منیر نیازی کی گیت نگاری

ڈاکٹر سمیرا اعجاز*

Abstract:

Munir Niazi is the prominent trend setter poet of modern urdu Poetry Who presented a haunting mysterious poetic atmosphere mingled with his symbolic style and unique diction.He is the jack of many forms of poetry.He wrote 'Geets' side by side with 'Nazm' and 'Ghazal'.Though these geets are very short in number but very important to understand his poetic universe i-e coloured with his individual thoughts, metaphor system,and mythology circle.Hindi mythology and mood is the basic quality in this regard. He made a delicate bridge among his'Geets' poems and ghazals.

منیر نیازی کی شعری کائنات میں بہ یک وقت بہت سے رنگ نظر آتے ہیں۔اُن کے قلم میں اتنی توانائی ہے کہ کبھی ربط، تسلسل اور وحدت تاثر کی خوبیوں سے مزین ہو کر نظم جیسی صنف کی تخلیق کرتا ہے اور کبھی یہی ربط چھوٹی چھوٹی اکائیوں میں تحلیل ہو کر غزل کی شکل دھار لیتا ہے۔نظم کی ایک شکل گیت بھی ہے جسے اُنھوں نے اپنے داخل کی صدا بنا کر پیش کیا۔

* استاد شعبہ اُردو، یونیورسٹی آف سرگودھا

نظم اور غزل کے مقابلے میں اُنھوں نے بہت کم گیت لکھے۔ اُن کی کچھ نظموں پر بھی گیتوں کے اثرات ملتے ہیں لیکن وہ گیت جو باقاعدہ گیت کے عنوان سے اُن کے شعری سرمایے میں شامل ہیں، اُن کی تعداد محض اُنیس ہے۔ ابتدا میں اُن کے گیت روایتی انداز کے حامل ہیں جب کہ آہستہ آہستہ ان میں انفرادی شان ظاہر ہوتی ہے۔ ندرتِ خیال، جدّت طرازی، گہرائی فکر، جذباتی وفور اور لطافتِ اسلوب اُن کے گیتوں کی شناخت ہے۔

اُردو گیتوں کی بنیاد ہندی گیتوں پر ہے۔ ہندی دیو مالا سے ہمارے گیت بھرے پڑے ہیں۔ شِیو، پاروتی، گنیش، اندر، رادھا اور شیام کے نام بار بار آتے ہیں۔ یہ استفادہ موضوع، فضا اور لفظیات ہر سطح پر نظر آتا ہے۔ منیر نیازی کے گیتوں کا سب سے اہم اور بنیادی حوالہ ہندی مزاج اور دیو مالا ہے۔ اُن کے بیشتر گیت رادھا اور کرشن کے روحانی معاشقے سے متعلق ہیں۔ علی عباس جلال پوری، ہندی گیتوں میں رادھا اور کرشن کی کہانی کے بیان کی روایت کا تذکرہ اس طرح کرتے ہیں:

> ''کرشن پوجا نے بہار اور بنگال میں ودیا پتی، چنڈی داس اور جے دیو جیسے بھگت شاعر پیدا کیے جن کے ہاں رادھا (روح) اور کرشن (برہم یا روحِ کُل) کے ازلی پریم کا ذکر والہانہ جوش و خروش سے کیا گیا ہے۔۔۔ مہابھارت ہی میں گیتا کی مشہور نظم ہے جس نے بھگت شاعروں کو تحریک و تشویق کا سامان بہم پہنچایا۔ بھگت شاعروں نے رام چندر اور کرشن کو محبوب ازلی تصور کر کے اُن سے والہانہ عشق کا اظہار کیا ہے۔'' (۱)

دکنی شاعر ابراہیم عادل شاہ ثانی (۱۵۸۰ء تا ۱۶۲۷ء) نے باقاعدہ گیت لکھے۔ ۱۵۹۹ء سے قبل اُن کے گیتوں کے مجموعے ''نورس'' کی تالیف وتدوین ہو چکی تھی۔ ان گیتوں میں بڑی تعداد اُن گیتوں کی ہے جو ہندو دیو مالا سے متعلق ہیں۔ علی عادل شاہ ثانی (۱۶۳۸ء تا ۱۶۷۲ء) دکنی دور کا دوسرا بڑا گیت نگار ہے جسے ہندوستانی موسیقی اور ہندو دیو مالا پر کامل عبور تھا۔ اُنیسویں صدی میں اِسی روایت کے تسلسل میں امانت علی لکھنوی کی ''اندر سبھا'' نمایاں مثال ہے۔ ''اندر سبھا کی فضا اس ہندوستانی فضا کا عکس ہے جس میں بُت پرستی کا عمل، بُوقلمونی اور تنوع کی صفات ہمیشہ سے عام رہی ہیں۔'' (۲)

منیر نیازی نے اپنے گیتوں میں زیادہ تر رادھا اور کرشن کے روایتی تصور کو پیش کیا۔ یہ رجحان اُن کے ابتدائی دو مجموعوں ''تیز ہوا اور تنہا پھول'' اور ''جنگل میں دھنک'' کے گیتوں میں نمایاں نظر آتا ہے۔ ''گیت دراصل برصغیر کے تہذیبی، سیاسی و روحانی حالات اور کشمکشوں کی دین ہے۔'' (۳) پُشپ لتا کا شور، راس رچانا، بندرا بن، بنجارے، مرلیا، جمنا تٹ اور شیام مراری وغیرہ ہندوستان کی ایسی فضا اور ماحول تخلیق کرتے ہیں جس میں ہندوستانی تہذیب وتمدن کے تمام رنگ واضح طور پر اُجاگر ہوتے ہیں۔ یوں تو کرشن اور رادھا کے معاشقے سے متنوع جذبات

اور احساسات وابستہ ہیں جن میں بنیادی حوالہ وصل وجسمانی نشاط اور مفارقت کا ہے۔ اُردو گیت بھی انھی کیفیات کے نمائندہ ہیں۔

منیر نیازی کے گیتوں میں وصل کی بجائے مفارقت اور ہجر میں جلنے کا احساس نمایاں ہے۔ اُن کے زیادہ تر گیت رادھا کے احساسِ جدائی کے عکاس ہیں۔ جدائی کے ساتھ منسلک متنوع کیفیات کا اظہار اُنھوں نے نہایت عمدہ انداز میں سے کیا ہے۔ ان کے ایک گیت سے مثال ملاحظہ ہو جس میں ہجر میں جلنے اور اچھے وقت کے انتظار کی اُمید موجود ہے:

تم جلتی رہو۔۔۔۔ تم جلتی رہو
ساون کی اندھیری راتوں میں
بادل سے بھری برساتوں میں
چُپ رہ کر دُکھ کی پیڑ سہو
تم جلتی رہو
پھر پریتم پیارا آئے گا
ہر دُکھ پل میں مٹ جائے گا
اُس سمے کے دھیان میں
تم جلتی رہو (۴)

اس گیت میں ہجر اور مفارقت کی جلن کے ساتھ ملن کی آس بھی ہے اور وصل ونشاط کے انتظار میں غم سے مسرت کشید کرنے کا عمل بھی عیاں ہے۔ دُکھ کی جلن میں مست رہنے کا یہ رویہ انتہائی پُر کیف ہے۔

شیام جسے کرشن بھی کہتے ہیں۔ وشنو کا آٹھواں اوتار ہے اسے Preserver of Universe سمجھا جاتا ہے۔ رادھا کرشنا کی محبت، حقیقی روحانی محبت کی علامت ہے جو ہر دُکھ کو دُور کرتی ہے۔ شیام کا مطلب ہے: گہرے سانولے رنگ کا دیوتا۔ وہ برج بھومی میں پیدا ہوا جس کے گرد کٹھورہ اور ورنداوان نامی دو شہر آباد تھے۔ اُس وقت بادشاہ یوگراسینا کی حکومت تھی۔ (۵)

ایک دفعہ یوگراسینا اور اُس کی ملکہ باغ میں سیر کر رہے تھے کہ جن ملکہ پر عاشق ہو گیا اور بادشاہ کی شکل دھار کر اپنی ہوس کی خواہش پوری کی جس کے نتیجے میں ایک بیٹا کامسا پیدا ہوا۔ (۶) اُس نے باپ کو تخت سے معزول کر دیا۔ کامسا کو غیبی آواز نے بتایا کہ دیوا کی کا آٹھواں بیٹا اُسے مار دے گا۔ اُس نے انھیں قید میں ڈال کر اُن

کے بچوں کو مارنا شروع کر دیا۔ ہر سال بعد، سات بچے مارے گئے لیکن آٹھواں بچہ کامسا کو مارنے کے لیے بچ گیا۔ یہی بچہ کرشنا تھا جسے اُس کا باپ وسودیو ورنداوان لے گیا جہاں یشودا اور نند راجا جو گلہ بان خاندان سے تھے، کرشنا کی تربیت کی۔ بعدازاں کرشنا نے دوارکا میں چھتیس برس حکومت کی۔(۷) رادھا کا مطلب ہے: کرشنا کی سب سے بڑی پجارن۔ رادھا عام گلہ بان لڑکیوں میں سب سے زیادہ خوب صورت لڑکی تھی۔ ورش بنو اور کملاوتی کی بیٹی اور آیانا کی بیوی تھی۔ وہ بچپن سے کرشن کے ساتھ کھیلا کرتی تھی۔ پھر ان میں محبت ہوگئی۔ معاشرے سے یہ محبت چھپا کر رکھی گئی کیوں کہ رادھا شادی شدہ خاتون تھی۔ کرشنا نے جب ورنداوان چھوڑا اور دوارکا میں حکومت کی تو ایسے میں رادھا اُس کی منتظر رہی۔(۸) کرشنا بہت سانولا جب کہ رادھا بہت گوری تھی۔ سانولے رنگ سے متعلق روایت ہے کہ ایک دفعہ ایک جن نے کرشنا کو مارنے کی کوشش کی۔ اُسے زہر ملا دودھ پلا دیا جس کے نتیجے میں اُس کا رنگ نیلا ہوگیا لیکن وہ مرا نہیں۔ البتہ وہ جن جل کر راکھ ہو گیا۔(۹)

