تو ہو
کسے بزمِ شوق میں لائیں ہم، دلِ بے قرار کوئی تو ہو

(اعجاز حسین حضروی)

ہے دعا یاد مگر حرفِ دعا یاد نہیں
میرے نغمات کو اندازِ نوا یاد نہیں

(حسین بخش گلو)

تجھ لب کی صفت لعلِ بدخشاں سوں کہوں گا
جادو ہیں ترے نین غزالاں سوں کہوں گا

(عابدہ پروین)

اس طرح اس دور میں اور بھی کئی معروف مثالیں موجود ہیں جو اس دور میں غزل گائیکی کے اسلوب کا پتا دیتی ہیں۔ موجودہ دور غزل گائیکی کا کلچر اب مخصوص حلقوں میں رہ گیا ہے، تہذیب کے بدلتے ہوئے رنگوں کے

دھاروں میں اس کی گائیکی بھی اپنے رنگ بدل رہی ہے۔ گائیکی کے مغربی اسلوب نے ہماری مشرقی گائیکی کو بہت متاثر کیا ہے۔ نئی نسل میں بعض ایسے بھی ہیں جو پاپ میوزک کے سازوں کے ساتھ غزلیں پیش کر رہے ہیں۔ لیکن غزل گائیکی کا اصل روپ طبلے اور ہارمونیم کے ہی ساتھ ہے۔ آخر پر غزل گائیکی سے متعلق چند بنیادی باتوں کا ذکر جس سے غزل گائیکی کی ساخت پرداخت پر روشنی پڑتی ہے۔

غزل گائیکی نیم کلاسیکی موسیقی میں شمار کی جاتی ہے اور نیم کلاسیکی موسیقی کو پنپنے کے لکھنؤ کا ماحول معاشرت خوب راس آیا۔ کیوں کہ اس دور میں موسیقی کا کلاسیکل فن اپنے بلند معیار سے گر کر چھوٹی چھوٹی اصناف میں تقسیم ہو گیا تھا۔ عوام اور بادشاہ کے عامیانہ مذاق نے علم موسیقی کو سبک اور عام فہم بنا دیا۔ اس دور میں ٹھمری اور غزل کی خوب مقبولیت ہوئی۔ بلکہ یہی دونوں اصناف ہی افلاکِ موسیقی کے درخشاں ستارے سمجھے جاتے تھے لیکن ان اصناف کی گائیکی اتنی عام فہم نہیں جتنا نیم کلاسیکی موسیقی میں انھیں شمار کر کے بتایا جاتا ہے۔ نیم کلاسیکی موسیقی میں یہ دو اصناف ایسی ہیں جن کی گائیکی تو کلاسیکل نہیں لیکن ان کی بنیاد کلاسیکی موسیقی پر ہے۔ اگر راگ داری اور سُر کی ادائیگی پختہ نہ ہو تو ان اصناف کی گائیکی بے اثر اور کچے پن کا شکار رہتی ہے۔ ڈاکٹر رام داس مونگرے اپنی تحقیق میں یہ وضاحت کرتے ہیں کہ غزل کو عموماً نیم کلاسیکی موسیقی کی صنف کے طور پر دیکھا جاتا رہا ہے لیکن اس فن کا کلاسیکی موسیقی سے ایک گہرا رشتہ رہا ہے۔ غزل گائیکی خود اس بات کا ثبوت پیش کرتی ہے کہ جب تک گائیک کا فن پختہ نہ ہو وہ غزل کی گائیکی میں مہارت پیدا نہیں کر سکتا۔

