شاعری کی موسیقیت

(یہ مضمون راقم کی زیرِ قلم کتاب کا ابتدائی حصہ ہے۔)

شفق سوپوری

تلخیص: شاعری اور موسیقی ایک دوسرے کے لیے جزو لاینفک ہیں؛ جس کا بین ثبوت شاعری میں غنائیت یا موسیقیت کے وجود سے فراہم ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ابھی تک یہ معمہ حل نہیں ہوسکا ہے کہ پہلے شاعری وجود میں آئی یا موسیقی۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ دونوں کے یہاں کے رشتے کا سمجھا ہی نہیں جا سکتا ہے۔ اس کے لیے شاعرانہ تجربہ درکار ہوتا ہے۔ کیوں کہ آواز کے ارتعاش کا معاملہ داخلیت سے ہوتا ہے جب کہ الفاظ کا ٹھوس ہیئت کی وجہ سے خارجیت سے ہوتا ہے۔ یہی داخلیت اور خارجیت کے فرق سے ہی ایک ایسی داخلی کیفیت پیدا ہوجاتی ہے جو اپنے اظہار کے لیے لفظ کی تلاشتی ہے۔ اسی لیے ایک شاعر کے لیے بحر و وزن، عروض اور نحوی ساخت سے پوری طرح واقفیت لازم ہے، جس کی بنیاد پر وہ انہی عناصر کی مثالی ترتیب کاری سے شعر کی تخلیقیت کے عمل سے گزار دیتا ہے۔

کلیدی الفاظ: موسیقیت، غنائیت، سُر یلا ارتعاش، آریائی مناجات، صوتی جمالیات، صوتی آہنگ، ہندوستانی موسیقی

اپنی تصنیف ''اردو شاعری اور اصطلاحات موسیقی'' پر کام کرنے کے دوران مجھے جہاں اس بات کا علم ہوا کہ ہمارے کلاسیکی شاعروں نے فن موسیقی سے واقفیت کی بنا پر موسیقی کی اصطلاحات سے نادر مضامین پیدا کیے ہیں وہیں مجھے اس بات کا بھی شدید

احساس ہوا کہ شاعری اور موسیقی کا آپس میں گہرا رشتہ ہے۔ حالانکہ اس موضوع پر میں پہلے بھی اظہار خیال کر چکا ہوں مگر جس قدر مطالعہ وسیع ہوا اسی قدر اس موضوع کے تعلق سے میرے گزشتہ معروضات کی مزید توثیق ہوئی بلکہ کچھ نئے پہلو بھی سامنے آ گئے۔

شاعری ایک پراسرار عمل ہے۔ اس حقیقت سے ہر فطری شاعر واقف ہوتا ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ کوئی نظریہ ساز یہ بات کہے بلکہ ضروری یہ ہے شاعر اس حقیقت کو تسلیم کرے۔ اگر شاعر کو اس حقیقت کا عرفان حاصل نہیں ہوتا تو اسے فی الفور اپنی توجہ کسی اور عمل پر مرکوز کرنی چاہیے۔ شاعری کے بہت سے اسرار ہیں اور ان میں سے ایک شاعری کی موسیقیت یا غنائیت ہے۔ نظریہ سازوں نے اس باب میں بہت سی دلیلوں کے ساتھ اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے کہ دنیا میں پہلے شاعری وجود میں آئی یا موسیقی۔ شاعری سے میرا مطلب وہ بیان جس میں پراثر اسلوب میں کوئی خیال بیان ہوا ہو اور یہ اسلوب غنائیت سے بھی مملو ہو۔ اور موسیقی سے میری مراد اس نغماتی بیانیہ سے ہے جو کسی خیال، احساس یا جذبہ کے اظہار کا ذریعہ ہو۔ عام آدمی کے لیے یہ بات مبہم ہو سکتی ہے کہ شاعری اور موسیقی کو وہ خیالی پیکر مربوط کرتے ہیں جو انسانی وجود کی گہرائیوں سے ابھر کر ایک پر آہنگ آواز ترتیب دیتے ہیں۔ ان خیالی پیکروں کو الفاظ کا جامہ نہیں پہنایا جا سکتا۔ البتہ اس بات کو سمجھا جا سکتا ہے کہ تخلیقی عمل کی تحریک جسے وجدان کہا گیا ہے اصل میں الفاظ سے عاری ایک سریلے ارتعاش کی شکل میں انسانی روح میں موجود ہوتا ہے۔ الفاظ کی موسیقیت اور سریلے ارتعاش میں بڑا فرق ہے۔ سریلے ارتعاش کو اپنی خصوصیت کی بنا پر الفاظ کی خارجی ہیت پر فوقیت حاصل ہے کیونکہ الفاظ کی خارجی ہیت ٹھوس ہوتی ہے جبکہ سریلا ارتعاش سیال ہوتا ہے اور داخلی کیفیت کی وجہ سے اپنی ہیت بدلتا رہتا ہے۔ اسی داخلی کیفیت کا خارجی دنیا میں اظہار کے لئے الفاظ کی طرف رجوع کرنا پڑتا ہے۔

