ڈاکٹر جواز جعفری

صدر شعبۂ اردو، ایم اے او کالج ، لاہور

کلاسیکی موسیقی: دُھرپد سے خیال تک

Dr Jawaz Jafri

Head of Urdu Department, MAO college, Lahore

Classical music from"Dhurpad" to "Khayal"

Music is considered among the most ancient of the fine arts. Though this is an art sound, it is related only to those sounds that are termed as "Surs" (notes), The whole edifice of music stands upon seven Surs (notes). Music has been sometimes called the voice of animals, birds and sometimes the voice of gods. But, in fact it is the creative and artistic expression of humans. Music can give expression to those human feelings which cannot be expressed through human languages.

This research paper will cover the 3000 years of history of rise and decline of the classical and folk music, alongwith the technical changes that took place through various periods of time, covering different forms of music. It is particularly an attempt to trace the historical background, invention, identity and popularity of "Dhurpad" and Khayal Gaikey.

موسیقی ایک ایسا فن ہے جو کر کے دکھانے ہی سے سننے والوں تک پہنچایا جا سکتا ہے۔ یہ فن عمل کے بغیر بے کار ہے اور عمل، ریاضت (مشق) کے بغیر ناممکن ہے۔ یہ فن بہت سے دوسرے فنون کی طرح نامعلوم سے معلوم کی طرف سفر کرتا ہے اور یہی اس کا سب سے بڑا تخلیقی پہلو ہے۔ یوں تو دنیا میں لامتناہی آوازیں ہیں مگر موسیقی محض ان چند آوازوں سے واسطہ رکھتی ہے جنہیں موسیقی کی تیکنیکی زبان میں سُر کہا جاتا ہے۔ دنیا بھر کی موسیقی کی عمارت انہی سات سُروں پر قائم ہے۔ کھرج (پہلا سُر) اور پنجم (پانچواں سُر) جو موجودہ نظام موسیقی میں اَچل (غیر متحرک) سُر ہیں، کے علاوہ سب کے تیو را اور کومل ملا کر ان سُروں کی تعداد بارہ تک جا پہنچتی ہے اور موسیقی کے ہزاروں راگ انہی بارہ سُروں سے جنم لیتے ہیں۔

موسیقی کے قدیم ناقدین کا خیال ہے کہ ابتدائی انسان چونکہ جنگل میں رہتا تھا اور اسے آس پاس مختلف جانوروں اور پرندوں کی

آوازیں اپنی طرف متوجہ کرتی تھیں اس لئے اس نے انہی کی آوازوں سے اپنا نظامِ موسیقی ترتیب دیا اور کھرج کی بنیاد مور، رکھب کی پپیہے گندھار کی بکری، مدھم کی کونج، پنچم کی کوئل، دھیوت کی مینڈک اور نکھاد کی ہاتھی کی آواز پر رکھی۔[1] پرندوں اور جانوروں کے علاوہ قدیم ماہرینِ موسیقی کا ایک دبستان ایسا بھی ہے جو موسیقی کو دیوتاؤں کی آواز قرار دیتا ہے مگر نئے ناقدین، موسیقی کو انسان کی ذہنی و تخلیقی کاوشوں کے اظہار کا معجزہ سمجھتے ہیں۔ انسان اپنی آواز اپنے ساتھ لے کر بیدار ہوا ہے اور اسے مصنوعی طریقے سے پیدا نہیں کیا جا سکتا۔ آواز انسان کی پہچان ہے مگر موسیقی کے ایسے دانشور بھی ہیں جن کا خیال ہے کہ سُر انسان کی پیدائش سے اربوں سال پہلے ہی قائم ہو چکا تھا اور ہماری زمین کسی دل گداختہ کی طرح ایک معینہ تال پر کائنات کی پنہائیوں میں محوِ رقص تھی۲ آج انسان آواز کی مابعد الطبیعاتی تشریحات سے بلند ہو کر اسے سائنسی بنیادوں پر سمجھنے کے لئے کوشاں ہے اور جان چکا ہے کہ آواز فزیالوجی کا مسئلہ ہے جس کا تعلق آواز کی پیدائش اور سماعت سے ہے۔

ماہرینِ موسیقی کا کہنا ہے کہ موسیقی ایک فن ہے اور اگر یہ سچ ہے تو پھر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ دنیا بھر کی زبانوں کی طرح اس کے حروفِ تہجی (سارے گاما پادھانی سا) کیوں ہیں؟ دنیا میں موسیقی کے سوا کسی فن کے حروفِ تہجی نہیں ہیں۔ بنیادی طور پر موسیقی ایک زبان ہی ہے جو اپنے ابلاغ و اظہار کے لیے ایک فنّی نظام کی محتاج ہے۔ یہ زبان ہماری مرّوجہ زبانوں سے مکمل طور پر مختلف ہے اور انسان کے صرف ان احساسات و جذبات اور کیفیات کے اظہار کا وسیلہ ہے جو کسی بھی مرّوجہ زبان کے ذریعے ادا نہیں ہو پاتیں۔ موسیقی کی زبان کو سیکھے بغیر اس کے پیغام کی ترسیل و تفہیم ممکن نہیں، اس زبان کے اپنے حروفِ تہجی، اپنے الفاظ (جو مہمل بھی ہیں اور غیر مُہمل بھی) بنا ابلاغ، لسانی ترکیبیں، اپنا روزمرّہ، اپنی علامتیں، اپنا ماحول، صَرف ونَحو اور اپنے پیغامات ہیں۔ چونکہ موسیقی جذبات و احساسات کا ذریعۂ اظہار ہے اس لئے موسیقار کو بھی اس دولت سے مالا مال ہونا چاہیئے ورنہ اس کا فن میکانکی عمل بن کر رہ جائے گا جس کی گرائمر تو شاید درست ہو مگر اس کے پاس سامعین تک پہنچانے کے لئے کوئی پیغام نہ ہو۔ گویا موسیقی کی پیشکش میں احساسات بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان احساسات کو دوسروں تک پہنچانے میں حروفِ تہجی (سُر) کا کردار ہے جو اہمیت کا حامل ہے۔ اگرچہ یہ حروفِ تہجی دوسری زبانوں کی نسبت بہت ہی مختصر ہیں مگر ان حروفِ تہجی کو موسیقی کے قواعد کے ساتھ ملانے سے غنائی ترکیبیں وجود میں آتی ہیں جنہیں ہم موسیقی کے الفاظ کہہ سکتے ہیں۔ ایسی غنائی ترکیبوں کے مرکبّ سے راگوں کی آروہی امروہی مرتب ہو کر ایک غنائی فارمولا بنتا ہے جسے ہم راگ کہہ سکتے ہیں۔ حروفِ تہجی کے قلیل ہونے کے باعث ان حروف کے استعمال پر ایک انتہائی سنگین ضابطہ عائد ہو جاتا ہے۔ کسی بھی راگ کی غنائی ترکیب میں ان حروفِ تہجی کے اِدھر اُدھر ہو جانے سے اس کے لگاؤ میں کمی بیشی ہو جانے سے، یا سُر پر ٹھہراؤ میں کمی یا زیادتی کے سبب یہ غنائی فارمولا شدید بحران کا شکار ہو سکتا ہے۔ یعنی راگ کا وہ تاثر قائم نہیں ہو پائے گا جس کے حصول کے لئے موسیقار کوشش کرتا ہے۔

موسیقی کا لفظ اپنے اندر اچھی خاصی کشادگی اور وسعت رکھتا ہے۔ گانے والوں نے بھی آواز کے ذریعے زندگی کے قریباً ہر رنگ، پہلو اور ذائقے کو پیش کرنے کی کوششیں کی ہیں۔ ہر معاشرے میں عوامی اور کلاسیکی موسیقی کے درمیان بھی موسیقی کی کئی تہیں اور لہریں پائی جاتی ہیں۔ انسانی آوازوں کی یہی تہیں موسیقی کو تنوع بخشتی ہیں۔ انسان کے کانوں میں رس گھولنے والی ماں کی لوری سے لے کر پیدائش اور شادی بیاہ کے گیت، فصلوں کی بوائی اور کٹائی کے گیت، فلمی گیت، پیٹ میوزک، پاپ، راک، فوک، چیتی، کجری، اشتہاری جنگلز، ہوری، لاونیاں، بولیاں، قول، ٹپّا، ماہیا، مناجات، قوالی، غزل، ٹھمری، دادرا، خیال اور دُھرپد تک سبھی آوازیں اور اوضاعِ موسیقی ہی کی ذیل میں آتی ہیں۔ خیال، ترانہ اور دُھرپد جیسی کلاسیکی اصناف اور عوامی موسیقی کے درمیان، موسیقی کی ایک نیم کلاسیکل سطح بھی ہے جس میں چیتی، کجری،

ہوری، ٹھمری، غزل اور کافی جیسی اصناف شامل ہیں۔ گویا نیم کلاسیکل وہ مرحلہ ہے جسے پار کرتے ہی کلاسیکی موسیقی کی قلمرو شروع ہو جاتی ہے۔

کلاسیکی موسیقی کی قلمرو کا اصل تاجدار راگ ہے لیکن سوال یہ ہے کہ آخر راگ ہے کیا؟ لغت کے لحاظ سے راگ ایک کثیر المفہوم لفظ ہے جس کے معانی نغمہ، ترانہ، لے، سُر، جوش، محبت اور جھگڑا کے ہیں۔[۳] راگ کا تصور آتے ہی رنگ کا لفظ ذہن میں آتا ہے بلکہ موسیقی میں "راگ رنگ" کی اصطلاح عموماً استعمال ہوتی ہے۔ رنگ خود بھی کثیر المعانی لفظ ہے جس کے معانی ہیں فارم، رنگت، رُوپ، انداز، طرز، نوع، رونق، نظیر، مزہ لطف، خمار، کھیل تماشہ، ناچ گانا، خوشی اور عیش وعشرت۔ راگ اور رنگ کے مرادی معانی راگ کا رُوپ، راگ کا انداز، راگ کی طرز اور راگ کا مزہ ہو سکتے ہیں۔ راگ رنگ کے ایک اور معانی راگ اور رقص ہو سکتے ہیں اور یہ معانی اس عہد کی یاد دلاتے ہیں جب راگ کے الاپ کے ساتھ رقّاص، رقص بھی کیا کرتے تھے۔ رنگ کے ایک اور معانی عیش وعشرت ہیں جو یقیناً بادشاہوں اور مہاراجوں کی ان محفلوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں جن میں عیش ونشاط کے ساتھ سنگیت بھی محافل کا لازمہ سمجھا جاتا تھا اور شاید اسی لئے عام آدمی آج بھی موسیقی کو فن اور علم سمجھنے کی بجائے عیش وعشرت کا ذریعہ سمجھتا ہے۔ رنگ موسیقی کے ساتھ ساتھ تصوف کی بھی ایک بنیادی اصطلاح ہے جس میں عاشق محبوب کے رنگ میں رنگ جانے کی خواہش کا اظہار کرتا ہے۔ قدیم موسیقی میں راگ کی بجائے "جاتی" کا لفظ استعمال ہوتا تھا اور موسیقی کے بیشتر ناقدین راگ کو جاتی ہی کی ترقی یافتہ شکل سمجھتے ہیں۔ بعد کے زمانوں میں راگ کے لئے مارگ کا لفظ بھی استعمال ہوتا رہا۔ متنگ کی "برہادیشی" پہلی کتاب ہے جس میں راگ پہلی بار اپنے اصطلاحی معنوں میں سامنے آیا۔ موسیقی کے بعض ماہرین کے نزدیک ہماری موسیقی میں راگ کا تصور دسویں صدی عیسوی میں اور بعض کے بقول پانچویں اور ساتویں صدی میں داخل ہوا جبکہ موسیقی کے ایک ممتاز دانشور رشید ملک کی تحقیق کے مطابق راگ کا لفظ موجودہ معانی میں ہماری موسیقی میں پچھلے دو ہزار سالوں سے رائج ہے۔[۴] اگرچہ راگ، جاتی ہی کی ترقی یافتہ شکل ہے اور بھرت کی جاتیوں میں موجودہ راگ کی خصوصیات موجود تھیں بلکہ یہ جاتیاں راگ ہی کا تجریدی تصور لئے ہوئے تھیں مگر وہ راگ کو ان معانی میں استعمال نہیں کرتا جن معنوں میں یہ آج مرّوج نظر آتا ہے۔

