According to the policy of HEC

SINDHI BOLI

[BI-ANNUAL RESEARCH JOURNAL]

Vol. 18: Issue: 1st
[Summer] - June 2025

ISSN: 2519-9765

SINDHI LANGUAGE AUTHORITY

[هائيَر ايجوڪيشن ڪميشن جي پاليسيءَ مطابق]

چهه ماهي

سنڌي ٻولي

تحقيقي جرنل

جلد ارڙهون- شمارو پهريون [اونهارو] جون - 2025ع

ISSN: 2519-9765

چيف ايڊيٽر

ڊاڪٽر اسحاق سميجو

ايڊيٽر

ڊاڪٽر راز شاهاڻي

سب ايڊيٽر

شوڪت چاچڙ

سنڌي ٻوليءَ جو بااختيار ادارو

حيدرآباد، سنڌ

چھہ ماهي

سنڌي ٻولي

تحقيقي جرنل

چيف ايڊيٽر: ڊاڪٽر اسحاق سميجو

ايڊيٽر: ڊاڪٽر راز شاهاڻي

سب ايڊيٽر: شوڪت چاچڙ

ويب ڊويلپر: انيس ڪاڪا

ڪمپوزنگ: رفيق حسين ڪولاچي

ٽائيٽل ڊزائن: فيصل جعفر ميمڻ

جُلد: ارڙهون۔ شمارو: پهريون (جون 2025ع)

تعداد: پنج سئو

ڇپائيندڙ: سنڌي ٻوليءَ جو بااختيار ادارو، نيشنل هاءِ وي، حيدرآباد، سنڌ۔ 71000

ڇپيندڙ: ميسرز آڪاش پرنٽرز ۽ پبلشر حيدرآباد

ملھہ: -/500 رپيا

ISSN-L: 2519-9765 Print Version

ISSN: 2521-4608 Online Version

SINDHI BOLI Research Journal

Chief Editor: Dr. Ishaq Samejo

Editor: Dr. Raz Shahani

Sub Editor: Shoukat Chachar

Web developer: Anees Kaka

Layout: Rafique Hussain Kolachi

Volume: 18th - Issue: 1st (June 2025)

Published by: Sindhi Language Authority, NHW Hyderabad Sindh, 71000

Price: Rs.500/-

Email: **sindhiboli@sindhila.edu.pk**

Website: **www.journal.sindhila.org**

ايڊيٽوريل/صلاحڪار بورڊ (ڏيهي)
Editorial/Advisory Board (National)

پروفيسر ڊاڪٽر محمد قاسم ٻگهيو
اڳوڻو چيئرمئن
سنڌي ٻوليءَ جو بااختيار ادارو

ڊاڪٽر محمد علي مانجهي
اڳوڻو چيئرمئن
سنڌي ٻوليءَ جو بااختيار ادارو

پروفيسر ڊاڪٽر ادل سومرو
اڳوڻو چيئرمئن، سنڌي شعبو
شاهه عبداللطيف ڀٽائي يونيورسٽي، خيرپورميرس

پروفيسر ڊاڪٽر تهمينه مفتي
اڳوڻي پروفيسر
سنڌي شعبو سنڌ يونيورسٽي، ڄامشورو

ڊاڪٽر غلام نبي سڏايو
اڳوڻو پروفيسر
ڪاليج ايجوڪيشن ڊپارٽمينٽ، سنڌ

ايڊيٽوريل /صلاحڪار بورڊ (پرڏيهي)
Editorial /Advisory Board (International)

ڊاڪٽر جيٺو لالواڻي

اسڪالر / اڳوڻو ڊائريڪٽر

نئشنل ڪائونسل فار پروموشن آف سنڌي لئنگئيج (ڀارت)

ڊاڪٽر جڳديش لڇاڻي

اڳوڻو پرنسپال، ايس. ڊي. ٽي ڪالاڻي ڪاليج

الهاس نگر (ڀارت)

ڊاڪٽر منصور ٽلهو

ريسرچ اسڪالر

البني (آمريڪا)

ڊاڪٽر هاسو دادلاڻي

سربراهه، سنڌي شعبو

SPC گورنمينٽ (P.G) ڪاليج، اجمير شريف (ڀارت)

ڊاڪٽر سنڌيا چندر ڪندناڻي

سربراهه، سنڌي شعبو

چاندي بائي ڪاليج، الهاس نگر (ڀارت)

فهرست

- اداريو — ڊاڪٽر اسحاق سميجو 07_08

ٻولي

1. سنڌي ٻوليءَ ۾ پد (Syllable) جي حدبنديءَ جو تحقيقي جائزو
ڊاڪٽر الطاف جوکيو 09_26

2. سنڌي ڪهاڻيءَ ۾ سنڌي ٻوليءَ جي بچاءَ ۽ بقا جو ڪيس: تحقيقي اڀياس
ڊاڪٽر نواب ڪاڪا 27_33

3. لساني سامراجيت خلاف سنڌي ٻوليءَ جي مزاحمت
فضل الله انيڙ 34_45

4. بمبئي يونيورسٽي، سنڌي شاگرد ۽ سنڌي ٻولي
مختيار احمد ملاح 46_59

ادب

5. سراج ميمڻ جي ڪهاڻين جو تنقيدي اڀياس
ڊاڪٽر احسان دانش 60_83

6. ثميره زرين جي ڪهاڻين جو تحقيقي اڀياس
ڊاڪٽر عائشه سريوال 84_92

7. جديد سنڌي غزل ۾ جديديت پڄاڻان جا عڪس
مشتاق احمد گبول 93_114

8. شيخ اياز جي ڪرداري نظمن جو تحقيقي ۽ تنقيدي اڀياس
حبدار سولنگي 115_129

9. **شيخ اياز جي شاعريءَ ۾ ”فني تجربن“ تي ٿيل ڪم جو تنقيدي اڀياس**
اصغر شر 130_141

10. **شاهه جي رسالي جي لغتن ”لغات لطيفي“ ۽ ”روشني“جو تقابلي جائزو**
الاهي بخش اڄڻ 142_154

اداريو

’سنڌي ٻولي‘ تحقيقي جرنل بنيادي طور سنڌي ٻوليءَ تي تحقيق ۽ اُن جي سائنسي مطالعي کي هٿي وٺائڻ جي ارادي سان شروع ڪيو ويو هو تہ جيئن نہ فقط سنڌي ٻوليءَ جي وسعت، حُسناڪي ۽ گهرائيءَ کي سمجهڻ ۽ سمجهائڻ ۾ مددگار بڻجي، پر سنڌي ٻوليءَ جي جاگرافي، وياڪرڻ، لهجن، لغت، سنڌ و لکت جي کوجنا ۽ سنڌو تهذيب جي هن قديم ٻوليءَ جي پيڙهہ ۽ انساني تهذيبن جي ارتقا ۾ ان جي پائيواريءَ کي علمي ۽ منطقي بنيادن تي ثابت ڪري سگهجي، پر اتفاق سان، اسان وٽ ايندڙ تحقيقي مقالن جي اڪثريت ٻوليءَ بجاءِ ادب جي موضوعن تي مشتمل هوندي آهي، جنهن سبب ٻوليءَ بابت جوڳو ڪم سامهون نہ پيو اچي سگهي.

ٻولي بظاهر واحد شيءِ آهي، جيڪا لفظن ۽ انهن جي مخصوص ترتيب سان جوڙيل بامعنيٰ جملن جو ميڙ لڳي ٿي، پر جيئن جيئن ان ۾ داخل ٿيندا ويندا سين، تيئن تيئن محسوس ٿيندو تہ سمنڊ يا ڌرتيءَ وانگر واحد شيءِ لڳندڙ ٻولي پنهنجي اندر ۾ هزارين بلڪ لکين پَرت، پهلو ۽ دنيائون سانديڻ هلي ٿي. مثال طور هر سماج، قوم، انساني نسل ويندي قبيلن جون بہ پنهنجون پنهنجون ٻوليون آهن. ساڳيءَ ريت مختلف طبعي پاڙن جهڙوڪ جبل، صحرا، سمنڊ، درياهہ توڙي ٻيلي واري خطي جا رهواسي بہ مختلف ٻوليون ڳالهائن ٿا. اهڙي فرق کي ٻوليءَ اندر مختلف لهجن جي پاڙي ۾ مطالعي هيٺ آندو وڃي ٿو. وري هڪ ئي سماج ۾ رهندڙ مختلف هنرمند ۽ پيشي ور ماڻهن جون ٻوليون ۽ لغتون هڪ ٻئي کان مختلف ٿين ٿيون. مهاڻا لوهارن کان مختلف ٻولي ڳالهائن ٿا. هاري شڪارين کان ڌار لغت ڪتب آڻين ٿا. سونارا لاهيارن کان جدا لفظ لکن ۽ ڳالهائين ٿا. ڌڪڻ ڪنڀارن يا ڪاشيءَ جو ڪم ڪندڙن کان مختلف لفظن، اُچارن ۽ معنائن جو جهان پالين ۽ سنڀالين ٿا. ڌنار، اوٺي، ڪبوترائي، جانور پاليندڙ، ڪڪڙن جا خفتي، تتر پاليندڙ مطلب تہ هر شوق، خفت ۽ پيشي سان واسطو رکندڙ ماڻهوءَ وٽ ٻوليءَ جي قوتن، نرالائيءَ، جماليات ۽ معنيٰ جو مڪمل ڌار، منفرد ۽ قيمتي خزانو موجود ٿئي ٿو جنهن کي گڏ ڪرڻ، محفوظ ڪرڻ، ايندڙ نسلن تائين پهچائڻ ۽ انهن جو نئين کان نئون استعمال ٻوليءَ جي حفاظت، بقا ۽ ترقيءَ لاءِ بيحد ضروري آهي.

اسان جي خواهش آهي، تہ سنڌ جا نوجوان اسڪالر ادب تي پلي ڪم ڪن، پر هُو ٻوليءَ جي ترقيءَ ۽ حفاظت لاءِ بہ پنهنجي حصي جو ڪردار ادا ڪن. اهي سنڌ جي قديم نسلن، ڪولهين، ڀيلن، باگڙين، شڪارين، ڪبوترن، ٻڙهن، ريٻارين ۽ ٻين نسلن جا لوڪ گيت، آکاڻيون، پهاڪا ۽ چوڻيون، ڏِئون ۽ ڳجهارتون، سهرا ۽ حڪايتون گڏ ڪن تہ جيئن اسان پنهنجي قديم ثقافتي ۽ احساساتي تاريخ کي بچائي سگهون. نوجوان اسڪالر ۽ ادب ۽ ٻوليءَ جا شاگرد جنهن بہ علائقي ۾ رهن ٿا، ان علائقي جي لهجي جا منفرد لفظ گڏ ڪن، اتي رهندڙ اصلوڪن ماڻهن ۽ هنرمندن جون لغتون ٺاهن، انهن بابت ننڍا ننڍا تحقيقي مقالا لکن ۽ پنهنجي عظيم فني ۽ فڪري ورثي کي محفوظ ڪن تہ اهو بظاهر ننڍڙو ڪم هنن جي سڃاڻپ، علمي حاصلات ۽ سماج ۾ سندن عزت ۽ وقار ۾ واڌاري جو شانائتو حوالو بڻجي سگهي ٿو.

اهڙن نون نون موضوعن تي ٿيندڙ ڪم کي ’سنڌي ٻولي‘ تحقيقي جرنل ۾ اوليت جي بنياد تي شايع ڪرڻ سان گڏ سنڌي ٻوليءَ جو بااختيار ادارو ڪم ڪندڙ نوجوان عالمن جي هر قسم جي سهائتا پڻ ڪندو.

_ ڊاڪٽر اسحاق سميجو

چيف ايڊيٽر

ڊاڪٽر الطاف جوکيو

سنڌي ٻوليءَ ۾ پد(Syllable) جي حدبنديءَ جو تحقيقي جائزو

A Study of Syllable's Limitation in Sindhi Language

Abstract

According to linguistic terminology, a 'syllable' refers to a group of combined sounds that is pronounced in a single burst while speaking. In other words, a syllable consists of a combination of consonant/s and vowel that are articulated together in one burst. For example, if we segment the word 'پاڻِي' (water) down, it divides into two parts (پا + ڻِي), which are pronounced together in one burst. Similarly, the word 'انب' (mango) divides into (اَن + بُ). Each of these parts can be referred to as a syllable. The limit of a syllable is based on a vowel. The pronunciation of a word also depends on the limitation of the syllable of a word. If the limit of syllable is not precised, the pronunciation of the word cannot be correct either.

Different languages have had various principles to segment the syllable of words. To identify the syllable of the Sindhi language, it is essential to consider the rules of the Sindhi language. There have been some disagreements among Sindhi language experts regarding the proper segmenting of a syllable. Professor Ali Nawaz Jatoi determines the syllable by omitting the final short vowel of Sindhi or foreign words in their Sindhi pronunciation. Dr. Ghulam Ali Alana, however, considers the consonant sounds within combined sounds of the same foreign words' contrary to the general notion, to define the syllable. This indicates that, there is a dissimilarity between the two scholars on determining the limits of a syllable, and both methods seem not entirely accurate. It is evident that there must be certain parameters to examine. evaluate and determine the syllables of word.

This paper presents a study that determines the limits of the syllable by considering the principles of Sindhi language

مسئلي جو بيان

لسانيات جي اعتبار کان چند بنيادي اصطلاحن/ terms ۾ مونجهارا محسوس ڪيا ويندا آهن. ان جو اهم سبب لاعلمي، لاپرواهي ۽ مناسب تنقيد جو نہ هجڻ بہ آهي.

مختلف ٻولين ۾ پد جي حد جا مختلف طور طريقا ٿين ٿا. سنڌي ٻوليءَ ۾ پد جي سڃاڻ تڏهن ممڪن آهي، جڏهن وينجن (consonant) ۽ سُر (Vowel) جي درست ڄاڻ هوندي، ڇاڪاڻ تہ سادي وصف موجب 'وينجن ۽ سُر' ملي هڪ پد جڙي ٿو. اهڙا پد ملي لفظ جي بيهڪ جوڙين ٿا. ياد رهي تہ هتي اکرن جي ڪَٽَپ ڪانہ ٿيندي، بلڪ آوازن کي ڏٺو ويندو. بنيادي شاگردن کي اکري هِجي (spelling) پڙهائڻ بہ پد جي درست حد جي سڃاڻ سان سلهاڙيل آهي. جنهن استاد اڳيان 'پد جي حد' واضح نہ هوندي، اهو درست هِجي ۽ صورتخطيءَ جي رهنمائي بہ نيڪ نہ ڪري سگهندو.

پد جي درست سڃاڻ لاءِ سنڌي ٻوليءَ جي آوازن (سرُ توڙي وينجن) جي ڄاڻ تہ هجي ئي هجي، ليڪن گڏوگڏ ٻوليءَ ۾ گڏيل وينجن آوازن جي ڄاڻ ۽ ساڪن وينجن آوازن جي مڪمل ڄاڻ هجڻ گهرجي. اکري لحاظ کان اعراب، حرف علت ۽ جزم جي درست استعمال جي ڄاڻ هجي. ان کان پوءِ ئي پد جي درست حد معلوم ڪري، لفظ کي آسانيءَ سان هِجي ڪري سگهجي ٿو.

سنڌي ٻوليءَ جي عالمن جي ڪيل ڪم کي ڏسجي ٿو تہ ڪٿي ڪٿي خال بہ نظر اچن ٿا، مثال طور: پروفيسر علي نواز جتوئيءَ جي ڄاڻايل لفظن جي پد (syllable) واري ڇيد ۾ سنڌي ٻوليءَ نسبت گڏيل وينجن آواز ۽ آخري متحرڪ ۾ خال سامهون اچي ٿو جيئن:

لفظ	پد
/مڪتب/	/مڪ + تب/
/مطلب/	/مط + لب/
/هَڪل/	/هَہ + ڪل/ [1]

پروفيسر جتوئيءَ جي علم لسان ۽ عرفان تي تہ ڪو شڪ نہ ٿو ڪري سگهجي، البت، سنڌي ٻوليءَ نسبت اختلاف رکي سگهجي ٿو. بيشڪ عربي، فارسي يا هندي/ اردوءَ ۾ 'مڪتب' جا بہ پد ٿيندا، ليڪن سنڌي ٻوليءَ جو آخري وينجن متحرڪ هجڻ نسبت 'مَڪْتَبُ' (مَڪْ +تَ + بُ) ٿيندو جنهن جا ٽي بدران ٽي پد ٿيندا، ساڳئي نموني 'مطلب' جا پڻ ٽي پد ٿيندا. ساڳئي نموني 'هَڪل' جو آخري وينجن 'ل' متحرڪ ٿيندو، ان نسبت ٻن بدران ٽي پد (هَہ + ڪَ + لَ) ٿيندا.