اس سلسلے میں شاعرانہ تجربے کا ذکر کرنا بھی ضروری ہے۔ عام طور پر شاعرانہ تجربے کو اس نغمے سے تعبیر کیا جاتا ہے جس میں الفاظ کا کوئی عمل دخل نہ ہو۔ اس غیر مسموع گیت کو صرف دل سے سنا جا سکتا ہے۔ عام ذہن کے لیے یہ ایک مبہم بات ہے۔ لیکن اس حقیقت کو سمجھنا ضروری ہے کہ شاعرانہ تجربہ اور شاعرانہ وجدان سے باہر ایک ایسی دنیا ہے جس میں

تخیل ہے، جذبہ ہے، خیالی پیکر ہیں اور جذباتی تحریک ہے۔ اس سیال اور متحرک ماحول میں شاعرانہ تجربہ اور شاعرانہ وجدان زندہ رہتے ہیں۔ لیکن شاعرانہ تجربہ اور شاعرانہ وجود کی بنیاد حقیقی معنی سے پرے تعین شدہ ترغیب کی ہیت پر استوار ہوتی ہے۔ شاعر کی روح میں جو مرتعش ماحول ہوتا ہے اس میں وجدان بتدریج وسعت پاتا ہے۔ اسے شاعرانہ اظہار کی ابتدائی اور بنیادی قسم سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ لیکن اظہار کی اس صورت میں الفاظ کا کوئی عمل دخل نہیں ہوتا۔ اسے فطری اظہار کہا جاسکتا ہے۔ شاعرانہ وجدان کے اظہار یا اس کی توسیع کے تواتر کا جزوی اکائیوں سے ایک رشتہ ہوتا ہے۔ اسی رشتے میں ایک خاص قسم کی موسیقی کا دخل ہے۔ جن جزوی اکائیوں کا ذکر ہوا ہے یہ حقیقی پیکروں اور جذبات کی پیچیدہ صورتیں کہلاتی ہیں۔ اور یہ حقیقی پیکر اور جذبات روح میں مرتعش ہوتے ہیں اور روح ایک ایسی دنیا ہے جہاں سے تخلیقیت کو تحریک ملتی ہے۔ یہ حقیقی پیکر اور جذبات عارضی نوعیت کے ہوتے ہیں اور یہ کسی مقصد کے تابع ہوتے ہیں۔ یہ وجدانی اہتزاز کی مبہم صورت میں شاعرانہ تجربہ سے نمود پاتے ہیں۔

شاعری اصل میں الفاظ سے متشکل ہوتی ہے۔ لفظ فی ذاتہ فطری طور پر معنی کے تغیرات میں مقرر اور متعین ہوتے ہیں۔ شاعر کی داخلی دنیا میں جو ابہام پایا جاتا ہے وہ نا قابل ادراک ہونے کے ساتھ ساتھ نا قابل بیان بھی ہوتا ہے۔ اس کے اظہار کا وسیلہ استعارات اور اشارات ہوتے ہیں۔ اس صورت حال کو اگر نفس ماری کے عمل سے تعبیر کیا جائے تو بیجا نہ ہوگا کیونکہ اس عمل کو شدید بے قاعدگی کے ساتھ فن کی خصوصیت پر عائد کیا جاتا ہے۔ اس صورت حال میں فن کی تشکیل ناممکن ہو جاتی ہے۔ لیکن شاعر کا اصلی کام اس ناممکن و ممکن بنانا ہے۔ الفاظ کو اس قدر بھی درجہ سے نہیں گرایا جاسکتا کیونکہ اگر چہ وہ معنی کے تغیرات کے عمل میں اشارات اور علامات کا مقام رکھتے ہیں اور شاعری کی اساس تخیل، جذبات اور ابہام پر مبنی ہے مگر لفظ بہر حال بیان اور اظہار کا ایک وسیلہ ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ موسیقی اور شاعری کے بظاہر مبہم رشتے کے تعین کے لیے لسانیات کا ہی سہارا لینا پڑتا ہے۔ چنانچہ اس حقیقت کو یونانیوں نے قدیم زمانے سے ہی تسلیم کیا ہے۔