جہاں تک راگ کے تشخص کا سوال ہے یہ سُروں کا ایسا مجموعہ ہے جو آواز کے زیر و بم کے ساتھ روح میں خوشگوار سنسنی پیدا کردے۔ راگ اپنی ظاہری اور باطنی ہر دو صورتوں میں پہچانا جاتا ہے۔ اس کی ظاہری شکل سُروں کے ایک مخصوص مجموعے سے وجود میں آتی ہے جبکہ باطنی تشخص اس کا رس اور سروپ تشکیل دیتا ہے۔ موسیقی کے حوالے سے راگ محض ایک نغمہ نہیں، یہ ایک ایسا سانچہ بھی ہے جس میں کئی نغمے ڈھالے جا سکتے ہیں۔ ڈھلنے والے نغمات کی کثرت کے باوجود راگ کی پابندی کی بناء پر ایک غنائی وحدت بھی موجود رہتی ہے۔ اپنی ہیت کے اعتبار سے راگ تین طرح کے ہوتے ہیں۔

1- سمپورن 2- آڈو 3- کھاڈو۔ کسی بھی نغمے کا راگ بننے کے لئے کم از کم پانچ سُر کا حامل ہونا بنیادی شرط ہے۔ یہی شرط عوامی اور کلاسیکی موسیقی کے درمیان خطِ امتیاز کھینچتی ہے۔ موسیقی کے سات سُروں سے ہزاروں راگ جنم لیتے ہیں مگر ہر راگ درج ذیل خصوصیات کی بناء پر دوسرے سے مختلف، منفرد اور جدا ہو جاتا ہے۔ 1- اپنے وادی اور سموادی سُروں کی بنیاد پر 2- ہر راگ کی اپنی مخصوص تراکیب ہیں اور پکڑ کے سُروں کے مختلف ہونے سے ایک راگ دوسرے سے الگ ہو جاتا ہے۔ 3- ہر راگ سپتک کے پہلے یا دوسرے حصے پر زور دینے سے دوسرے راگوں سے مختلف ہو جاتا ہے۔ 4- ایک راگ اپنی بڑھت یا چلن سے دوسروں سے جدا دکھائی دیتا ہے۔ 5- اگر کسی راگ کے تمام سُر تبدیل کر دیئے جائیں تو وہ راگ بھی تبدیل ہوگا۔ دراصل ہر راگ کا اپنا الگ تشخص ہوتا ہے جس کی وضاحت لفظوں کی بجائے صرف سُروں کے ذریعے

ممکن ہے۔اس نزاکت کا اندازہ اس امر سے لگایا جا سکتا ہے کہ دھیوت کا سُر کومل شکل میں بھیرویں، بھیروں، ٹوڈی اور اساوری راگوں میں استعمال ہوتا ہے۔ بظاہر تو یہ ایک ہی سُر ہے یعنی کومل دھیوت لیکن لگاتے وقت اس کی بلندی اور مقدار ہر راگ میں مختلف ہے۔ یوں یہ ایک سُر (کومل دھیوت) چار مختلف مزاجوں یا کرداروں کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ کسی بھی راگ میں سُر کی صحت، پابندیاں اور نزاکتیں ایک خاص قسم کی فنی احتیاط کا تقاضا کرتی ہیں۔ راگ میں اگر کوئی سُر درست نہ لگے، اِدھر سے اُدھر ہو جائے، سرے سے حذف یا ضرورت سے زیادہ لگ جائے، تیور کی بجائے کومل لگ جائے تو موسیقار کی ساری محنت اکارت جاتی ہے اور تمام تر احتیاط کے باوجود معمولی سی خلافِ قاعدہ حرکت سے راگ کا حلیہ بگڑ جاتا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ مطلوبہ راگ کی بجائے کوئی غیر مطلوبہ راگ سامنے آن کھڑا ہو۔اس کا مطلب ہے کہ موسیقار کو چاہیئے کہ وہ کسی بھی راگ کو گاتے وقت اُس راگ کی ہیئت، کریکٹر، چلن، ضابطے اور ترکیبوں کو ہر حال میں پیشِ نظر رکھے۔ ہماری موسیقی کے پس منظر میں نو رس یا جذبے کار ما ہیں اور ہر راگ کی تشکیل میں ان میں سے کوئی ایک جذبہ یا رس موجزن نظر آتا ہے۔ یہ نو جذبے یا رس درج ذیل ہیں:

۱۔سنگھار رس (جذبۂ محبت)	۲۔ ویر رس (جذبۂ شجاعت)	۳۔ بِیَبھتس رس (جذبۂ نفرت)
۴۔ رَودر رس (جذبۂ غیض وغضب)	۵۔ بھیانک رس (جذبۂ خوف)	۶۔ ہاسیا رس (جذبۂ سرور)
۷۔ کرون رس (جذبۂ رحم)	۸۔ اوبھت رس (جذبۂ حیرت)	۹۔ شانت رس (جذبۂ سکون)

راگ کی تصنیف کرنے والا کوئی بھی ماہر موسیقی راگ کو تشکیل دیتے وقت انہی احساسات وجذبات کو راگ کے مزاج میں شامل کر دیتا ہے۔ گانے والا تو محض اس جذبے یا رس کی بازیافت کرتا ہے اور سُر کے ذریعے سامعین کے موڈ یا اندرونی تحریک کو اُبھارتا ہے اور یہ مکمل طور پر گانے والے پر منحصر ہے کہ وہ کس حد تک سامعین کو اپنے غنائی تجربے میں شامل کرتا ہے۔

سُر تال اور بندش موسیقی کے اجزائے ترکیبی ضرور ہیں مگر یہ موسیقی نہیں ہیں۔ جیسے ہم اینٹ، گارے اور پتھر کو عمارت نہیں کہہ سکتے۔ سُر تال، بندش، آواز، تعلیم، ریاضت اور محنت بھی ایک حد تک ہی راگ کی تعمیر و تشکیل میں مدد کرتے ہیں۔ راگ کے خدوخال صرف اُسی وقت اُجاگر ہوتے ہیں جب یہ تمام اجزاء فنکار کے ذہن کی بھٹی میں تپ کر تخلیق کا درجہ اختیار کرتے ہیں۔[۵]

راگ کی تاثیر کا معاملہ بڑی حد تک جذبے یا رس کی مناسب ترسیل ہی سے جڑا ہوا ہے۔ یعنی راگ گانے والا نغمے کے اندر کارفرما جذبے یا رس کو کتنی کامیابی کے ساتھ اُبھارتا ہے اور سننے والوں کو کس حد تک اپنے غنائی تجربے میں شریک کرتا ہے؟ اس سلسلے میں بنیادی اصول یہ ہے کہ گویا راگ کے سُروں کو اس سلیقے اور ہُنر وری سے لگائے کہ راگ کا رُوپ بگڑنے نہ پائے۔ مثلاً بھیرویں، پیلو، کھماج اور پہاڑی چاروں راگ کومل اور نرم جذبوں کی ترجمانی کرتے ہیں ان کا بنیادی مزاج کہی اور اَن کہی کے درمیان تشکیل پاتا ہے۔ ان راگوں میں ان خواہشوں اور ارمانوں کا دبی دبی زبان میں اظہار ہوتا ہے جو کبھی پورے نہ ہو سکے۔ لیکن اگر موسیقار آواز کے نرم مجموعے ترتیب دینے کی بجائے جگری تانوں پر اُتر آئے اور فنّی چابکدستی کا لوہا منوانے کے لئے آڑکواڑ کے پلٹے کہنے لگے تو ان چاروں راگوں کی نزاکت اور شخصیت برقرار نہ رہ پائے گی۔

راگ کی صحیح خوانی کے علاوہ وقت کا معاملہ بھی راگ کی شخصیت اور پیش کش کے حوالے سے گہرا تعلق رکھتا ہے۔ موسیقی کے ضابطوں اور اصولوں کے ساتھ ساتھ سبھی ماہرین موسیقی نے وقت کی پابندی پر بھی زور دیا ہے۔ ہر راگ کسی نہ کسی ٹھاٹھ کے تحت ہوتا ہے اور اس کے گانے کے لئے بھی ایک وقت مقرر کر دیا گیا ہے۔ عموماً راگ صبح، دوپہر، شام اور رات کے وقت گائے جاتے ہیں۔ وقت کی تقسیم کا

انحصار گائیک کی مرضی پر نہیں بلکہ تمام راگوں کو شُدھ اور کومل سُروں کے اعتبار سے دن رات کے آٹھ پہروں پر مختلف درجے بنا کر تقسیم کیا گیا ہے اور یہ تقسیم محض غنائی روایت نہیں بلکہ سائنسی اور نفسیاتی اصولوں کو سامنے رکھ کر کی گئی ہے۔