منیر نیازی نے رادھا کرشنا کے اس روحانی عشق میں آنے والے مفارقت کے لمحات کو موضوع بنایا ہے۔ شیام جب رادھا کو چھوڑ کر کامسا سے بدلہ لینے گیا تو ایک زمانہ بیت گیا اور وہ ورنداوان، رادھا کے پاس واپس نہ آ سکا۔ اِس دوران اُس نے کئی جنگیں لڑیں اور سولہ سو کے قریب خواتین کو قید سے آزادی دلانے کے لیے ان سے شادی بھی کی۔ کرشنا اور ورنداوان میں یمونا دریا کے کنارے چاند کی چودھویں رات خصوصاً موسمِ خزاں کی چودھویں رات کو اپنی گوپیوں کے ساتھ ایک رقص کرتا تھا جسے راس لیلا کہتے تھے۔ اس رقص کو الہامی تصور کیا جاتا ہے اور گوپیوں سے مراد وہاں کی گلہ بان لڑکیاں ہیں جن میں سے ایک رادھا بھی تھی جو کرشنا کی محبوب ترین گوپی تھی۔(۱۰)

رادھا اور کرشن سے متعلق یہ تمام حوالے منیر نیازی کے گیتوں میں ظاہر ہوتے ہیں۔ ان کے ملن کے لمحے مختصر اور فراق کا زمانہ چوں کہ طویل تھا اس لیے گیت میں سلگنے کی کیفیت زیادہ نمایاں ہے۔ ایک اور گیت ملاحظہ ہو جس میں اُنھوں نے رادھا کے ہجر کی کیفیت کو بندرابن (۱۱) کے پورے پس منظر کے ساتھ پیش کیا ہے:

رادھا کے کومل ہردے میں کرے کامنا زور
اُس کے سندر دھیان میں گونجے کوئلیا کا شور
رادھا کے چنچل نینوں میں چھائی گھٹا گھنگور
آتے جاتے جھونکے اُس کو دُکھ کے راگ سنائیں
بندرابن کی چنچل ناریں ہنس ہنس جی کو جلائیں
سوتن کے سنگ راس رچائے نرموہی چت چور

دن ڈھلتے ہی ہر آنگن میں
سُکھ کا جادو چھائے
جس کے درس کو رادھا ترسے
وہ موہن کب آئے

بول رے من کے مور (۱۲)

اس گیت میں جہاں انتظار میں سلگنے کی کیفیت ہے وہیں رادھا اور شیام کے حوالے سے پوری فضا کا نقشہ آنکھوں کے سامنے اُبھر جاتا ہے۔ منیر نیازی کے ہاں اس حوالے سے ایک اور رویہ بھی سامنے آتا ہے جس میں وہ رادھا اور کرشنا کو عشق کی علامت بنا دیتے ہیں جس کے تحت کرشنا کا کردار ایسے بنجارے کے طور پر سامنے آتا ہے جو پریت کے خواب دکھا کر جدائی اور مفارقت کے احساس کو بیدار کرتا ہے اور رادھا وفا کیش اور معصوم ناری ہے جو محبت کی بانسری سُن کر عشق میں گرفتار ہو جاتی ہے۔

جنم جنم سے یہی مرلیا موہ کا گیت سنائے
برندابن کی ناری کو جمنا کے تٹ پہ بلائے
کیسے کوئی لاج کے بندھن توڑ کے پریت نبھائے

گرج گرج کے جی کو جلاتی آئی بدریا کاری (۱۳)

ان اشعار میں کرشن کے جمنا کے کنارے بانسری بجانے سے لے کر رادھا کے جذباتِ جدائی کو بیان کیا ہے۔ اسی طرح ایک اور مثال ملاحظہ ہو جس میں وہ نربل سندریوں کو بنجاروں سے دُور رہنے کو کہتے ہیں اور آگاہ کرتے ہیں کہ اُن کی پیت محض وقتی ہے۔ اس کے پس منظر میں بھی دراصل کرشن کا رادھا کو چھوڑ کر چلے جانے کا واقعہ موجود ہے۔

من مورکھ کی ایک نہ مانو
اس کے موہ کو جھوٹا جانو
اس کا کام ہے دھوکا کھانا
بنجاروں سے منہ نہ لگانا
بستی بستی گھومنے والے
رس کے لوبھی، یہ متوالے

نربل سندریوں کے من میں
چاہ کی آگ لگانے والے
اِن کی باتوں میں مت آنا
پل بھر کی پہچان ہے ان کی
دو گھڑیوں کا میل
آن کی آن میں مٹ جاتا ہے
ان کی پیت کا کھیل
یہ کیا جانیں لاج نبھانا (۱۴)

اِس تصویر سے اُبھرنے والے نقش کے مطابق عورت وفا شعار ہے جو محبت نبھانا جانتی ہے وہ حسن اور خوب صورتی کا مرقع ہے اور ہندی تہذیت کی حامل ہے۔ وفا، حیا اور صداقت اُس کے خمیر میں شامل ہے۔ پروفیسر یونس حسن، منیر نیازی کے گیتوں میں اُبھرنے والی عورت کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''یہ ناری ہندی تہذیب اور اس کے کلچر کی نمایندہ ہے۔ اس ہندی تہذیب اور اس کے کلچر کی خوشبو منیر نیازی کے گیتوں میں رچی ہوئی ہے۔'' (۱۵)

منیر نیازی نے جس طرح ہندی تہذیب اور کلچر کو اپنے گیتوں میں پیش کیا ہے اور ہندو دیو مالا کو ہندی گیتوں کی روایت کے تتبع میں اپنایا ہے اس سے جہاں اُن کی وسیع المشر بی کا اندازہ ہوتا ہے وہیں ہندی تہذیب کے حوالے سے مطالعے اور مشاہدے کا بھی احساس اُجاگر ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ عباس اطہر لکھتے ہیں:

''ابنِ انشا اور جمیل الدین عالی نے ہندی رنگ میں گیت، کویتائیں اور دوہے لکھے ہیں لیکن منیر نیازی کی ہندی انگ والی شاعری پڑھ کر یوں لگتا ہے جیسے وہ پنجاب یا سرحد کا نیازی پٹھان نہیں، برج (ہندی بھاشا کی جنم بھومی) کا باسی ہو۔'' (۱۶)

نفیس اقبال، منیر نیازی کے گیتوں کے اس پہلو کو اُن کی جنم بھومی (ہوشیار پور، بھارت) کے ساتھ ملاتی ہیں جس کے مطابق رادھا کرشن اور برندابن محض علامتیں ہیں جن کے در پردہ اُن کی اپنی وادی اور وہاں کی سُندر ناریاں ہیں۔ اُن کا بیان ملاحظہ ہو:

''منیر نیازی کے گیتوں میں رُوپ نگر اور پریم نگر کا تذکرہ اُس کو اپنی خوب صورت وادی کی یاد دلاتا ہے۔ اس کے گیتوں کی سندر ناریاں اس کی اپنی بستی کی ہی چنچل دوشیزائیں ہیں جنھیں اشفاق احمد نے ''دشتِ وفا کی خوب صورت ہرنیاں'' کہا ہے۔'' (۱۷)

یہاں منیر نیازی کی اُس گفتگو کا ذکر بھی ناگزیر ہے جو انھوں نے اپنی شاعری میں ہندی اساطیر کی موجودگی کے حوالے سے کی۔ بیان ملاحظہ ہو:

> ''یہ سب میرے بچپن کے واقعات ہیں۔ میں ان ہی فضاؤں میں رہتا تھا۔ اِن فضاؤں میں کھو جاتا تھا۔ انھیں محسوس کرتا تھا اور اپنے اندر اُتار لیتا تھا۔ میرے اندر ایک اساطیری دنیا آباد ہو گئی۔ شاید یہی وجہ ہے کہ میری شاعری میں اس کی جھلک نمایاں ہے۔'' (۱۸)

وہ ایسے شاعر ہیں جن کے ہاں واقعات کا من وعن بیان نہیں ملتا بلکہ متنوع عوامل کے میل جول سے اُن کا مخصوص شعری رنگ مرتب ہوتا ہے۔ ہندی مزاج اور مشرقی تاثر ان کے گیتوں میں نمایاں طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے جس میں عورت کا کردار تہذیب کا آئینہ دار ہے۔ رادھا کا کردار اس حوالے کو مزید واضح کرتا ہے۔

منیر نیازی کے گیتوں میں ہندی دیومالا اور تہذیب و تمدن سے استفادہ محض تصورات کی سطح تک محدود نہیں بلکہ لفظیات کی سطح پر بھی ظاہر ہوتا ہے۔ پشپ لتا، کامنا، کومل، ہردے، پریتم، سمے، سندر ناری، نرموہی چت چور، بندرابن، رجنی، چندر ماں، سندرتا، لگن، موہن، نربل سندریاں، کھونٹ، مرلیا باجے، موہن متواری، جمنا تٹ، آن براجے، سانورے شیام مراری، برندابن، باورے، بانوری، کارن اور کوی وغیرہ جیسے الفاظ ہندی کلچر، مذہب اور زبان کے آئینہ دار ہیں جنھیں اُنھوں نے گیتوں میں بہ خوبی استعمال کیا ہے لیکن ''ہندی لفظیات اور تصورات کا استعمال منیر نیازی کا اصل رنگ نہیں ہے۔''(۱۹)