غزل گائیکی ایک مکمل باضابطہ فن رہا ہے جس نے اردو غزل کو بامِ عروج بخشا۔ اس فن کے توسل سے کئی غزل گو شعرا کو عوامی حلقوں میں مقبولیت ملی۔ بلاشبہ اردو غزل کی ترویج و ترقی میں غزل گائیکی نے اہم کردار ادا کیا ہے لیکن اگر اردو غزل کی ترقی کو مکمل طور پر ہی غزل گائیکی کا مرہونِ منت ٹھہرایا جائے تو یہ بات قابل تائید نہیں کیوں کہ موسیقی میں غزل گائیکی کو جو دوام ملا وہ اچھی غزل کہنے والے شعرا سے ملا۔ اگر شاعر کی غزلیں، نظمیں یا گیت وغیرہ نہ ہوتے تو گلوکار کی آواز محض اوں، آں سے زیادہ نہ ہوتی۔ غرض اس میں ہر دو تخلیق کار ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہیں۔ موسیقی کا فن محض سر یا تال سے تکمیل نہیں پاتا، لفظ، سُر اور تال تینوں کے مرکب سے یہ فن تشکیل پاتا ہے۔ جہاں تک گائیکی کا تعلق ہے تو اس میں اچھے کلام کو بنیادی حیثیت حاصل ہوتی ہے۔ ایک اچھی اور بامعنی موسیقی میں کلام ہمیشہ مقدم رہتا ہے۔

اردو شاعری میں جس طرح غزل کہنا ایک معیاری فن کا درجہ رکھتا ہے اسی طرح موسیقی میں غزل گانا بھی ایک معیاری فن ہے جس میں گائیک کو پختہ ریاضت درکار ہوتی ہے۔ چونکہ غزل میں کسی ایک خیال یا موضوع کی

ترجمانی نہیں ہوتی یہ مختلف تصورات واحساسات کا حسین گلدستہ ہوتی ہے لہٰذا اس کی گائیکی میں گانے والے کو یہ پہلو پیشِ نظر رکھنا پڑتا ہے کہ شاعری اور موسیقی کی ہم آہنگی قائم رہے۔ جس وقت غزل گائیک اور سامع ایک دوسرے کے روبرو ہوتے ہیں تو سامع اور گلوکار کے درمیان ایک خوبصورت رشتہ استوار ہو جاتا ہے۔آواز کے زیر وبم سے جذبات واحساسات کی تفہیم وابلاغ کا ایک مشکل مرحلہ شروع ہو جاتا ہے جہاں گائیک کو کلام میں پوری طرح ڈوب کر پوشیدہ احساسات کو سامع تک پہنچانا پڑتا ہے۔ غم اور خوشی کے جذبات کے اظہار کے لیے گائیک آواز کے اتار چڑھاؤ سے ایسا کام لیتا ہے کہ غم کی کیفیت میں سامع کے جسم کے بال کھڑے ہو جاتے ہیں اور اور خوشی کی کیفیت کے اظہار میں اس کا دل سرشاری میں جھومنے لگتا ہے۔ غزل کی گائیکی میں بندش والفاظ ہی کافی نہیں ہوتے بلکہ جگر کا خون ہی چاہیے کچھ اثر کے لیے والی بات ہوتی ہے۔ غزل گائیکی کا غنائی اسلوب ہر دور میں بدلتا رہا ہے۔ خصوصاً برصغیر میں جب مرکزیت کمزور ہوئی اور یہ خطہ چھوٹی چھوٹی خود مختار ریاستوں میں تقسیم ہوا تو اس دور میں موسیقی کی بیشتر اصناف کا ارتقا ہوا۔ارتقا کے اس عمل میں غزل گائیکی کے بھی کئی رنگ روپ بدلے اور کئی غزل آمیز بندشیں وجود میں آئیں۔ غزل کی گائیکی دیگر اصناف موسیقی سے بہت مختلف رہی ہے۔ یہ مکمل طور پر شاعری کی گائیکی ہے اس میں سروں کے ذریعے الفاظ کو اس انداز ادا کیا جاتا ہے کہ لفظ اپنے داخلی وخارجی معانی کے ساتھ کھلتا ہے۔ غزل کی گائیکی چونکہ جذبات واحساسات کی گائیکی ہوتی ہے اور جب تک شعر میں پائے جانے والے جذبے یا احساس کو پیش نظر رکھ کر نہ ادا کرے غزل گائیکی کا مقصد پورا نہیں ہوتا۔ غزل گائیکی کا جو صحیح رنگ ہے وہ بلمپت لے کے ساتھ غزلیہ اشعار کو اس انداز کے ساتھ پیش کرنا ہے کہ ساتھ ساتھ ''راگ کی پکڑ'' بھی گائیک کی دسترس میں رہے اور متعلقہ تال پورے رچاؤ کے ساتھ دورانِ گائیکی سفر کرے۔ غزل گائیک کے لیے ضروری ہے کہ اس کی طبیعت شعری ذوق وشوق سے معمور ہو اور اسے شعر فہمی کا پورا ادراک ہو۔اشعار کے مفہوم ومطالب سے آگاہ ہو کر جب وہ گائیکی کرے گا تو دورانِ گائیکی اس کا اپنے سامع سے ایک مضبوط رشتہ قائم رہے گا۔ شعری ذوق کے ساتھ ساتھ موسیقی کے تمام فنی وعملی رموز اور پیش کش کے فن سے مکمل آگاہ ہونا بھی ضروری ہے۔ راگ داری کے نظام سے واقف ہونا غزل گائیکی کا بنیادی تقاضا ہے ورنہ غزل گائیکی کا فن اپنی جمالیات کی بلندیوں کو نہیں چھو سکے گا اور بے تاثیر رہے گا۔ غزل کی گائیکی میں تیسرا اور آخری درجہ تال کا ہے۔ جو غزل گائیکی میں بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ غزل گائیک اگر لے اور طبلے کے فن سے نظریاتی یا عملی سطح پر آگاہ نہیں اور تالوں پر اسے کوئی وقوف نہیں تو تب بھی غزل گائیکی بے اثر رہے گی۔ سامع پر نہ تو سپردگی کی کیفیت طاری رہے گی بلکہ سامع پر گائیک کی گرفت ڈھیلی پڑ جائے گی۔ غزل گائیکی کو پر اثر اور کامیاب بنانے کے لیے گائیک سامعین کو بھی اپنے ساتھ شامل کرتا ہے۔اسے اپنا فن پیش کرنے کے لیے ان کی پوری توجہ