ظاہر ہے کہ الفاظ سے پہلے انسان کے پاس آواز تھی اور نظریہ سازوں کے مطابق وہ

اس آواز کا استعمال خوشی، غم اور خطرے کے مواقع پر کرتا تھا۔ یہ کہنا دشوار ہے کہ اس آواز میں موسیقی اور شاعری کس قدر موجود تھی۔ مگر جب آواز کا تعلق خوشی اور غم سے ثابت ہوا تو یہ بجا طور پر کہا جا سکتا ہے کہ یہ آوازیں جذبات اور احساسات کی ترجمان رہی ہونگیں۔ یہی آواز میں جب خطرے کا اظہار کرتی تھیں تو گویا معاشرہ تھا اور اس میں رہنے والے نفوس انفرادی اور اجتماعی تحفظ کی اہمیت سمجھتے تھے۔

فنون لطیفہ میں اگر چہ موسیقی قدیم ترین فن ہے تاہم عناصر فطرت میں اس کے لیے کوئی ماڈل موجود نہ تھا۔ موسیقی نے اس وقت جنم لیا جب قدیم انسان نے خود کو جبلت اور جذبات کے غلبے سے آزاد کر دیا۔ یعنی خوشی، غم، چیخ و پکار جنہیں جبلت سے تعبیر کیا جاتا ہے اور جن کے اظہار میں ارادے کا دخل نہیں ہوتا ہے ان کے باہر موسیقی نے جنم لیا۔ موسیقی کی پیدائش میں مقررہ ارادوں اور شعوری عوامل کی تقلید نے بڑا کردار ادا کیا ہے۔ انہی کی بنیاد پر موسیقی حیوانی آوازوں اور چیخ و پکار سے ممیّز ہوئی۔ چونکہ موسیقی کے لیے فطرت میں کوئی ماڈل موجود نہیں تھا اس لیے اس نے مطابقت پیدا کرنے کے لیے انسانی ذہن پر نغمگی اور بحر و وزن کے رشتے کو منکشف کر دیا۔ بحر و وزن، تال وغیرہ عناصر فطرت کی نیرنگی میں پہلے سے ہی موجود تھے۔ یہی وجہ ہے کہ الفاظ سے نامانوس انسان نے الحانی آوازوں کی ترتیب و ترکیب کے فوراً بعد موسیقیانہ آوازوں کو انسانی ذہن پر اثر انداز بنانے کے لیے تال کی اہمیت محسوس کی۔ یہی نہیں بلکہ آوازوں کے نشیب و فراز یعنی زیر و بم کی تبدیلی سے آوازوں کو ایک دوسرے سے متغیر کرنے کا ہنر بھی سیکھا۔ اس عمل کے فوراً بعد ابتدائی زبان جاننے والوں نے ایک سادہ اور مختصر متن کو دو وقفوں جو دوسر بھی ہو سکتے تھے میں ڈھالنے کا عمل شروع کیا۔ اس کی سب سے بڑی مثال آریاؤں کے یہاں ملتی ہے۔ آریا مناجات کو تین سُروں میں گاتے تھے۔ ادھات (اونچی آواز)، انودات (گہری آواز) اور سریت (ان دونوں کا ملانے والا)۔

موسیقی محض آواز کا فن نہیں بلکہ شاعری اس کا ایک جز ولائنفک ہے۔ اسی طرح شاعری محض الفاظ کا فن نہیں بلکہ اس کے لازمی اجزا میں عروضی اور نحوی ساخت وغیرہ بھی شامل ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ایک موسیقار زبان کے بنیادی عروضی نمونوں اور بول چال