گیت بنیادی طور پر نسائی جذبات و احساسات کی نمائندہ صنف ہے۔ جس طرح غزل میں مرد، عورت کے سامنے اپنے جذبات کا اظہار کرتا ہے اُسی طرح جب عورت، مرد سے اپنے قلبی جذبات و احساسات کا اظہار کرتی ہے تو گیت بنتا ہے۔ ''دراصل گیت اُس وقت جنم لیتا ہے جب عورت کا دل محبت کے بیج کو قبول کرتا ہے۔''(۲۰) رام پرکاش گیت کو اُس لمحے سے وابستہ کرتے ہیں ''جب آدم اور حوا کا ایک دوسرے سے سامنا ہوا اور اشاروں کی جگہ ہونٹوں سے گفتگو ہوئی۔''(۲۱) عورت کے اظہارِ محبت سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ موضوع میں جذبات کی تپش اور حدت تو موجود ہوتی ہے مگر اس اظہار میں معصومیت، لطافت، سادگی، بے ساختگی اور بے لوث جذبات کا وفور ملتا ہے۔ منیر نیازی کے گیتوں میں بھی نسائی کیفیات کا اظہار ملتا ہے جس میں عورت کے جذبات و کیفیات کا بیان ملتا ہے۔ مثال کے طور پر ایک گیت ملاحظہ ہو جس میں نسائی کیفیات کا بھرپور اظہار کیا گیا ہے:

شام ہوئی گھر آ باورے، شام ہوئی گھر آ
تو نے سفر میں کیا کچھ دیکھا، ہم کو بھی تو سنا، باورے

شام ہوئی گھر آ
کیسے کیسے لوگ ملے تھے کیا تھا ان کا نام
کہاں کہاں کی خاک اُڑائی، کہاں کیا بسرام
کون تھا جس نے تیرے دل سے مجھ کو دیا بُھلا باورے
شام ہوئی گھر آ (۲۲)

گیت کے اس ٹکڑے میں عورت کے قلبی جذبات اور خدشات سے ملی جلی تصویر بنتی ہے جس میں ایک برہن اپنے محبوب کی بے تابی اور بے چینی سے منتظر ہے اور ''باورے'' کہہ کر مخاطب ہوتی ہے کہ اب شام ہوگئی ہے، گھر واپس آؤ اور سفر میں جو کچھ دیکھا اُس کا حال سناؤ۔ کیا تو نے مجھے بھلا دیا ہے؟ آخر وہ کون سی ایسی مصروفیت ہے جس نے تیرے دل سے میری یاد کے نقش مٹا دیے۔ یہ خالصتاً نسائی جذبات کا اظہار ہے۔ انتظار کی اس کیفیت میں ہمارے سماج کی معاشی صورتِ حال کا بھی حصہ ہے جہاں عورت اپنے محبوب پیا کے انتظار میں زندگی گزارتی ہے۔ ڈاکٹر نجمہ خاں اِس حوالے سے لکھتی ہیں:

''منیر نیازی نے گیت بھی لکھے۔ اُنھوں نے گیت کے مزاج کو سمجھتے ہوئے اس کے مخصوص آہنگ اور لہجہ میں لکھے اور نسائی کیفیات کا اظہار فنکارانہ انداز سے کیا۔'' (۲۳)

عظمت اللہ خاں کی طرح منیر نیازی کے ہاں بھی بعض مقامات پر اظہارِ محبت اور اظہارِ جذبات مرد کی طرف سے ہے۔ نسائی جذبات کا اظہار بھی مرد کی زبان سے ہوتا ہے اور خصوصیت یہ ہے کہ گیت کا حسن پامال نہیں ہوتا۔ ذیل میں دو مثالیں ملاحظہ ہوں جن میں عورت کے جذبات کا اظہار مرد کی زبان سے ہوا ہے:

رات اندھیری، بادل برسے
جیارا دھڑکے موہن ڈر سے
وہ دیکھو اک سندر ناری
پیا ملن کو نکلی گھر سے

جھوم جھوم کر بادل برسے (۲۴)

اس میں منیر نیازی نے رادھا اور شیام کے قصے کے پس منظر میں عورت کے جذبات کو بیان کیا ہے۔ بیانیہ انداز کے باعث کہیں بھی گیت کی غنائیت یا مزاج میں خرابی پیدا نہیں ہوئی۔ اس کے ساتھ وہ کبھی کبھی عورت کو مخاطب کر کے بھی گفتگو کرتے ہیں۔ یوں لگتا ہے کہ جیسے وہ عورت کی ہمت بندھاتے ہیں اور کسی مقام پر ٹھہرنے کی بجائے عمل کے

لیے مہمیز دیتے ہیں۔ گیت عورت کے جذبۂ آزادی کی پیداوار ہے۔ یہ اُس وقت جنم لیتا ہے جب زمین سے چمٹی ہوئی عورت شعورِ ذات کی پہلی کروٹ سے آشنا ہوتی ہے اور تمام بندھنوں کو توڑ کر اپنے پتیم پتی تک پہنچنے کے لیے تیار ہو جاتی ہے لیکن تیاگ کا یہ عمل منفی انداز کا حامل نہیں۔ منیر نیازی کے اس تکنیک کے حامل گیتوں میں بھی گیت کا یہ مزاج واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے لیکن فرق یہ ہے کہ وہ خود اُس کے جذبۂ حریت کو بیدار کرتے ہیں اور جذباتی تحرک وتموج کو تقویت دیتے ہیں۔ مثلاً یہ گیت ملاحظہ ہو:

او متوالی نار!

چھوڑ کے سب سنسار

جا موہن کے دوار____ او متوالی نار! (۲۵)

منیر نیازی کے گیتوں میں موجود یہ رجحان گیت نگاری کے حوالے سے پختہ شعور کا غماز ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا اُن کے گیتوں کی اس صفت کا یوں محاکمہ کرتے ہیں:

> ''منیر نیازی کے ہاں ایک تماشائی کی حیثیت میں محبت میں مبتلا عورت کی حرکات کو دیکھنے کی ایک روش ملتی ہے۔ یا یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ اگرچہ منیر کے گیتوں میں بھی بات مرد کی طرف سے کہی گئی ہے تاہم دراصل اس میں عورت کی کہانی کو ہی موضوع بنایا گیا ہے اور اسی لیے بیان میں مرد کی بجائے عورت کا جذباتی تموج زیادہ نمایاں ہے۔۔۔ منیر کی عطا یہ ہے کہ اُس نے عورت کے جذباتی تحرک کو عورت کی زبان سے بیان کرنے کی بجائے مرد کی زبان سے بیان کیا ہے اور یوں گیت کو ایک تازہ ذائقے سے آشنا کر دیا ہے۔'' (۲۶)

گیت بنیادی طور پر عورت کے اظہارِ محبت کا ذریعہ ہے اور اس میں مرد ہی مخاطب و محبوب ہوتا ہے۔ منیر نیازی کے گیتوں میں تذکیر و تانیث کے حوالے سے بے اعتنائی کی روش اُبھرتی ہے۔ بعض اوقات وہ مرد کے جذبات کا اظہار کرتے ہیں لیکن ان جذبات میں وجودی کرب اور اکلاپے کی کیفیت نمایاں ہوتی ہے۔ وجودیت اور تنہائی ان کی نظم اور غزل کا بھی بنیادی محور و مرکز ہے۔ ''وجودیت دراصل انسان کے ہونے کی دلیل ہے۔'' (۲۷) ایک انٹرویو میں اُنھوں نے تنہائی اور اپنی ذات کی جانب مرتکز ہونے کی وجہ اس طرح واضح کی:

> ''مجھے ڈر لگتا ہے کہ مجھے کوئی چرا نہ لے۔ میں ایک خوف میں مبتلا رہتا ہوں کہ کہیں ایسا نہ ہو جائے یا ویسا نہ ہو جائے۔ یہ خوف ہمارے پورے معاشرے پر مسلط ہے۔ لوگ کہتے ہیں کہ آپ کسی سے ملتے ہیں نہ پی آر بناتے ہیں۔ میں کہتا ہوں کہ میں خود سے ملتا ہوں۔ میرے لیے بس یہی کافی ہے۔'' (۲۸)

اُن کی خانگی زندگی سے بھی وجودی طرزِ عمل کے محرکات مل جاتے ہیں جس کا اظہار صوفیہ بیدار اُن ہی کے الفاظ میں اس طرح کرتی ہیں:

''منیر نیازی کہتے ہیں کہ ان کی ماں چھپ چھپ کر رویا کرتی تھیں۔ کہیں کہیں ڈائریوں میں کچھ لکھا کرتی تھیں۔ کم عمری میں شوہر چلا گیا تو دیور سے شادی کرنا پڑی۔ خود اکیلی تھی اس لیے زیادہ بچوں کو جنم دیا مگر مجھے اُس نے اپنی تنہائی منتقل کر دی۔'' (۲۹)

اُن کی شاعری میں ہجوم کے بطن سے تنہائی جنم لیتی ہے۔ اِردگرد حسن کے میلے لگے ہیں مگر اس کے باوجود تنہائی اور اُداسی کی کیفیت غالب ہے۔ اس میں مرد کی انفعالیت پسندی بھی واضح ہے۔ مرد اور عورت دونوں شرمیلے ہونے کی وجہ سے فعال نظر نہیں آتے۔ مثلاً:

کس کس سے ہم پریت نبھائیں
کون سی مُورت من میں بٹھائیں
سانجھ سویرے کس کو ڈھونڈنے
کُنج گلیوں میں جائیں
کس سے پریت نبھائیں
نت نئی اک سندر ناری
ہردے بیچ سمائے
جس ناری کو میں چاہوں
وہ دُور کھڑی شرمائے
ایسے بھید سمجھ نہ آئیں
لو پھر سانجھ سہانی آئی
دھیان میں لاکھوں باتیں لائی
سُونے گھر میں سندریوں نے
نینن جوت جلائی
کس رادھا سنگ راس رچائیں (۳۰)

قیصر جہاں، منیر نیازی کی شاعری میں اظہارِ عشق کی روش کے حوالے سے لکھتی ہیں:

''منیر نیازی اور نگار صہبائی کے گیتوں میں اکثر اظہارِ عشق مرد کی جانب سے ہوا ہے۔ گیت کی دنیا میں یہ ایک نیا موڑ ہے۔'' (۳۱)

اُن کے گیتوں کا مرد تنہائی کی اذیت میں مبتلا ہے اور اُس پر انفعالیت پسندی اس قدر غالب ہے کہ محبوب کا وجود غزل

کے محبوب کی مانند اُس کی دسترس سے باہر ہے۔ اس لیے اُسے چاند بنا کر آسمان کی سیج پر بٹھا دیتے ہیں اور اپنے دل کی آواز کو پاگل من کی باتوں سے تعبیر کرتے ہیں۔ مثلاً اُن کا ایک گیت ملاحظہ ہو:

بات تو دیکھو پاگل من کی
چاہ کرے اُس کے جوبن کی
جس کا بسیرا سیج گگن کی
باتیں دیکھو پاگل من کی (۳۲)

غزل کے مزاج کی طرح وہ محبوب کی بے وفائی اور بے توجہی کے باعث دردمندی اور گداز کی تصویریں بھی کھینچتے ہیں جس میں لفظیات اور لوچ گیتوں کا ہے لیکن موضوع اور انداز غزل سے زیادہ قریب ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ اس ہجر اور بے وفائی کے قصے میں وصل کی نشاط انگیز صدا بھی سنی جا سکتی ہے جو ماضی کے ایوانوں میں کبھی گونجی تھی۔ مثلاً ایک گیت سے چند سطریں ملاحظہ ہوں جس میں محبوب کی بے وفائی کا اظہار ہے۔

جس نے مرے دل کو درد دیا
اُس شکل کو میں نے بُھلایا نہیں
اک رات کسی برکھا رُت میں
کبھی دل سے ہمارے مٹ نہ سکی
بادل میں جو چاہ کا پھول کھلا
وہ دھوپ میں بھی کمہلایا نہیں
جس نے مرے دل کو درد دیا
اس شکل کو میں نے بھلایا نہیں (۳۳)

غزل کی صنف فارسی کی شعری روایت سے منسلک ہے جس میں محبوب کے لیے مذکر کا صیغہ استعمال ہوتا ہے۔ منیر نیازی نے گیتوں میں بھی محبوب کے لیے مذکر کا صیغہ استعمال کیا ہے۔ عاشق اور محبوب دونوں کے لیے بعض اوقات وہ مذکر کا صیغہ بھی استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً درج ذیل گیت میں اگر چہ ہندی دیومالا موجود ہے لیکن کرشن اور رادھا دونوں کے لیے صیغۂ تذکیر ہی آیا ہے:

کب تک چلتا رہے گا راہی ان انجانی راہوں میں
کب تک شمع جلے گی غم کی ان بے چین نگاہوں میں

وہ بھی بھول گیا ہوگا مجھے دنیا کے جنجالوں میں
کتنا بدل گیا ہے تو بھی آتے جاتے سالوں میں
گا کوئی گیت خوشی کا پاگل کیا رکھا ہے آہوں میں
مل بھی گیا وہ پھر کیا ہوگا؟ لاکھوں ملتے دیکھے ہیں
یہ گلزار تو رات کی چپ میں سب نے کھلتے دیکھے ہیں
رات کٹی تو خاک اُڑتی ہے پیار کی جلوہ گاہوں میں
کب تک۔۔۔۔ (۳۴)

جب کرشن رادھا کو اپنے مقصد کی خاطر ورنداوان چھوڑ کر چلا گیا تو ایسے میں معاشرے کی جانب سے جس طرح کی گفتگو ہوسکتی ہے اس کا عکس واضح طور پر اُن کے گیتوں میں ملتا ہے۔ دوسری جانب کرشن کے حوالے سے کہا گیا ہے کہ وہ بھی دنیا کے جنجالوں میں مجھے بھول گیا ہوگا اور رادھا کے بارے میں کہا گیا ہے کہ تو بھی وقت کی گرد میں تبدیل ہو چکی ہے۔ ''یہی وجہ ہے کہ گیت اُس محبت کا اظہار ہے جو مُسافر کو دیکھتے ہی عورت کے دل میں پیدا ہوئی اور جو مسافر کے چلے جانے کے بعد ایک آتشِ پنہاں کی صورت اختیار کر گئی تھی۔'' (۳۵)

بُت پرستی اور سراپا نگاری کا رجحان ہندی گیتوں کا طُرّہ ٔامتیاز ہے جس کے تحت شیام کے رنگ روپ کی تعریف کا رجحان نظر آتا ہے۔ منیر نیازی کے گیتوں میں بھی اگرچہ ہندی روایت سانس لیتی نظر آتی ہے لیکن بت پرستی اور سراپا نگاری کا واضح میلان نہیں ملتا بلکہ اس میں رمزیت کا پہلو غالب ہے اور مرد کی زبان سے عورت کی تعریف ملتی ہے۔ مثلاً:

ہونٹ جلتے دیپ آنکھیں رنگ کی پچکاریاں
اپنے اپنے دھیان میں ڈوبی سجیلی ناریاں (۳۶)

اِن مثالوں میں مرد کی زبان سے عورت کے جسمانی خدوخال کی تعریف تو نظر آتی ہے لیکن بت پرستی یا سراپا نگاری کا وہ انداز نظر نہیں آتا جو ہندی روایت کے زیرِاثر ملتا ہے۔ اس پر فارسی کی شعری روایت کا گہرا اثر ہے جس میں معاملاتِ حسن و عشق کا بیان انتہائی قرینے سے کیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر کا کہنا ہے کہ:

''جذبہ جب رس میں تبدیل ہو جائے تو گیت جنم لیتا ہے۔ جسم کی پکار جب کو ملتا کا رنگ پکڑے تو گیت کے بولوں میں ڈھلتی ہے۔ حسن برہا کی آگ میں جلے تو گیت نغمہ کے پیکر میں ڈھلتا ہے۔'' (۳۷)

سلیم اختر کے اس قول کے مطابق جذبۂ عشق گیتوں کی بنیاد ہے جس کا معصوم اور فطری اظہار گیتوں سے ملتا ہے۔ ''گیت ہمیں آج کی باشعور تہذیب کے بوجھ سے نجات دلا کر اُس فطری زندگی سے ہم آہنگ کرتے ہیں جہاں

حیات کی پیچیدگیاں نہیں ہوتیں اور معصوم انسان تمام غیر فطری لبادوں کو اُتار کر سامنے آتا ہے۔''(۳۸) منیر نیازی کے گیتوں میں بھی جذبۂ عشق بنیادی حیثیت کا حامل ہے بلکہ گیت اور عشق مترادفات کی حیثیت رکھتے ہیں۔ رادھا اور کرشن اس عشق کی علامتیں ہیں۔ ہندو دیومالا کے اس قصے سے قطع نظران کے ہاں محبت کے حوالے سے ایک مخصوص تصور اُبھرتا ہے جو اُن کی نظم اور غزل میں بھی ظاہر ہوتا ہے اور اسی روایت سے گیتوں میں بھی نظر آتا ہے۔ وہ محبت کو زندگی کی بنیادی قدر سمجھتے ہیں جو زندگی میں حیات بخش تر و تازگی اور بشاشت عطا کرتی ہے اور غم روزگار کو آسان بنا دیتی ہے۔ یہ ایسی دائمی قدر ہے جسے فنا نہیں بلکہ یہ ابدی و حقیقی قدر ہے۔

گیت جو لاتا ہے کشتِ زندگی میں تازگی
جس کو سن کر دُور ہوتی ہے اُداسی رات کی
جو مداوا ہے جہاں میں سختیِ ایام کا(۳۹)

عشق کی ایک جہت حقیقی بھی ہے۔ گیتوں کے لیے عموماً عشق مجازی کو مخصوص سمجھا جاتا ہے لیکن منیر نیازی نے عشقِ مجازی کے ساتھ عشقِ حقیقی کو بھی موضوع بنایا ہے۔ یہاں اُن کے گیت ہندی دیومالا کے اثرات سے باہر آ گئے ہیں اور فارسی کی شعری روایت اپنی تمام تر لفظیات اور فضا کے ساتھ ظاہر ہوتی ہے جو اس کو غزل کی لفظیات اور آہنگ کے قریب لے آتی ہے۔ درج ذیل گیت اس کی بہترین مثال ہے:

اے صاحبِ جمال!
اب آ کے دیکھ تیرے لیے کیا ہے میرا حال
اے صاحبِ جمال!
کچھ رحم کر، نہ اتنے تغافل سے کام لے
آ اور مسکرا کے مرا ہاتھ تھام لے
تیرے بغیر مجھ کو تو جینا ہوا محال
اے صاحبِ جمال!
دنیا سے دور اس کی بھری محفلوں سے دُور
چوکھٹ پہ تیری آ کے گرا ہوں غموں سے چُور
پردہ اُٹھا کے سن بھی ذرا اب مرا سوال
اے صاحبِ جمال! (۴۰)