پروفيسر جتوئي، سنڌي ٻوليءَ ۾ اچارجندڙ هر لفظ جي آخري وينجن کي ساڪن ڪري ٿو جيڪو ٻوليءَ جي مزاج مطابق مناسب ناهي. هو لکي ٿو: "عربيءَ ۾ /عِلم/ هڪپدو لفظ آهي، مگر سنڌي صوتيات موجب اهو ٻپدو لفظ آهي ۽ اچار اٿس /عِلِم/. ان مان اهو ثابت ٿئي ٿو تہ پدن جي سٽاء ۾ ٻولين جي صوتياتي مزاج کي وڏو دخل آهي. ٻين ٻولين تان اڌارا ورتل لفظ مادري زبان جي مزاج موجب تبديل ٿيندا آهن." [2]

بيشڪ پدن جي بيهڪ ۾ ٻولين جي مزاج جو وڏو دخل آهي. ’عِلم‘ بيشڪ عربي ٻوليءَ جي مزاج موجب هڪپدو لفظ آهي، ليڪن سنڌي ٻوليءَ ۾ ٻپدو نہ بلڪ ٽِپدو لفظ ٿي وڃي ٿو ڇاڪاڻ تہ گهڻي ڀاڱي عربي لفظ، سنڌيءَ ٻوليءَ ۾ واحد مذڪر جي صورت ۾، آخري متحرڪ ٿي، داخل ٿئي ٿو جيئن: ’عِلِمُ‘

ساڳين لفظن ’علم، مڪتب ۽ مطلب‘ جو ڇيد وري جڏهن ڊاڪٽر غلام علي الانا وٽ ڏسجي ٿو تہ ان ۾ وري گڏيل وينجن آوازن ۾ جزم جو مونجهارو سامهون اچي ٿو جيئن:

سنڌي ۾ صورت	عربيءَ ۾ صورت
عِلَمُ	عِلَم
مَڪّتَبُ	مَڪّتَب
مَطّلَبُ	مَطّلَب

”مٿين لفظن ۾ ’ل‘، ’ڪ‘ ۽ ’ط‘ صورتن وارا آواز [لَم]، [ڪّت] ۽ [طّل] گڏيل آوازن ۾ ساڪن آهن. سنڌيءَ جا استاد ۽ ماهر حالانڪ مٿيان لفظ ائين ئي لکندا آهن، جيئن مٿي ڏنل آهن، پر جزم جي اهميت ۽ استعمال کان غير واقفيت سبب، انهن لفظن جي ’هِجي‘ ۾ ’ساڪن وينجن‘ کي متحرڪ (syllabic) ڄاڻائيندا آهن. مثال طور، مٿين لفظن جي هِجي هيئن ڪندا آهن:

عِلِمُ: عين زير اِ، لام زير لِ، ميم پيش مُ... عِلِمُ

سنڌيدان نہ صرف عربي لفظن جي جزن ۽ پدن جي ’هِجي‘ کان اڻواقف رهيا آهن، پر خالص سنڌي گڏيل آوازن کي بہ غلط پدن ۾ ورهائي، انهن جي غلط هِجي ڪندا آهن.“[3]

ڊاڪٽر الانا عربي لفظن جي سنڌي صورت موجب آخري وينجن متحرڪ ڪري ٿو جيڪو سنڌي ٻوليءَ جي مزاج مطابق آهي، ليڪن جڏهن ساڳين لفظن ۾ گڏيل وينجن آوازن جي بيهڪ ٻڌائي ٿو سا بنهہ نامناسب آهي. يعني جڏهن ڊاڪٽر الانا جي ڏسيل راهہ موجب، ’مَڪتب‘ جي ’هِجي‘ (م زبر مَ، ڪ + ت زبر ڪّتَ، ب پيش بُ = مَڪّتَبُ) ڪجي ٿي تہ اها بلڪل اڻ- ٺهڪندڙ ۽ غير علمي جوڙجڪ ٿيندي.

سنڌي ٻوليءَ جي مزاج موجب لفظن جي پدن جي بيهڪ ۾ جڏهن اهڙا معاملا سامهون اچن ٿا، ان صورت ۾ ٻوليءَ جي بنيادي اصولن کي سامهون رکڻ نهايت ضروري آهي.

اڀياس جا سوال

- پد (syllable) ڇا کي ٿو چئجي؟
- لفظ ۾ پد جي حد ڪيئن معلوم ڪري سگهجي ٿي؟

- پد جي حد معلوم ڪرڻ لاءِ ٻوليءَ جي ڪهڙن بنيادي اصولن کي نظر ۾ رکڻ گھرجي؟
- لفظ جي هِجي ۾ پد جي حد کي سمجهڻ ڇو ضروري آهي؟

اپياس جو عمل

ڳالهائڻ واري ٻوليءَ ۾ پيٽ واري جهليءَ (diaphragm) ذريعي هوا کي آوازي ڦڙڪن (vocal cards) ۽ وات جي عضون مان گذاري آواز ادا ڪيو ويندو آهي. اها هوا، جڏهن وات جي ڪنهن بہ عضوي وسيلي رڪاوٽ سان، آواز جي صورت ۾ ادا ٿيندي تہ اها وينجن (consonant) سڏبي، پر جڏهن بنا رڪاوٽ جي ادا ڪبي تہ ان کي سُر (vowel) چئبو.

ڳالهائجندڙ ٻوليءَ پٽاندر، آواز بنيادي طور اها هوا آهي، جيڪا پيٽ جي اندرين جهَليءَ وسيلي ساهہ سان وات ۽ ڳلي جي عضون سان ڪٽجي ۽ ڇڏجي ٿي. دراصل، اهڙو آواز جيڪو هڪ جهٽڪي سان اُچارجي ٿو سو 'پد' (syllable) آهي، جنهن ۾ وينجن (consonant) ۽ سُر (vowel) شامل رهي ٿو. ان حوالي سان ڊاڪٽر الهداد ٻوهيو نئين ڄاول ٻار جي آوازن بابت ڄاڻائي ٿو:

> "ٻار سڀ کان اڳ صوتي اشارا ٿو ڪري، صوتي اشارا (sound mimicry) اهي آواز آهن، جن لفظن جي بنيادي صورتن لاءِ بنياد جو ڪم ٿا ڏين. ٻار پهريائين اهي آواز ٿو پيدا ڪري، جن ۾ڳالهائڻ وارن عضون جو گھٽ ڪم ڪونهي. هن لاءِ ڪي نفسياتي سبب آهن. ڳالهائڻ وارن عضون جو استعمال ٻار جي حالت ۾ چڱو خاصو مشڪل آهي ۽ انسان سڀاويڪ طور تي سهل پسند آهي. پهريان آواز جي ٻارن وٽان ٻڌڻ ۾ايندا، سي هوندا 'اون'، 'اين' ۽ 'آ' وغيره. اهي آواز اهڙا آهن، جو انهن ۾چپن، زبان ۽ تارونءَ جو استعمال گھٽ ڪري ڪونہ ٿو ٿئي. ان ڪري انهن آوازن کي اسان بنيادي آواز (fundamental syllables) ٿا سڏيون. هنن آوازن کي Pure syllables سڏبو آهي."[4]

ڊاڪٽر ٻوهيي جو ڄاڻايل ٻاراڻي بنيادي آوازن: 'اُون'، 'اين'، 'آ' وغيره کي بنيادي پد (fundamental syllables) ڪوٺڻ ۾، ان ڳالهہ جي چِٽائي آهي تہ اهڙن آوازن ۾ 'وينجن ۽ سُر' شامل آهي. عام طور اهو تصور ڪيو ويندو آهي تہ 'آ، او، اُون يا اين وغيره' صرف سُر ئي هوندا آهن، ان جو سبب تہ سُر/ vowel بہ اڪري صورت مر ايئن ئي لکبا آهن. پر جڏهن آوازن جي ڇِٽِپ ڪبي، تہ ان ۾ 'الف' جو آواز هڪ وينجن/ consonant طور ڳڻيو ويندو آهي. ياد رهي تہ متحرڪ الف/ همزي جو آواز وينجن طور Glottal stop سڏبو آهي، يعني ان آواز جي رڪاوٽ ڳلي ۾ٿي ٿيندي آهي، جنهن سبب ان کي وينجن سمجھيو ويندو آهي.

مٿين بنيادي وضاحت پد جي ٻيهڪ سمجهڻ لاءِ نهايت مناسب آهي. سنڌي ٻوليءَ جي لفظن جي ٽوڙ (segmenting) ۽ جوڙ (blending) ۾ پد جو ئي اهم ڪردار هوندو آهي، ڇاڪاڻ تہ لفظ کي اچار جي بنياد تي پهرين پدن ۾ ئي ٽوڙبو آهي، بعد ۾ ان کي آوازن ۾ ورهائبو آهي. ان لاءِ پد/ syllable جي ٻيهڪ کي سمجهڻ لاءِ ڪن ٻوليءَ جي معيارن (standards) کي سامهون رکڻ لازمي آهي. پد جي حد معلوم ڪرڻ لاءِ جيڪي ٻوليءَ جا ممڪن معيار لازمي هجڻ گهرجن، سي هيٺينءَ ريت آهن:

- پد ۽ ان جي حد (syllable and its limitation)
- وينجن ۽ سُر (consonant and vowel)
- گڏيل وينجن آواز (clustered sounds)
- لفظن جا آخري ساڪن وينجن (last vowelless consonant)

پد جي حد (syllable and its limitation)

پد/ syllable آوازن جو اهڙو جوڙ آهي، جنهن ۾ گهٽ ۾ گهٽ ٻہ آواز 'وينجن ۽ سُر' ٿيندا آهن. ڪوبہ آواز جيڪو وات مان اچارجي ٿو اهو پد جي صورت ۾ ئي ادا ٿيندو آهي. جڏهن بہ وات مان ڪو لفظ اچارجي ٿو تہ ان کي جيڪڏهن ٽيهر ٽوڙي اچاربو تہ ان صورت ۾ لفظ جو هر هڪ ڀاڱو پد جي صورت ۾ نمايان رهندو، مثال طور:

- اُٺُ: اُ + ٺُ (ٻہ پد)
- تِڏِ: تِ + ڏِ (ٻہ پد)
- پاوا: پا + وا (ٻہ پد)
- تِيلِي: تِي + لِي (ٻہ پد)
- ٻُوٽُ: ٻُو + ٽُ (ٻہ پد)
- پاٽِي: پا + ٽِي (ٻہ پد)
- شِينهُن: شِينُ + هُنُ (ٻہ پد)
- گهِنٽِي: گهِنَ + ٽِي (ٻہ پد)
- بَدَڪَ: بَ + دَ + ڪَ (ٽي پد)

يعني لفظ کي ٽوڙي، جهٽڪي سان اچارجڻ واري آوازي لهر کي 'پد' چئبو. ان ۾ صرف آواز کي ئي ڏسبو، اکرن ڏانهن توجهہ نہ ڏبو. لفظن ۾ اکر گهٽ- وڌ ٿيندا آهن، ان لاءِ اکرن جي ڳڻپ تي ڌيان نہ ڏبو، البت هِجي ڪرڻ ۾ اکرن جو شمار ڪيو ويندو آهي. مثلاً 'گهِنٽِي' لفظ ۾ 'گهِنَ' هڪ جهٽڪي سان ادا ٿيندڙ اهڙي آوازي لهر آهي، جنهن ۾ ٻہ وينجن اچن ٿا. ان صورت ۾ ان کي بہ 'پد' ۾ ئي شمار ڪبو.

پد بابت ڏنل مثالن مان اهو واضح ٿئي ٿو تہ ’پد‘ هڪ سُر تي مشتمل هوندو آهي، جڏهن لفظ ۾ ٻيو سُر هوندو تہ پوءِ ان کي ٻئي پد جو ڀائنبو. يعني پد جي حد اوستائين ڊگهي، جيستائين سُر (vowel) جي حد هوندي. ٻيو وينجن الڳ سُر سان، الڳ پد شمار ٿيندو. هڪ پد ۾ هڪ سُر سان ٻہ وينجن (consonants) بہ ٿي سگهن ٿا. واضح رهي تہ ’پد جي حد‘ جو لاڳاپو ’سر جي حد‘ سان آهي.

وينجن ۽ سُر (consonant and vowel)

وينجن ۽ سُر ملي هڪ پد ٺاهيندا آهن. ان لاءِ ٻنهي جي ميلاپ کي نظر ۾ رکڻ لازمي آهي. سنڌي ٻوليءَ ۾ ٻاونجاهہ اکر آهن، جن ۾ ايڪونجاهہ وينجن آهن- ياد رهي تہ الف ۽ همزو، وينجن نسبت هڪ ئي آواز جي نمائندگي ڪندا آهن، البت، الف ڊگهي سُر طور بہ ڪم ايندو آهي، جنهن ڪري الف کي حرف علت ۾ شمار ڪبو آهي. سنڌي ٻاراڻي ڪتاب ۾ جيڪا ’ڪک پٽي‘ ڏنل آهي، ان ۾ هر هڪ جزي کي پد ۾ شمار ڪبو.

الف- بي جا آواز (ڪک پٽي)

اَ	آ	اِ	اِي	اُ	اُو	اي	اَي	او	اَو
بَ	با	بِ	بِي	بُ	بُو	بي	بَي	بو	بَو
جَ	جا	جِ	جِي	جُ	جُو	جي	جَي	جو	جَو
جهَ	جها	جهِ	جهِي	جهُ	جهُو	جهي	جهَي	جهو	جهَو
دَ	دا	دِ	دِي	دُ	دُو	دي	دَي	دو	دَو
سَ	سا	سِ	سِي	سُ	سُو	سي	سَي	سو	سَو
لَ	لا	لِ	لِي	لُ	لُو	لي	لَي	لو	لَو
مَ	ما	مِ	مِي	مُ	مُو	مي	مَي	مو	مَو
ءَ	ئا	ءِ	ئِي	ءُ	ئُو	ئي	ئَي	ئو	ئَو
يَ	يا	يِ	يِي	يُ	يُو	يي	يَي	يو	يَو

نوٽ: ’الف‘ سان سلهاڙيل سُر آوازَ الف سان ملي پد جوڙين ٿا. جڏهن تہ لکت ۾ ڏيکارڻ لاءِ ڏهہ صاف سُر آواز پڻ فرضي الف سان ڏيکاربا آهن، ان ۾ الف فرضي هوندو آهي، يعني ان جي حيثيت وينجن واري نہ ہُڏبي. جدول جي هر هڪ خاني ۾ ڏنل اعرابن يا حرف علت سان ڏنل اکر، پد شمار ڪيا ويندا آهن.

ڄاڻايل جدول صرف صاف سُرن سان ڏنل آهي، جڏهن تہ ساڳئي نموني گهٽي سُرن سان بہ ڏيندي، جيئن:

الف_ بي جا گهٽا آواز (ڪڪ پٽي)

اَنْ	آنْ	اِنْ	اِينْ	اُنْ	اُونْ	اينْ	اَينْ	اونْ	اَونْ
بَنْ	بانْ	بِنْ	بِينْ	بُنْ	بُونْ	بينْ	بَينْ	بونْ	بَونْ
جَنْ	جانْ	جِنْ	جِينْ	جُنْ	جُونْ	جينْ	جَينْ	جونْ	جَونْ
جهَنْ	جهانْ	جهِنْ	جهِينْ	جهُنْ	جهُونْ	جهينْ	جهَينْ	جهونْ	جهَونْ
دَنْ	دانْ	دِنْ	دِينْ	دُنْ	دُونْ	دينْ	دَينْ	دونْ	دَونْ
سَنْ	سانْ	سِنْ	سِينْ	سُنْ	سُونْ	سينْ	سَينْ	سونْ	سَونْ
لَنْ	لانْ	لِنْ	لِينْ	لُنْ	لُونْ	لينْ	لَينْ	لونْ	لَونْ
مَنْ	مانْ	مِنْ	مِينْ	مُنْ	مُونْ	مينْ	مَينْ	مونْ	مَونْ
ئَن	ئانْ	ئِن	ئِينْ	ئُن	ئُونْ	ئينْ	ئَينْ	ئونْ	ئَونْ
يَنْ	يانْ	يِنْ	يِينْ	يُنْ	يُونْ	يينْ	يَينْ	يونْ	يَونْ

جدول ۾ ڏنل آواز، سڀ جو سڀ پد (syllables) آهن. جڏهن بہ ڪنهن لفظ ۾ اهڙا پد شامل هوندا، انهن کي توڙي ۽ جوڙي، اکري هِجي ڪري سگهبي. مثال طور:

لفظ	پدن ۾ ڇيد	لفظ جي هِجي
اَکِ	اَ ۽ کِ (بہ پد)	الف زبر 'اَ' + ک زير 'کِ'= اَکِ
اُٺُ	اُ ۽ ٺُ (بہ پد)	الف پيش 'اُ' + ٺ پيش 'ٺُ'= اُٺُ
اَنبُ	اَنْ ۽ بُ (بہ پد)	الف، نون زبر 'اَنْ' + ب پيش 'بُ'= اَنبُ
آنا	آ ۽ نا (بہ پد)	الف مد 'آ' + ن، الف 'نا'= آنا
سِيٽِي	سِي ۽ ٽِي (بہ پد)	س، ي زير 'سِي' + ٽ، ي زير 'ٽِي'= سِيٽِي
ريلَ	ري ۽ لَ (بہ پد)	ر، ي 'ري' + ل زبر 'لَ'= ريلَ
بُوٽُ	بُو ۽ ٽُ (بہ پد)	ب، و پيش 'بُو' + ٽ پيش 'ٽُ'= بُوٽُ
گهوڙو	گهو ۽ ڙو (بہ پد)	گهہ، و 'گهو' + ڙ و 'ڙو'= گهوڙو
عَينَڪَ	عَي، نَ ۽ ڪَ (ٽي پد)	ع، ي زبر 'عَي' + ن زبر 'نَ' + ڪ زبر 'ڪَ'= عَينَڪَ
صابُڻُ	صا، بُ ۽ ڻُ (ٽي پد)	ص، الف 'صا'+ ب پيش 'بُ' + ڻ پيش 'ڻُ'= صابُڻُ
چَندُ	چَنْ ۽ ڊُ (بہ پد)	چ، ن زبر 'چَنْ' + ڊ پيش 'ڊُ' = چَندُ

شِينهُن	شِينُ ۽ هُن (ٻہ پد)	ش، ي، ن زير 'شِينُ' + هہ ن پيش 'هُن' = شِينهُن
لِيمون	لِي ۽ مون (ٻہ پد)	ل، ي زير 'لِي' + م، و، ن 'مون' = لِيمون
چَونرِي	چَونُ ۽ رِي (ٻہ پد)	چ، و، ن زبر 'چَونُ' + ر، ي زير 'رِي' = چَونرِي

مٿي سنڌي ٻاراڻي ڪتاب مان ڪجھہ لفظ رکيا ويا، جنهن جو 'پد' آهر ڇيد ڪيو ويو. انهن پدن ۾ مختلف وينجنن سان ننڍو سُر (اعراب)، ڊگهو سُر (آ، او، اي وغيره)، ٻٽو سُر (اَو ۽ اَي) ۽ گهٽا نندا توڙي ڊگها سُر ڏيکاريا ويا آهن. لفظ کي پدن ۾ ٽوڙي، ان بعد پد کي هِجي ڪري ۽ پد ملائبا تہ لفظ جو اچار سڌو ٿي بيهندو.