موسیقی کے بعض علماء راگوں کو بھی ان کی راگنیوں اور اولادوں کے حوالے سے زیرِ بحث لاتے ہیں۔اُن کی یہ سوچ جاگیردارانہ ذہنیت کی عکاسی کرتی ہے جہاں لوگوں کی ایک سے زیادہ بیویاں اور ہر بیوی سے کئی کئی اولادیں ہوتی ہیں۔اس طرزِ فکر کی ایک وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ ہندوستان ایک زرعی ملک ہے اور لوگوں کا وجودی تجربہ وحدت کو کثرت میں دیکھتا ہے۔جیسے ایک دانے کو زمین سینکڑوں دانوں میں تبدیل کر دیتی ہے اسی طرح ایک راگ سے کئی راگ راگنیاں اور پھر اُن کے بچے جنم لیتے ہیں۔

ہماری کلاسیکی موسیقی کا مزاج شخصی اور ہیئت میں جاگیردارانہ فکر کارفرما ہے۔اسی لئے مغربی موسیقی کے برعکس ہماری گائیکی پر ٹیم ورک کی بجائے شخصی رنگ غالب ہے۔جہاں تک راگ کی ہیئت کا تعلق ہے آمرانہ عہد میں بادشاہ کے بعد پردھان منتری کا منصب اہم ترین ہوتا ہے اور انہی کے تال میل سے کاروبارِ مملکت چلتا ہے۔جبکہ بادشاہ کے دشمن کے ساتھ ہر طرح کے تعلقات منقطع رکھے جاتے ہیں۔ہماری موسیقی میں وادی اور سموادی سُر بھی راگ کی تشکیل وتعمیر میں ایسا ہی کردار ادا کرتے ہیں اور ورج سُر (ممنوعہ سُر) بادشاہ کے دشمن کا کردار ادا کرتا ہے،آج بھی وہی ٹرائیکا موجود ہے یعنی وزیراعظم، آرمی چیف، اور اپوزیشن لیڈر۔موسیقی کی تشکیل کے پس منظر میں جاگیردارانہ ذہنیت اپنی جگہ مگر آج ہم کلاسیکی موسیقی سے بہت کچھ سیکھ سکتے ہیں۔مثال کے طور پر موسیقی کے سات سُر بنیادی طور پر سات آوازیں ہیں جو ساری ایک دوسرے سے مختلف ہیں مگر ساری آوازوں کو ایک نظام کے تحت ہم آہنگ کر دیا گیا ہے۔اسی طرح جمہوریت میں بھی بہت سی آوازیں ہوتی ہیں۔ہر آواز کی اپنی اہمیت ہوتی ہے اور کسی بھی آواز کو دبانا جمہوریت کے لئے نقصان دہ ہوتا ہے۔گویا ہمارے لئے سُروں کی جمہوریت میں سیاسی وسماجی جمہوریت کا سبق موجود ہے۔

رسکن نے کہا تھا کہ کسی ملک کی تاریخ اس کے نغمے (موسیقی) سے ترتیب کی جاسکتی ہے۔[۶] مگر برصغیر ایک ایسا خطہ ہے جس کی موسیقی کی تحریری تاریخ کم وبیش تین ہزار سال تک پھیلی ہوئی ہے۔سام وید (ہندوؤں کی چار کتابوں میں سے ایک) کے اشلوک گا کر ہی پڑھے جاتے تھے[۷] چونکہ اس عہد کی علمی زبان سنسکرت تھی اس لئے موسیقی کی تاریخ اور قواعد وضوابط سے متعلق بیشتر اور مستند کتابیں سنسکرت ہی میں لکھی گئیں اور سنسکرت چونکہ عوام کی زبان نہیں تھی اس لئے موسیقی کے ان علمی ذخائر سے پوری طرح فائدہ نہیں اُٹھایا جا سکا۔ان کتابوں میں بارھویں صدی عیسوی میں لکھی جانے والے سارنگ دیو پنڈت کی "رتنا کر" اور چیتر پنڈت کی "لکشن گیت" اہم ترین کتابیں ہیں۔

وقت ایک ایسی چیز ہے جو بڑی بڑی شاندار چیزوں کو تبدیل اور متروک کر کے رکھ دیتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ وقت کا اثر دیگر ثقافتی مظاہر کی طرح موسیقی پر پڑنا فطری امر ہے۔چنانچہ گزرتے وقت کے ساتھ پچھلی کئی صدیوں میں موسیقی نے بھی کئی چولے بدلے ہیں۔گزشتہ ایک ہزار سالوں میں موسیقی کی بہت سی اصناف سرے سے غائب ہوچکی ہیں۔سترہویں صدی میں سوہلہ، کجری، مانگل، کافی، نگار، بسیط، تلانہ، علائی، کیسری، دو بحر، چہار اصول، معروضی نال نہال، ریختہ، نقش، جنگلہ، چٹکلہ، لہچاری، جکری اور ٹپا کے علاوہ اور بھی کئی اصناف تھیں جن میں سے کئی ایک متروک قرار پا چکی ہیں۔علاوہ ازیں گائیکی کے کئی انداز اور موسیقی کی کئی اقسام تاریخ کا حصہ بن چکی ہیں۔ویدک عہد میں سام گانا بہت اعلیٰ اور مقبول تھا۔یہ ایسی موسیقی تھی جسے رِگ وید کی مناجات کو یکجا کر کے ترتیب دیا گیا تھا۔یہ ایسا مقدس گانا تھا جسے صرف مخصوص

خاندان ہی گا سکتے تھے۔حتیٰ کہ عوام کو اس گانے سے دُور رکھنے کے لئے باقاعدہ قوانین موجود تھے۔۸اُس عہد میں عوامی جذبات واحساسات کے اظہار کے لئے ستمرا گانا (جس کی مزید شاخیں ناراشنی اور اوکتھا تھیں) مقبول تھا۔مسلسل ضابطوں اور پابندیوں کے نتیجے میں جب سام موسیقی بے حیثیت ہوگئی تو اس کی جگہ ستمرا موسیقی نے لے لی۔اب دھرو موسیقی کو عوامی موسیقی کے درجے پر فائز ہونے کا اعزاز مل گیا۔پھر ایک وقت ایسا آیا جب دھرو موسیقی بھی پابندیوں اور ضابطوں میں قید ہو کر خواص کی موسیقی بن گئی تو عوامی موسیقی کا منصب گندھرو موسیقی کے حصے میں آیا۔اب اس کا تصور صرف موسیقی کی قدیم کتابوں میں رہ گیا ہے۔چھٹی سے بارہویں صدی کے درمیانی عہد میں پربندھ موسیقی کو عروج حاصل ہوا مگر پندرہویں صدی تک آتے آتے تیکنیکی پابندیوں نے اسے خواص کی موسیقی بنا کر عوامی رسائی سے باہر کر دیا۔اب اس کی جگہ دھرپد نے لے لی جو اٹھارہویں صدی کے آس پاس مندروں،معبدوں اور درباروں کی گھُٹی گھُٹی فضاؤں میں قید کر دیا گیا تو خیال گائیکی اس کی جگہ لینے کے لئے پوری طرح تیار تھی اور آج کا عہد خیال گائیکی ہی کا عہد ہے۔

موسیقی میں تبدیلیوں کا ذکر چل نکلا ہے تو یہ امر بھی پیشِ نظر رکھنا چاہیئے کہ موسیقی کی کئی مقبول اضاف کے ساتھ ساتھ گائیکی کے کئی پسندیدہ انداز بھی فنا کے گھاٹ اُتر گئے۔اور وہ تکنیکی تبدیلیاں جو مختلف راگوں کی ہیئت کے حوالے سے سامنے آئیں وہ الگ تھیں۔مثلاً:

۱۔ قدیم موسیقی میں تین گرام تسلیم کئے جاتے تھے یعنی شڑگرام،گندھارگرام اور مدھم گرام۔ان کا تذکرہ بھرت کی "نٹ شاستر" کے علاوہ موسیقی کی دیگر اہم کتابوں میں بھی موجود ہے،حتیٰ کہ ان کے تعیّن کے تفصیلی طریقے بھی موجود ہیں لیکن عملی موسیقی سے یہ صدیوں سے غائب ہیں۔یہ تبدیلی کب،کیوں اور کیسے وجود میں آئی،کوئی نہیں جانتا۔

۲۔ موسیقی کی قدیم کتب سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک زمانہ ایسا تھا جب دیگر اقوام کی طرح ہمارا سکیل بھی اوپر سے نیچے کی طرف قائم تھا۔یعنی پہلا سُر سب سے اوپر تھا اور آخری سُر یا نوٹ سب سے نیچا۔ابھی ہم نے سام وید کی جس موسیقی کا ذکر کیا ہے،یہ گانا اسی سکیلکے مطابق ہی گایا جاتا تھا۔

۳۔ وہ بھی زمانہ تھا جب سکیل کا پہلا سُر (کھرج) چوتھی سُرتی پر قائم تھا مگر موجودہ موسیقی میں یہ سُر پہلی سُرتی پر قائم کیا گیا ہے۔

۴۔ قدیم موسیقی میں موجودہ کھرج اور پنجم اَچَل سُر (غیر متحرک) نہیں تھے یعنی باقی سُروں کی طرح متحرک تھے جبکہ آج یہ خصوصی حیثیت کے حامل سمجھے جاتے ہیں۔

۵۔ کسی زمانے میں مدھم اَچَل سُر سمجھا جاتا تھا (جیسے آج پہلا اور پانچواں سُر سمجھے جاتے ہیں) پھر اس کی امتیازی حیثیت ختم ہو گئی اور یہ موجودہ موسیقی میں غیر متحرک نہیں رہا۔

۶۔ قدیم موسیقی میں راگوں کو مورچھناؤں کے تصوّر پر تقسیم کیا گیا تھا جو قدیم سکیل کے مطابق اوپر سے نیچے کی طرف آتی تھی۔پھر ایک وقت ایسا آیا کہ یہ نظام ہماری موسیقی سے غائب ہو گیا اور بارہویں اور تیرہویں صدیوں میں اس کی جگہ جنک میل کا تصور آ گیا۔اس کے بعد یہ بھی متروک ہو گیا اور اس کی جگہ ٹھاٹھ سسٹم نے لے لی جو غیر تسلی بخش سمجھا جاتا ہے۔شمالی ہند کی موسیقی میں دس ٹھاٹھوں کا تصور محض سہولت کے لئے رائج کیا گیا ورنہ ریاضی کی رُو سے تو بہتّر ٹھاٹھ ہونے چاہئیں۔۹

۷۔ کسی زمانے میں موسیقی میں متوں اور بانیوں کے تصورات رائج تھے۔یہ متروک ہوئے تو ان کی جگہ موسیقار گھرانوں کے تصور

نے لے لی۔لیکن ماہرین موسیقی کا خیال ہے کہ گھرانے کا تصور بھی زیادہ دیر تک قائم نہیں رہ پائے گا۔

۸۔ سکیل اور فارمز کے علاوہ ہماری تانوں میں بھی مسلسل تبدیلیاں آرہی ہیں۔کسی زمانے میں گرنتھ کی تانیں رائج تھیں۔آج اُن کی جگہ ایک تال، تین تال، جھپ تال اور تلواڑہ تال نے لے لی ہے۔