درکار ہوتی ہے۔ لہٰذا غزل گائیک کے لیے ضروری ہے کہ وہ غزل کی بندش میں ایسے راگ کا انتخاب کرے جو غزل کے خیال کو موزوں ہو اور ایسی تال کے ساتھ غزل پیش کرے جو غزل کے بحور و اوزان سے ہم آہنگ ہو۔ اگر گائیک غزل کی گائیکی میں ان بنیادی امور کو ملحوظِ خاطر نہیں رکھتا تو غزل گائیکی کا مجموعی تاثر بے ترتیب رہے گا۔ غزل گائیکی میں ادائیگی اور پیش کش کا جو مرحلہ ہے اس میں بھی گائیک ایسے سُر کو کھرج (سکیل) بنائے جس میں اس کی آواز بھرپور انداز میں گردش کر سکے۔ عموماً نیم کلاسیکی موسیقی میں ٹھمری اور غزل وہ صنف ہیں جن کی گائیکی کو رِ گی کی گائیکی کہا جاتا ہے۔ غزل کی گائیکی کھُلے گلے کی گائیکی نہیں ہے۔ اگر اس گائیکی میں جگر کی آواز لگا کر گایا جائے تو اس کی نفاست اور اس کی تاثیر دونوں ختم ہو جاتے ہیں اور اس کے ساتھ ساتھ شعر کی جمالیات بھی اپنے معیار سے گر جاتی ہے۔ غزل گائیکی کے بولوں کو جتنی نفاست اور سُروں کو جتنا کنٹرول میں رکھ کر ادا کیا جائے گا اس کا تاثر بڑھے گا۔ غزل گائیکی میں الاپ کا بھی بڑا عمل دخل ہوتا ہے۔ الاپ میں اگر راگ کی پکڑ اور اس کا روپ سروپ مضبوطی سے واضح ہو تو گائیک سامع کے تخیل کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ راگ کی بڑھت اور اس کا رس غزل میں موجود معنویت کی طرف سفر کرتا ہے۔ لہٰذا غزل گائیک کے لیے ضروری ہے کہ وہ راگ کا الاپ اس طرح ختم کرے کہ جب غزل کا مطلع پکڑے تو سامع پر وجدانی کیفیت طاری ہو۔ گائیک کے لیے ایسی صورتِ حال پیدا کرنا ہی اس کی گائیکی کی کامیابی ہے۔ غزل کے سامعین میں اکثر دیکھنے کو ملتا ہے کہ وہ موسیقی سے عملی طور پر واقف تو نہیں ہوتے لیکن غزل گائیکی کے مزاج سے اس قدر واقف ہوتے ہیں کہ معروف غزلوں کے الاپ سے ہی اندازہ لگا لیتے ہیں کہ یہ فلاں غزل کا الاپ ہے یا فلاں فلاں غزلیں اس میں گائی گئی ہیں۔