گڏيل وينجن آواز (clustered sounds)

سنڌي ٻوليءَ ۾ گڏيل آوازَ ٻن وينجنن کي سڏبو آهي، جيڪي هڪ سُر (vowel) سان ملي، پد (syllable) جي صورت وٺندا آهن. گهڻي قدر لفظ جي اچار کي ڏسي، گڏيل وينجن آواز تصور ڪري سگهبا آهن. ان حالت ۾ ڪٿي ڪٿي لفظ سان رعايت بہ ڪري وٺبي آهي، جيئن: جهِرڪِي. اهڙن لفظن ۾ اختلاف ٿي سگهي ٿو ڇاڪاڻ تہ 'جهر' ۾ 'ر' کي اعراب سان الڳ بہ ڪري سگهجي ٿو تہ وري اچار نسبت، 'جهہ' سان 'ر' ملائي، گڏيل آواز بہ وٺي سگهجي ٿو. اچار نسبت سنڌي ٻوليءَ ۾ 'جهِرڪِي' (جهہ، ر زير جهِرَ + ڪ، ي زير ڪِي) بيهي ٿو پر جيڪڏهن ٻارن جي سهوليت لاءِ 'ر' کي زير واري اعراب ڏيئي بيهارجي ٿو تہ بہ ان ۾ ڪو حرج ڪونهي. البت، جڏهن لفظ 'پهريون' هِجي ڪجي ٿو تہ ان ۾ هڪ تہ 'پهہ' وارو پد اهڙو آهي، جنهن ۾ رعايت ڪري، 'پ ۽ هہ' کي الڳ الڳ (پ زبر پَ، هہ زير هِہ) بہ ڪري سگهجي ٿو تہ وري گڏي (پ، هہ زبر پَهَہ) بہ اچاري سگهجي ٿو. ليڪن، 'ر ۽ ي' کي اصولي طور الڳ الڳ ڪري نہ اچاربو. اچار جي نسبت، 'پَهريون' ۾ ٻہ پد آهن: 'پَهہ+ ريون'. هتي اهو نڪتو نهايت اهم آهي تہ 'ر ۽ ي' وينجنَ گڏيل آواز جو هڪ مثال آهي.

سنڌي ٻوليءَ ۾ گڏيل وينجن آوازن جا ٻہ نمونا آهن، جنهن ۾ هڪ ساڪن بيهندو آهي. لفظ ۾ ساڪن کي سمجهڻ نهايت اهم آهي، جيڪو ڪنهن لفظ ۾ ساڪن ٿي، ٻئي سان گڏبو آهي. سنڌي صورتخطيءَ ۾ لسانياتي طور ساڪن آواز جا ٻہ نمونا ٿين ٿا:

- ڪنهن گڏيل آواز جو اڳيون آواز
- ڪنهن گڏيل آواز جو پويون آواز [5]

يعني، سنڌي ٻوليءَ ۾ ٻٽن آوازن (Cluster of sounds) جا ٻہ قسم سامهون اچن ٿا:

1. ديسي صورتخطيءَ جي نسبت ٻٽن آوازن ۾ 'پهريون ساڪن- ٻيو متحرڪ'، جيئن:

- پيارُ (هن ۾ ’پ‘ کي ساڪن ڏيکارڻ لاءِ مجزوم ڪرڻو پوندو، جنهن جي جوڙ ۾ ’پ‘ ساڪن کي متحرڪ ’ي‘ سان ملائي [پيا] اچاربو. يعني ’پ‘ ساڪن، پوئين متحرڪ آواز ’يا‘ سان ملائبو.)
- ڏُکيو (هن ۾ ’ک‘ کي ساڪن ڏيکارڻ لاءِ مجزوم ڪرڻو پوندو، جنهن جي جوڙ ۾ ’ک‘ ساڪن کي متحرڪ ’ي‘ سان ملائي [کيو] اچاربو. يعني ’ک‘ ساڪن، پوئين متحرڪ آواز ’يو‘ سان ملائبو.)

2. عربي- فارسي صورتخطيءَ جي نسبت ٻٽن آوازن ۾ ’پهريون متحرڪ- ٻيو ساڪن‘، جيئن:

- عِلۡمُ (هن ۾ ’ل‘ کي ساڪن ڏيکارڻ لاءِ مجزوم ڪيو ويو آهي، جنهن جو جوڙ ’ع‘ سان ملائي [عِلۡ] اچاربو. يعني ’ل‘ ساڪن، اڳيئين متحرڪ آواز ’ع‘ سان ملائبو.
- گهِنۡتي (هن ۾ ’ن‘ کي ساڪن ڏيکارڻ لاءِ مجزوم ڪيو ويو آهي، جنهن جو جوڙ ’گھ‘ سان ملائي [گھِنۡ] اچاربو. يعني ’ن‘ ساڪن، اڳيئين متحرڪ آواز ’گھِ‘ سان ملائبو.) (6)

ديسي گڏيل وينجن آواز (پهريون ساڪن، ٻيون متحرڪ)

پهريون نمونو سنڌي ديسي گڏيل آوازن وارو ٿئي ٿو جنهن ۾ پهريون وينجن آواز ساڪن رهي ٿو جيئن: ’پيارُ‘، ’ڪيا ڙِي، پريمُ، ڪروڌُ وغيره. (ڌيان رهي تہ ڄاڻايل لفظن جي پهريَن وينجن آوازن ’پ‘، ’ڪ‘، ’پ‘ ۽ ’ڪ‘ تي ڪابہ اعراب نہ ايندي، بلڪ اهي ساڪن رهندا ۽ ’ي‘ وينجن سان گڏجي گڏيل آواز جوڙيندا.)

لفظن جو پد (syllable) **۾ ڇيد**

لفظ	پدن ۾ ڇيد	لفظ جي هِجي
پيارُ	پيا ۽ رُ (ٻہ پد)	پ، ي الف ’پيا‘ + ر پيش ’رُ‘= پيارُ
ڪيا ڙِي	ڪيا ۽ ڙِي (ٻہ پد)	ڪ، ي الف ’ڪيا‘ + ڙ ي زير ’ڙِي‘= ڪيا ڙِي
آڪيُون	آ ۽ ڪيُون	الف زبر ’آ‘ + ڪ، ي، و ن پيش ’ڪيُون‘ = آڪيُون
سُوَرهيُہ	سُوَر ۽ هيُہ	س، و ر پيش ’سُوَر‘ + هہ ي پيش ’هيُہ‘ = سُوَرهيُہ
پريمُ	پر ۽ مُ (ٻہ پد)	پ، ر، ي ’پري‘ + م پيش ’مُ‘= پريمُ
ڪروڌُ	ڪرو ۽ ڌُ (ٻہ پد)	ڪ، ر، و ’ڪرو‘ + ڌ پيش ’ڌُ‘ = ڪروڌُ
سِنۡتَرَ	سِ ۽ نۡتَرَ (ٻہ پد)	س زير ’سِ‘ + ٿ، ر زبر ’ٿَرَ‘ = سِنۡتَرَ

مٿين لفظن جو آوازن جي نسبت، هيٺين ريت ڇيد ڪري سگهجي ٿو:

لفظن جو آواز (sound) ۾ ڇيد

لفظ	آواز ۾ ڇيد	آوازن جو ورڇ
پيارُ	پ + ي + آ، ر + اُ	ٻه پد (پيا + رُ) پنج آواز: ٽي وينجن (پ، ي ۽ ر)، ٻه سُر (آ ۽ اُ)
ڪيارِڙي	ڪ + ي + آ، ڙ + اِي	ٻه پد (ڪيا + ڙِي) پنج آواز: ٽي وينجن (ڪ، ي ۽ ڙ)، ٻه سُر (آ ۽ اِي)
اَڪيُون	ا+اَ، ڪ+ي+اُ ُون	ٻه پد (اَ + ڪيُون) پنج آواز: ٽي وينجن (ا، ڪ ۽ ي)، ٻه سُر (اَ ۽ اُون)
سُوَرهيُه	س+ر+اُو، ه+ي+اُ	ٻه پد (سُوَر+ هيُه) ڇهه آواز: چار وينجن (س، ر، ه ۽ ي)، ٻه سُر (اُو ۽ اُ)
پريمُ	پ+ر+اي، م+اُ	ٻه پد (پري + مُ) پنج آواز: ٽي وينجن (پ، ر ۽ م)، ٻه سُر (اي ۽ اُ)
ڪروڌُ	ڪ+ر+او، ڌ+اُ	ٻه پد (ڪرو + ڌُ) پنج آواز: ٽي وينجن (ڪ، ر ۽ ڌ)، ٻه سُر (او ۽ اُ)
سِٿرَ	س+اِ، ٿ+ ر+ اَ	ٻه پد (سِ + ٿرَ) پنج آواز: ٽي وينجن (س، ٿ ۽ ر)، ٻه سُر (اِ ۽ اَ)

هتي لفظ ’سُوَرهيُه‘ ۾ آوازن جي وضاحت ڪجي ته ’ره‘ ڪو وسرڳ ڪونهي، بلڪ ’ر ۽ ه‘ الڳ ٿيندا ۽ ’ر‘ ساڪن حالت ۾ رهندو. جڏهن ته ان لفظ ۾ ’ي‘ وينجن اڌڙو آواز آهي، جيڪو اڳئين وينجن آواز ’ه‘ کي، ساڪن حالت ۾، پاڻ سان ملائي پد ٺاهي ٿو. مٿين لفظن ۾ گڏيل وينجن آوازن ۾ ’ي ۽ ر‘ اڌڙا وينجن آواز آهن، جيڪي پاڻ کان اڳ هوندڙ وينجن آواز کي پاڻ سان گڏي، بعد ۾ ڪنهن سُر سان پد جوڙين ٿا، جيئن: پيارُ- پريمُ وغيره. (ذهن ۾ هجي ته ’پ‘ تي ڪابه اعراب نه لڳندي)

عربي- فارسي ۽ ٻين ٻولين ۾ يڪسان گڏيل وينجن آواز (پهريون متحرڪ، ٻيون ساڪن)

ٻيون نمونو سِنڌي ٻولين ۾ يڪسان گڏيل وينجن آوازن وارو ٿئي ٿو جنهن ۾ پهريون وينجن آواز متحرڪ رهي ٿو جيڪو ٻئين ساڪن آواز سان ملندو، جيئن: ’مَطْلَبُ‘، ’گهِنٽِي‘، ’جهِرڪِي‘، ’هَلْڪو‘ وغيره. (ڌيان رهي ته ڄاڻايل لفظن جا پهريان وينجن آوازَ ’م‘، ’گه‘، ’جه‘ ۽ ’ه‘ متحرڪ رهندا، جڏهن ته انهن سان ملندڙ ’ط‘، ’ن‘، ’ر‘ ۽ ’ل‘ وينجن، ساڪن رهندا. اهو گڏيل آوازن جو نمونو عام آهي.)

لفظن جو پد (syllable) ۾ ڇيد

لفظ	پدن ۾ ڇيد	لفظ جي هِجي
مَطَّلَبُ	مَط، لَ ۽ بُ (ٽي پد)	م، ط زبر 'مَطَّ' + ل زبر 'لَ' + ب پيش 'بُ' = مَطَّلَبُ
گهِڻٽِي	گهِڻ ۽ ٽِي (ٻه پد)	گه، ڻ زير 'گهِڻ' + ٽ، ي زير 'ٽِي' = گهِڻٽِي
جهِڙڪِي	جهِڙ ۽ ڪِي (ٻه پد)	جه، ڙ زير 'جهِڙ' + ڪ، ي زير 'ڪِي' = جهِڙڪِي
هَلَڪو	هَلَ ۽ ڪو (ٻه پد)	ه، ل زبر 'هَلَ' + ڪ، و 'ڪو' = هَلَڪو

مٿين لفظن جو آوازن جي نسبت، هيٺينءَ ريت ڇيد ڪري سگهجي ٿو:

لفظن جو آواز (sound) ۾ ڇيد

لفظ	آواز ۾ ڇيد	آوازن جو وچور
مَطَّلَبُ	م + ط+اَ، ل+اَ، ب+اُ	ٽي پد (مَطَّ + لَ + بُ) ست آواز: چار وينجن (م، ط، ل ۽ ب)، ٽي سُر (اَ، اَ ۽ اُ)
گهِڻٽِي	گه+ڻ+اِ، ٽ+اِي	ٻه پد (گهِڻ+ ٽِي) پنج آواز: ٽي وينجن (گه، ڻ ۽ ٽ)، ٻه سُر (اِ ۽ اِي)
جهِڙڪِي	جه+ڙ+اِ، ڪ+اِي	ٻه پد (جهِڙ+ ڪِي) پنج آواز: ٽي وينجن (جه، ڙ ۽ ڪ)، ٻه سُر (اِ ۽ اِي)
هَلَڪو	ه+ل+اَ، ڪ+او	ٻه پد (هَلَ+ ڪو) پنج آواز: ٽي وينجن (ه، ل ۽ ڪ)، ٻه سُر (اَ ۽ او)

سنڌي ٻوليءَ ۾ هڪ ته اهڙا ڳنڍيل آواز آهن، جن تي ڪو اختلاف ناهي؛ باقي ڪي ڳنڍيل آواز اهڙا به آهن، جن کي سمجهائڻ لاءِ ڪافي جدوجهد جي ضرورت پوي ٿي.

جديد تحقيق موجب، اضافي وسرڳ طور ڳڻجندڙ 'ڙهه، لهه، مهه، نهه ۽ ٺهه'، اصولي طور مفرد حيثيت ۾ وسرڳ آواز ناهن، بلڪ اهي پڻ مرڪب آواز/ ڳنڍيل وينجن آواز آهن، جنهن ۾ 'هه' وينجن آواز الڳ سان متحرڪ رهي ٿو. ان جو اهم سبب ته 'ڙهه، لهه، مهه، نهه ۽ ٺهه' اهڙا مرڪب/ ڳنڍيل آواز آهن، جيڪي هڪ جهٽڪي سان اچاري نه ٿا

سگهجن. (7) ڊاڪٽر مرليڌر جيٽلي، انهن گڏيل آوازن لاءِ ڄاڻائي ٿو: ”اهي حقيقت ۾ ٻن صوتين جو ميل (conjunct consonants) آهن.“ (8) ڊاڪٽر جيٽلي اهڙن گڏيل آوازن بابت وضاحت ڏيندي لکي ٿو: ”ڪن عالمن سنڌي وينجنن جي چارٽ ۾ هيٺ ڏنل وينجنَ بہ شامل ڪري ڇڏيا آهن. اهي سادن يا مفرد وينجن ’ڏوَني- تتن‘ جي چارٽ ۾ ڏيڻ نہ گهرجن، ڇاڪاڻ تہ اهي بہ گڏيل وينجن آهن، جن جي پٺيان ايندڙ وينجن ’ھ‘ علحدو آهي. ان جو اچار ’ک، جهہ، ڦ، ڀ وغيره‘ وسرگي وينجنن ۾ زور سان نڪرندڙ ڦوڪ يا هوا واري اچار کان نرالو آهي. مھ، نھ، ٺھ، لھ، ڙھ.“ (9) ڊاڪٽر نبي بخش خان بلوچ اهڙن گڏيل آوازن کي ’ھ‘ سان سميٽيل آواز ڪوٺي ٿو. (10)

سنڌي ٻاراڻي ڪتاب مان چند لفظ خيال خاطر رکجن ٿا: ڪلھو- ملھہ- وڙھہ- سنھو- پوڙھو- ماٺھو- چڙھہ- ٻاڙھو- سوڙھو- پڙھون وغيره. ٻاراڻي ڪتاب ۾ اهڙن لفظن جي اعرابن ۾ بہ مسئلو اچي ٿو جيڪو سلجهائڻ ڏکيو ٿي پوندو آهي، جيئن: ’پَڙُھون‘ (ص: 43) ۽ ’پَڙھُون‘ (ص: 47). يعني اهو طئي نہ ٿي سگهندو آهي تہ اعراب ’ڙ‘ تي ڏجي يا ’ھ‘ تي ايندي! اصل معاملو مسئلي کي سمجهڻ جو آهي. جڏهن ڪو اصول اڳيان نہ ٿو رکجي تہ پوءِ ڪٿي نہ ڪٿي مسئلو ڳرُ ڪٽي بيهي ٿو. جديد تحقيق موجب، اهي اضافي وسرڳ سڏجندڙ وسرڳ جي پيراميٽر ۾ نہ ٿا اچن. بلڪ، اهي ’گڏيل آواز آهن، جنهن ۾ ’ھ‘ جو آواز الڳ سان متحرڪ رهي ٿو.