۹۔ ہماری موسیقی کے بہت سے راگ متروک اور معدوم ہو رہے ہیں (بعض تو ایسے ہیں کہ سننے والوں نے جن کے محض نام ہی سنے ہیں) اور اُن کی جگہ نئے راگ مرّوج ہو رہے ہیں۔ہندوستانی موسیقی اس وقت بھی تبدیلیوں سے دوچار ہوئی جب مسلمان اِس خطے میں وارد ہوئے۔سچ پوچھیں تو مسلمانوں نے برصغیر کو اردو زبان اور موسیقی (جسے وہ اپنے ساتھ لائے تھے) کی شکل میں دو خوبصورت تحفے دیئے۔۱۰ مسلمان صوفیا نے موسیقی کو نہ صرف مقامی آبادی سے رابطے کی زبان کے طور پر استعمال کیا۔۱۱ بلکہ مسلمان بادشاہوں کی سرپرستی کے متوازی یہ صوفیا موسیقی کے بہت بڑے حمائتی کے طور پر بھی سامنے آئے۔۱۲

مسلمان حکمرانوں نے نہ صرف مقامی موسیقی کی سرپرستی کی بلکہ ایران اور وسط ایشیا سے بہت سے موسیقار لا کر یہاں آباد کئے گئے۔۱۳ ہندوستانی اور ایرانی موسیقی کے اشتراک کے نتیجے میں موسیقی کی کئی نئی اضاف اور راگ وجود میں آئے۔مثلاً راگ ایمن کلیان، ایرانی راگ یمن ہی کا بگڑا ہوا نام ہے، اسی طرح راگ نوروز یہاں آکر نوروچکا اور زنگولہ، جنگلہ بن گیا اور فارسی کا مشہور راگ حجاج آج کل حِجِج کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔اس سلسلے میں امیر وخسرو کے تجربات زیادہ اہم تصوّر کئے جاتے ہیں۔ان کے عہد میں سنسکرت میں پربندہ اور چھند مروّج تھے جن کے تلفظ کی ادائیگی میں مسلمان گوّیوں کو مشکل پیش آتی تھی۔امیر خسرو نے مسلمان گوّیوں کے لئے آسانیاں پیدا کیں اور ایرانی طرز پر ہندی میں قول، ترانہ اور نقش گل وغیرہ کو فروغ دیا۔

مسلمان بادشاہوں نے ہندی اور فارسی کے اس اشتراک کا نہ صرف خندہ پیشانی سے خیر مقدم کیا بلکہ اس تہذیبی پیوند کاری کی سرپرستی بھی کی۔ایرانی اور ہندی تہذیبوں کا یہ اشتراک صرف موسیقی تک محدود نہ تھا بلکہ فنونِ لطیفہ کے یگر شعبے بھی بڑی فراخدلی سے ایک دوسرے سے گلے مل رہے تھے۔تیرھویں صدی عیسوی میں جلال الدین خلجی پہلا مسلمان حکمران تھا جس نے موسیقی کے علاوہ سنسکرت لٹریچر سے بھی دانشورانہ دلچسپی کا اظہار کیا تھا۔۱۴ فیروز تغلق نے سنسکرت لٹریچر کی سرپرستی کے ساتھ ساتھ سنسکرت کی طبّی کتابوں کے فارسی میں تراجم بھی کرائے۔۱۵ محمد بن تغلق بھی ہندی حکمت اور جینی گوروؤں کی صحبت سے لطف اندوز ہوتا تھا اور اکبر کے دربار کے بعض دانشور فارسی اور سنسکرت دونوں زبانوں میں لکھتے تھے جس کی بہترین مثال ٹوڈرمل ہے جس نے فارسی میں "بھگوت پران" کا ترجمہ کیا۔۱۶

اکبر اعظم کے عہد کو اپنی دیگر خصوصیات کے ساتھ ساتھ موسیقی کے حوالے سے بھی ہمیشہ یاد رکھا جائے گا۔اکبر نہ صرف خود موسیقی کا اعلیٰ ذوق رکھتا تھا بلکہ اس کے دربار میں بھی اس فن کے کاملین جمع تھے۔اس کے زمانے میں مالوہ کا حاکم باز بہادر موسیقی کا نہایت نامور عالم اور عامل تھا۔اس کے گانے کی خاص طرز کو "باز خانی" کہا جاتا ہے۔اکبر ہی کے عہد میں اودھے پور کی رانی میرابائی شاعری اور موسیقی میں کمال رکھتی تھی۔آج بھی اس کے نام پر میرابائی کی ملہار گائی جاتی ہے۔اکبر کو موسیقی کا اس قدر ادراک تھا کہ اس نے بعض قدیم راگوں کے نام اپنی پسند کے مطابق تبدیل کر دیئے۔اُس نے کرناٹکی کا نام درباری، کرائی کا سگھرائی اور سہانا کا شاہانہ رکھ دیا۔اکبر کی اختراع پسند طبیعت سے حوصلہ افزائی پا کر اس کے دربار کے گویوں نے کئی نئے راگ ایجاد کر ڈالے۔اس کے درباری گائیک میاں تان سین نے میاں کی ٹوڈی، میاں

کی سارنگ اور میاں کی ملہار ایجاد کئے۔اس عہد میں سب سے زیادہ طبع آزمائی ملہار کے حوالے ہی سے سامنے آئی جیسے میاں کی ملہار، رام داس کی ملہار، سُور داسی ملہار، نائیک چرجو کی ملہار اور میرابائی کی ملہار۔عہدِ جہانگیر وشاہجہان میں بھی موسیقی کی سرپرستی کی روایت جاری رہی۔ عہد جہانگیر میں چھتر خان، جہانگیر داد، پرویز داد، خورم داد، ماکھو اور ہمزاں اور عہدِ شاہجہان میں جگناتھ، درنگ خاں، لعل خان (گُن سمندر) اور بلاس خان (تان سین کا بیٹا جس کی یادگار بلاس خانی ٹوڈی ہے) جیسے نامور گوّیے موجود تھے۔عہدِ عالمگیر کو موسیقی سے بے اعتنائی کے باعث تنقید کا نشانہ بنایا جاتا ہے مگر اس کے عہد میں علمِ موسیقی پر سب سے زیادہ کتابیں منظر عام پر آئیں۔مگر اکبر اعظم کے عہد کو موسیقی کے حوالے سے دو طرح کا اختصاص حاصل ہے۔ پہلا اختصاص یہ ہے کہ اس کے دربار سے اس عہد کا سب سے بڑا گوّیا تان سین (۱۵۸۹ء) وابستہ تھا اور بقول ابوالفضل اس کے پائے کا ماہر موسیقی پچھلے سال ایک ہزار سال میں پیدا نہیں ہوا۔اور دوسرا اختصاص یہ ہے کہ اس عہد کا سب سے اعلیٰ گانا دُھرپد تھا اور اکبر کا عہد ہی اس کا سنہری زمانہ شمار کیا جاتا ہے۔

سولہویں صدی کی موسیقی میں دُھرپد کو گائیکی کی سب سے اعلیٰ صنف سمجھا جاتا تھا۔اس کا انداز سادہ اور لہجہ مردانہ تھا۔دُھرپد میں سُر کے جمالیاتی پہلوؤں پر زور دیا جاتا تھا۔اس گائیکی میں تان، مُرکی، زمزمے، پلٹا، گھُمک، الاپ، مینڈھ اور اندولن کی اجازت نہیں۔ایک قسم کی سنجیدگی، متانت، وقار اور سوز اس کی امتیازی شان ہے اور یہی دُھرپد کا وہ امتیازی پہلو ہے جس سے آج بھی ہماری موسیقی مربوط چلی آرہی ہے۔ دُھرپد، خیال کے مقابلے میں سیدھا گانا ہے جس میں متن کی ادبیّت پر خاص توجہ دی جاتی ہے اور لفظ اور سُر کی ادائیگی میں ایک خاص شفافیت نظر آتی ہے۔خیال گائیکی میں عموماً ان باتوں کا خیال نہیں رکھا جاتا۔ ہندوستانی موسیقی میں پربندہ ایسا گانا ہے جو تیرہویں صدی تک اعلیٰ ترین گانا سمجھا جاتا تھا۔دُھرپد کی بنیاد پربندہ ہی پر رکھی گئی ہے۔ پربندہ کے دو حصے انترہ اور ابھوگ تھے۔ بعدازاں انہیں پر دُھرپد نے اپنا وجود استوار کیا۔ہیئت کے اعتبار سے دُھرپد کے چار حصے ہیں::۱۔ استھائی ۲۔ انترہ ۳۔ سنچاری ۴۔ ابھوگ ہیئت کے اعتبار سے دُھرپد موسیقی کی نظم کہلائے جانے کی مستحق ہے۔ دیکھا جائے تو دُھرپد میں تمام اصناف کی خوشبو شامل ہے۔ یہاں مارگ اور دیسی راگوں کے ذائقے بھی ہیں اور موسیقی کی مختلف اصناف اور گائیکی کے مختلف اسٹائلز کا رس بھی ملتا ہے۔آپ اسے رنگارنگ پھولوں کا گلدستہ کہہ سکتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ آج بھی خیال گائیکی کے بڑے بڑے استاد اپنے شاگردوں کو خیال سے پہلے دُھرپد کی تعلیم دیتے ہیں تاکہ وہ سُر پر ٹھہراؤ اور ضبط سے آگاہی حاصل کرسکیں۔

دُھرپد کی ہیئت اور ساخت کے حوالے سے موسیقی کی ایک قدیم کتاب "تحفۂ الہند" کے مصنف مرزا محمد کا کہنا ہے کہ یہ چار مسجّع ٹکڑوں یا فقروں پر مشتمل ہوتا ہے لیکن یہ چاروں فقرے غیر منظوم مگر مقفّع ہوتے ہیں۔شاید اسی لئے موسیقی کی بعض قدیم کتابوں میں دُھرپد کے چار ٹکڑوں کے لئے مصروں کی بجائے تُک کا لفظ استعمال ہوا ہے جس کے لغوی معانی بنانا، جوڑنا اور بکواس کے ہیں۔اس کا مطلب ہے کہ یہ مصرعے باقاعدہ شاعری نہیں ہوتی البتہ ان میں قافیے ضرور موجود ہوتے ہیں۔شائد اسی لئے ایسی شاعری کو آج بھی تُک بندی کہا جاتا ہے۔اس کے برعکس "برصغیر میں موسیقی کے فارسی مأخذ" کے مرتّب رشید ملک کے نزدیک دُھرپد چار مسجّع فقروں سے ترتیب دیا جاتا ہے جن میں قافیہ کی موجودگی لازمی نہیں سمجھی جاتی۔ان کے نزدیک دُھرپد کے چاروں فقرے غیر مقفّع ہوتے ہیں۔حیرت ہے کہ وہ مسجّع کا لفظ استعمال کرتے ہیں مگر اس لفظ کے معانی سے آگاہ نہیں ہیں۔اگر وہ لغت دیکھنے کی زحمت گوارہ کرلیتے تو انہیں معلوم ہوجاتا کہ مسجّع کے معانی ہی (۱) موزوں فقرہ یا مصرعہ (۲) فقروں کے آخری الفاظ کا ہم قافیہ ہونا، کے ہیں۔میرے خیال میں دُھرپد کی چار سطریں خالص شاعری تو نہیں ہوتی