حوالہ جات

(۱) متین الرحمٰن، غزل گائیکی کے بدلتے رنگ، طبع اوّل (فتح گڑھ، بھوپال، مالوہ پبلشنگ ہاؤس، قریشی ہاؤس، ۱۹۸۲ء) ص ۲۲۔

(۲) آفتاب مضطر، ڈاکٹر، آسان اور جدید اردو عروض (اسلام آباد، نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۲۰۱۸ء) ص ۲۲۴۔

(۳) گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب، (دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۰۲ء) ص ۳۸۸۔

(۴) شمس قیس رازی، المعجم فی معاییرِ اشعار العجم، بتصحیح محمد بن عبدالوہاب قزوینی، (طہران، مطبعۃ مجلس، ۱۳۱۴ شمسی) ص ۱۲۰۔

(۵) عبدالحلیم شرر، گذشتہ لکھنؤ (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء) ص ۱۷۹۔

(۶) عابد علی عابد، سید، امیر خسروؒ، مشمولہ ہماری موسیقی (کراچی، ادارۂ مطبوعاتِ پاکستان، ۱۹۶۴ء) ص ۴۔

(۷) متین الرحمٰن، غزل گائیکی کے بدلتے رنگ، محولہ بالا، ص ۵۴۔

(۸) ایضاً: ص۔ ۵۵

(۹) استاد چاند خان، موسیقی حضرت امیر خسرو، (دہلی، موسیقی منزل، ۱۹۸۷ء) ص ۴۰-۳۹۔

(۱۰) نصیر الدین ہاشمی، دکنی کلچر، طبع اول (لاہور، مجلسِ ترقیِ ادب، دسمبر ۱۹۶۳ء) ص ۴۱۰۔

(۱۱) عبدالحیٔ خواجہ (مترجم) تاریخ فرشتہ (دوم) از محمد قاسم فرشتہ، (دیوبند، مکتبۂ ملت، س ن) ص ۹۰-۹۱

(۱۲) نصیر الدین ہاشمی، دکنی کلچر، محولہ بالا، ص ۲۰۸۔

(۱۳) صفدر حسین، ڈاکٹر، لکھنؤ کی تہذیبی میراث (لاہور، بارگاہِ ادب، ۱۹۷۵ء) ص ۲۶۶۔

(۱۴) ایضاً۔ ص۔ ۲۶۷

(۱۵) عبدالحلیم شرر، گذشتہ لکھنؤ، محولہ بالا، ص ۱۸۹۔

(۱۶) انجم شیرازی، غزل گائیکی (لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۱۲ء) ص ۷۰۔