لفظن جو پد (syllable) ۾ ڇيد

لفظ	پدن ۾ ڇيد	لفظ جي هِجي
ڪُلھو	ڪُلَ ۽ ھو (ٻہ پد)	ڪ، ل پيش ’ڪُلَ‘ + ھ، و ’ھو‘ = ڪُلھو
مَلھَہ	مَلَ ۽ ھَ (ٻہ پد)	م، ل زبر ’مَلَ‘ + ھ زبر ’ھَ‘ = مَلھَہ
وِڙھُہ	وِڙَ ۽ ھُ (ٻہ پد)	و، ڙ زير ’وِڙَ‘ + ھ پيش ’ھُ‘ = وِڙھُہ
سَنھو	سَنَ ۽ ھو (ٻہ پد)	س، ن زبر ’سَنَ‘ + ھ، و ’ھو‘ = سَنھو
پوڙھو	پوڙَ ۽ ھو (ٻہ پد)	پ، و، ڙ ’پوڙَ‘ + ھ، و ’ھو‘ = پوڙھو
ماٺھُو	ماٺَ ۽ ھُو (ٻہ پد)	م، الف، ٺ ’ماٺَ‘ + ھ، و پيش ’ھُو‘ = ماٺھُو
چَڙھُہ	چڙَ ۽ ھُ (ٻہ پد)	چ، ڙ زبر ’چڙَ‘ + ھ پيش ’ھُ‘ = چڙھُہ
ٻاڙھو	ٻاڙَ ۽ ھو (ٻہ پد)	ٻ، الف، ڙ ’ٻاڙَ‘ + ھ، و ’ھو‘ = ٻاڙھو
سوڙھو	سوڙَ ۽ ھو (ٻہ پد)	س، و، ڙ ’سوڙَ‘ + ھ، و ’ھو‘ = سوڙھو
پَڙھُون	پڙَ ۽ ھُون (ٻہ پد)	پ، ڙ زبر ’پڙَ‘ + ھ، و، ن پيش ’ھُون‘ = پَڙھُون

مٿين لفظن جو، آوازن جي نسبت، هيٺين ريت ڇيد ڪري سگهجي ٿو:

لفظن جو آواز (sound) ۾ ڇيد

لفظ	آواز ۾ ڇيد	آوازن جو وڇور
ڪُلهو	ڪ+ لَ+اُ، هہ+او	ٻہ پد (ڪُلَ + هو) پنج آواز: ٽي وينجن (ڪ، ل ۽ هہ)، سُر (اُ ۽ او)
مَلهَہ	م+لَ+اَ، هہ+اَ	ٻہ پد (مَلَ+ هَ) پنج آواز: ٽي وينجن (م، ل ۽ هہ)، ٻہ سُر (اَ ۽ اَ)
وِڙهُہ	و+ڙِ+اِ، هہ+اُ	ٻہ پد (وِڙَ+ هُ) پنج آواز: ٽي وينجن (و، ڙ ۽ هہ)، ٻہ سُر (اِ ۽ اُ)
سَنهو	س+نَ+اَ، هہ+او	ٻہ پد (سَنَ+ هو) پنج آواز: ٽي وينجن (س، ن ۽ هہ)، ٻہ سُر (اَ ۽ او)
پوڙهو	پ+ڙ+او، هہ+او	ٻہ پد (پوڙَ+هو) پنج آواز: ٽي وينجن (پ، ڙ ۽ هہ)، ٻہ سُر (او ۽ او)
ماٺُو	م+ڻ+آ، هہ+اُو	ٻہ پد (ماڻَ+هُو) پنج آواز: ٽي وينجن (م، ڻ ۽ هہ)، ٻہ سُر (آ ۽ اُو)
چَڙهُہ	چ+ڙ+اَ، هہ+اُ	ٻہ پد (چَڙَ+هُ) پنج آواز: ٽي وينجن (چ، ڙ ۽ هہ)، ٻہ سُر (اَ ۽ اُ)
ڳاڙهو	ڳ+ڙ+آ، هہ+او	ٻہ پد (ڳاڙَ+هو) پنج آواز: ٽي وينجن (ڳ، ڙ ۽ هہ)، ٻہ سُر (آ ۽ او)
سوڙهو	س+ڙ+او، هہ+او	ٻہ پد (سوڙَ+هو) پنج آواز: ٽي وينجن (س، ڙ ۽ هہ)، ٻہ سُر (او ۽ او)
پَڙهُون	پ+ڙ+اَ، هہ+اُون	ٻہ پد (پَڙَ+هُون) پنج آواز: ٽي وينجن (پ، ڙ ۽ هہ)، ٻہ سُر (اَ ۽ اُون)

مٿين لفظن جي عام هِجي ۽ آوازن جو ڇيد ڪري جاچيو ويو. جنهن ۾ ’ڙهہ، لهہ، مهہ، نهہ ۽ ٺهہ‘، گڏيل آوازن ڪي ڏنو ويو. اهڙا گڏيل آواز ’رهہ ۽ وهہ‘ ٻہ آهن، جيڪي پڻ ساڳئي جوڙ جا گڏيل آواز آهن. ٻہ ٻہ لفظ ’رهہ ۽ وهہ‘ جا پڻ خيال خاطر رکجن ٿا:

لفظن جو پد (syllable) ۾ ڇيد

لفظ	پدن ۾ ڇيد	لفظ جي هِجي
وِرهائِڻُ	وِرَ، ها، ءِ ۽ ڻُ (چار پد)	و، ر زير ’وِرَ‘ + هہ، الف ’ها‘ + همزو زير ’ءِ‘ + ڻ پيش ’ڻُ‘ = وِرهائِڻُ

بِرهَمَڻُ	بِرِ هَ، مَ ۽ ڻُ (چار پد)	ب، ر زير 'بِر' + ه زبر 'هَ' + م زبر 'مَ' +ڻ پيش 'ڻُ' = بِرهَمَڻُ
اَوهان	اَوَ ۽ هانُ (ٻہ پد)	الف، و زبر 'اَوَ' + هہ، الف، ن 'هان' = اَوهان
سيوهَڻِ	سيوَ، هَ ۽ ڻِ (ٽي پد)	س، ي، و 'سيوَ' + ه زبر 'هَ' + ڻ زير 'ڻِ' = سيوَهَڻِ

لفظن جو آواز (sound) ۾ ڇيد

لفظ	آواز ۾ ڇيد	آوازن جو وچور
وِرهائِڻُ	و+ر+اِ، هہ+آ، ء +اِ، ڻ+اُ	چار پد (وِرَ + ها + ءِ + ڻُ) نَو آواز: پنج وينجن (و، ر، هہ، ء ۽ ڻ)، چار سُر (اِ، آ، اِ ۽ اُ)
بِرهَمَڻُ	ب+ر+اِ، هہ+اَ، م+اَ، ڻ+اُ	چار پد (بِرَ+ هَ + مَ + ڻُ) نَو آواز: پنج وينجن (ب، ر، هہ، م ۽ ڻ)، چار سُر (اِ، اَ، اَ ۽ اُ)
اَوهان	ا+و+اَ، هہ+آن	ٻہ پد (اَوَ+ هان) پنج آواز: ٽي وينجن (ا، و ۽ هہ)، ٻہ سُر (اَ ۽ آن)
سيوهَڻِ	س+و+اي، هہ+اَ، ڻ+اِ	ٽي پد (سيوَ+ هَ + ڻِ) ست آواز: چار وينجن (س، و، هہ ۽ ڻ)، ٽي سُر (اي، اَ ۽ اِ)

لفظن جا آخري ساڪن وينجن (last vowelless consonant)

سنڌي ٻوليءَ جي مزاج ۾ ماقبل آخري (Second last) سُر جي اهميت مذڪر- مؤنث کان علاوه واحد- جمع ۾ بہ نوٽ ڪئي وئي آهي. عام طور اهو ئي تصور ڪيو ويندو آهي تہ سنڌي ٻوليءَ جو هر لفظ جو خاتمو متحرڪ وينجن سان ٿيندو آهي. ان تصور سبب ڪافي عالم اڪثر مغالطي ۾ رهندي، آخري ساڪن آوازن کي بہ متحرڪ ٻڌائيندي مختلف صورتون پيش ڪندا آهن.

ماقبل آخريءَ (Second last) جي حوالي سان ڊاڪٽر مرليڌر جيٽلي ڄاڻائي ٿو: ”مون کي پنجاهہ کن سالن جي عمر جا اهڙا سنڌي مرد نظر آيا آهن، جيڪي عام ميڙن ۾ تقرير ڪندي، پنهنجي جنس ۾ مؤنث جي فعلن جو استعمال پيا ڪندا آهن: جيئن تہ: مان ويندَس (مان ويندُس)، مان ڪندَس (مان ڪندُس). انبُ کاڌَم (انب کاڌُم)، پاڻي پيتَم (پاڻي پيتُم).“ (11)

ڊاڪٽر جيٽلي جو اصل خيال اهو آهي تہ آخري وينجن کان اڳ، مذڪر- مؤنث جي اعراب لڳندي، هونئن مذڪر- مؤنث جو اندازو بہ سنڌي ٻوليءَ جي آخري وينجن جي اعراب مان ٿيندو آهي، جيئن: ڇوڪرُ- ڇوڪرِ، ڪتابُ- ڪَتَ وغيره. جڏهن

مذڪر ـ مؤنث جي اعراب آخري وينجن ڪان اڳئين وينجن تي لڳي ته ان صورت ۾ آخري وينجن ساڪن رهندو. (12)

’م ۽ س‘ اهڙي ضميري پڇاڙي آهي، جنهن ڪان اڳ واري وينجن تي مذڪر ـ مؤنث واري اعراب لڳندي آهي، جيئن: لڪندُم (مذڪر) ۽ لڪندَم (مؤنث). ساڳئي نموني ’ن‘ ضميري پڇاڙي به اهڙي آهي، جنهن جي اڳ واري وينجن تي مذڪر ـ مؤنث واري اعراب ڪم ايندي آهي، جيئن: لڪندُن (مذڪر) ۽ لڪندَن (مؤنث).

جيئن مذڪر ـ مؤنث ۾ ڪم آندل ضميري پڇاڙيون (م ۽ س) ساڪن رهنديون آهن، تيئن حالت جريءَ واري صورت ۾ اسم سان جمع ۾ ڪم ايندڙ آخري ’نون‘ به ساڪن رهندو آهي، جيئن: ’ڪتابُ‘ ج ’ڪتابَ‘، حرف جر لڳڻ سبب ’ڪتابَن ۾‘ بيهي ٿو. هيٺ چند لفظ خيال خاطر ڏجن ٿا:

حالتن موجب جمع	جمع	واحد
ڪپڙَ + نَ	ڪپڙَ	ڪپڙُ
دڪانَ + نَ	دُڪانَ	دُڪانُ
ماڻهُ (اُو > اُ) نَ	ماڻهُو	ماڻهُو
پيتيُ (اُون > اُ) + نَ	پيتيُون	پيتِ

(13)

سنڌي ٻوليءَ نسبت، آخري وينجن، سُر سان متحرڪ رهندو آهي، ان لاءِ ته آخري سُر واحد ـ جمع، مذڪر ـ مؤنث وغيره ۾ اهم جاءِ والاري ٿو ليڪن ان ڪان هٽي ڪري، چند آخري وينجن آواز ساڪن رهن ٿا، جيئن: ’م‘، ’س‘ ۽ ’ن‘. متي جاڻايل لفظن ۾ آخري وينجن ساڪن جو ڏيان ڌرڻو پوي ٿو. ياد رهي ته لازمي ناهي ته هر لفظ جي آخر ۾ ’م، س ۽ ن‘ سان هيءُ اصول لاڳو ڪيو وڃي، جيئن: نِمُ، مَلَمَ، گلاسُ، ڏِسُ، پَنُ، ڏَنُ وغيره.

پروفيسر علي نواز جتوئيءَ، پڻ ’س‘ کي ساڪن تصور ڪري پد جي بيهڪ بيهاري آهي، جيئن:

- سڏائينس = /سَ + ڏا + ئينس/
- چوارائيندوسانس = /چَ + وا + را + ئين + دو + سانس/ (14)

لفظن جو پد (syllable) ۾ ڇيد

لفظ جي هِجي	پدن ۾ ڇيد	لفظ
ل زير ’لِ‘ + ڪ، ن زبر ’ڪَنْ‘ د، م پيش ’دُم‘ = لَڪَندُم	لِ، ڪَن ۽ دُم (ٽي پد)	لِڪَندُم

ڪاڏُم	ڪا ۽ ڏُم (ٻہ پد)	ڪ الف 'ڪا' + ڏ، م پيش 'ڏُم' = ڪاڏُم
اِيندَس	اِين ۽ دَس (ٻہ پد)	ا، ي، ن زير 'اِينْ' + د، س زبر 'دَس' = اِيندَس
پِيئَندَس	پِي، ئَن ۽ دَس (ٽي پد)	پ، ي زير 'پِي' + ءِ، ن زبر 'ئَنْ' + د، س زبر 'دَس' = پِيئَندَس
ڏِسَندُن	ڏِ، سَن ۽ دُن (ٽي پد)	ڏ زير 'ڏِ' + س، ن زبر 'سَنْ' + د، ن پيش 'دُنَ' = ڏِسَندُن
وِيندَن	وِين ۽ دَن (ٻہ پد)	و، ي، ن زير 'وِينْ' + د، ن زبر 'دَنَ' = وِيندَن

مٿين لفظن جو، آوازن جي نسبت، هيٺين ريت ڇيد ڪري سگهجي ٿو:

لفظن جو آواز (sound) ۾ ڇيد

لفظ	آواز ۾ ڇيد	آوازن جو وچور
لِڪَندُم	ل+اِ، ڪ+اَن، د+مُ+اُ	ٽي پد (لِ + ڪَنْ + دُم) ست آواز: چار وينجن (ل،ڪ، د ۽ م)، ٽي سُر (اِ، اَن ۽ اُ)
ڪاڏُم	ڪ+آ، ڏ+مُ+اُ	ٻہ پد (ڪا+ ڏُم) پنج آواز: ٽي وينجن (ڪ، ڏ ۽ م)، ٻہ سُر (آ ۽ اُ)
اِيندَس	ا+اِين، د+سَ+اَ	ٻہ پد (اِينْ + دَس) پنج آواز: ٽي وينجن (ا، د ۽ س)، ٻہ سُر (اِين ۽ اَ)
پِيئَندَس	پ+اِي، ء+اَن، د+سَ+اَ	ٽي پد (پِي+ ئَنْ+ دَس) ست آواز: چار وينجن (پ، ء، د ۽ س)، ٽي سُر (اِي، اَن ۽ اَ)
ڏِسَندُن	ڏ+اِ، س+اَن، د+نُ+اُ	ٽي پد (ڏِ+ سَنْ+ دُن) ڇهہ آواز: ٽي وينجن (ڏ، س، د ۽ ن)، ٻہ سُر (اِ، اَن ۽ اُ)
وِيندَن	و+اِين، د+نَ+اَ	ٻہ پد (وِينْ+ دَن) پنج آواز: ٽي وينجن (و، د ۽ ن)، ٻہ سُر (اِين ۽ اَ)

حاصل مطلب

ٻوليءَ ۾ وينجن ۽ سُر / گهٽ ۾ گهٽ سُر جي ڄاڻ لازمي آهي، ڇوتہ 'وينجن ۽ سُر' ملي هڪ پد جوڙي ٿو. پد، اهڙي آوازي لهر آهي، جيڪا لفظ کي ٽوڙڻ سان هڪ جهٽڪي ۾ ادا ٿيندي آهي، جيئن: 'اَ+ڪِ'، 'پا+ٽِي' وغيره. لفظ ۾ پد جي حد، اصل ۾ سُر / نڪوين سُر (vowel/ nasal vowel) جي حد هوندي آهي، پوءِ ان سان سلهاڙيل ڪڏهن هڪ وينجن آواز ٿيندو آهي، تہ ڪڏهن ٻہ وينجن آواز ٻہ ٿين ٿا، جيئن: 'گهِنَ+ٽي'، 'جهِرَ+ڪِي' وغيره.

بنيادي شاگردن کي اکري هِجي (spelling) پڙهائڻ بہ پد جي درست حد جي سڃاڻ سان سلهاڙيل آهي. پد جي حد کي سمجهڻ لاءِ ٻوليءَ جا چند بنيادي اصول ذهن ۾ رکڻ نهايت ضروري سمجهيا ويا آهن:

- لفظ کي ٽوڙڻ سان پهرين 'پد' ملندو آهي، بعد ۾ پد جا آواز (وينجن ۽ سُر) نوٽ ڪبا آهن، جيئن: اُٺُ (اُ+ٺُ) بہ پد، اُ (ا+اُ) ـ ٺُ (ٺ+اُ) چار آواز.
- هرهڪ پد، هڪ سُر / گهٽ ۾ گهٽ سُر سان سلهاڙيل هوندو آهي، پوءِ ان ۾ وينجن جو تعداد هڪ يا ٻہ ٽي سگهي ٿو جيئن:
  - جهرڪي (جهَر+ڪِي) بہ پد، جهَر (جهہ+رَ+ا) ـ ڪِي (ڪ+اِي) پنج آواز.
  - شِينهُن (شِينُ ۽ هُن) بہ پد، شِينُ (ش+اينُ) ـ هُن (هہ+اُن) چار آواز.
- پد جي حد تہ اڃا سان ملي ٿي وڃي، ليڪن پوءِ بہ اهو ڏيان ڏرڻو هوندو آهي تہ ان پد ۾ ڪهڙا گڏيل وينجن آواز آهن! سنڌي ٻوليءَ ۾ گڏيل آواز جا بہ نمونا نوٽ ڪيل آهن:
  - گڏيل وينجن آواز ۾ پهريون ساڪن ـ ٻيو متحرڪ، جيئن: 'پِيارُ' (پِيا +رُ)
  - گڏيل وينجن آواز ۾ پهريون متحرڪ ـ ٻيو ساڪن، جيئن: 'عِلَمُ' (عِلَ+مُ)
- وڏي عرصي کان اسان جو استاد ۽ شاگرد اضافي وسرڳن 'ڙهہ، لهہ، مهہ، نهہ ۽ ٽهہ' سبب، هِجي ۾ پريشان رهيا آهن. اصولي طور اهي وسرڳ نہ پر گڏيل وينجن آواز آهن، ڇاڪاڻ تہ اهي هڪ جهٽڪي سان اچاري نہ ٿا سگهجن. ان لاءِ انهن جي ٽوڙ (segmenting) سمجهڻ نهايت ضروري آهي. چند مثال خيال خاطر رکجن ٿا:
  - ڪُلهو (ڪُلَ+هو) بہ پد، ڪُلَ (ڪ+ل+اُ) ـ هو (هہ+او) پنج آواز
  - ماٺهُو (ماڻَ+هُو) بہ پد، ماڻَ (م+ڻ+آ) ـ هُو (هہ+اُو) پنج آواز
  - پوڙهو (پوڙَ+هو) بہ پد، پوڙَ (پ+ڙ+او) ـ هو (هہ+او) پنج آواز
- ضميري پڇاڙين وارا وينجن آواز 'مَ، س ۽ ن' گهڻي ڀاڱي ساڪن رهن ٿا، ڇاڪاڻ تہ ان کان اڳ واري وينجن تي مذڪر ـ مؤنث واري اعراب ڪم ايندي آهي، جيئن: لکندُم/ لکندَم، ويندُس/ ويندَس، ڏيندُن/ ڏيندَن وغيره. ان لاءِ آخري وينجن کي ساڪن سمجهيو ويندو، جيڪو اڳئين متحرڪ وينجن سان ملندو، جيئن:
  - ڪاڏُم (ڪا+ڏُم) بہ پد، ڪا (ڪ+آ) ـ ڏُم (ڏ+م+اُ) پنج آواز

حوالا/ ذريعا

1. جتوئي، علي نواز، پروفيسر، علم لسان ۽ سنڌي زبان، ڄامشورو: انسٽيٽيوٽ آف سنڌالاجي، 1996ع، ص 77.