امجد طفیل اس گیت میں موجود عشق کی حقیقی جہت کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''اس گیت کا مخاطب کوئی اور نہیں یا تو رسول کریمؐ ہیں یا پھر اللہ تعالیٰ کی ذات۔اس حوالے سے ہمیں منیر نیازی کا یہ گیت، اُردو گیت نگاری میں ایک منفرد مثال کے طور پر نظر آتا ہے۔'' (۴۱)

گیت ایک داخلی صنفِ سخن ہے جس میں دل کی گہرائیوں سے جذباتِ قلبی کا اظہار کیا جاتا ہے۔اِس اظہار میں فطری معصومیت، بے ساختگی، خلوص اور جذبے کی حِدّت شامل ہے۔منیر نیازی کے گیتوں میں اظہار کا قرینہ یاد ہے۔جو اُن کی شاعری کا محبوب موضوع ہے اور گیت کے مزاج سے پوری طرح مناسبت بھی رکھتا ہے۔فرق صرف یہ ہے کہ منیر نیازی کی یہ یاد نگاری بچھڑے ہوؤں کی جستجو ہے اور یہ یاد اُن کے لہجے میں اُداسی کی دل سوز لہر پیدا کرتی ہے مثلاً:

یاد کے اس حصار میں بھی عشق کا جذبہ اپنی جھلک دکھاتا ہے۔منیر نیازی کے گیتوں میں ہمیں ارتقائی کیفیت نظر آتی ہے۔ابتدا میں اُن کے ہاں گیت لکھنے کا رجحان زیادہ ہے اور ان پر گیتوں کی روایتی فضا اور لفظیات جس کا تعلق ہندی گیتوں کے ساتھ بنتا ہے، غالب نظر آتا ہے۔آہستہ آہستہ اُنھوں نے اظہار کے لیے گیت کی بجائے نظم اور غزل کو مخصوص کر لیا۔ایسے میں جو چند گیت اُنھوں نے کہے، وہ ہندی کی بجائے فارسی روایت اور لفظیات کے قریب ملتے ہیں۔ان میں نظم اور غزل دونوں کا آہنگ گُھل مل گیا ہے۔مثلاً ایک گیت اے صاحبِ جمال!۔۔۔جس کا ذکر گزشتہ سطور میں گزرا ہے۔اس گیت میں نظم کا انداز اپنی جھلک دکھاتا ہے۔ڈاکٹر انور سدید اس گیت کی بابت لکھتے ہیں:

''اس میں منیر نے ہندی گیت کی روایت سے انحراف کیا ہے اور گیت کو نظم کے مزاج کے قریب لانے کی کوشش کی ہے۔''(۴۲)

اُن کے گیتوں کے اشعار پر بعض اوقات غزل کا گمان بھی گزرتا ہے مثلاً یہ شعر ملاحظہ ہو جو کسی غزل کا مطلع محسوس ہوتا ہے، قافیہ اور ردیف کا باقاعدہ التزام موجود ہے اور مصرعوں میں ارکان کی تعداد بھی غزل کی طرح ہے:

نہیں ہے رُت یہ ملنے کی وہ موسم اور ہی ہوگا
ترے آنے کی گھڑیوں کا وہ عالم اور ہی ہوگا (۴۳)

لفظ ''گیت'' ہندی زبان سے اُردو میں آیا ہے جس کا لغوی مفہوم راگ، گانا، سرود، بھجن یا نغمہ ہیں۔موسیقیت یا غنائیت گیتوں کی سب سے نمایاں خوبی ہے۔اسے نسوانیت کے غنائی اظہار کی ایک صورت سمجھا جاتا ہے۔میرا جی راگوں کو گیتوں کی تخلیق کا اہم جز وسمجھتے ہیں۔وہ کہتے ہیں:

''سب سے پہلے آواز بنی۔آواز کے اُتار چڑھاؤ سے سُر بنے۔سروں کے سنجوگ سے بول نے جنم لیا اور پھر راگ ڈوری میں بندھ کر بول گیت بن گئے۔'' (۴۴)

اسی طرح بیگم بسم اللہ نیاز نے گیت کو لریکل نظم قرار دیا ہے:

''گیت اصطلاحِ عام میں ایک گانا ہے، جو گایا جاتا ہے اور جس میں ترنم اور شیرینی کوٹ کوٹ کر بھری ہوتی ہے۔ ادبی معنوں میں گیت ایک چھوٹی سی لریکل نظم ہوئی جس میں منفرد خیال یا جذبہ داخلی طور پر بیان کیا جائے۔'' (۴۵)

منیر نیازی کے گیت غنائیت کا بھرپور اظہار ہیں جن میں ترنم، لے، رقص، جھنکار اور نغمگی پوری طرح موجود ہے۔ گیتوں کا تعلق چوں کہ ہماری حسِ سامعہ سے ہوتا ہے۔ اس لیے ان میں سماعت سے متعلق ان تمام خصوصیات کا موجود ہونا ضروری ہے۔ یہی موسیقیت ہے جو گیتوں کو دوسری اصناف سے ممتاز و یگانہ کرتی ہے۔ وہ راگوں کا بڑا اچھا شعور رکھتے تھے اور موسیقی سے والہانہ شغف نے اُن کے گیتوں کو موسیقی کے لوازمات کی جانب مائل کیا۔ ''انھیں کلاسیکل موسیقی کا درک تھا۔ وہ بڑے غلام علی خاں، ہیرا بائی بروڑکر، پنڈت بھیم سین جوشی، استاد امانت علی خاں، استاد فتح علی خاں، کشوری امونکر، استاد امیر خاں اندور والے اور استاد عبدالکریم خاں کے بڑے مداح تھے۔ وہ راگ بیراگی، بھیروں اور راگ درباری کے عاشق صادق تھے۔'' (۴۶) وہ گیتوں میں نہ صرف مترنم، سبک اور رواں بحور کا انتخاب کرتے ہیں بلکہ تکرار لفظی، غنائی الفاظ کے انتخاب اور مصرعوں کی تعداد گھٹا بڑھا کر موسیقیت پیدا کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ صوتی، صوری اور معنوی ہر سطح پر غنائیت کی لہر موجزن نظر آتی ہے۔

چاروں کھونٹ مرلیا باجے، دُھن موہن متواری
جمناتٹ پر آن براجے سانورے شیام مراری
چاروں کھونٹ مرلیا باجے دھن موہن متواری
جس کو سن کر سوچ میں کھو گئی برندابن کی ناری
چاروں کھونٹ مرلیا باجے دھن موہن متواری (۴۷)

اِن مثالوں میں مٹھاس اور حلاوت کا احساس ہوتا ہے اور ایک ایک لفظ پڑھنے اور سننے والے کے دل میں جا گزیں ہوتا ہے۔ ہندی زبان کا استعمال بھی اس موسیقیت کو دوچند کرتا ہے۔ ''ہندی زبان میں ایک ملائمت، مٹھاس اور نرمی ہے۔ اس لیے گیت میں ہندی الفاظ سے حلاوت و شیرینی پیدا ہوتی ہے۔'' (۴۸) لفظوں کی نشست اس طور پر کی گئی ہے کہ کوئی آواز مفرد یا مرکب شکل اختیار کر کے کرختگی کا موجب نہیں بنتی۔ ٹیپ کے مصرعے یا استھائی کی تکرار کے ذریعے موسیقیت کے تاثر میں اضافہ کیا جاتا ہے۔ ہر بند کے آخر میں مصرعہ اولیٰ کا اعادہ موسیقی کی خاطر کیا جاتا ہے۔ اس طرح ہر بند کے آخر میں قافیہ کی جھنکار لانا جو قاری کو مصرعۂ اولیٰ دہرانے پر مجبور کر دے؛ بھی ترنم اور لے پیدا کرتا

ہے۔اسی طرح تکرارلفظی سے بھی آہنگ اورغنائیت پیدا ہوتی ہے۔منیر نیازی کے گیتوں میں غنائی اظہار کی یہ تمام شکلیں ملتی ہیں۔گیت کا ایک اقتباس ملاحظہ ہوجس میں قافیے اور ردیف کے حسن کے ساتھ تکرارلفظی کے ذریعے آہنگ پیدا ہوتا ہے۔

بستی بستی گھومنے والے
اس کے لوبھی یہ متوارے
نربل سندریوں کے من میں
چاہ کی آگ لگانے والے
ان کی باتوں میں مت آنا (۴۹)

صنعت ترصیع استعمال کاتعلق بھی موسیقیت کے ساتھ ہے۔منیر نیازی کے گیتوں میں اس صنعت کا استعمال بھی خال خال ملتا ہے۔اس میں شعر کے دونوں مصرعوں کی ابتدا یکساں یا ہم قافیہ الفاظ سے ہوتی ہے جوصوتی آہنگ پیدا کرتا ہے۔

کب تک چلتا رہے گا راہی ان انجانی راہوں میں
کب تک شمع جلے گی غم کی ان بے چین نگاہوں میں (۵۰)

گیتوں کی ایک اہم خوبی جذبات نگاری بھی ہے۔بیگم بسم اللہ نیاز نے اپنی کتاب ''اُردو گیت'' میں جذبات نگاری اوراختصار کو بنیادی خوبیاں قرار دیا ہے۔جذبات نگاری ایسی بھرپور ہونی چاہیے کہ پڑھنے والا ایسا محسوس کرے کہ یہ جذبات اور کیفیات اس کی اپنی کیفیات ہیں اور یہ واردات خوداُس کے دل پر گزری ہے۔منیر نیازی کے گیتوں میں جذبات کی سچائی اورفطری اظہار ملتا ہے۔وہ چندسطروں میں مخصوص پس منظر میں پوری فضا تیار کرتے ہیں جس میں اُن کے کردار بولتے اورحرکت کرتے نظر آتے ہیں۔مثلاً ایک گیت سے اقتباس ملاحظہ ہو:

دن ڈھلتے ہی ہرآنگن میں
سکھ کا جادو چھائے
جس کے درس کورادھاترسے
وہ موہن کب آئے
بول رے من کے مور (۵۱)

جذبات کی عکاسی میں منیر نیازی کا لہجہ نہایت دھیما اور مدھم ہوتا ہے جس سے گیت کا حسن مزید تیکھا ہو جاتا ہے۔جدید اُردو شاعری میں علامتیں، استعارے اورلفظیات کا مطالعہ بہت اہمیت اختیار کرگیا ہے۔منیر نیازی کی شاعری

میں یہی عوامل مل جل کر اُن کی شاعری کی فضا تیار کرتے ہیں۔ یہ پیرایہ بیان نظم اور غزل کے ساتھ گیتوں میں بھی نمایاں طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے لیکن یہ علامتیں اور استعارے اُن کی باقی شاعری سے ہٹ کر منفرد مفہوم کے حامل نہیں بلکہ اُسی تسلسل میں استعمال ہوئے ہیں۔اُن کا علامتی اسلوب ان کے گیتوں میں گہرائی اور تاثر کی شدت میں اضافہ کرتا ہے جس میں شام، رات، بادل، چاند، ہوا، دھوپ، مرلیا اور سایہ شامل ہیں۔ یہ تمام استعارے اُن کی نظم و غزل اور جدید شاعری سے متعلق ہیں۔

استعارہ اُردو شاعری کی پہچان ہے۔ ہر شاعر کے فنی نظام اور لفظی در وبست میں اسے ایک اہم وسیلے کی حیثیت حاصل ہے۔اُن کے گیتوں میں سب سے زیادہ شام اور رات کا حوالہ آتا ہے جو درد کو بڑھانے والا اور اُداسی وغمگینی کی فضا پیدا کرتا ہے۔ یادِ رفتگاں اس وقت میں شدت اختیار کر جاتی ہے۔ یوں یہ وقت داخلی خود کلامی اور داخلی کرب کا محرک بنتا ہے۔ مثلاً:

شور کرتے، گونجتے گھنگور کالے بادلو
لاؤ اس بھولے سمے کی دل جلاتی شام کو
شور کرتے، گونجتے گھنگور کالے بادلو (۵۲)

بادل کا استعارہ رومانی پس منظر میں استعمال ہوا ہے۔ جہاں یہ وصل کے ساتھ کیف و انبساط کا تاثر پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ ہے۔خواہشات اور آرزوؤں کے لیے مہمیز کا درجہ رکھتا ہے لیکن ان کی گرج کے ساتھ خوف، ڈر اور اسرار کی کیفیت بھی منسلک ہے۔

بادل میں جو چاہ کا پھول کھلا
وہ دھوپ میں بھی کمھلایا نہیں (۵۳)

اس شعر میں جہاں بادل کا استعارہ استعمال ہوا ہے وہیں اس کے مقابل میں دھوپ کا استعارہ استعمال ہوا ہے جو زندگی کی تلخیوں، مشکلات اور آزمایش کا استعارہ ہے۔ چاند کا استعارہ خوب صورتی اور دل آویزی، محبوب، اُداسی اور وجودی کرب کے اظہار کے لیے استعمال ہوا ہے۔ چاند کا حسن محبوب کے حسن سے مماثل اور غزل کے محبوب کی طرح نارسائی کا استعارہ بنتا ہے۔اس کے علاوہ چاند کی تنہائی شاعر کے دل میں موجود تنہائی اور وجودی کرب کے احساس میں شدت پیدا کرتی ہے۔

پچھلے پہر کا چاند تھا کتنا چُپ چُپ اور اُداس (۵۴)

مُرلیا کا تعلق کرشن کے ساتھ ہے۔ منیر نیازی کے گیتوں میں مرلیا محبت اور عشق کا استعارہ ہے۔ ایسی محبت جو پیتم کو

اپنے سحر میں مبتلا کر کے اُسے آزمایش میں مبتلا کرتی ہے جیسے رادھا کو ورنداوان میں فرقت اور جدائی کا وقت گزارنا پڑا۔منیر نیازی کی شاعری کی سب سے اہم علامت ہوا ہے جس کے ساتھ تعمیری اور تخریبی دونوں طرح کے پہلو وابستہ ہیں۔اُن کے گیتوں میں ہواغم انگیزی کا استعارہ ہے مثلاً اُن کے ایک گیت سے اقتباس ملاحظہ ہو:

شام کا تارا چمکے ایسے
جیسے مست رسیلے نین

جب میں بکھری آوازوں کے سُونے بن سے گزر کر
ڈری ہوئی آنکھوں میں گہرے غم کے خزانے بھر کر
سنتا جاؤں ڈگر ڈگر پر تیز ہوا کے گھایل بین

شام کا تارا چمکے ایسے
جیسے مست رسیلے نین (۵۵)

اِس بند میں منیر نیازی کی نظم اور غزل میں موجود پراسرار طلسماتی فضا واضح طور پر محسوس ہوتی ہے جو خالصتاً منیر نیازی کا رنگ ہے جو سُونے بنوں، ڈری ہوئی نگاہوں، غم کے خزانوں اور تیز ہوا کے گھایل بین جیسی لفظیات سے اُبھرتا ہے۔ایک گیت میں اُنھوں نے رات اور ہوا کے استعارے کو ملا کر استعارہ سازی کی ہے۔وہ ’’راتوں کی ہوا‘‘ کو مخاطب کر کے کہتے ہیں کہ اے راتوں کی ہوا! تو کس کو ڈھونڈنے گھر سے نکلی ہے؟ تیرے من کا موہن کہاں ہے؟ مجھے یہ راز بتا! پھر اُسے خبردار کرتے ہیں کہ من موہن کی کھوج میں چلتے چلتے تیرے پاؤں تھک جائیں گے اور پھر بھی تو پریتم کے گاؤں نہ پہنچ پائے گی۔عشق دُکھ کا کھیل ہے۔اس لیے اے بانوری! تو اسے ترک کر کے گھر واپس چلی جا اور جا کے پربت کے نیلے جھرنوں کو اپنے گیت سنا اور اونچے اونچے پیڑوں والے بن کی ہنسی اُڑا۔گیت میں موجود لفظیات اور ڈرامائی وخطابیہ قالب اسے انفرادیت عطا کرتا ہے۔راتوں کی ہوا کو مخاطب کر کے ہونے والی ساری گفتگو اِسے رادھا کے کردار سے جا ملاتی ہے اور شاعر کے تخیل کی اڑان دیکھیے کہ جس نے رادھا کے کردار کو راتوں کی ہوا کی صورت میں منقلب کیا اور پھر ہوا کی تجسیم کی ہے۔اونچے اونچے پیڑوں والے بن، دراصل سماج اور تہذیب کی جکڑ بندیاں ہیں جو عشق کی راہیں مسدود کرتی ہیں، گیت ملاحظہ ہو:

کس کو ڈھونڈنے گھر سے نکلی۔۔۔اے راتوں کی ہوا!
کہاں ہیں تیرے من کے موہن۔۔۔کچھ تو بھید بتا
اے راتوں کی ہوا!

اس کی کھوج میں چلتے چلتے تھکیں گے تیرے پاؤں
پھر بھی دُور رہے گا تجھ سے اس پریتم کا گاؤں
چھوڑ یہ دُکھ کا کھیل بانوری۔۔۔گھر کو واپس جا
اے راتوں کی ہوا!
پربت کے نیلے جھرنوں کو اپنے گیت سنا
اونچے اونچے پیڑوں والے بن کی ہنسی اُڑا
اے راتوں کی ہوا!____ (۵۶)

اِن تمام استعاروں کا تعلق فطرت کے ساتھ ہے جو فطرت سے اُن کی والہانہ محبت، شیفتگی اور وارفتگی کا اظہار ہے۔ ساون، بادل، سانجھ سویرے، تارے، پھول، چندر ماں، گگن، رات، ندی، آسمان، پھلواری، پربت، نیلے جھرنے، پیڑ، بن، شام کا تارا، گھنگھور گھٹا اور دھوپ جیسے الفاظ فطرت سے گہرے انسلاک اور اُس کے بہ غور مشاہدے کے غماز ہیں۔اُن کی شاعری میں موجود طلسماتی اور پراسرار فضا میں مابعد الطبیعی عناصر کا حوالہ بہت اہمیت رکھتا ہے۔اُن کے گیتوں میں یہ فضا تو نہیں ملتی لیکن ان کے دو گیتوں میں 'سائے' کا ذکر ملتا ہے جو خوف، پراسراریت اور طلسماتی کیفیت کو جنم دیتا ہے۔منیر نیازی کے گیتوں میں اس کا استعمال ملاحظہ ہو:

سایہ بن کر دل سے گزری یاد گئی برساتوں کی
یاد یکھی تصویر نظر نے بہار میں ڈوبی راتوں کی
نیلے نیلے آسمان پر۔۔۔ (۵۷)

اِن دونوں مثالوں میں سایہ آسیبی اور غیبی خصوصیت کا حامل ہے۔پہلی مثال میں یادِ رفتگاں آسیب بن کر بیتے دنوں کی یاد دلاتی ہے اور روح وقلب کا روگ بن جاتی ہے۔دوسری مثال میں شاعر نے پورا منظر کھینچا ہے جس میں چاند تنہا، چُپ چاپ اور اُداس ہے۔برہن کو یاد آتا ہے کہ جاتے ہوئے داستانوں کے کسی کردار کی مانند اُس کے محبوب کو یہ تنبیہ کی تھی کہ آج رات تم سفر پر مت نکلنا۔کاش تم اُس کی بات مان لیتے اور آج اس مشکل میں مبتلا نہ ہوتے۔