سے متاثر ہو کر مثالی ترتیب کاری کا عمل انجام دیتا ہے۔ بلکہ کبھی کبھی تو ایک کمپوزر کو کسی علاقہ کا فوک ادب اور مقامی موسیقی کی طرز بھی ایک اچھی کمپوزیشن میں مددگار ہو سکتی ہے۔ جیسے فلم گنگا جمنا کا مشہور گیت ''نین لڑ گئی ہے تو من ما کتھک ہوئی بے کری'' یا یہ گیت ''چلت مسافر موہ لیا رے پنجرے والی منیا۔'' ایسے کتنے ہی فلمی گیت مشہور ہیں جن کی بنیاد فوک ادب اور موسیقی پر رکھی گئی ہے۔ راجستھان، بہار، بنگال، پنجاب وغیرہ کی فوک موسیقی اور شاعری پر سینکڑوں گانے ترتیب دئے گئے ہیں۔ جس قدر ایک موسیقار کے لیے زبان کے بنیادی عروضی نمونوں اور بول چال سے متاثر ہونا ضروری ہے اسی قدر شاعر کے لیے بھی ضروری ہے کہ وہ موسیقی کے رموز سے کما حقہ آگاہی حاصل کر کے آہنگ کے جوہر سے شعر میں حسن پیدا کرے۔ ایلیٹ نے کیا پتے کی بات کہی ہے کہ شاعر موسیقی کے مطالعہ سے بہت کچھ حاصل کر سکتا ہے۔ ایلیٹ کے خیال میں شاعر کے لیے ممکن ہے کہ وہ موسیقی سے بہت قریب ہو کر کام کرے۔ ایلیٹ نظم لکھنے سے پہلے شاعر کے ذہن میں ابھرتے ہوئے لحن کو خیال یا امیج کا موجب قرار دیتا ہے۔

میں نے اپنی تحقیق سے ثابت کیا ہے کہ لسانی ساخت کے عروضی پہلو وہی ہوتے ہیں جو موسیقیانہ ساخت کے ساتھ قریبی مطابقت رکھتے ہیں۔ اور یہ کہ کسی بھی زبان کے اصلی بولنے والے خود بخود زبان کے عروضی پہلوؤں کے امتیازات کو سمجھ کر ان کو موثر طور پر استعمال کرتے ہیں۔ ہمارا عروضی نظام فارسی سے مستعار ہے۔ مگر ہمارے قدماء نے فارسی عروض کو اپنانے سے پہلے دو اہم پہلو مدنظر رکھے۔ پہلا یہ کہ فارسی عروض میں کون کون سی بحر ہماری لسانی ساخت سے مطابقت رکھتی ہے۔ دوسرا یہ کہ فارسی عروض کی کون کون سی بحر ہمارے اجتماعی فطری آہنگ سے قریب ہے۔ چنانچہ صرف ان ہی اوزان کو قبولیت حاصل ہوئی جن میں یہ خصوصیات موجود تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ میری تحقیق کے مطابق اردو شعرا نے سب سے زیادہ بارہ یا سولہ اوزان میں طبع آزمائی کی ہے۔ ایک اور اہم پہلو جس کا خیال اردو زبان کے شعرا نے رکھا وہ یہ ہے کہ مصمتوں کے بجائے زیادہ تر مصوتے پسند کیے گیے۔ اس اہتمام کی سب سے بڑی وجہ ہندوستانی موسیقی میں میلوڈی کے عنصر کی ہے۔ ہماری موسیقی کا دارومدار میلوڈی پر ہے جبکہ مغربی موسیقی کا انحصار ہارمونی پر ہے۔ میلوڈی

کہتے ہیں ایک سر پر ارتکاز کو۔ ہارمونی کہتے ہیں دو یا دو سے زیادہ سُروں کا بیک وقت بجنا۔ ہندوستانی موسیقی میں ہر ایک سر کی انفرادی حیثیت ہے۔ چنانچہ مغنی ہو یا ساز نواز مظاہرے میں سروں کی انفرادیت قائم رکھتا ہے۔ سروں کے انفراد کو قائم رکھنے کے لیے جو طریقے اپنائے گئے انہیں مختلف نام دیئے گیے ۔ جیسے گنگری، لچھا، مینڈھ، آلاپ، تان، اندولن اور گمک وغیرہ۔