2. ساڳيو
3. الانا، غلام علي، ڊاڪٽر، سنڌي صورتخطي. حيدرآباد: سنڌي ٻوليءَ جو بااختيار ادارو، 1993ع، ص 141.
4. ٻوهيو الهداد، ڊاڪٽر، ٻولي ۽ آواز. 'سنڌي ٻوليءَ بابت مقالا ۽ مضمون، جلد III'. مرتب: آزاد انور ڪانڌڙو. سنڌي لئنگويج اٿارٽي حيدرآباد، 2008، ص: 19.
5. جوکيو الطاف، جزم جي درست استعمال جو مسئلو. سنڌي ٻولي، تحقيقي جرنل. ايڊيٽر: تاج جويو. ج (3)، ش (3 ۽ 4)، سنڌي لئنگويج اٿارٽي حيدرآباد، 2010ع، ص: 68 – 90.
6. جوکيو الطاف، ڊاڪٽر. گڏيل ٻٽي آواز ۾ ساڪن آواز جي ميلاپ جو معاملو. ڪلاچي تحقيقي جرنل. ايڊيٽر: پروفيسر محمد سليم ميمڻ. ج (21)، ش: (2)، ڪراچي: شاهه عبداللطيف ڀٽائي چيئر، ڪراچي يونيورسٽي ڄامشورو، 2018ع، ص 51–62.
7. جوکيو الطاف، ڊاڪٽر، سنڌي صورتخطيءَ ۾ ٻه اکري وسرڳن جو تحقيقي اڀياس. 'سنڌي ٻولي، سنڌو لکت ۽ اصلوڪي ڄاڻ ۽ ورثي جي ذريعي طور ٻولي'، ٻين عالمي سنڌي ٻولي ڪانفرنس جا مقالا، مرتب: ڊاڪٽر اسحاق سميجو. سنڌي ٻوليءَ جو بااختيار ادارو حيدرآباد، 2025ع، ص: 57 – 74.
8. جيٽلي، مرليڌر، ڊاڪٽر، سنڌي ٻوليءَ جون مکيه خاصيتون. ايڊيٽر: نفيس احمد شيخ، ٽماهي مهراڻ، گولڊن جوبلي نمبر. ج: 56 (ش: 2 ۽ 3)، سنڌي ادبي بورڊ ڄامشورو ، 2006ع، ص: 128 – 132.
9. جيٽلي، مرليڌر، ڊاڪٽر، سنڌي ڌوني وگيان. دهلي: اکل ڀارتيه سنڌي ساهتيه، 2000ع، ص 53
10. بلوچ، نبي بخش، ڊاڪٽر، سنڌي صورتخطي ۽ خطاطي، مقدمو. سنڌي ٻوليءَ جو بااختيار ادارو حيدرآباد، 1992ع، ص 15
11. جيٽلي، مرليڌر، ڊاڪٽر، سنڌي ٻوليءَ جون مکيه خاصيتون. ايڊيٽر: نفيس احمد شيخ، ٽماهي مهراڻ، گولڊن جوبلي نمبر. ج: 56 (ش: 2 ۽ 3)، سنڌي ادبي بورڊ ڄامشورو ، 2006ع، ص: 23 – 32.
12. جوکيو الطاف، سنڌي ٻوليءَ جي لفظن ۾ آخري ۽ ماقبل آخري وينجن جي سُر جي اهميت ۽ آخري وينجن جي ساڪن هجڻ جو تصور. سنڌي ٻولي، تحقيقي جرنل. ايڊيٽر: تاج جويو. ج (4)، ش (2)، سنڌي لئنگويج اٿارٽي حيدرآباد، 2011ع، ص 42–95
13. ساڳيو
14. جتوئي، علي نواز پروفيسر، علم لسان ۽ سنڌي زبان. ڄامشورو: انسٽيٽيوٽ آف سنڌالاجي ڄامشورو، 1996ع، ص 78

ڊاڪٽر نواب ڪاڪا

سنڌي ڪهاڻيءَ ۾ سنڌي ٻوليءَ جي بچاءَ ۽ بقا جو ڪيس: تحقيقي اڀياس

The Case of Sindhi immortality and saving safe the sindhi language

Abstract

The Sindhi short story has served as a vital literary form in articulating cultural identity, linguistic preservation, and socio-political consciousness. Both before and after the Partition of 1947, Sindhi short story writers actively engaged with the challenges facing their language and community. Prominent figures such as Shaikh Ayaz, Ain Quaf Shaikh, and Dr. Najam Abbasi employed fiction as a vehicle to highlight the significance of Sindhi language and to advocate for its survival and growth amidst socio-political pressures. In contemporary times, writers including Pir Obaid Rashdi, Muhammad Ali Pathan, and others have continued this literary tradition, using short fiction to emphasize the enduring value of Sindhi language, culture, and its identity in the modern era. This paper argues that Sindhi short stories are not only work of art but also instrument of resistance and cultural affirmation. By analyzing these contributions, the study situates Sindhi short fiction within the broader discourse of language preservation and cultural sustainability, underscoring its role as an ongoing movement to safeguard and strengthen Sindhi linguistic and cultural heritage.

ڪنهن بہ ٻوليءَ جي واڌ ويجهہ ۽ ترقيءَ ۾ ان ٻوليءَ جي تخليقي ادب جو بہ اهم ڪردار هوندو آهي. معياري ۽ با مقصد تخليقون سماجي سجاڳيءَ، شعور، پنهنجي حقن جي حفاظت، ديس ۽ ڌرتيءَ سان محبت ۽ ٻين اهم موضوعن کي پيش ڪن ٿيون. جديد سنڌي تخليقي ادب جي ٻنهي حصن نثر توڙي شاعريءَ ۾ مختلف وقتن تي پيدا ٿيندڙ سنڌ جي ڪيترن ئي اهم مسئلن کي پيش ڪيو ويو آهي. جديد دور جي نثري صنفن ۾ خاص طور ڪهاڻيءَ ۾ سماج جي ٻين ڪيترن ئي مسئلن سان گڏ ٻوليءَ لاءِ پيدا ٿيندڙ خطرن کي سامهون رکندي ان جي بچاءَ لاءِ آواز اٿاريو ويو آهي. ڇاڪاڻ تہ قومن جي

ٻهرين ۾ آخري سڃاڻپ ٻولي ئي آهي. چار مارچ واري واقعي تي ڳالهائيندي شيخ اياز ٻوليءِ بابت چيو ”ڪنهن بہ قوم جي ٻهرين سڃاڻ ان جي ٻوليءَ مان ئي آهي،ڌرتي ۽ ٻوليءَ ۾ قوميت جون جڙون ٿينديون آهن. ڌرتيءَ کان سواءِ بہ قوميت ٽڪي سگهي ٿي، پر ٻوليءَ کان سواءِ ان جو وجود برقرار رکڻ ناممڪن آهي.“[1] ٻولي قومن جو سڀ کان حساس معاملو آهي.

ٻوليءَ جي بچاءَ، بقاءَ ۽ درپيش خطرن تي لکيل ڪهاڻين کي سياسي،سماجي ۽ تاريخي حوالي سان ٽوڙي موضوعاتي حوالي سان ٽن دورن ۾ ورهائي سگهجي ٿو. پهريون دور 1947ع کان پوءِ تبديل ٿيل حالتن ۾ ٻوليءَ جي مسئلي بابت لکيل ڪهاڻيون. ٻيو دور ون يونٽ 1955ع ۽ 1972ع ۾سنڌي ٻوليءَ لاءِ پيش ٿيندڙ بل جي نتيجي ۾ ٿيل لساني فسادن جي پس منظر ۾ لکيل ڪهاڻين جو آهي.ٽيون موجوده دور آهي جنهن ۾ مختلف ادارن جو ٻوليءَ ڏانهن رويو،ڌارين ٻولين جو اثر ۽ ٻوليءَ جو بگاڙ خاص طور ڪهاڻين جا موضوع نظر اچن ٿا. ٽنهي دورن ۾ لکيل ڪهاڻين جو هيٺ مختصر اڀياس ڏجي ٿو.

1947ع ۾ ورهاڱي وقت پيدا ٿيل حالتن کي ڏسندي تهذيب تاريخ، تشخص ۽ ٻوليءَ لاءِ پيدا ٿيندڙ خطرن کي ان وقت جي نوجوان ترقي پسند ۽ باشعور ليکڪن محسوس ڪيو. خاص هندو مسلم اتحاد، ٻولي ۽ پنهنجي سڃاڻپ جي بچاءَ لاءِ مختلف ڪهاڻيڪارن جي چونڊ ڪهاڻين تي مشتمل مجموعو ”اسان جي سنڌ“ نالي سان 1947ع ۾ شايع ٿيو. ان جي مهاڳ ۾ شيخ اياز لکيو آهي، ”اڄ سچ پچ پنجابين اسان جي جهڳيءَ ۾ اک وڌي آهي، نہ رڳو ايترو پر اسان جي ٻولي بہ اردو ۽ هنديءَ جي جهڳڙي جو شڪار ٿي رهي آهي. اردوءَ جو سنڌيءَ تي قبضو،پنجابيءَ جو سنڌ ۾ زور.“[2] هن مجموعي ۾ شامل اياز جي ڪهاڻي ”پاڙيسري“ ۾ تهذيب ۽ تاريخ سان گڏ مستقبل ۾ ٻوليءَ لاءِ پيدا ٿيندڙ خطرن کان بہ آگاهہ ڪيو ويو آهي. 47ع کان پوءِ سنڌ ۾ پيدا ٿيل اوپري ماحول ۽ سنڌ جي مارڪيٽ تي ڌاري ٻوليءَ جي قبضي کي ع.ق شيخ پنهنجي ڪهاڻي حيدرآباد؟ ۾ پيش ڪيو. ڪهاڻيءَ جي شروعات هن طرح ٿئي ٿي، ”حيدرآباد، حيدرآباد ڪٿي آهي يار، مارواڙ آهي مارواڙ، شاهي بازار وڃيو پئي ويس تہ مٿيون پڙاڏو منهنجي ڪنن تي پيو.“[3] هتان لڏو ڪٽي ويندڙ ماڻهن سان گڏ ٻولي بہ موڪلائي رهي هئي لکي ٿو ”هلو سائين هلو“. سنڌي ٻوليءَ جا اکر آهن، پنهنجي ٻوليءَ جا اکر ٻڌي ڪير رنج ٿيندو؟ پر منهنجي سيني تي اهي اکر ائين ڪريا جيئن زمين تي آسمان ڏانهن اڇلايل پٿر واپس ڪرندو آهي.“[4] جڏهن ان ٻوليءَ کي مارڪيٽ مان لڏايو ويو تہ ان جي جاءِ وٺندڙ ٻولي ۽ ان جي ڳالهائيندڙن جي نفرت جو زهر هن صورت ۾ پڌرو ٿيو: ”بيئلن مان هڪڙي ڄڻي چيو شڪر آهي ڪپڙو ملي تہ ٿو سهانگو يا مهانگو، نہ تہ ڪنٽرول جي زماني ۾ تہ ڪپڙو ڪيڏانهن گم

ٿي ويو هو. وري ٻئي ڦٽل ڦٽل اردوءَ ۾ چيو ٻہ رپيا وٺينگا ! اهي اکر ٻڌندي دڪاندار جي چهري جو رنگ بدلجي ويو. ڳوٺاڻن کي هيٺ مٿي نهاري، چرئي وانگر رڙ ڪري چوڻ لڳو جائو جائو بڙي آئي ليني والي، دو رپئي مين تو ٽاٽ کي بوري ڀي نهين ملتي . جاجا تمهاري باپ دادا ني ڀي ڪپڙا پهنا ٿا. هن جو آواز هن جي چهري وانگر ڦري ذري گهٽ جانور جهڙو ٿي پيو.“[5] اڳتي لکي ٿو ”ڪي لانگهائو وري پاڻ ۾ چوندا ويا وه ديکو ڪالي شلوار والي سندهي هين ٻي چيو سب سندهي ڪالي شلوار پهنتي هين. نہ ڄاڻ ڇو منهنجو دماغ پينگهہ وانگر لوڏا کائڻ لڳو. اکين اڳيان بنهہ ڪاري اونداهہ اچي وئي.“[6]

ڪهاڻيڪار ڪهاڻيءَ ۾ هزارين سالن جي تهذيب ۽ ٻوليءَ تي ٽيندڙ چٽر ۽ مقامي ماڻهن لاءِ پناهگيرن جي اندر ۾ لڪل نفرت جي زهر ،هٺ ۽ وڏائيءَ کي ظاهر ڪيو آهي.ان سان گڏ مارڪيٽ مان ٻوليءَ جي خاتمي جي اثرن ۽ پنهنجي ئي ڌرتيءَ جي اصلوڪن رهواسين کي اوپرو ويڳاڻو، هيسيل ۽ هراسيل ڏيکاريو آهي.

ٻوليءَ بابت ڪهاڻين جو ٻيو دور ون يونٽ وارو آهي، هن دور ۾ سنڌي سڃاڻپ جي سمورن حوالن کي ختم ڪرڻ جي ڪوشش ڪئي وئي. ٻوليءَ کي ختم ڪرڻ لاءِ خاص طور سازشون ڪيون ويون. پروفيسر اعجاز قريشي پنهنجي ڪتاب ون يونٽ ۾ لکي ٿو: ”1966ع ۾ ون يونٽ سرڪار سنڌي زبان کي هميشہ لاءِ ختم ڪرڻ جي سلسلي ۾ اڳي کان بہ وڌيڪ هوشياري ۽ چالاڪيءَ سان قدم کنيا“[7] انهن حالتن جي تناظر ۾ تخليقڪارن ٻوليءَ جي ڪيس کي کنيو. حڪومت جي مخالفت سان گڏ سنڌي ٻولي ڳاهران لڏي آيل ماڻهن جي نفرت جو شڪار بہ ٿي . بدر ابڙو پنهنجي آتم ڪهاڻيءَ جوڳي ٿي جياس ۾ لکي ٿو. ”سنڌ اسيمبليءَ ۾ 7 جولاءِ 1972ع تي سنڌي ٻوليءَ جو بل ٽيبل ٿيو تہ جنگ اخبار جي مير خليل الرحمان ۽ رئيس امروهيءَ شرارت ڪري جنگ اخبار جي شهہ سرخيءَ ۾ اردوءَ جو جنازو ڪڍيو ۽ ڪراچيءَ ۾ لساني باهہ ڀڙڪائي ڇڏي. لالو کيت تين هٽي ۽ ٻين علائقن ۾ ڪوڙ سنڌي قتل ٿيا.“[8] نفرت جي هن ڀڙڪايل باهہ ۾ ڪيترن ئي معصوم ۽ بيگناهہ ماڻهن کي ساڙيو ويو. هن موضوع تي اياز قادري ”ڪلاچيءَ جي ڪن ۾“ نالي ڪهاڻي لکي جنهن ۾ هن ڪراچيءَ ۾ روزگار سانگي ترسيل نوجوان جي ڳوٺ لاءِ سڪ، پوئتي آس ۾ ويٺل خاندان .جڏهن هو اها سڪ سانڍي سهراب ڳوٺ بس جي اڏي تي گاڏيءَ جي انتظار ۾ اچي ويهي اخبار وٺي پڙهڻ شروع ڪري ٿو تہ هي منظر ڏسڻ لاءِ مليو“ هن اخبار واري کان اخبار ورتي ۽ ٽڪڙو ٽڪڙو دهشتگرديءَ جي خبر پڙهڻ لڳو. هڪ ڪاري رنگ جي ڪار بس اسٽاپ کان ٿورو پري اچي بيٺي. ڪار ۾ ڪجهہ نوجوان ويٺا هئا، هنن مورئي کي مٿي کان پيرن تائين ڏٺو. هن جي مٿي تي سنڌي ٽوپي ڏسي پاڻ ۾ ڪجهہ پڙڪيا ۽ پوءِ مورئي جي هٿن ۾ اخبار ڏانهن اشارو ڪيائون، ڪار