ہوں گی البتہ ان فقروں میں قوافی ضرور ہوتے ہوں گے۔

جہاں تک دُھرپد کے موضوعات کا تعلق ہے یہ اپنی گائیکی کے انداز کی طرح سنجیدہ ہی ہوا کرتے تھے۔مثلاً حمد وثناء، تاریخی واقعات،شجاعت و بہادری، اعلیٰ ظرفی اور اخلاقی بلندی وغیرہ دُھرپد کے خصوصی موضوعات ہیں۔ ہندوستان میں غنائی اعتبار سے کلاسیکی موسیقی کی کئی سطحیں ہیں۔ان سب کے درمیان تفریق وامتیاز کا معیار یہ ہے کہ کوئی صنفِ گائیکی موسیقی کے اجزائے ترکیبی کو کتنی اہمیت دیتی ہے؟مثلاً خیال گائیکی میں لفظ کو سُر اور تال کے ذریعے ادا کیا جاتا ہے،ٹھُمری میں سُر اور تال کی مدد سے متن (بول) میں معانی آفرینی کی جاتی ہے جبکہ دُھرپد گائیکی ان دونوں کے درمیان ہے۔ یہاں سُر اور لفظ کو برابر اہمیت دی جاتی ہے۔دُھرپد سرتا پا ضابطے کی گائیکی ہے جو اُکتا دینے کی حد تک دستوری ہے۔اس پر مذہبی رنگ نے اسے ضرورت سے زیادہ سنجیدہ اور متین بنا دیا تھا۔یہی وجہ ہے کہ مسلمان گوّیوں نے اس کے مذہبی رنگ کی جگہ عشق و عاشقی کے مضامین شامل کئے اور اسے تانوں اور پلٹوں سے آراستہ کر دیا۔اس حوالے سے سب سے اہم نام میاں تان سین کا ہے جس نے مندروں اور درباروں کی سنجیدہ فضا سے دُھرپد کو باہر نکالا اور اس کے مذہبی رنگ کی جگہ اس میں عوامی احساسات شامل کئے حالانکہ اس سے قبل روایتی دُھرپد اتنا غیر عامیانہ اور خواصی تھا کہ اسے کوئی بھی سننا نہیں چاہتا تھا۔ تان سین نے دُھرپد میں ایک نئے انداز کی گائیکی کو متعارف کرایا جسے آج ہم" گوڈی بانی" کے نام سے جانتے ہیں۔اُس نے دُھرپد کو موضوعاتی تنوع بخشا یعنی بعض عوامی دُھنوں کو دُھرپد کا حصہ بنا دیا اور دُھرپد کے فقروں کو شاعرانہ اوصاف سے مالا مال کیا۔یہی وجہ ہے کہ تان سین کو اپنے عہد کے کٹّر ہندو طبقے میں پسندیدگی کی نظر سے نہیں دیکھا جاتا تھا کیونکہ یہ حلقے اسے ہندوؤں کی قدیم موسیقی کو بگاڑنے کا ذمہ دار قرار دیتے تھے۔

جہاں تک دُھرپد کی ایجاد کا تعلق ہے اس سلسلے میں موسیقی کے بیشتر ناقدین گوالیا کے راجا مان سنگھ (۱۴۸۵ء۔۔۱۵۱۶ء) ہی کا نام لیتے ہیں۔میرے خیال میں یہ ایک روایتی مؤقف ہے جس کا تحقیق وجستجو سے کوئی تعلق نہیں۔البتہ موسیقی کے حوالے سے لکھی گئی دو اہم کتابوں" معارف النغمات" کے مصنف محمد نواب علی خاں اور" شاہجہاں نامہ" کے محمد صالح کمبوہ، گوالیار کے راجا مان سنگھ ہی کو دُھرپد کا مؤجد قرار دیتے ہیں۔ادھر" بادشاہ نامہ" کا مصنف لاہوری" تحفۃ الہند" کا مصنف مرزا محمد اور" راگ درپن" کا فقیر اللہ، راجا مان سنگھ کو دُھرپد کا مؤجد تسلیم نہیں کرتے۔ان کے نزدیک مان سنگھ کا اہم کارنامہ (بلکہ اسے موسیقی کے حوالے سے ایک بہت بڑا اجتہاد کہنا چاہیئے) یہ ہے کہ اس نے دُھرپد کو جو اس زمانے میں کرناٹکی زبان میں تصنیف ہوتا تھا،اُسے گوالیاری زبان میں ترتیب دیا جو دارالحکومت آگرہ اور گوالیار میں بولی اور سمجھی جاتی تھی۔دُھرپد اُس عہد کا سب سے اعلیٰ گانا تصور ہوتا تھا مگر گوالیار اور آگرہ کے لوگ اس کی بندش کے بولوں کی تفہیم نہ کر سکنے کے باعث اس گانے سے پوری طرح لطف اندوز نہ ہو پاتے تھے۔چنانچہ راجا مان سنگھ نے گوالیار اور آگرہ کے لوگوں کی اسی مشکل کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے کرناٹکی کی بجائے گوالیاری زبان میں دُھرپد تصنیف کرائے۔اس" طرزِ جدید" کے نتیجے میں دیکھتے ہی دیکھتے یہ نغمہ آگرہ، گوالیار اور گردونواح میں نہایت تیزی سے مقبول ہوا۔مان سنگھ، جو خود بھی ماہر موسیقی تھا، کے اسی کارنامے کے باعث بعض مؤرخین نے اسے دُھرپد کا مُوجد قرار دے دیا۔ویسے بھی قدیم زمانوں میں انسانوں کا یہ وطیرہ رہا ہے کہ وہ بعض نئی چیزوں کو عوام میں مقبول بنانے کے لئے ان کی ایجاد کا سہرا ولیوں، اوتاروں، بادشاہوں اور راجوں مہاراجوں کے سر باندھ دیا کرتے تھے۔

دُھرپد کی تاریخی قدامت کے حوالے سے موسیقی کی کتاب" غنیۃ المنیہ" کے مصنف کا مؤقف قدرے اہم ہے۔وہ نہ صرف

دُھرپد کو پربندھ کا دوسرا حصہ تسلیم کرتا ہے بلکہ اس کا کہنا ہے کہ دُھرپد دربار تک رسائی حاصل کرنے سے بہت عرصہ پہلے موسیقی کی ایک ذیلی صنف کے طور پر سنگیت میں موجود تھا۔ جبکہ "راگ درپن" کے مرتّب رشید ملک نے اسی بات کو زیادہ وضاحت کے ساتھ بیان کیا ہے۔ ان کے نزدیک یہ کہنا غلط ہوگا کہ مان سنگھ دُھرپد کا بانی ہے بلکہ یہ صنف بنگال اور دوسرے علاقوں میں بہت پہلے ہی سے موجود تھی اور اسے مختلف علاقوں میں وشنو، وستو اور دُھرپد کے ناموں سے یاد کیا جاتا تھا اور بھکاری گوّیئے اسے گلیوں بازاروں میں لوک دُھن کے طور پر گاتے تھے۔[۱۷]

دُھرپد کی ایجاد کے حوالے سے آئین اکبری کے مصنف ابوالفضل کا مؤقف قدرے مختلف اور قابلِ قبول ہے۔ اس کے بقول شروع میں دُھرپد آگرہ اور گوالیار کے نواح میں گایا جاتا تھا۔ مان سنگھ گوالیار کا راجا ہوا تو نائیک بخشو، مچھو اور بھنو نے اسے ایجاد کیا۔ مان لیا کہ راجا مان سنگھ بہت سُرشناس تھا مگر اس قسم کی ایجاد موسیقی کا کوئی نائیک اور گھندھرو (کامل) ہی کر سکتا ہے۔ جہاں تک مذکورہ بالا نائیکوں کا تعلق ہے تو یہ بات واضح ہو چکی ہے کہ دُھرپد کی ایجاد کا کارنامہ عہدِ اکبری میں انجام نہیں دیا گیا بلکہ یہ نغمہ پہلے سے موجود تھا۔ البتہ اکبر اعظم نے اس کی سرپرستی کر کے اسے بامِ عروج تک پہنچا دیا اور راجا مان سنگھ نے اپنے درباری موسیقاروں کے ذریعے سنسکرت اور جنوبی ہند کی دوسری زبانوں کی بجائے اسے گوالیاری زبان میں تصنیف کرایا۔ رہا راجا مان سنگھ کے نائیکوں کا کارنامہ تو میرے خیال میں ان نائیکوں نے نہ صرف ایک نئی زبان (گوالیاری) میں اسے پیش کیا بلکہ اسے اندر سے بھی خوب آراستہ کیا اور یوں اسے پورے ہندوستان میں مقبول بنانے میں اہم کردار ادا کیا۔