منیر نیازی حسیات کے استعمال سے ایسی تمثالیں تراشتے ہیں جو صوری و معنوی حسن کی حامل ہوتی ہیں۔تمثال آفرینی کے لیے شبلی نعمانی نے ''محاکات نگاری'' کی اصطلاح استعمال کی ہے جس کے مطابق ''کسی چیز یا حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اُس شے کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے۔'' (۵۸) لفظی پیکر، تمثال، امیجری اور محاکاتی استعارہ اسی کی مختلف اصطلاحات ہیں۔شمس الرحمٰن فاروقی کے مطابق ''ہر وہ لفظ جو حواسِ خمسہ میں سے کسی ایک یا ایک سے زیادہ کو

متوجہ کرے، پیکر ہے۔"(۵۸) اُن کے گیتوں میں بھی کہیں کہیں تمثال نگاری کی مثالیں ملتی ہیں جن کا تعلق زیادہ تر حِس بصارت کے ساتھ ہے۔ذیل میں چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

(i) لو پھر سانولی رجنی نے تاروں بھرا آنچل لہرایا (۶۰)

(ii) ڈوب گیا اب شام کا سورج آئی کالی رات (۶۱)

(iii) نیلے نیلے آسمان پر بادل ہیں چمکیلے (۶۲)

پہلی مثال میں سانولی رجنی (کالی رات) کے ظاہر ہونے کا دل کش منظر پیش کیا گیا ہے اور رات کی تجسیم کرتے ہوئے آسمان پر موجود تاروں کے لیے تاروں بھرے آنچل کی صورت میں حرکی تمثال سے بصری منظر تراشا گیا ہے۔ دوسری مثال میں بھی رات کے اُبھرنے کی تمثال ایک اور زاویے سے ملتی ہے جس میں حسِ بصارت کی کارفرمائی شامل ہے۔تیسری مثال میں نیلے آسمان پر چمکیلے بادلوں کی تمثال تراشی ہے۔یوں حسیات کے استعمال سے تمثالیں تراش کر رعنائی اور دل آویزی پیدا کی ہے لیکن ان تمثالوں میں وہ گہرائی اور فنی پختگی موجود نہیں جو خاص طور پر اُن کی نظم سے مخصوص ہے۔

تخلیق کار اپنے کلام میں فکری وفنی گہرائی اور لطافت وحلاوت پیدا کرنے کے لیے جو حربے استعمال کرتا ہے اُن میں تشبیہات کا حسن بہت اہمیت رکھتا ہے۔منیر نیازی کے گیتوں میں تشبیہ کی مثالیں تو مل جاتی ہیں لیکن ان میں تخلیقی سطح پر وہ گہرائی اور پختگی نہیں ملتی جو اُن کی شاعری کے ساتھ مخصوص ہے۔مثلاً:

شام کا تارا چمکے ایسے
جیسے مست رسیلے نین (۶۳)

پہلی مثال میں محبوب کے چہرے کو نور کے مماثل قرار دیا ہے۔دوسری مثال میں محبوب کے بالوں کی مہک کو کھلے ہوئے پھولوں کی کیاری سے تشبیہ دی ہے۔تیسری مثال میں محبوب کے مست رسیلے نین کو شام کے چمکتے ہوئے تارے کے مماثل بتایا ہے۔

کسی شاعر کے مزاج کی تفہیم کے لیے اُس کی لفظیات کا مطالعہ بہت اہمیت رکھتا ہے۔کیوں کہ الفاظ کے انتخاب میں اُس کی تخلیقی شخصیت، انتخاب وتخصص الفاظ اور عہد کی حسیت جھلکتی ہے۔منیر نیازی کے گیتوں میں الفاظ کی سطح پر دو رنگ ملے جلے نظر آتے ہیں۔ابتدا میں ان کے گیتوں پر چوں کہ روایتی ہندی گیتوں کی فضا غالب تھی اس لیے ہندی لفظیات زیادہ نظر آتی ہیں جن میں نرمی، حلاوت، شیرینی اور لوچ موجود ہے۔آہستہ آہستہ اس رجحان میں تبدیلی آنے لگی۔اُنھوں نے تخلیقی اظہار کے لیے انھی اصناف کو مناسب وموزوں سمجھا۔چناں چہ اُن کے گیت غزل اور نظم

کی اصناف کے قریب ہونے لگے اور اسی رجحان کے زیر اثر فارسی کی شعری لفظیات کا استعمال غالب آیا۔ مثلاً ابتدا میں ان کے گیتوں میں جمنا تٹ، پشپ لتا، سمے، کامنا، ہردے، ناری، سندر، نرموہی، داس، رجنی، چندر ماں، گگن، دیپک، پریمی، موہن، پتھ، نربل، لوبھی، براجے اور شیام مراری جیسے الفاظ نظر آتے ہیں۔ یہاں یہ بات بہت اہم ہے کہ اس دور کے گیتوں میں ترکیب سازی کی بجائے مفرد الفاظ اُن کی توجہ کا مرکز رہے۔ بعد میں غزل کے تحت فارسی کی شعری روایت اور لفظیات اُن کے سامنے رہیں۔ اُنھوں نے مفرد الفاظ کی بجائے تراکیب سازی کی طرف توجہ کی اور صفاتی، تشبیہی، تمثیلی اور تاثیری تراکیب تراشیں جن میں حسنِ دل آرام اور صاحبِ جمال صفاتی تراکیب کشتِ زندگی اور کیفیتِ بے نام تراکیب اضافی میں رُخِ گل فام تمثیلی ترکیب اور تلخیٔ ایام تاثیری ترکیب ہے۔ اِن تراکیب میں گیتوں سے زیادہ غزل کی فضا مترشح ہوتی ہے اور گیتوں کے مفاہیم میں گہرائی پیدا ہوتی ہے۔

یوں تو منیر نیازی کی بہت سی غزلیں ایسی ہیں جنھیں بہ طور فلمی گیت گایا گیا ہے لیکن ایک گیت ایسا ہے جسے فلم ''سسرال'' کے لیے مہدی حسن نے گایا۔ شعر ملاحظہ ہو:

جس نے مرے دل کو درد دیا
اُس شکل کو میں نے بھلایا نہیں (۶۴)

اس گیت میں اُن کے اسلوب اور لفظیات سے متعلق دونوں حوالوں کا سنگم ملتا ہے۔ یہ گیت بہت معروف ہوا۔ دراصل منیر نیازی نے ''تمام اصناف میں اپنے سحر انگیز اسلوب کے کمالات دکھائے۔''(۶۵)

منیر نیازی نے اگرچہ گیت کی صنف میں بھی اپنی تخلیقی شخصیت کا اظہار کیا لیکن ان کے گیتوں کے جائزے کے بعد یہ بات بہ خوبی عیاں ہوتی ہے کہ اُن کا تخلیقی جوہر جیسا نظم اور غزل میں کھلتا ہے ویسا گیتوں میں ظاہر نہیں ہوتا۔ اُن کی شاعری کے ساتھ جو شعری فضا، تخیل کی فراوانی، لفظی و علامتی نظام اور پیرایۂ اظہار وابستہ ہے، وہ گیتوں میں نہیں ملتا۔ اگرچہ اُنھوں نے گیت کی صنف کو روایتی تقاضوں کے ساتھ ساتھ جدت بھی عطا کی لیکن اس کے باوجود ان کے مقام و مرتبے کا تعین کرتے ہوئے گیت ثانوی حیثیت رکھتے ہیں۔ اُن کا تخلیقی مزاج گیتوں سے اتنی مناسبت نہیں رکھتا جتنا نظم اور غزل کے مزاج کے ساتھ۔ یہی وجہ ہے کہ اُنھوں نے اِس صنف کو چھوڑ کر نظم اور غزل کو ہی تخلیقی اظہار کے بہترین وسیلے کے طور پر منتخب کیا۔ شمی فاروقی نے اُردو گیتوں کی روایت میں منیر نیازی کے گیتوں کے مقام و مرتبے کا تعین اس طرح کیا ہے:

> ''سیف الدین سیف، احمد راہی اور منیر نیازی کا شمار نظم و غزل کے نمائندہ شعرا میں ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کے گیتوں میں نظم و غزل کا جمالیاتی رچاؤ پایا جاتا ہے۔ تخلیقی اعتبار سے ان کے یہاں گیت کو

امتیازی حیثیت حاصل نہیں۔ان شعرا نے گیت اپنی ضرورت کے تحت لکھے، ادبی مقاصد کے لیے نہیں۔'' (۶۶)

منیر نیازی کے گیت اگر چہ روایت کے رنگوں میں ڈھلے ہوئے ہیں لیکن کہیں کہیں ان میں انفرادیت بھی جھلکتی ہے اور یہ نظم وغزل کی توسیع معلوم ہوتے ہیں۔ یہ بات درست ہے کہ اُنھوں نے اپنے گیتوں کے ذریعے اس صنف میں قابلِ قدر اضافہ نہیں کیا لیکن منیر نیازی کے شعری ارتقا اور تخلیقی جہات کا احاطہ اِن گیتوں کے جائزے کے بغیر نامکمل ہے۔

حوالہ جات وحواشی

۱۔ علی عباس جلال پوری، روایاتِ تمدنِ قدیم، لاہور: تخلیقات، ۲۰۰۷ء، ص ۲۰۵،۲۲۴

۲۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، اردو شاعری کا مزاج، لاہور: جدید ناشرین، ۱۹۶۵ء، ص ۱۸۲

۳۔ شبیہ الحسن، ڈاکٹر، حفیظ جالندھری۔ ایک منفرد گیت نگار، مشمولہ ماہ نامہ قومی زبان، کراچی، جلد ۸۱، شمارہ ۴، اپریل ۲۰۰۹ء، ص ۴۷

۴۔ منیر نیازی، کلیاتِ منیر، لاہور: مکتبہ منیر، ۱۹۸۳ء، ص ۸۹

5- Owen M.Lynch, Divine Passions: The social construction of emotions in India, University of California Press, 1990, Pg 262-266

6- Swami Parmeshwaranad, Encyclopaedic Dictionary of Puranas, volume-3, (I-L), Sarup and Sons, New Delhi, 1st edition 2001, Page 735-736.