۾ ويٺل نوجوانن مان هڪ ڪار جو در کوليو ۽ مورئي ڏانھ ڪلاشنڪوف سڌي ڪئي. برسٽ جو آواز آيو هڪ گولي مورئي جي ڇاتيءَ ۾ اچي لڳي. مورئي رڙ ڪئي امان! ۽ هيٺ ڌرتيءَ تي منهن ڀر وڃي ڪريو."[9] 31 مئي 1972ع ۾ هلال پاڪستان اخبار جي هڪ ڪالم ۾ مڪالمن جي صورت ۾ امر جليل ٻوليءَ جي مسئلي تي هڪ سنجيده بحث ڪري حل ٻڌائيندي لکي ٿو: "زبان جي مسئلي تي جيڪڏهن اسين ٻين صوبن جي حمايت ڪريون تہ ان ۾ ڪهڙي خرابي آهي"، "اسين پنهنجي سموري جدوجهدقوت ۽ طاقت سنڌي ٻوليءَ جي بقا ۽ بهتريءَ لاءِ لڳائڻ چاهيون ٿا"، "ان لاءِ تو وٽ ڪو خاص سبب آهي؟" "ها 1947ع کان اڳ ٻولي ۽ ثقافت ادب ۽ تخليق جي لحاظ کان اسان جي ٻولي ترقي پسند ٻولين جي علمبردار هئي. اڄ اسين يڪجهتي مذهب ، تنهنجي هٿ ٺوڪئي سياسي شعور جي نالي ۾ سنڌي ٻوليءَ کي موت ۽ زندگيءَ جي ڪشمش ۾ مبتلا ڪري چڪا آهيون."[10] سنڌ جي نوجوان طبقي کي حالتن جو ادراڪ هو، جنهن ڪري انهن ٻوليءَ جي بچاءَ لاءِ هر محاذ تان آواز اٿاريو. اهڙين حالتن ۾ علي بابا جي ڪهاڻي "ڌرتيءَ ڌڪاڌا" ۾ ڌرتيءَ تان زبردستي ڌڪاريل ڪردار وڏي مشڪل سان ڪجهہ لمحن لاءِ جڏهن ايئرپورٽ اچي ٿو تہ اتي هو سنڌ سنڌي ڪتابن جي تلاش ڪري ٿو پر ڪيس اهڙو ڪجهہ بہ نظر نٿو اچي، جنهن مان خبر پوي تہ هيءَ سنڌ آهي. ٻوليءَ لاءِ ڪرايل فسادن تي منير احمد ماڻڪ جي ڪهاڻي "اتساهہ جو موت" بہ هڪ اهم ڪهاڻي آهي ون يونٽ ۽ ٻوليءَ تان ڪرايل فسادن ۾ بيگناهہ نوجوانن جي موت جي منظر کي هن طرح پيش ڪري ٿو، "او چتو سنڌي ڪا قوم ناهي، پاڪستان ۾ هڪ ئي قوم رهي ٿي پاڪستاني.. . اتساهہ مروٽيل هٿ ۾ قلم هٿ هڪ هنڌ ٻيٺل ذهن خالي. رات جو هڪ اچو ڪاڳر، هٿ ۾ قلم، لکڻ لاءِ ڀرپور اتساهہ . هيءُ ان ماءُ جي لال جو ذڪر آهي، جيڪو ٻوليءَ وارن ڪرايل فسادن ۾ گوليءَ جو شڪار ٿيو. ڀيرو جوان، هاٿي ڀريل، منهن تي هلڪي مڇن جي ريهہ ....."[11] اهڙي ان دور جي هن موضوع تي سنڌ جي ڪيترن ئي سينئر ڪهاڻيڪارن ڪهاڻيون لکيون انهن ۾ ڊاڪٽر نجم عباسي جي ڪهاڻي "ڀڙاڏا" رسول بخش پليجي جي ڪهاڻي "نظريہ اسلامستان" نورالهديٰ شاهہ جي ڪهاڻي "منظر جنهن جو ڪو انت ڪونهي"، امر جليل جي ڪهاڻي، "حمود الرحمان رپورٽ جو گم ٿيل باب،" ۽ ٻيون ڪهاڻيون شامل آهن جن مان ڪي ڪهاڻيون مڪمل ٻوليءَ جي مسئلي تي ۽ ڪن ۾ جزوي طور ٻوليءَ بابت لکيو ويو آهي.

ٽيون يعني موجوده دور جنهن ۾ نئين نسل وٽ ٻوليءَ جي اهميت، بگاڙ، ادارن جو ٻوليءَ ڏانهن رويو موضوع شامل آهن. ان حوالي سان پير عبيد راشدي جي فليش ڪهاڻي "مزار" هڪ اهم ڪهاڻي آهي جنهن ۾ نئون نسل ڌاري ٻوليءَ جي اثر سبب پنهنجي ٻوليءَ

جو ڪھڙو حشر ڪري رهيو آهي ان کي پيش ڪيو ويو آهي. لکي ٿو "پنهنجي ئي ڪڙم قبيلي جو جاني جگر ڪراچيءَ جي اجهاڳ شهري ماحول ۾ نپيل پليل اباڻي ٻولي ڳالهائي ته اندر لوڻ پروڻ ٿيو وڃي. مذڪر کي مونث، مونث کي مذڪر ڪري ڳالهائي. ڳوٺان ڪراچي اچان ته پڇي: يائي جان سنڌ جو موسم گرم هوندو!!. آئون سڙان ڪامان ۽ وراٽيان: سنڌ جي موسم ته ازل کان گرم آهي. پر مارو اڪيلڙا سنڌي زبان صدي اڌ کان چچريل، پر سندن زبان ڪنهن ورهاڱي ايتري نه چچري هوندي. جيتري پنهنجن جي پتنگ بازي جي شوق جي تيز مانجهي."[12] (ص186) ٻوليءَ سان محبت، ان حقن، بچاءَ، بقا ۽ ٻين اهڙن لاڳاپيل موضوعن تي ڪيترن ٻين ڪهاڻيڪارن پڻ قلم کنيو آهي. انهن مان پرائيوٽ اسڪولن ۾ سنڌي نه پڙهائيندڙن خلاف اجتماعي شعور کي بيدار ڪندڙ ڪهاڻي "لازمي سنڌي هيئن پڙهائجي" نالي سان محمد علي پناڻ لکي آهي.هن ڪهاڻيءَ ۾ پرائيويٽ اسڪول انتظاميه پاران سنڌي مضمون جي پڙهائڻ کان ڪن لاتار جي صورت ۾ والدين طرفان جڏهن هن طرح جو چتاءُ ڏنو ويو تڏهن اسڪول انتظاميه جاڳي ۽ عمل شروع ٿيو لکي ٿو: "اسان اسڪول مان پنهنجي ٻارن جا نالا ڪيرائڻ، يعني ٽي سي وٺڻ آيا آهيون، ڇو ته اسان پاڻ ۾ طئي ڪيو آ، ته پنهنجا ٻار اتي پڙهائينداسون ، جتي سنڌي ٻولي پڙهائجي ٿي."[13] حڪومتي ڏر جي وزير ۽ ڪاري انگريز کان قومي ٻوليءَ جو مطالبو "سنڌي ٻولي قومي ٻولي" ڪهاڻيءَ ۾ عباس سارنگ ڪيو آهي. "پنهنجي ٻني" نالي سان لکيل زيب سنڌيءَ جي فليش ڪهاڻيءَ ۾ پنهنجي ٻوليءَ ۾ لکڻ کي پنهنجي ٻنيءَ کي پاڻي ڏئي آباد رکڻ وارو سگهارو تصور پيش ڪيو ويو آهي. "مرحوم ڦ ڦيٿو" ميان گل محمد ڪلهوڙي جي ڪهاڻيءَ ۾ ٻوليءَ جي درست آوازن ۽ تلفظ درست ادائگي لاءِ آواز اُٿاريو ويو آهي. ٻوليءَ سان لاڳاپيل موضوع تي سندس ٻي ڪهاڻي "رڱن ۾ روڳ" نالي سان آهي ، جنهن ۾ نئين نسل کي شاعرن ۽ اديبن کان پري رهڻ جي هدايت ڪندڙ ذهنيت کي ظاهر ڪيو ويو آهي اهڙي سوچ رکندڙن مطابق ليکڪن جي صحبت ۽ سوچ ڏڱ کان هٽائيندڙ مٿو روليندڙ آهي. نئين نسل پنهنجي ٻوليءَ جي ويجهو آڻڻ لاءِ ليکڪ پنهنجو ڀرپور موقف ڪهاڻيءَ ۾ هن طرح پيش ڪيو آهي: "پٽ اصل ۾ قومن کي جيڪي شيون هڪ ٻئي کان منفرد ۽ خاص مقام بخشين ٿيون، ان ۾ ٻولي سڀ کان اهم آهي يعني ٻوليءَ کان سواءِ قوم جو تصور ئي ڪونهي ۽ اها ٻولي جيڪڏهن سنڌيءَ جهڙي هجي، جنهن جو مهندار ڀٽائي هجي،جنهن جي جواني اياز جي شاعري هجي، جنهن ۾ نسيم کرل ۽ جمال ابڙي جهڙا ڪهاڻيڪار هجن،اهو سڀ ڪجهه ان عظيم ٻوليءَ جي ڪري ئي ته آهي."[14]

سال 2023ع ۾ ٻارن لاءِ چونڊ سنڌي ڪهاڻين جو مجموعو "مرحوم ڦ ڦيٿو" جي نالي سان شايع ٿيو هو ، جنهن کي سانگي شبير ڪنيار مرتب ڪيو آهي. ان ۾ ٻوليءَ بابت

ڪهاڻيون ڏيان چڪائيندڙ آهن. انهن ۾ ”منڙي ٻولي“ نالي سان عبدالسلام ٿهيم جي اهڙي ڪهاڻي آهي جنهن ۾ فيشن طور انگريزي لفظن جي استعمال ۽ پنهنجي ٻوليءَ جي منڙن لفظن کان اڻ واقف نسل بابت لکيو ويو آهي. ممي ڊيڊي جهڙن لفظن جي نشاندهي ڪئي وئي آهي . شهرن ۾ رهندڙ ٻار اتي تعليمي نظام جي اثر،ميڊيا ۽ والدين جي غفلت سبب بابا ۽ امان جهڙن ٻاجهارن لفظن کان اڻ واقف رهن ٿا. ساڳئي مجموعي ۾ ”قوم، ٻولي ۽ وطن“ يار محمد چانڊيي جي ڪهاڻي بہ شامل آهي. جنهن ۾ ٻولين جي اهميت، جوڙجڪ، قدامت ۽ سنڌي ٻوليءَ جي تاريخي اهميت جاگرافي ۽ ٻي معلومات ڏئي سماج ۾ ٻوليءَ بابت ٻارن ۾ شعور پيدا ڪرڻ جي ڪوشش ڪئي وئي آهي. سنڌي ٻوليءَ ۾ خاص طور ڪهاڻين جي چنڊڇاڻ ڪرڻ سان اسان کي اجا بہ ڪيتريون اهڙيون ڪهاڻيون ملي سگهن ٿيون جن ۾ ٻوليءَ جي مسئلي کي کنيو ويو آهي. ڌرتيءَ سان گڏ ٻوليءَ سان محبت هڪ فطري جذبو آهي. ڪهاڻين تجزيي مان ڄاڻ ملي ٿي هر دور ۾ ٻوليءَ کي مختلف نوعيت جا خطرا رهيا آهن. ٻوليءَ سان محبت ۽ فطري لڳاءَ سبب ليکڪن ٻوليءَ جي مسئلي کي ڪڏهن بہ نظر انداز ناهي ڪيو. ٻوليءَ جي واڌ،ويجهہ ترقي سڌاري، امڪاني خطرن کي منهن ڏيڻ، قومن جي سڃاڻپ ۽ تاريخ ۾ زندهہ رهڻ لاءِ ٻولين جي اهميت تي سنڌي ڪهاڻين ذريعي ڀرپور لکيو ويو آهي. هن اڀياس مان مجموعي طور هي نتيجا سامهون اچن ٿا:

قومن جي سڃاڻپ ، تهذيب ۽ ثقافت ٻولين جي ڪري زنده رهي ٿي.

ٻوليءَ بابت لکيل ڪهاڻيون هڪ تاريخي دستاويز آهن.

ٻوليءَ جي اهميت ۽ سماج تي ان جي اثرن کي هنن ڪهاڻين ۾ پيش ڪيو ويو آهي.

انتهائي ڏکين حالتن سياسي گهٽ ٻوسٽ واري ماحول ۾ بہ ڪهاڻيڪارن ٻوليءَ جو ڪيس وڙهيو.

خانگي تعليمي ادارن ۾ ٻوليءَ جي مالڪي ڪرڻ

ٻوليءَ جي نج ۽ اصلوڪن لفظن جو واهپو ڪرڻ گهرجي.

ڪهاڻيڪارن ڪهاڻين ۾ سنڌي ٻوليءَ کي درپيش خطرن کان آگاهہ ڪري ٻوليءَ جي بچاءَ ۽ بقا لاءِ آواز اٿاريو ويو آهي.

هر دور ۾ ٻوليءَ جا مسئلا جدا رهيا آهن.

ٻوليءَ بابت لکيل سمورين ڪهاڻين کي گڏ ڪري شايع ڪرڻ جي ضرورت آهي.

حوالا:

1. شيخ اياز 1978،چار مارچ ۽ سنڌي جوڌا ،نيو فيلڊس پبليڪيشن حيدرآباد،ص 11
2. شيخ اياز2010ع، جي تند برابر توريان،ثقافت کاتو حڪومت سنڌ ڪراچي ،ص 176

3. شيخ ع.ق. 2010ع، پاڪستاني ادب(1947ع کان 2008ع) اڪيڊمي ادبيات پاڪستان اسلام آباد، ص31
4. ساڳيو ص31
5. ساڳيو ص 32
6. ساڳيو ص 32
7. قريشي اعجاز احمد پروفيسر،2018ع، ون يونٽ ۾ سنڌ، پيڪاڪ پرنٽرز اينڊ پبلشرز، ڪراچي سنڌ ص 237
8. ابڙو بدر، 2024، جوڳي تي جياس، پيڪاڪ،پبلشرس،ڪراچي ص 76
9. قادري اياز، 2007ع، ڪهاڻي هر دور جي، قادري قلم قبيلو لاڙڪاڻو،ص 55
10. جليل امر،2010ع، ادب ۽ سياست، ڪاچو پبليڪيشن ڪراچي، ص 52
11. ماڪ منير احمد ، 2007ع، ماڪ مٺ سندوم، سنڌي ساهت گهر حيدرآباد، ص 110
12. راشدي پير عبيد، 2023ع، ستاويهہ ڊسمبر،مرڪ پبليڪيشن ڪراچي ص186
13. پنهور محمد علي، 2020ع،طوفان ۾ ڪڪائون گهر، پيڪاڪ پبلشرس،ڪراچي سنڌ، ص 89
14. ڪلهوڙو ميان گل محمد، 2021ع ،پويان لڳل زندگي (ڪهاڻي رڱن ۾ روڳ) سامروٽي پبليڪيشن ٿرپارڪر ص 126

فضل الله انيڙ

لساني سامراجيت خلاف سنڌي ٻوليءَ جي مزاحمت

The resistance of Sindhi language against linguistic Imperialism

Abstract:

Linguistic imperialism is the practice of imposing a dominant language on speakers of other languages. This happens through colonization, economic power, or through multinational corporations.

The resistance of the Sindhi language against linguistic imperialism has evolved significantly over the pre-colonial, colonial and postcolonial eras, reflecting broader socio-political shifts in the region. During these periods, Sindhi faced significant challenges due to the imposition of foreign languages by colonial and national powers. However, there was a continuous struggle by Sindhi speakers, along with poets and writers to preserve their language, culture and identity.

This paper investigates historical context of colonialism, impact of British linguistic Imperialism and post-colonial linguistic imperialism, language politics, resistance movements and policies about Sindhi language and identity.

تعارف: سامراجيت ۾ بينڪيت ۾ ٻولي هڪ انتهائي اهم اوزار طور ڪم ڪندي رهي آهي. سامراجي طاقتون رڳو فوجي يا معاشي طاقت سان نہ، پر ٻوليءَ وسيلي ذهني، ثقافتي ۽ علمي تسلط قائم ڪنديون آهن. اوپر وارن کي زير ڪرڻ لاءِ اولهہ وارن جيڪو بينڪي منصوبو جوڙيو هو ان ۾ ٻوليءَ جو اهم ڪردار هو.

ايڊورڊ سعيد موجب، سامراج فقط فوج ۽ معيشت وسيلي نہ پر ٻولي، علم ۽ ڪلامين (Discourses) وسيلي ذهني حڪمراني ڪئي. سامراجي ٻوليءَ اوپر وارن کي جدا، ڪمتر ۽ محڪومي جي لائق بڻائڻ لاءِ استعمال ڪئي وئي.

> "Orientalism is a style of thoughts based upon an ontological and epistemological distinction made between 'the Orient' and 'the Occident'[1]

ترجمو: اوڀر شناسي اهڙي سوچ جو هڪ انداز آهي، جيڪو اوڀر ۽ اولهه جي وچ ۾ وجودي ۽ علمي فرق تي ٻڌل آهي.”

ايڊورڊ سعيد موجب، سامراجي ٻولي اوڀر کي عمل ۽ فڪر کان محروم ڏيکاريو.

“The Orient was not (and is not) a free subject of thought or actions. [2]

ترجمو: اوڀر کي اولهه وارن پنهنجي سامراجي سوچ سان پيش ڪيو ان ۾ اوڀر وارن جي سوچ ۽ عمل کي شامل نه ڪيو ويو. ” مطلب ته اوڀر سوچ جو موضوع هو پر سوچ جو مالڪ نه هو. اولهه وارن جيڪا ٻولي استعمال ڪئي يا ڪلاميه مرتب ڪيا جن ۾ اوڀر کي پٺتي پيل، بي عقل ۽ جامد ڏيکاريو ويو.

لساني سامراجيت Linguistic Imperialism:

علمي لحاظ کان لساني استعماريت يا لساني سامراجيت (Linguistic Imperialism) هڪ اهڙو تصور آهي جيڪو سماجي لسانيات (Sociolinguistic) جي شاخ اطلاقي لسانيات (Applied Linguistic) سان تعلق رکي ٿو. لساني سامراجيت ان نظريي کي بيان ڪري ٿي ته هڪ طاقتور ٻولي ٻين ٻولين تي سياسي، اقتصادي ۽ ثقافتي طريقن سان اثر انداز ٿي تسلط قائم ڪري ٿي. جنهن ڪري مقامي ٻوليون پوئتي رهجي وڃن ٿيون ۽ مقبوض قومن جون ثقافتون ۽ سڃاڻپون ڪمزور ٿي، ختم ٿيڻ جي ڪناري تي پهچي وڃن ٿيون.