ابوالفضل نے آئین اکبری میں دُھرپد کے حوالے سے سب سے زیادہ کریڈٹ نائیک بخشو کو دیا ہے جس نے دُھرپد کی سنجیدہ گائیکی اور مذہبی مضامین کی جگہ عوامی احساسات اور عام پسند طرزوں کو دُھرپد کا حصہ بنایا۔ گوالیار ہمیشہ سے موسیقی کا گھر رہا ہے۔ یہاں کے باشندے سخن فہم، خوش گفتار اور موسیقی کے اعلیٰ ذوق سے مالا مال تھے۔ لہٰذا نائیک بخشو نے نئے مضامین، تخلیقی بندشوں، نغمات کے حُسن اور پسندیدہ تصرفات کے لطف سے اسے درجۂ کمال تک پہنچا دیا۔ وہ ایسا بے مثل گوّیا تھا کہ راجا مان سنگھ بھی دوسرے راجاؤں کے سامنے اس پر فخر کیا کرتا تھا۔ نائیک بخشو جوڑی کی بجائے اکیلا گاتا تھا وہ خود ہی الاپ کرتا اور خود ہی پکھاوج بجاتا۔ اس کی مسحور کر دینے والی آواز نے ہندوستان کو سحر زدہ کر دیا۔ نائیک بخشو اور شاہجہان کے درمیان ڈیڑھ صدی کا فاصلہ حائل ہے مگر شاہجہانی عہد تک بھی اس کے دُھرپد عوام میں اسی طرح مقبول تھے۔ اس کی بندشوں کی ادبی حیثیت اور عوامی مقبولیت کے پیشِ نظر شاہجہان نے انہیں جمع کرنے کا حکم دیا اور بعد ازاں یہ دُھرپد سہس رس (ہزار دُھرپد) کے نام سے کتابی شکل میں سامنے آئے۔ اس کتاب کے دو مخطوطے آج بھی انڈیا آفس لائبریری، لندن میں محفوظ ہیں۔ نائیک بخشو کا ایک کارنامہ یہ بھی کہ ہندوستانی اور ایرانی موسیقی کے ملاپ سے جو فنّی جھول پیدا ہو گیا تھا اور اسے ختم کرنے کے لئے راجا مان سنگھ نے ایک کمیشن قائم کیا تھا، اس نے اپنے ہمعصر گوّیوں نائیک محمود، نائیک مچھو، نائیک بھنو، نائیک لوہنگ اور نائیک کرن کے ساتھ مل کر دونوں خطّوں کی موسیقی کے درمیان ہم آہنگی پیدا کی۔ دُھرپد نے نہ صرف کئی صدیوں تک کلاسیکی موسیقی پر راج کیا بلکہ اس دوران نائیک گوپال، نائیک بیجو، نائیک تان سین، نائیک سوامی ہری داس، ابراہیم عادل شاہ، نائیک محمود، نائیک لوہنگ، نائیک کرن نائیک بھنوں، میاں چاند خاں، میاں سورج خاں، نائیک سورداس، بلاس خاں، عاقل خاں، خضر خاں، سُورگیان خاں اور محمد خاں ڈھاڈی جیسے بے مثال دُھرپدی گوّیے بھی پیدا کئے۔ آج بظاہر دُھرپد کا ستارہ غروب ہو چکا ہے مگر اب بھی وہ ہماری کلاسیکی موسیقی کی رگوں میں خون کی طرح بھاگ رہا ہے۔ اگرچہ دُھرپد گائیکی متروک ہو چکی ہے مگر اس کے باوجود ہندوستان میں بعض گھرانے اس عظیم ثقافتی سرمائے کو سینے سے لگائے ہوئے ہیں۔ ان گھرانوں میں ڈاگر اور تلونڈی گھرانے دُھرپد گانے

کے حوالے سے خصوصی شُہرت رکھتے ہیں۔ بالخصوص معین نصیرالدین اور امین نصیرالدین جو ڈاگر بندو کے نام سے مشہور ہیں، سوامی ہری داس، نائیک بیجو اور میاں تان سین کے ایک ہی راگ (بندرابنی سارنگ) میں ترتیب دیئے ہوئے دُھرپدوں کو ان کی اصلی ترتیب اور بولوں کے ساتھ گانے کے حوالے سے خاص شہرت رکھتے ہیں۔ یہاں استاد فیاض خاں اور استاد عبدالکریم خان کی خدمات کا تذکرہ بھی نہایت مناسب معلوم ہوتا ہے جنہوں نے خیال گائیکی میں بول تان شامل کر کے اس کا ٹوٹا ہوا رشتہ دُھرپد کے ساتھ دوبارہ بحال کر دیا۔ گویا آگرہ اور کیرانہ گھرانے دُھرپد کی عظیم اور پاکیزہ روایت سے خود کو علیحدہ نہیں کر پائے۔ بالخصوص استاد فیاض خاں کے بیشتر خیال، دُھرپد رنگ ہی میں پائے جاتے ہیں۔ دُھرپد اکبر اعظم کے سنہری دور سے لے کر آخری مغل تاجدار بہادر شاہ ظفر کے عہد تک مغل دربار سے وابستہ رہا مگر اب خیال اس کی قلمرو کا بے تاج بادشاہ بننے کے لئے پوری طرح تیار تھا۔ خیال جو عوام کے خیال و خواب پر چھایا ہوا تھا۔

خیال گائیکی کو کلاسیکی موسیقی میں وہی درجہ حاصل ہے جو شاعری میں غزل کو مگر اپنی تمام تر عوامی مقبولیت کے باوجود اس عہد کے دُھرپد گانے والے گوّیے اسے کلاسیکی موسیقی کا درجہ دینے کے لئے تیار نہ تھے۔ اپنے عہد کا بااثر اور مقبول گانا ہونے کے باعث دُھرپد نے خیال کے جڑ پکڑنے کی شدید مزاحمت کی اور کافی عرصے تک خیال کی دربار تک رسائی کا راستہ بھی روکے رکھا۔ محمد شاہ بادشاہ جس کا عہد حکومت خیال گائیکی کا عہدِ زریں شمار کیا جاتا ہے اس کے دربار کا مقبول ترین گانا بھی دُھرپد ہی تھا۔ اس لئے ایک عرصے تک دُھرپد کے سامنے خیال کا چراغ نہ جلنے پایا۔ بالآخر خیال نے اپنے طریقۂ واردات تبدیل کیا اور دُھرپد ہی کی بنیاد پر خود کو استوار کیا تب کہیں جا کر خیال کو قبولیت کی سند نصیب ہو سکی۔

خیال عربی زبان کا لفظ ہے جس کے معانی تصور، فکر، اندیشہ، غور و خوض، رائے، منشا، ارادہ، توجہ، وہم، مضمون، پاس اور لحاظ کے ہیں مگر موسیقی میں یہ لفظ اپنے اصلاحی معنوں میں استعمال ہوتا ہے جس سے مراد گائیکی کا ایک مخصوص انداز ہے جو دُھرپد گائیگی سے قدرے مختلف ہے۔ ناقدینِ موسیقی اسے عام لوگوں کی بجائے گوّیوں کا گانا بھی قرار دیتے ہیں۔ دُھرپد جو اپنی ضابطہ پسندی اور مذہبی تقدس کے باعث خواص کا گانا بن کر رہ گیا تھا۔ اس کے مقابلے میں خیال عوامی گانا کہلایا، یہ دُھرپد کی ضابطہ بندی کے خلاف ایک طرح کی بغاوت تھی اور خیال گائیکی اپنے نئے ثقافتی کلچر کے اعتبار سے سیکولر گائیکی تھی کہ دُھرپد کو تو مخصوص خاندان ہی گا سکتے تھے اور عوام کو اس سے دور رکھنے کے لئے باقاعدہ قانون سازی بھی کی گئی تھی۔ دُھرپد میں سننے والوں کا صرف ضابطوں، اصولوں اور قواعدِ موسیقی سے واسطہ پڑتا تھا مگر خیال گائیکی کے پاس سننے والوں کے لئے پیغام بھی تھا۔ دُھرپد سیدھا اور شُدہ گانا تھا۔ اس کے مقابلے میں خیال میں مُرکی، پھندا، گھمک، سُوت، مینڈھ، گھسیٹ، زمزمہ، تان اور پلٹوں کی کھُلی چھٹی تھی اور گائیکی کے ان حربوں نے خیال کی دلآویزی کو دو چند کر دیا تھا۔ دُھرپد میں صرف سنجیدہ مضامین جگہ پا سکتے تھے جبکہ خیال میں حمد و ثناء سے لے کر ہجر و وصال، انتظار، گلے شکوے، تہوار، موسم کے رنگ، بارشوں میں انگڑائیاں لیتی نا آسودہ خواہشیں، خوشی و غم کے ذائقے، بناؤ سنگھار اور بہت سے دیگر عاشقانہ و جذباتی مضامین باندھے جا سکتے تھے۔ یہی وہ عوامی رنگ تھا جس نے خیال کو عوام میں مقبولیت کے لئے بنیادیں فراہم کیں۔

جس طرح دُھرپد کا پھول پربندہ کی شاخ پر کھِلا تھا اُسی طرح خیال نے بھی دُھرپد ہی کے وجود سے جنم لیا۔ دُھرپد نے پربندہ کے انترے اور ابھوگ پر اپنا وجود استوار کیا تھا مگر اب دُھرپد کے استھائی، انترے، سنچاری اور ابھوگ میں سے استھائی اور انترے کو الگ کر کے خیال نے اپنا الگ تشخص قائم کر لیا۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ خیال کی بنیاد قوالی پر رکھی گئی ہے اور بعض اسے دُھرپد کی ارتقائی شکل قرار

دیتے ہیں کیونکہ انہیں خیال کی پیچیدگیوں میں دُھرپد کی بھول بھلیاں دکھائی دیتی ہیں۔آج کی خیال گائیکی سترھویں صدی کی گائیکی سے بہت مختلف ہے کہ اس عہد کا خیال بھی دُھرپد سے اچھی خاصی مشابہت رکھتا تھا۔وقت کے ساتھ اس میں تبدیلیاں آتی چلی گئیں۔شروع میں بندشیں شعری محاسن سے مالا مال ہوا کرتی تھیں اور موضوعات بھی راگ کے بنیادی رس یا جذبے کے ترجمان ہوتے تھے۔موجودہ عہد تک آتے آتے خیال کے بول کم ہوتے ہوتے بعض اوقات دو تین الفاظ تک محدود ہو گئے ہیں۔جیسے راگ درباری کے بلمپت میں دو لفظ "مبارک بادیاں" کی گردان سنتے سنتے بعض اوقات سننے والا اُکتا سا جاتا ہے۔اس سلسلے میں ایک نقطۂ نظر یہ بھی ہے کہ موسیقی میں الفاظ اضافی چیز ہیں۔اس کی بہترین مثال ترانہ ہے جس میں الفاظ کی جگہ امیر خسرو سے منسوب چند مہمل الفاظ (تانانانوم تنوم دِر دِیرے) لے لیتے ہیں۔

موسیقی کی مشہور کتاب "راگ درپن" کے مطابق ہیئت کے اعتبار سے خیال چار مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے (یاد رہے کہ دُھرپد کے بھی چار ہی فقرے ہوتے تھے) پہلے دو مصرعوں کے قوافی الگ ہوتے ہیں اور آخری دو آپس میں ہم قافیہ ہوتے ہیں۔جبکہ "تحفۃ الہند" کے مصنف کے بقول یہ دوتکوں پر مبنی ہوتا ہے اور اس کی زبان خیر آبادی ہوتی ہے۔البتہ "راگ درپن" کے مصنف فقیر اللہ کا خیال ہے کہ یہ دہلی کی دیسی زبان میں تخلیق پاتا ہے۔اس کا یہ بھی خیال ہے کہ شاید اپنے چار مصرعوں ہی کی بدولت چوتکلا کہلاتا ہے جو بعد ازاں بگڑ کے چٹکلہ بن گیا جس کا بانی سلطان حسین شرقی ہے۔اپنی ہیئت کے اعتبار سے خیال تین حصوں پر مشتمل ہے۔