7- http://www.dollsofindia.com/Radha/Karishna.

8- Sukumari Bhattacharji, Legends of Devi, Oriental Longman Ltd, Kamani Marg, Mumbai, 1998, Page 56-65.

9- http://www.dollsofindia.com/Radha/Karishna.

10- http://www.janmashtami.agreetings.com/rassleela.

۱۱۔ بندرابن برج کے ایک شہر کا نام ہے جو متھرا کا ضلع ہے جس میں متھرا، گوکل اور بندرابن وغیرہ شامل ہیں۔ یہ مقامِ شری کرشنا کے طفلانہ کھیل کود اور وارد ہونے کی وجہ سے مشہور ہے۔ (راجیسور راؤ، ہندی اُردو لغت، لاہور: سچیت کتاب گھر، جنوری ۲۰۰۳ء، ص ۱۱۳،۱۱۴)

۱۲۔ منیر نیازی، تیز ہوا اور تنہا پھول، لاہور: مکتبہ کارواں، س۔ن، ص ۹۱

۱۳۔ منیر نیازی، جنگل میں دھنک، لاہور: مکتبہ منیر، ۱۹۶۰ء، ص ۱۱۴

۱۴۔ منیر نیازی، کلیاتِ منیر، لاہور: پاکستان رائٹینگز، ۲۰۰۰ء، ص ۹۵

۱۵۔ پروفیسر یونس حسن، جنگل میں دھنک۔ ایک جائزہ، مشمولہ سہ ماہی نوادر، لاہور، جلد ۱۰، شمارہ ۱۰، جنوری تا مارچ ۲۰۱۰ء، ص ۱۳۸

۱۶۔ عباس اطہر، بے وفا اور سنگ دل شہروں کا مسافر (کنکریاں)، مشمولہ روزنامہ ایکسپریس، لاہور، ۲۸ دسمبر ۲۰۰۶ء، ص ۶

۱۷۔ نفیس اقبال، ڈاکٹر، پاکستان میں اردو گیت نگاری، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء، ص ۳۰۱

۱۸۔ سائرہ غلام نبی، استفسار از منیر نیازی، مشمولہ سہ ماہی آئندہ، کراچی، جلد۱۲، شمارہ ۴۶، اپریل تا جون ۲۰۰۷ء، ص۴۰
۱۹۔ خالد اشرف، ڈاکٹر، لاہور کا البیلا شاعر، مشمولہ سہ ماہی ادبیات، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، شمارہ ۸۳، ۸۴، اپریل تا ستمبر ۲۰۰۹ء، ص ۱۶۵
۲۰۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، اُردو شاعری کا مزاج، محولہ بالا۲: ص۲۰۳
۲۱۔ رام پرکاش، ہمارے گیت، مشمولہ نیا دور، کراچی، شمارہ ۱۴، ۱۵، بحوالہ پاکستان میں اردو گیت نگاری از نفیس اقبال، ڈاکٹر محولہ بالا: ۱۷، ص ۱۸
۲۲۔ منیر نیازی، جنگل میں دھنک، لاہور: گورا پبلشرز، ۱۹۹۷ء، ص ۱۰۵
۲۳۔ ڈاکٹر نجمہ خان، ''منیر نیازی ۔۔۔ اپنی شاعری کے آئینے میں'' مشمولہ سہ ماہی ادبیات، محولہ بالا: ۱۹، ص ۳۰۰، ۳۰۱
۲۴۔ منیر نیازی، تیز ہوا اور تنہا پھول، اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء، ص ۱۲۳
۲۵۔ منیر نیازی، کلیات منیر، محولہ بالا: ۲۲، ص ۲۶۰
۲۶۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، اردو شاعری کا مزاج، محولہ بالا: ۲، ص ۲۰۰
۲۷۔ جمیل، ڈاکٹر، اختر مجبی، فلسفہ وجودیت اور جدید اُردو افسانہ، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۲ء، ص ۸۵
28- http://www.urdupoint.com,husnainseherinterviews.
۲۹۔ صوفیہ بیدار، شیشے شربتاں دے، مشمولہ سہ ماہی ادبیات، محولہ بالا: ۱۹، ص ۲۴۰
۳۰۔ منیر نیازی، کلیات منیر، محولہ بالا: ۴، ص ۹۰
۳۱۔ قیصر جہاں، مقدمہ اُردو کے منتخب گیت (مرتبہ) لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکیڈمی، ۱۹۸۳ء، ص ۱۴
۳۲۔ منیر نیازی، کلیات منیر، محولہ بالا: ۲۲، ص ۱۴۱
۳۳۔ منیر نیازی، جنگل میں دھنک، محولہ بالا: ۲۳، ص ۱۱۱
۳۴۔ منیر نیازی، جنگل میں دھنک، محولہ بالا: ۱۳، ص ۱۱۰
۳۵۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، اردو شاعری کا مزاج، محولہ بالا: ۲، ص ۱۶۵
۳۶۔ منیر نیازی، جنگل میں دھنک، محولہ بالا: ۲۶، ص ۱۳۳
۳۷۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۳ء، ص ۱۷۴
۳۸۔ سجاد باقر رضوی، تہذیب و تخلیق، لاہور: مکتبہ ادب جدید، لاہور، ۱۹۶۶ء، ص ۲۴۹
۳۹۔ منیر نیازی، ساعتِ سیار، لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ستمبر ۱۹۹۱ء، ص ۵۲
۴۰۔ منیر نیازی، کلیات منیر، محولہ بالا: ۱۴، ص ۱۰۳
۴۱۔ امجد طفیل، منیر نیازی: شخصیت اور فن، اسلام آباد: اکادمی ادبیات پاکستان، ۲۰۰۶ء، ص ۴۷
۴۲۔ انور سدید، ڈاکٹر، نیند کے گلابی خمار میں گم۔ منیر نیازی، مشمولہ قومی زبان، کراچی، جلد ۸۱، شمارہ ۶، جون ۲۰۰۹ء، ص ۲۶
۴۳۔ منیر نیازی، ساعتِ سیار، اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء، ص ۳۰

۴۴۔ میراجی، (دیباچہ) گیت ہی گیت، دہلی: ساقی بک ڈپو،۱۹۴۴ء،ص ۱۳
۴۵۔ بسم اللہ نیاز احمد، ڈاکٹر، اُردو گیت، کراچی: مکتبہ نیا دور، ۱۹۸۶ء، ص ۴۳
۴۶۔علی تنہا، منیر نیازی کی یادیں، مشمولہ سہ ماہی ادبیات، محولہ بالا: ۱۹،ص ۱۱۷
۴۷۔منیر نیازی، کلیات منیر، محولہ بالا: ۲۲،ص ۲۵۳
۴۸۔ نفیس اقبال، ڈاکٹر، پاکستان میں اردو گیت نگاری، محولہ بالا: ۱۷،ص ۱۵
۴۹۔ منیر نیازی، کلیات منیر، محولہ بالا: ۱۴،ص ۹۵
۵۰۔ منیر نیازی، جنگل میں دھنک، محولہ بالا: ۲۳،ص ۱۰۶
۵۱۔ منیر نیازی، کلیاتِ منیر، لاہور: ماورا پبلشرز، مارچ ۱۹۹۳ء، ص ۹۱
۵۲۔ منیر نیازی، کلیات منیر، محولہ بالا: ۵۹،ص ۱۱۰
۵۳۔ایضاً، ص ۱۱۱
۵۴۔منیر نیازی، جنگل میں دھنک، محولہ بالا: ۲۶،ص ۱۲۸
۵۵۔ منیر نیازی، جنگل میں دھنک، محولہ بالا: ۲۳،ص ۱۰۸
۵۶۔ منیر نیازی، جنگل میں دھنک، محولہ بالا: ۲۶،ص ۱۳۰
۵۷۔ منیر نیازی، کلیات منیر، محولہ بالا: ۱۴،ص ۱۰۴
۵۸۔ شبلی نعمانی، شعر العجم (جلد چہارم)، لاہور: الفیصل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء، ص ۸
۵۹۔ شمس الرحمٰن فاروقی، شعر، غیر شعر اور نثر، الہ آباد: شب خوں کتاب گھر، ۱۹۹۸ء، ص ۱۰۸
۶۰۔ منیر نیازی، تیز ہوا اور تنہا پھول، محولہ بالا: ۱۲،ص ۹۲
۶۱۔ ایضاً، ص ۹۶
۶۲۔ منیر نیازی، جنگل میں دھنک، محولہ بالا: ۲۳،ص ۱۰۴
۶۳۔ایضاً، ص ۱۳۱
۶۴۔ منیر نیازی، جنگل میں دھنک، محولہ بالا: ۱۳،ص ۱۱۶
۶۵۔انور زاہدی، منیر نیازی: ایک عہد ساز شاعر، مشمولہ ماہ نامہ آثار، اسلام آباد، جلد نمبر ۱، شمارہ ۵، سال نامہ ۱۹۹۹ء، ص ۱۵۲
۶۶۔شمی فاروقی، پاکستان میں گیت کے امکانات، مشمولہ آئندہ، کراچی، پاکستانی ادب نمبر، جلد ۱۱، شمارہ ۴۱، جنوری تا مارچ ۲۰۰۶ء، ص ۱۱۷

❀……❀……❀