”بني نوع انسان زبان ذريعي پنهنجن خيالن، خواهشن ۽ نظرين جو اظهار ڪندو آهي. زبان هڪ اهڙي اوزار وانگر آهي جنهن جي استعمال سان هڪڙي قوم ٻي قوم تي حاڪميت قائم ڪرڻ ۾ ڪامياب ٿيندي آهي ۽ جڏهن غلام قوم پنهنجي غلامي مان نجات حاصل ڪرڻ چاهيندي آهي تڏهن اها قوم ٻين ڳالهين مان ڇوٽڪاري سان گڏوگڏ آقائن يا حاڪمن جي زبان مان ڇوٽڪارو حاصل ڪرڻ جي ڪوشش ڪندي آهي.“ [3]

لساني سامراجيت جو نظريو رابرٽ فلپسن عام ڪيو. سندس ڪتاب Linguistic Imperialism مشهور آهي. جيڪو 1992ع ۾ آڪسفورڊ يونيورسٽي پريس ڇپيو. ان ۾ هن لساني سامراجيت جي باري ۾ لکيو آهي ته:

“Linguistic imperialism is a sub-type of linguicism, which can be defined as the dominance of one language over others.” [4]

ترجمو: لساني سامراجيت، لساني فرق يا امتياز جو هڪ ذيلي قسم آهي، جنهن جي وضاحت هيئن ڪري سگهجي ٿي ته هڪ ٻوليءَ جو ٻين ٻولين مٿان تسلط يا غلبو هجي.

رابرٽ فلپسن لساني سامراجيت کي انگريزي ٻوليءَ جي تسلط طور پيش ڪيو آهي:

> "A working definition of English linguistic imperialism is that the dominance of English is asserted and maintained by the establishment and continuous reconstitution of structural and cultural inequalities between English and other languages."[5]

فلپسن موجب، لساني سامراجيت ان کي چئجي ٿو جنهن ۾ انگريزي جيڪا هڪ طاقتور ٻولي آهي اهڙي نموني مسلط ڪئي وڃي ٿي، جو ان جا ڳالهائيندڙ فائدي ۾ رهن ۽ ٻين ٻولين وارا پوئتي رهجي وڃن. ان طرح اهو ٻينڪي تسلط عالمي سطح تي اڻبرابري کي جنم ڏئي ٿو. فلپسن موجب، اهو ڪو اتفاقي عمل نه آهي پر اهو هڪ سوچيل سمجهيل منصوبي تحت ڪيو وڃي ٿو. دراصل اهو عالمي ادارن ۽ طاقتور ملڪن جي منشا تي سندن مفادن خاطر ڪيو وڃي ٿو.

فلپسن جي نظريي موجب انگريزي ٻوليءَ جي عالمي اجاره داري ڪو فائديمند عمل نه آهي، پر اها لساني سامراجيت آهي، جيڪا قومن ۽ ثقافتن جي وچ ۾ اڻبرابري کي مضبوط ڪري ٿي. سندس چوڻ آهي ته آمريڪا، برطانيه ۽ مغربي ملڪن انگريزي ٻوليءَ کي وڏي هوشياري سان فروغ ڏنو ته جيئن اهي پنهنجو سياسي ۽ ثقافتي تسط جاري رکي سگهن.

لساني سامراجيت جي باري ۾ ڊاڪٽر ناصر عباس نير لکي ٿو ته:

> ''لسانی استعماریت کا سادہ مطلب کسی زبان کا ایسا غلبہ ہے جو دیگر زبانوں کی پسپائی اور استحصال کی شرط پر ہو۔ لسانی استعماریت میں ایک زبان سے وہ قوت وابستہ کی جاتی ہے جو دوسری زبانوں کو طاقت اور انہیں سماجی عرصے میں حاصل مقام سے محروم کرتی چلی جاتی ہے۔''[6]

سنڌ به برطانيه جي ڪالوني رهي آهي، ان ڪري سنڌي ٻولي به انگريزي ٻولي جي لساني سامراجيت جو شڪار رهي آهي. پاڪستان وجود ۾ اچڻ بعد ملڪ ۾ ٻوليون سياسي گهوٽالي جو سبب بڻيون. ان سلسلي ۾ ون يونٽ وارو دؤر اهم آهي. ان منصوبي ۾ ملڪ جي مختلف يونٽن/صوبن جي اصلي ٻولين ۽ ثقافتن جي نفي ڪئي پئي وئي. ان دؤر ۾ ملڪ جي قديم ثقافتن ۽ ٻولين کي خطرا محسوس ٿيڻ لڳا. هن وقت به ملڪ نيوڪولونيل نظام جي تسلط هيٺ آهي ان ڪري سنڌ ۽ سنڌي ٻولي کي وڏا خطرا درپيش آهن. هن وقت به سنڌي ٻولي پنهنجي بچاءَ ۽ بحالي جي جنگ وڙهي رهي آهي.

لساني سامراجيت واري نظريي جي روشنيءَ ۾ ڏسنداسين ته ٻينڪي دؤر کان اڳ (Pre Colonial) ٻينڪي دؤر (Colonial) ۽ ٻينڪيت پڄاڻان (Post-colonial) ۾ سنڌي ٻوليءَ جي ورثي ۽ حيثيت ۾ ڪهڙا تاريخي ڦيرا رونما ٿيا ۽ انهن حالتن سان سنڌي ٻولي ڪيئن مدمقابل ٿيندي رهي آهي.

سنڌ ۾ لساني سامراجيت جو پسمنظر :

سنڌ تي تسلط جو باب تاريخ جو هڪ اهم حصو آهي. برطانيہ کان اڳ سنڌ ايرانين، يونانين، عربن، ارغونن، ترخانن ۽ مغلن جي قبضي هيٺ رهي چڪي آهي. اهو سلسلو تاريخ جي قبل مسيح زماني کان شروع ٿي برطانوي بيئنڪي دؤر 1843 کان 1947ع تائين ڦهليل آهي.ان ڪري سنڌي ٻولي يوناني، عربي، فارسي ۽ انگريزي ٻولين جي غلبي هيٺ رهي چڪي آهي.انهن مان بيئنڪيت کان اڳ واري دؤر ۾ قابضن جون عربي ۽ فارسي ٻوليون وڏيڪ اثر انداز ٿيون. هتي انهن ٻنهي ٻولين جي اثرن جو مختصر جائزو پيش ڪجي ٿو.

عربي ٻولي :

عربن جي دؤر ۾ سنڌ ۾ سنڌي ۽ عربي ٻوليون چالو هيون پر تعليمي ۽ سرڪاري ٻولي عربي هئي.

ان دؤر جي لساني اپياس جي بنياد تي ڊاڪٽر نبي بخش بلوچ لکيو آهي تہ:

”انهن حقيقتن مان ظاهر آهي تہ سرزمين سنڌ ۾ نہ صرف عربي جي اپياس لاءِ درسگاهون هيون، مگر سنڌي بلڪ ”هند“ جي زبانن جي مطالعي لاءِ بہ جوڳو بندوبست ٿيل هو. سنڌ ۾ سنڌي توڙي عربي ٻنهي ٻولين کي وڏي اهميت هئي، ڇو تہ عربن ۽ سنڌين جي گڏيل رهڻي ڪهڻي سبب، ٻئي هڪٻئي جي ٻولي سمجهندا ۽ ڳالهائيندا هئا. سيني عرب سياحن جو بيان آهي تہ سنڌ ۾ سنڌي توڙي عربي ٻولي ٻئي رائج هيون.. جنهن مان ثابت آهي تہ عرب حڪومت سنڌي ٻولي کي وڏي اهميت ڏني، ۽ ان جي ترقي ۽ واڌاري جو باقائدي انتظام ڪيو.“[7]

ان بيان جي برعڪس غلام محمد لاکي لکيو آهي تہ:

”عرب دؤر ۾ حڪومت سنڌ لاءِ مڪمل تهذيبي، علمي ۽ ادبي تبديلي آندي. سنڌ ۾ ان پوري عرصي ۾ عربي زبان دفترن، مدرسن ۽ درسگاهن ۾، سرڪاري زبان جي حيثيت ۾ موجود رهي. هن ملڪ تي سومرن ٽن صدين (1350ع تائين) لاءِ راڄ ڪيو. هن دؤر ۾ بہ عربي زبان ڪورٽ ۽ تعليم جي ٻولي رهي. ان بعد سمن جي سلطنت قائم ٿي. هي بادشاهي اٽڪل روءِ بہ صديون (1520ع تائين) برقرار رهي. هن دؤر ۾ فارسي زبان کي عربيءَ جي پيٽ ۾ اڳتي آڻڻ جي ڪوشش ٿي. ليڪن ان دؤر جو نوس تاريخي ۽ علمي اپياس ٻڌائي ٿو تہ سمن جي دؤر ۾ عربي ٻولي، سرڪاري ۽ تعليمي زبان طور برقرار رهي.“[8]

ڊاڪٽر نبي بخش بلوچ توڙي غلامحمد لاکي جي تحريرن موجب عربن جي دؤر کان وٺندي سومرن ۽ سمن جي دؤر تائين عربي تعليمي ۽ سرڪاري ٻولي رهي.

فارسي ٻولي:

تاريخي مطالعن مان خبر پوي ٿي تہ عربن کان بہ اڳ سنڌ ۾ فارسي ٻولي مروج هئي. سومرن ۽ سمن جي دؤر کان سنڌ ۾ فارسي ٻولي جي اثر و رسوخ جا حوالا ملن ٿا. ارغونن، ترخانن ۽ مغلن قابضن جي تہ مادري زبان فارسي هئي ان ڪري انهن دؤرن ۾ تعليمي ۽ سرڪاري ٻولي فارسي ٿي وئي. ان باري ۾ ڊاڪٽر نبي بخش لکي ٿو تہ:

> ”هيءُ دؤر سڄي هندستان ۾ فارسي زبان جي وسعت ۽ فوقيت وارو هو. هن دؤر ۾ فارسي جو ادبي، ثقافتي ۽ تحريري سرمايو پنهنجي عوج ۽ عروج کي پهتو.“ (9)

ان دؤر ۾ سنڌي ٻولي جي حيثيت جو جائزو پيش ڪندي مولائي شيدائي لکي ٿو تہ:

> ”اسان جي مادري منڙي سنڌي سلوڻي زبان بارها انقلاب ڏٺا. سندس هر صديءَ ۾ ڌارين ٻولين سان واسطو پيو. وري لطف اهو جو ڌاريون ٻوليون حڪومت جون زبانون ٿي رهيون. عرب آيا تہ حڪومت جي دفتري زبان عربي هئي. تنهن کان پوءِ عيسوي 19 صديءَ تائين وطن مالوف تي پارسي ٻولي جي حڪومت قائم رهي.“ (10)

عربي ۽ فارسي ٻوليون سنڌ جي ثقافتي ۽ تعليمي ماحول ۽ زندگي ۾ اڄ بہ موجود آهن.

ٻيٺڪي دؤر ۾ سنڌ ۾ لساني سامراجيت:

مغربي قابضن جي منصوبي ۾ ”علم کي طاقت“ ۽ ”ٻولين کي هٿيار“ طور استعمال ڪيو ٿي ويو. ان نظريي کي ايڊورڊ سعيد پنهنجي ڪتاب ”اوڀر شناسي (Orientalism)“ ذريعي بي نقاب ڪيو.

هندستان جي تاريخ مغربي تسلط جي گواهہ آهي. ان منصوبي ۾ ٻين مڙني معاملن سان گڏ لساني پاليسي اهميت جي حامل هئي، جنهن هندستان جي مجموعي سماجي ماحول تي ديرپا اثر مرتب ڪيا.

انگريزن مقامي زبانن تي هٿ رکيو. ان جا سبب سياسي ۽ مفاحمتي هئا. ڪين مقامي ٻولين سان ڪا محبت ڪونہ هئي. هر علائقي جي سماج، تاريخ، ماحول، نفسيات، سوچ، فڪر، علم اب ۽ ماڻهن کي سمجهڻ ۽ انهن سان رابطي ۾ اچڻ لاءِ ضروري هو تہ انهن ٻولين

جو مطالعو ڪيو ويجي. اوپر مثان حڪومت ڪرڻ لاءِ ضروري هو تہ مقامي زبانون سکن ۽ مقامي زبانن کي لاڳو ڪن تہ جيئن نتيجا بهتر ڪان بهتر حاصل ڪري سگهجن. وقت ثابت ڪيو تہ ان پاليسي ۾ هو ڪامياب رهيا.

سنڌ تي قبضي بعد جيڪا انگريزن جي لساني پاليسي هئي ان باري ۾ پروفيسر عبدالله مگسي لکيو آهي تہ:

”انگريزن سنڌ اندر سنڌيءَ کي دفتري ۽ عدالتي زبان قرار ڏنو ۽ انگريزيءَ کي رياستي زبان (State Language) واري حيثيت ڏني. يعني ثانوي تعليم لاءِ انگريزي زبان کي رائج ڪيو ويو. انگريزي کي ننڍي کنڊ ۾ رائج ڪرڻ لاءِ لارڊ ميڪاؤلي چيو تہ ”انگريزي زبان حڪمرانن جي زبان آهي، انهيءَ ڪري ان کي ڪهڙي بہ نموني ملڪ ۾ نافذ ڪيو وڃي.“ آخرڪار 1854ع ۾ سر چارلس ووڊ ملڪ ۾ انگريزي زبان کي رائج ڪرڻ لاءِ هڪ فرمان ڪڍيو جنهن ۾ ابتدائي درجي ڪان يونيورسٽي جي سطح تائين تعليم جي هڪ همہ گير اسڪيم يا خاڪو پيش ڪيو ويو. جنهن مطابق صوبن ۾ تعليم جو محڪمو قائم ڪرڻ ۽ اسڪالرشپن جون اسڪيمون ڏيڻ شامل هيون. انهيءَ مراسلي ۾ هن انگريزي زبان کي رائج ڪرڻ سان گڏ ڏيهي ٻولين کي پڻ همٿائڻ لاءِ چيو.“ (11)

توڙي جو انگريزن سنڌ ۾ سنڌي ٻولي کي سياسي مفادن خاطر نافذ ڪيو پر اهو عمل سنڌي ٻوليءَ جي پلن پاڳن طور نمودار ٿيو. ان نڪتي تي پروفيسر مگسي لکيو آهي تہ:

”انگريزن سياسي چال هلندي سنڌي ٻولي کي رائج ڪري هتان جي عوام جي ڪاوڙيل نفسيات کي ٿڌي ڪرڻ جي ڪوشش ڪئي تہ جيئن سنڌي ٻولي کي سرڪاري آفيسن ۽ عدالتن ۾ رائج ڏسي عوام روحاني تسڪين وٺي ۽ انگريز بهادر جو احسانمند رهي.“ (12)

ٻينڪيت پڇاڙا دؤر ۾ سنڌ ۾ لساني سامراجيت:

پاڪستان ٺهڻ شرط شروعاتي سالن ۾ ئي ”قومي ٻولي“ گهوٽالي جي ابتدا ٿي. قائداعظم محمدعلي جناح اردو کي قومي ٻوليءَ جو درجو ڏيڻ جي حق ۾ فيصلو ڪيو. ان جو پسمنظر ٻينڪي دؤر ۾ اردو ۽ هندي جي اختلافن واري سياسي صورتحال هئي. ٻينڪي دؤر ۾ مسلم ليگ مختلف قومن ۾ رابطي لاءِ اردو ٻولي کي رائج ڪرڻ تي اتفاق ڪيو هو. ورهاڱي بعد انتظاميہ ڪجهہ اهڙا انتظام ڪرڻ شروع ڪيا جنهن سان ٻين ٻولين ڳالهائڻ وارن کي اعتراض هو. مثال طور بنگالي ٻولي ڳالهائيندڙن ان ڳالهہ تي

اعتراض ڪيو تہ سندن ٻولي کي انتظامي معاملن مان ٻاهر ڪڍيو ويو تہ سندن زندگي فوري طور تي مشڪلاتن جو شڪار ٿي ويندي.

رياستي پاليسيءَ ۾ اردو ٻولي کي "قومي يڪجهتي" نالي هڪ تصور سان جوڙيو ٿي ويو. ان باري ۾ ڊاڪٽر ناظر محمود لکيو آهي تہ:

"اوڀر بنگال (اڄا ان صوبي جو نالو بدلائي اوڀر پاڪستان نہ ڪيو ويو هو) جي ڪجهہ اسمبلي ميمبرن گهر ڪئي تہ آئين ساز اسمبلي جو اجلاس ڍاڪا ۾ پڻ ڪوٺايو وڃي ۽ ميمبرن کي اسمبليءَ ۾ بنگالي ٻوليءَ ۾ پڻ تقرير ڪرڻ جي اجازت ڏني وڃي. وزيراعظم لياقت علي خان انهيءَ رٿ جي شديد مخالفت ڪئي ۽ پنهنجي انهيءَ عزم کي ورجايو تہ هو "قومي يڪجهتيءَ" خاطر رڳو اڙدو ٻولي استعمال ڪرڻ جي اجازت ڏيندو. انهيءَ فيصلي جو "قومي يڪجهتيءَ" تي ڏور رس اثر پوڻو هو. "قومي يڪجهتيءَ" جي تابوت ۾ هڪ وڏيڪ ڪوڪو اوڏيءَ مهل ٺوڪيو ويو جڏهن مارچ 1948ع ۾ جناح ڍاڪا يونيورسٽيءَ جي ساليانی جلسي ۾ تقرير ڪندي واضع ڪيو تہ ملڪ ۾ فقط هڪ ئي قومي ٻولي يعني اڙدو هوندي ۽ ڪنهن بہ ٻوليءَ کي قومي حيثيت ڏيڻ بابت ويچاريو ئي نہ ويندو." (13)

بنگالي ٻولي جي تحريڪ جي باقاعدي ابتدا 21 ۽ 22 فبروري 1952ع تي شروع ٿي. انهن ڏينهن تي بنگالين احتجاج ڪيا تہ سرڪار قلم 144 نافذ ڪيو پر احتجاج جاري رکيو ويو ان ڪري پوليس فائرنگ ڪري ڏني، جنهن ۾ ماڻهو مارجي ويا. ان بعد اها تحريڪ پوري بنگال۾ پکڙجي وئي. اهو جهڳڙو هميشہ برقرا رهيو جيستائين بنگلاديش جدا نہ ٿيو. مطلب تہ ٻوليءَ جو مسئلو ملڪ جي نقشي کي بدلائڻ جو ڪردار بہ ادا ڪري چڪو آهي.