۱۔الاپ ۲۔استھائی ۳۔انترہ

۱۔ **الاپ:** یہ حصہ راگ کی خاص سُروں کی باہمی ترکیب و ترتیب کو واضح کرتا ہے بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ الاپ راگ کے باطن سے پردہ ہٹاتا ہے۔یہاں موسیقار کسی مصوّر کی طرح ایک باریک خط کی مدد سے ذہن کے پردے پر چند نقوش بناتا ہے۔آپ اِسے راگ کا خاکہ کہہ سکتے ہیں۔وہ راگ کا تاثر اُبھارنے کی کوشش کرتا ہے تاکہ راگ کا مطلوبہ ماحول تخلیق کیا جا سکے۔اس ماحول سازی کے دو مقاصد ہو سکتے ہیں۔(۱) سننے والوں کو راگ کے خصوصی پہلوؤں سے آگاہ کرنا۔(۲) موسیقار کے ساتھ سنگت کرنے والوں کو راگ کی ترتیب سے روشناس کرانا۔

۲۔ **استھائی:** اس سے قبل الاپ راگ کا مخصوص ماحول اور پس منظر تعمیر کر چکا ہے۔اب یہاں سے خاص بندش کا آغاز ہوتا ہے گویا یہی وہ مقام اتصال ہے جہاں سے موسیقی و شاعری کا باہمی رشتہ شروع ہوتا ہے۔موسیقار موضوع کو واضح کرنے کے لئے بولوں کا سہارا لیتا ہے، یہ بول راگ کے بنیادی رس یا جذبے کو سامنے رکھ کر تخلیق کئے جاتے ہیں۔

۳۔ **انترہ:** انترے کے خاتمے تک راگ کا بنیادی تاثر ایک تخلیقی پیکر میں تبدیل ہو چکا ہوتا ہے۔اِس مرحلے پر موسیقار سُروں کے ایسے مجموعے ترتیب دیتا ہے جو راگ کے بنیادی جذبے کی ترجمانی کا فریضہ انجام دیتے ہیں۔

عنایت الٰہی ملک کے بقول خیال کا آخری حصہ ابھوگ ہے جس کا رواج اب بہت کم رہ گیا ہے۔۱۸ اس مرحلے پر موسیقار چند آخری ارادے کہہ کر راگ کے نمایاں پہلوؤں اور خدّ و خال کی طرف اشارے کرتا ہے اور اس کے ساتھ ہی راگ کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔جہاں تک خیال کی ایجاد جیسے اہم سوال کا تعلق ہے ناقدینِ موسیقی کی اکثریت اس بات سے متفق ہے کہ خیال مسلمانوں کی ایجاد ہے مگر بعض حضرات اس رائے سے اختلاف بھی کرتے ہیں۔ان کے مطابق خیال نے موسیقی کی روایت سے جنم لیا ہے۔گویا اس حوالے سے محققین کی آراء تقسیم

ہیں۔اس سلسلے میں موسیقی کے ایک مشہور نقاد ٹھاکر جے دیو سنگھ کا کہنا ہے کہ خیال کے پھُول نے رُوپک الاپتی کی شاخ پر جنم لیا۔۱۹جو مؤرخین مسلمانوں کو خیال کی ایجاد کا کریڈٹ دیتے ہیں ان کے دلائل خاصے جاندار ہیں۔مثلاً (۱) بیشتر خیالوں کی بندشیں مسلمان موسیقاروں کی تخلیق کردہ ہیں۔(۲) بے شمار راگوں کے نام فارسی زبان میں ہیں۔(۳) بعض راگوں کے نام ہی مسلمان موسیقاروں اور گوّیوں کے نام پر رکھے گئے ہیں۔(۴) خیال بذاتِ خود مسلمانوں کی زبان (عربی) کا لفظ ہے۔(۵) خیال گانے والے بیشتر گوّیے مسلمان ہیں۔(۶) کسی بندہ نے خیال گائیکی کے کسی گھرانے کی بنیاد نہیں رکھی۔(۷) ہندو خیال گائیکی کی طرف تاخیر سے آئے اور مسلمانوں ہی کے شاگرد کہلائے۔بیشتر مؤرخین نے خیال کی ایجاد کا سہرا امیر خسرو، نائیک گوپال، سلطان حسین شرقی اور نعمت خان سدارنگ کے سر باندھنے کی کوشش کی ہے۔اس سلسلے میں سری واستو کا مؤقف ہے کہ خلجی دربار سے وابستہ موسیقار نائیک گوپال اور امیر خسرو نے خیال کو قوالی کی طرز پر ایجاد کیا جس کا منبع ایرانی موسیقی تھی۔جبکہ "مرزا نامہ" کے مصنف کا کہنا ہے کہ "ہندی راگوں میں تان سین کے دُھرپد اور امیر خسرو کے خیال کو پسند کرنا چاہیے۔" ۲۰ سری واستو کا مؤقف اس لئے بھی قابلِ غور ہے کہ اس میں خیال کی ایجاد کا کریڈٹ امیر خسرو کے ساتھ ساتھ اس عہد کے ایک ہندو موسیقار نائیک گوپال کو بھی دینے کی کوشش کی گئی ہے۔حالانکہ یہ مؤقف سرے ہی سے مشکوک ہے کہ ہندو گوّیئے تو بعد میں بھی خیال گائیکی کی طرف کم کم ہی مائل ہوئے۔چہ جائیکہ وہ شروع شروع میں اس کی طرف راغب ہوتے یا پھر اس صنف کی ایجاد میں کوئی کردار ادا کرتے۔سری واستو کے بیان کا دوسرا حصہ تو اور بھی متنازعہ قرار دیا جا سکتا ہے کہ ایرانی وتر کی موسیقی میں خیال نام کی سرے سے کوئی صنف ہی موجود نہیں ہے۔اس سلسلے میں "آئین اکبری" کے مصنف ابوالفضل کا روّیہ بھی خاصا قابلِ غور ہے کہ وہ دُھرپد گائیکی کے سلسلے میں نائیک بخشو اور تان سین کا تذکرہ تو کرتا ہے مگر خیال گائیکی کے سلسلے میں اس نے کوئی تبصرہ نہیں کیا جس کا ایک ہی مطلب ہے کہ سولہویں صدی تک خیال کا کوئی وجود ہی نہیں تھا اور اگر تھا بھی تو اُس نے اس "غیر اہم "صنفِ موسیقی کو لائقِ توجہ ہی نہیں گردانا۔

خیال کی ایجاد کے سلسلے میں ریاست جونپور کے سلطان حسین شرقی (پندرہویں صدی) کا نام بھی اکثر سننے میں آتا ہے۔وہ سلاطینِ شرقیہ کا آخری حکمران اور موسیقی کا استادِ کامل بھی تھا۔ناقدین کے مطابق نہ صرف اس نے درجنوں راگوں کے اختلاط سے نئے راگ تخلیق کئے اور ان کے نئے نام بھی رکھے۔اس کے ایجاد کردہ جونپوری، حسینی کانٹرہ اور حسینی ٹوڈی جیسے راگ آج بھی مرّوج ہیں۔"راگ درپن" کا مصنف فقیر اللہ "معارف النغمات" کا مصنف محمد نواب علی خاں، "تحفۃ الہند" کا مصنف مرزا محمد اور شیخ اکرام ۲۱ متفقہ طور پر سلطان حسین شرقی کو خیال کا مؤجد قرار دیتے ہیں۔مگر میرے خیال میں ان تمام مصنفین میں سے "راگ درپن" کے فقیر اللہ کا بیان قدرے اہم ہے کہ جس کے مطابق سلطان حسین شرقی نے خیال کی بنیاد پیچاد پر رکھی (ازمنۂ وسطیٰ میں ہندوستانی عورتوں کا مقبول گیت) جو عوامی موسیقی کی ایک اہم کڑی سمجھی جاتی ہے۔آگے چل کر اس نے لاوَنی کی شُستہ صورت اختیار کی اور اُنہیں سے خیال کی بندشیں نکلیں۔۲۲ فقیر اللہ کا یہ مؤقف اس لئے بھی قابلِ غور ہے کہ اس میں خیال کی بنیاد عوامی موسیقی پر رکھی گئی ہے اور اسے عوامی موسیقی کی کڑی بھی قرار دیا گیا ہے۔خیال کی قدامت کے لئے اتنا کافی ہے کہ صرف سولہویں صدی میں خیال کی کئی صورتیں موسیقی میں رائج تھیں جن میں بھوانی خیال، گوری خیال، ہاترسی خیال، ناگیری خیال، راس دھاری خیال، ترکالنگی خیال، رام ماٹ خیال، علی بخشی خیال، چڑوا خیال اور شیخاوتی خیال خاصے معروف ہیں۔اس کے علاوہ خیال راجھستانی موسیقی کی ایک صنف بھی ہے جسے سوانگ بھرنے والے گاتے ہیں اور یہ خاص و عام میں بے حد مقبول بھی ہے۔مدھیہ پردیش میں چندیری کے ہندو سنت، ایک مسلمان صوفی علی شاہ کے

''خیال'' سے بہت متاثر رہے ہیں۔راجستھان میں راس دھاریوں نے خیال کو بہت ترقی دی۔راس دھاری خیال راجستھانی ڈرامے کی قدیم ترین مثال ہے۔اِسی طرح خیال نامی رقص اُتر پردیش میں گذشتہ سولہ سو سالوں سے رائج چلا آرہا ہے۔۲۳اس ساری گفتگو سے ایک ہی نتیجہ نکلتا ہے کہ دستوری موسیقی کے درجے پر فائز ہونے سے قبل خیال عوامی موسیقی کی صنف کے طور پر صدیوں سے موجود رہا ہے۔

خیال کی ایجاد کے حوالے سے استاد بدرالزمان واحد سکالر ہیں جنہوں نے خیال کی ایجاد کا سہرا محمد شاہ رنگیلا کے درباری گویئے نعمت خاں سدارنگ کے سُر باندھنے کی کوشش کی ہے۔ان کا کہنا ہے کہ موسیقی کے مؤرخین اپنی بے خبری کے باعث خیال کی ایجاد کا سہرا امیر خسرو اور سلطان حسین شرقی کے سر باندھنے کی کوشش کرتے ہیں حالانکہ خیال کی ایجاد، رواج اور پرداخت نعمت خاں سدارنگ کی کاوشوں کا نتیجہ ہے۔۲۴اگر غور کیا جائے تو استاد بدرالزمان کے بیان کے صرف آخری نصف حصے پر یقین کیا جا سکتا ہے جبکہ سدارنگ کو خیال کا مُوجد قرار دینے والی بات کسی بھی طرح قابلِ قبول نہیں ہے۔البتہ جہاں تک سدارنگ کی خیال گائیکی کو ترویج دینے والی بات ہے وہ نہ صرف درست ہے بلکہ اس کی تائید بعض دوسرے ذرائع سے بھی ہوتی ہے۔سری واستو کے بقول امیر خسرو نے خیال کو ترقی دینے کی کوشش کی مگر یہ چنداں مقبولیت نہ حاصل کر سکا اور نظروں سے اوجھل ہو گیا۔چنانچہ نعمت خاں سدارنگ نے اسے ترقی دینے کی از سرِ نو کوششیں کیں۔اسی طرح موسیقی کے ایک اور ناقد عنایت الٰہی ملک بھی اس بات سے متفق ہیں کہ خیال گائیکی کو سدارنگ ہی نے دوام بخشا۔مگر یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ خیال کو از سرِ نو زندگی بخشنے اور عوام میں اسے مقبول بنانے والا سدارنگ ہے کون؟ یہ کہاں پیدا ہوا اور اس کا زمانۂ حیات کیا ہے؟