ہر لفظ کی ایک صوتی قدر ہوتی ہے۔ شاعری میں یہی صوتی قدر صوتی جمالیات بن جاتی ہے۔ یہ صوتی جمالیات پیدا کرنے کے لیے ضروری نہیں کہ معنوی پہلو کو مدنظر رکھا جائے۔ ہاں کہیں کہیں بحر کے انتخاب اور تجنیس اور تکرار سے صوتی جمالیات پیدا کی جاتی ہے۔ شاعر بڑا ہو تو اپنے خیال یا مضمون کی مناسبت سے بحر اور الفاظ کا استعمال کرتا ہے۔ اس کی بہترین مثال علامہ اقبال کی نظمیں ہیں۔ اقبال اگرچہ پیامی شاعر تھے مگر انہوں نے اپنی فکر کو جس طرح الفاظ کے پیکر میں ڈھالا اس کی نظیر ملنا مشکل ہے۔ یہ بات جزوی طور پر درست ہے کہ بحریں فی ذاتہ مترنم نہیں ہوتیں۔ مگر شاعر اپنے خیال اور الفاظ کی ہم آہنگی کے لیے کسی بحر کو زیادہ موزون خیال کرتا ہے۔ اقبال کی نظموں ''مسجد قرطبہ'' اور ''ذوق و شوق'' میں فکر کی بلند آہنگی اور لفظوں کے طنطنے کے لیے ان اوزان کا انتخاب کیا گیا ہے جو اس کے لیے موزون ہیں۔ مثال کے طور پر مسجد قرطبہ کو مفتعلن فاعلن میں ڈھالا گیا ہے۔ اس میں لفظوں کا کھٹکے دار آہنگ پیدا کرنے کے لیے وتد مجموع اور وتد مفروق کی اہمیت کو اقبال نے خوب سمجھا تھا۔

پوری نظم کا بیانیہ خطابی اور اس کا آہنگ بلند ہے۔ بحر بھی کھٹکے دار ہے مفتعلن فاعلن۔ اس لیے اقبال نے اس نظم میں غنائیت پیدا کرنے کے لیے بہت فنکارانہ حربے استعمال کیے ہیں۔ جیسے الفاظ اور جملوں کی تکرار ا

سلسلۂ روز وشب نقش گر حادثات
سلسلۂ روز و شب اصل حیات و ممات
سلسلۂ روز وشب تار حریر دورنگ
سلسلۂ روز وشب ساز ازل کی ہے فغاں

تجھ کو پرکھتا ہے یہ مجھ کو پر کھتا ہے
تو ہوا گر کم عیار میں ہوں اگر کم عیار
موت ہے تیری برات موت ہے میری برات
کار جہاں بے ثبات کا رجہاں بے ثبات
اول و آخر فنا باطن و ظا ہرفنا
اول و آخر فنا ظاہر و باطن فنا
عشق ہے صہبائے خام عشق ہے کاس الکرام
تجھ سے دلوں کا حضور مجھ سے دلوں کی کشود
دل میں صلوۃ و در و دلب پہ صلوۃ درود
شوق مری لے میں ہے شوق مری نے میں ہے
وہ بھی جلیل و جمیل تو بھی جلیل و جمیل
اس کے زمانے عجیب اس کے فسانے غریب
اس کے دنوں کی تپش اس کی شبوں کا گداز
اس کا مقام بلند اس کا خیال عظیم
اس کا سرور اس کا شوق اس کا نیاز اس کا ناز
نرم دم گفتگو گرم دم جستجو
رزم ہو یا بزم ہو پاک دل و پاک باز
دل میں صلوۃ درود، لب پر صلوۃ و درود
شوق میری لے میں ہے،شوق مری نے میں ہے

اندرونی قافیے:

''آنی و فانی''،''رنگ ہو یا خشت وسنگ چنگ ہو یا حرف وصوت''،''سوز وسرور و سرود''،''دل فروز،سینہ سوز''،''صہبائے خام،کاس الکرام''،''جلال و جمال،جلیل وجمیل''،''زمانے عجیب،فسانے غریب''،''نیاز، ناز''۔''قلیل جلیل۔۔ نرم،گرم۔۔رزم، بزم''،''نے،لے''وغیرہ۔

اقبال نے مضمون کی مناسبت سے جو بحر چینی ہے اور جن الفاظ کا انتخاب کیا ہے اس سے مصرعے پڑھتے پڑھتے ذہن میں مارچ پاسٹ کا رتھم ابھرتا ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسا وقت کسی لشکر کی صورت میں طنطنے اور رعب داب کے ساتھ گزر رہا ہے۔ اور گزرتے گزرتے ہم سے کچھ کہہ رہا ہے۔ اور پھر عشق کا رجز شروع ہوتا ہے۔ جیسے نظم وقت اور عشق (شوق) کے معرکے کا رزمیہ بن جاتی ہے۔