زمانۂ حال میں خیال گانے اور سننے والے لوگوں کے کان سدارنگ کے نام سے کافی حد تک آشنا ہیں۔آج کل گائی جانے والی تقریباً ہر دوسری بندش سدارنگ ہی کے نام سے منسوب ہے۔"مرقع دہلی" پہلی کتاب ہے جس میں علمی سطح پر پہلی بار ہمیں نعمت خاں سدارنگ کا نام سننے کو ملتا ہے۔اس کتاب کے مصنف درگاہ قلی خان نے سدارنگ اور اس کے داماد فیروز خاں ادارنگ پر ایک ایک پیرا گراف تحریر کیا ہے۔یوں پہلی بار ہم اس کتاب کے ذریعے اس عظیم فنکار سے روشناس ہوتے ہیں۔نعمت خاں سدارنگ کی پیدائش اورنگ زیب عالمگیر (۱۷۰۷ء۔۱۶۵۹ء) کے عہد میں ہوئی۔موسیقی کے حوالے سے اس کی ابتدائی تعلیم بہادر شاہ اوّل (۱۷۱۲ء۔۱۷۰۷ء) کے دربار میں ہوئی جبکہ وہ معزالدین جہانداد اور محمد شاہ رنگیلا کا پسندیدہ فن کار تھا۔وہ خوش آواز ہونے کے ساتھ ساتھ بے پناہ تخلیقی صلاحیتوں کا بھی مالک تھا جس کے ثبوت کے طور پر وہ درجنوں بندشیں پیش کی جا سکتی ہیں جو تین صدیاں گزرنے کے بعد بھی تر و تازہ اور موسیقی سے وابستہ حلقوں میں اسی طرح مقبول ہیں۔سدارنگ کے عہد کا معتبر ترین گانا دُھرپد تھا۔مگر اس نے اپنے لئے خیال گائیکی کو وسیلۂ اظہار کے طور پر چُنا۔اگرچہ یہ ایک مشکل راستہ تھا مگر اس نے جب ایک بار خیال کو عوام میں مقبول بنانے کا تہیہ کر لیا تو پھر وہ اپنے ارادے سے پیچھے نہیں ہٹا۔اُس نے بیک وقت کئی زبانوں میں خیال تصنیف کئے جو بے حد مقبول ہوئے۔بالآخر اس کی کوششیں ثمر ور ثابت ہوئیں اور اس کی زندگی ہی میں خیال ہر خاص و عام کے دل میں جگہ بنانے میں کامیاب ہو گیا۔اس تحریک میں اس کا خوش آواز داماد فیروز خاں ادارنگ بھی اس کا دست و بازو تھا۔محمد شاہ نے ہمیشہ سدارنگ کی سرپرستی کی کیونکہ بادشاہ خود بھی شاعر تھا اور رنگیلا تخلص کرتا تھا جبکہ کئی خیالوں کے بول بھی اس سے یادگار ہیں۔محمد شاہ کے عہد کا سیاسی و سماجی انحطاط اپنی جگہ مگر اس کا عہدِ حکومت موسیقی اور شاعری کا عہدِ زرّیں کہلاتا ہے۔سدارنگ کے حوالے سے عنایت الٰہی ملک نے ایک عجیب و غریب مؤقف اختیار کرتے ہوئے لکھا ہے کہ سدارنگ نے خود کبھی خیال نہیں گایا بلکہ اس نے محمد شاہ کے حرم کی ناچنے والیوں کو خیال گائیکی کی تعلیم

دی۔۲۵ یہ وہ بات ہے جس پر کوئی بھی اعتبار کرنے کے لئے تیار نہیں کیونکہ ایک ایسے عہد میں جبکہ دُھرپد کو عوام اور دربار میں اعلیٰ ترین گانے کا درجہ حاصل تھا۔ کیا صرف خوبصورت بندشیں تخلیق کر کے خیال گائیکی کو عوام سے لے کر دربار تک قبولِ عام کی سند سے سرفراز کیا جا سکتا تھا؟ اگر سدا رنگ صرف بندشیں تخلیق کرتا تھا اور حرم کی ناچنے والیوں کی تعلیم دیتا تھا اور اس نے خود کبھی خیال نہیں گایا تو پھر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ وہ کون سے موسیقار اور گوّیے تھے جنہوں نے خیال کو اٹھارہویں صدی کا مقبول ترین گانا بنانے میں اہم ترین کردار ادا کیا؟ یقیناً یہ وہ معجزہ ہے جسے سدا رنگ کے علاوہ کوئی گوّیا انجام نہیں دے سکتا تھا۔ مختصر یہ کہ خیال کی ایجاد کا سہرا آپ نائیک گوپال، امیر خسرو اور سلطان حسین شرقی میں سے کسی کے بھی سر باندھ سکتے ہیں لیکن خیال کی پرداخت، حیاتِ نو دُھرپد کی آمریت کے زمانے میں اسے خاص و عام میں رواج دینے اور مقبول بنانے کا کریڈٹ صرف اور صرف سدا رنگ ہی کو جاتا ہے۔ خیال کو بنانے، سنوارنے اور آراستہ کرنے میں اگرچہ درجنوں مسلمان گھرانوں کا خون جگر شامل ہے مگر خیال کی رگوں میں تازہ خون شامل کرنے کا معجزہ سدا رنگ ہی نے انجام دیا۔ یہ اُس کا ایک ایسا علمی وفّنی کارنامہ ہے جسے کلاسیکی موسیقی کی تاریخ میں ہمیشہ سنہری حروف سے لکھا جائے گا۔

حوالہ جات

۱۔ راگ درپن کا تنقیدی جائزہ، رشید ملک، ص ۱۲۹، مجلس ترقیٔ ادب، لاہور، ۱۹۹۸ء

۲۔ لکشن گیت، ایوب رومانی، ص ۸، ادارۂ ثقافتِ پاکستان، اسلام آباد، ۱۹۸۹ء

۳۔ فیروز اللغات، ص ۳۶۷، فیروز سنز، لاہور، سن ندارد

۴۔ راگ درپن کا تنقیدی جائزہ، رشید ملک، ص ۲۷۰، مجلس ترقیٔ ادب، لاہور، ۱۹۹۸ء

۵۔ ملکۂ موسیقی روشن آراء بیگم، چوہدری احمد خاں، ص ۲۷، پاکستان نیشنل کونسل آف دی آرٹس، اسلام آباد، ۱۹۹۵ء

۶۔ برصغیر کی موسیقی، عنایت الٰہی ملک، ص ۱۱، مجلس ترقیٔ ادب، لاہور، ۲۰۰۹ء

۷۔ معارف النغمات (حصہ اوّل) محمد نواب علی خاں، ص ۳۴، ادارۂ فروغِ فنِ موسیقی، لاہور، ۲۰۰۵ء

۸۔ برصغیر میں موسیقی کے فارسی مأخذ، رشید ملک، ص ۱۷، ادارہ تحقیقاتِ پاکستان، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، ۱۹۸۳ء

۹۔ وہی حوالہ، ص ۵

۱۰۔ رنگ ترنگ، ادیب سہیل، ص ۱۱، اردو سائنس بورڈ، لاہور، ۲۰۰۴ء

۱۱۔ برصغیر میں اسلامی کلچر، عزیز احمد، ۲۲۱، ادارۂ ثقافتِ اسلامیہ، لاہور، ۲۰۰۵ء

۱۲۔ اورینٹل کالج میگزین، لاہور، ص ۴۷، شمارہ اگست ۱۹۲۷ء

۱۳۔ پاکستان کا ثقافتی ورثہ، شیخ محمد اکرام، ص ۷۲، ادارۂ ثقافتِ اسلامیہ، لاہور، ۲۰۰۱ء

۱۴۔ پنجاب میں اردو، حافظ محمود شیرانی، ص ۱۱۵، مکتبۂ معین الادب لاہور، ۱۹۸۵ء

۱۵۔ تاریخ داؤدی، جناب عبداللہ، ص ۲۳، مخطوطہ نمبر ۱۷۹، برٹش میوزیم، لندن، انگلینڈ

۱۶۔ دی ماڈرن ورنا کیولر لٹریچر آف ہندوستان، جی اے گیریرسن، ص ۳، کلکتہ، ۱۸۸۹ء

۱۷۔ راگ درپن کا تنقیدی جائزہ، رشید ملک، ص ۲۲۳، مجلس ترقیٔ ادب لاہور،

۱۸۔ برصغیر کی موسیقی، عنایت الٰہی ملک، ص ۳۶، مجلسِ ترقیٔ ادب، لاہور، ۲۰۰۹ء

۱۹۔ راگ درپن کا تنقیدی جائزہ، رشید ملک، ص ۴۸۱، مجلسِ ترقیٔ ادب، لاہور، ۱۹۹۸ء

۲۰۔ مرزا نامہ (نامعلوم مصنف) ترجمہ عزیز احمد، اس کا ایک نسخہ برٹش میوزیم ۱۹۹۸ء، لندن میں محفوظ ہے۔

۲۱۔ پاکستان کا ثقافتی ورثہ، شیخ محمد اکرام، ص ۴۷، ادارۂ ثقافتِ اسلامیہ، لاہور، ۲۰۰۱ء

۲۲۔ راگ درپن کا تنقیدی جائزہ، رشید ملک، ص ۴۸۸، مجلس ترقیٔ ادب۔ لاہور

۲۳۔ راگ درپن کا تنقیدی جائزہ، رشید ملک، ص ۴۸۳، مجلس ترقیٔ ادب لاہور

۲۴۔ سدا رنگ، استاد بدرالزمان، ص ۸، ادارۂ فروغِ فنِ موسیقی، لاہور، ۱۹۹۸ء

۲۵۔ برصغیر کی موسیقی، عنایت الٰہی ملک، ص ۱۲، مجلس ترقیٔ ادب، لاہور، ۲۰۰۹ء