الفاظ کے صوتی آہنگ کے پیش نظر اردو شعرا نے وہ ردیفیں استعمال کی ہیں جن کے آخر میں مصوتے آتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ انہوں نے مصوتوں اور مصمتوں کو کچھ اس طور سے ہم آہنگ کیا ہے کہ شعر میں غنائیت پیدا ہو جاتی ہے۔ ہمارے مغنیوں نے زیادہ تر وہ غزلیں گائی ہیں جن کی ردیف الف، واو، یائے اور نون غنہ پر ختم ہوتی ہے۔ وجہ اس کی ہماری موسیقی کی میلوڈی ہے۔ یعنی سر کو پھیلا کر پیش کرنا۔ حروف علت اور نون غنہ کے علاوہ کسی اور حرف کو معنی پھیلا کر پیش نہیں کر سکتا۔ البتہ ایرانی موسیقی میں جملوں کو کاٹ کاٹ کر ادا کیا جاتا ہے اس لئے فارسی شعراء کے یہاں مصمتے زیادہ استعمال ہوئے ہیں۔

مسجد قرطبہ میں اقبال نے جو بحر استعمال کی ہے اور جو تراکیب برتی ہیں ان سے جو داخلی اور خارجی آہنگ پیدا ہوتا ہے اس کی بنا پر اسے پہلی نظر میں ہندوستانی موسیقی کی چیز نہیں کہا جا سکتا بلکہ یہ نظم ایرانی موسیقی کے لئے موزون ہے۔ اس نظم کے مصرعے زیادہ تر مصمتوں پر ختم ہوتے ہیں۔ جیسے حادثات، ممات، رنگ، صفات، فغاں، ممکنات، یہ، کائنات، عیار، برات، رات، ہنر، ثبات، دام، تمام، فروغ، حرام،، تھام، نام، کلام، تابناک، کاس الکرام، جنود، مقام، حیات،، ود بود، صوت، نمود، دل، سرود، سوز کشود، کبود، سجود، شوق، درود، دلیل، جمیل، شمار نخیل، نور، جبرئیل، خلیل، ثغور، نیل، رحیل، اصیل، لا الہ، راز، گداز، عظیم، ناز، ہاتھ، ساز، جلیل، نواز، غزال نشیں، آسماں، اذاں، جاں، نشاں، انقلاب، کنشت، رواں، پیر، جواں، اضطراب، زباں، باز، یقیں، مجاز، وہ، میں، نظیر، کہیں، شہسوار، یقیں، غریب، نہیں، غرب، ہیں، جبیں، سحاب، آفتاب، گیت، شباب، خواب، میں، حجاب، تاب، انقلاب، قوم، حساب، بغیر۔ لیکن کمال کی بات یہ ہے کہ ہنر، دل، کنشت اور غرب کے سوا سب الفاظ کے حروف روی سے قبل حروف علت میں سے کوئی

حرف آتا ہے۔ اس سہولت کی بنا پر مغنی حروف علت پر اندولن کر کے حرف روی کو چھوتا ہوا گزر سکتا ہے اس طور پر کہ آواز کی لہر میں سکتہ نہ واقع ہو۔ اس خصوصیت کے پیش نظر اس نظم کو ہندوستانی موسیقی کے لئے بھی موزون سمجھا جاسکتا ہے۔ شرط یہ ہے کہ مغنی لفظوں کی صوتی قدر سے واقف ہو۔ مثال کے طور پر لفظ حادثات کو لیجئے۔ اس میں مغنی ''ثات'' پر یوں اندولن کرسکتا ہے: ث۔آ۔آ۔آ۔ت' وہ ''ت'' کی آواز کو ''آ'' میں دبا کر یوں ادا کرسکتا ہے کہ سکتے کا احساس ہی نہ ہوگا۔ جیسے مشہور مغنیہ اقبال بانو نے فیض کی نظم ''یاد'' میں کیا ہے۔ اقبال بانو نے ''سراب''۔ ''گلاب''، ''بات''، ''فراق''، ''رات'' میں ایسی ہی فنکاری دکھائی ہے۔ ''مدھم مدھم'' پر کوئی اندولن نہیں مگر انہیں سرعت سے دو ماتراؤں میں ادا کیا گیا ہے۔ یہی صورت ''قطرہ قطرہ اور شبنم'' کی بھی ہے۔

○○○