ڊاڪٽر طارق الرحمن جو ڪتاب "Language and politics in Pakistan (1996)" پاڪستان ۾ ٻولي، سڃاڻپ ۽ طاقت جي تعلق تي لکيل هڪ اهم تحقيق آهي.

پاڪستان ۾ رياستي ٻولي پاليسيءَ جي باري ۾ طارق الرحمن لکيو آهي تہ:

"The language of the domains of power-administration, judiciary, military, education, and commerce etc-is still English, as it was under British rule before 1947. Urdu , however, is national language and is used most state schools, at the lower levels of administration, in the media, and in all the major cities of the country. It was not an indigenous language of the country until the Urdu-speaking immigrants from India, or

Muhajirs call themselves, settled here. Pakistan has had many conflicts involving language."(14)

ڊاڪٽر طارق رحمان ڪتاب ۾ ٻولي کي هڪ رابطي جي ذريعي طور نہ پر سياسي ۽ بالادستي جي تناظر ۾ طاقت جي هٿيار طور ڏٺو آهي. هو لکي ٿو تہ، پاڪستان ۾ انگريزي ٻولي طاقت ۽ اختيار جي علامت آهي. جڏهن تہ اردو کي قومي ٻولي هجڻ باوجود گهڻو اختيار حاصل نہ آهي. انگريزي ٻولي تعليم، عدالت، فوج، ۽ انتظاميہ تي اجارداري قائم ڪري چڪي آهي. ان ڪري پاڪستان ۾ سماجي اڻبرابري جنم ورتو آهي.

پاڪستان جي اشرفيہ ۽ اقتدار ڌڻين اعليٰ معيار جا انگريزي ميڊيم اسڪول ۽ ادارا قائم ڪيا آهن. ان سبب پاڪستان جي تعليمي نظام طبقاتي فرق ۽ ٻوليءَ جي اجارداري جي ڪري سماجي فرق پيدا ڪري ڇڏيا آهن.

ڊاڪٽر طارق پاڪستان ۾ ٻولين جي طبقاتي درجي بندي ڪندي لکي ٿو تہ:

"Language in Pakistan is a symbol of power hierarchy; English dominates Urdu, Urdu dominates the regional languages."(15)

ترجمو: پاڪستان ۾ ٻولين جي طبقاتي ورڇ طاقت جي بنياد تي ٿيل آهي. انگريزي ٻولي اردو تي حاوي آهي ۽ اردو مقامي ٻولين تي حاوي آهي.

پنجابي مادري ٻولي ڳالهائيندڙ گهڻن ماڻهن معاشي دٻاءَ سبب پنجابي کي پوئتي ڌڪي ڇڏيو آهي، خاص ڪري شهري ماڻهن جي نئين نسل پنهنجي ٻولي تبديل ڪري ڇڏي آهي. محققہ ڊاڪٽر صبيحہ منصور جي تحقيقي مطالعي جي نتيجن ۾ ظاهر ڪيو ويو آهي تہ ادارن توڙي گهرن ۾ پنجابي ڳالهائيندڙ اردو ۽ انگريزي ڏانهن منتقل ٿي رهيا آهن. ان جا سبب بيان ڪندي لکي ٿي تہ:

"Results of the study indicated ambivalent to negative attitudes of Panjabi and Panjabi-speaking community. The Panjabi student displayed an anti-integrative orientation, moving away from their own language groups. The study of Panjabi was rejected because it was seen as limited and of no use. Highly positive attitudes were displayed by all groups of Panjabi and Urdu-speaking students to Urdu and English. Urdu was seen as symbol of national identity and integration and English desired for its instrumental value in higher education and work." (26)

ترجمو: مطالعي جي نتيجن ۾ پنجابي ٻوليءَ متعلق پنجابي ڳالهائيندڙ ماڻهن منفي روين جهڙي مبهم نشادهي ڪئي. پنجابي شاگردن پنهنجي ٻوليءَ ڏانهن يڪجهتي مخالف ۽ ان جي ڀيٽ ۾ انگريزي ۽ اردو ڏانهن وڌيڪ متوجہ هئا. پنجابي ٻوليءَ ۾ پڙهڻ ان ڪري رد ڪيو ٿي ويو، ڇو تہ اهو محدود ۽ بي فائده سمجهيو پئي ويو. پنجابي ۽ اردو

ڳالهائيندڙ شاگردن جي مڙني گروپن اردو ۽ انگريزيءَ ڏانهن انتهائي مثبت روين جو مظاهرو پئي ڪيو.اردو کي قومي سڃاڻپ ۽ يڪجهتي جي علامت سمجهيو پئي ويو ۽ انگريزيءَ کي اعليٰ تعليم ۽ ڪم لاءِ اهم ۽ ضروري سمجهيو پئي ويو.

سنڌ ۾ باقاعدي اهڙي تحقيق ته نه ٿي سگهي آهي جنهن ۾ جاچيو وڃي ته شاگردن ۽ ڪميونٽي جو سنڌي ٻوليءَ ڏانهن رويو ڪهڙو آهي. باقي عام طور تي جديد دؤر جي معاشي دٻاءِ سبب ڏٺو پيو وڃي ته شهرن ۾ سنڌي ماڻهو پنهنجي ٻارن کي اردو ۽ انگريزي ميڊيم اسڪولن ۾ پڙهائڻ کي ترجيح ڏيئي رهيا آهن. پر ان عمل خلاف هڪ زبردست ردعمل به موجود آهي. عام سنڌي ماڻهو سنڌي ٻوليءَ جي تحفظ جي حق ۾ سنجيده آهن.

سنڌي ٻوليءَ جي لساني سامراجيت خلاف مزاحمت:

لساني سامراجيت خلاف مزاحمت وارو عنصر بينيڪٽ پڃاڻان مطالعي جو اهم تصور آهي. ان نڪتي کي ايڊورڊ سعيد پنهنجي ڪتاب Culture and Imperialism ۾ واضع ڪيو آهي. ايڊورڊ سعيد چئي ٿو ته بينڪي تسلط خلاف ٻولي مزاحمت جو ذريعو بڻجي سگهي ٿي. جڏهن بينڪي ڪلاميه مسلط ڪيا وڃن ٿا ته اها حڪمراني آهي ۽ جڏهن مقبوض ۽ دٻايل قومون پنهنجون ڪهاڻيون پاڻ بيان ڪن ٿيون ته اها مزاحمت آهي. لکي ٿو ته:

> ”The power to narrate, or to block other narratives from forming and emerging, is very important to culture and Imperialism, and constitutes one of the main connection between them.“ (27)

ايڊورڊ سعيد لکي ٿو ته: ”جڏهن بينڪي ٻولي تاريخ کي هڪ طرفو بڻائي ٿي ته مزاحمتي ٻولي تاريخ کي ٻيهر لکي ٿي.

> “Resistance, far from being merely a reaction to imperialism, is an alternative way to receiving human history.” (28)

لسانيات ۾ ٻولين جو لساني مواد جي مٽاسٽا وارو پهلو گهڻو مثبت رهيو آهي. ڇاڪاڻ ته ٻوليون هڪٻئي کان لساني مواد وٺنديون ۽ ڏينديون رهنديون آهن. ان حالت کي لسانياتي مطالعن ۾ لچڪدار ۽ صحت افزا پهلو طور سمجهيو ويندو آهي. پر ٻولين جي تسلط وارو زاويو هڪ ٻي طرف اشارو ڪري ٿو. لساني سامراجيت ۾ قابضن جي ٻولي محڪومن جي مادري ٻولين تي اهڙيءَ طرح مڙهي ويندي آهي جو اهي ٻوليون وڏي خطري ۾ پئجي وينديون آهن.

جيئن سنڌ ۾ هڪ چوڻي مشهور هئي ته ”فارسي گهوڙي چاڙهه سي“. سنڌي ٻوليءَ تي فارسي ٻوليءَ جي اهڙي بالادستي ڏسي شاهه لطيف چيو:

جي تون فارسي سکئو، گولو تون غلام،
جو ٻڌو ٻن ڳالهئين، سو ڪيئن چائي چام،
اڃئو تان آب گهري، بکئو تان طعام،
ايءَ عامن سندو عام، خاصن منجهان نہ ٿئي. [19]

شاهہ صاحب جو هيءُ بيت لساني استعماريت خلاف سنڌي ٻوليءَ ۾ مزاحمت جو وڏو ثبوت آهي.

ڪلهوڙن جي دؤر ۾ فارسي ۽ عربي ٻولين جي لساني استماريت خلاف اهم قدم سنڌي ٻوليءَ کي سنڌي عالمن پاران مدرسن ۾ تعليمي مقصدن لاءِ استعمال ڪرڻ هو. انهن عالمن ڪورس جا ڪتاب ”سنڌيون“ جي نالن سان ترتيب ڏنا. انهن عالمن ۾ مخدوم ابوالحسن، مخدوم ضياءُالدين ۽ مخدوم محمد هاشم ٺٽوي شامل آهن. ان مواد جي دستيابي جي بنياد تي اڳتي هلي انگريزن سنڌي ٻوليءَ لاءِ خط نسخ جي چونڊ ڪئي هئي.

سنڌ ۾ سنڌي ٻوليءَ مٿان هن وقت انگريزي ۽ اردو جي بالادستي موجود آهي. ماهر سنڌي ٻولي لاءِ اهڙن خطرن جي نشادهي ڪري چڪا آهن. خاص ڪري تعليمي ادارن ۾ سنڌي ٻولي نہ پڙهائڻ ۽ ڳالهائڻ تي پابندين جهڙيون شڪايتون ملنديون رهن ٿيون. ان جا سبب ملڪ جي مقتدر قوتن پاران مقامي ٻولين کي پوئتي ڌڪڻ ۽ اردوءَ ۽ انگريزي ٻوليءَ کي اهميت ڏيڻ آهي

عوامي آواز اخبار جي هڪ ڪالم ۾ لکيو ويو تہ:

”ٻيو تہ ٺهيو پر سڪرنڊ جهڙي ننڍي شهر ۾ پڻ مادري ٻوليءَ کي ڇڏي ٻارن کي اردو ٻوليءَ ۾ سمجهايو ۽ سيکاريو ويندو آهي. ۽ سنڌ جي شهرن جي اسڪولن ۾ پڙهندڙ ٻارن ۽ انهن جي والدين کي زوريءَ اسڪول توڙي گهر ۾ اردو ڳالهائڻ لاءِ زور ڀريو ويجي ٿو.“ [20]

سنڌين کي پنهنجي ٻوليءَ جي وجود جي باري ۾ هميشہ خطرا محسوس ٿيندا رهيا آهن. پاڪستان ۾ مڙني مادري ٻولين سان گڏ سنڌي ٻوليءَ جي سجاڳي واري تحريڪ هلندڙ آهي. سنڌ ۾ سنڌي ٻوليءَ کي سرڪاري ٻولي طور نافذ ڪرڻ بعد سنڌ ۾ ”ٻولي“ فساد ٿيا.

سنڌ ۽ سنڌي ٻولي جي سڃاڻپ کي لاحق خطرن کي محسوس ڪندي نارائڻ شيام چيو آهي:

الا ائين م ٿئي جو ڪتابن ۾ پڙهجي،
تہ هئي سنڌ ۽ سنڌ وارن جي ٻولي. [21]

ڊاڪٽر طارق سنڌي ٻولي جي لساني استعماريت خلاف مزاحمت جي باري ۾ لکي ٿو ته:

> "In Sindh, Urdu became the symbol of state power, while Sindhi became the symbol of local resistance."[22]
>
> ترجمو: سنڌ ۾ اردو رياست جي طاقت جي علامت آهي جڏهن ته سنڌي مقامي مزاحمت جي نشاني آهي.

نتيجو:

مطالعي مان معلوم ٿئي ٿو ته سنڌي ٻولي تاريخ ۾ بارها لساني سامراجيت سان مدمقابل رهي چڪي آهي. ٻيٽڪي دؤر ۾ سنڌيءَ کي جديد دؤر سان هم آهنگ ٿيڻ جو موقعو مليو ۽ ان جي علم ادب ۾ واڌارو ٿيو. آزادي بعد سنڌي ٻولي، اردو ۽ انگريزي جي لساني استعماريت جو شڪار رهي آهي. جيڪڏهن سنڌ ۾ ٻولين جي طبقاتي درجه بندي ڪجي ته پهرئين نمبر تي انگريزي، ٻئي نمبر تي اردو ۽ ٽيون نمبر سنڌي جو آهي. انگريزي سڀ کان طاقتور، اردو درمياني ۽ سنڌي ڪمزور طبقي جي نمائندگي ڪري ٿي. درجه بندي جي اها صورتحال لساني استعماريت جي علامت آهي.

حوالا:

1. Edward, Said,"Orientalism" Penguin Classics, 2003, p.03
2. Edward, Said,"Orientalism" Penguin Classics, 2003, p.04
3. لاشاري، مبارڪ "جديديت پڄاڻان ۽ ٻيٽڪيت پڄاڻان" موکي پبليڪيشن 2023ع، ص 89
4. Phillipson, Robwert "Linguistic Imperialism" Oxford University press 1992, p.47
5. Phillipson, Robwert "Linguistic Imperialism" Oxford University press 1992, p.47
6. نیر، ناصر عباس، "مابعد نوآبادیات اردو کے تناظر میں" آکسفورڈ یونیورسٹی پریس 2013ء، ص90
7. بلوچ، ڊاڪٽر نبي بخش، "سنڌي ٻولي ۽ ادب جي تاريخ" پاڪستان اسٽڊي سينٽر سنڌ يونيورسٽي 1999ع، ص 66_67
8. لاکو غلام محمد، "سنڌ جو تاريخي ۽ تحقيقي جائزو" ملير ڪراچي، مارئي سماجي سنگت 1997ع، ص 310
9. بلوچ، ڊاڪٽر نبي بخش، "سنڌي ٻولي ۽ ادب جي تاريخ" پاڪستان اسٽڊي سينٽر سنڌ يونيورسٽي 1999ع، ص 242

10. مولائي شيدائي، رحيمداد، ”تاريخ تمدن سنڌ“ ڄامشوري، انسٽيٽيوٽ آف سنڌالاجي 1995ع، ص 525
11. مگسي، پروفيسر عبدالله، ”سنڌ جي تاريخ جو جديد مطالعو“ سنڌيڪا اڪيڊمي ڪراچي 2010ع، ص 197
12. مگسي، پروفيسر عبدالله، ”سنڌ جي تاريخ جو جديد مطالعو“سنڌيڪا اڪيڊمي ڪراچي 2010ع، ص 199
13. محمود، ڊاڪٽر ناظر، ”پاڪستان متبادل تاريخ“ پروگريسوڪتاب پبلشرس ڪراچي 2021ع، ص 8-9
14. Rahman, Tariq, " Language and Politics in Pakistan" Beaconhouse National Universty 1996.
15. Abid.
16. Mansoor, Sabiha " Punjabi, Urdu, English in Pakistan: A Sociolinguistic Study" Vanguard Books Pvt Ltd Lahor 1993, p xvi.
17. Edward, Said, " Culture and Imperialism" Vintage Books 1994, p xiii
18. Edward, Said, " Culture and Imperialism" Vintage Books 1994, p 215
19. بلوچ، ڊاڪٽر نبي بخش، ”شاهه جو رسالو“ ثقافت ۽ سياحت کاتو حڪومت سنڌ 2009، ص 5
20. شيام، نارائڻ، ” ذات ۽ حيات“ نيو فيلڊس پبليڪيشن حيدرآباد 1997، ص 106
21. راڄپر طارق 27 جون 2024 عوامي آواز. https://awamiawaz.pk/1210344.
22. Rahman, Tariq, " Language and Politics in Pakistan" Beaconhouse National Universty 1996.

مختيار احمد ملاح

بمبئي يونيورسٽي، سنڌي شاگرد ۽ سنڌي ٻولي

Bombay University,Sindhi students & Sindhi Language

abstract

Higher education opportunities for Sindhi youth in Bombay University started in Birtish rule. In 1861, the Sindh Scholarship Fund was created so that Sindhi students could take admission in Elphinstone College there after passing their matriculation examination in Bombay. But it was seen that only Hindu students benefited from this and no Muslims got a chance to take admission in the college. In the early days of Bombay University, there were “Ellis Scholarship” and “Bombay University Scholarship” for Sindhi students in the name of B. H. Ellis. The Education Department of the Bombay Presidency formulated policy to published in Sindhi language. Recruitment of teachers, increase in salaries, examination schedule, examination results and all other types of material were also in Sindhi.

This article highlights the educational aspects of Sindhi language and literature in the context of Bombay University

بمبئي، جنهن کي هاڻي ممبئي ٿو سڏجي، ان سان سنڌ جو علمي، ادبي، سياسي ۽ سماجي لحاظ کان گهرو ناتو رهيو آهي. ان ناتي جو آغاز 1843ع کان ٿيو جڏهن انگريزن، سنڌ جي ٽالپر حڪمرانن کي شڪست ڏئي، سنڌ کي ايسٽ انڊيا ڪمپنيءَ ۾ شامل ڪري ڇڏيو. قبضي کان پوءِ سنڌ جون واڳون سر چارلس نيپئر سنڀاليون. هو برٽش آرميءَ ۾ جنرل هو. هن کي سنڌ جو پهريون گورنر جنرل مقرر ڪيو ويو. 1847ع ۾ سنڌ چارلس نيپئر پنهنجي عهدي تان رٽائر ٿيو ۽ برطانيه روانو ٿي ويو. هن جي روانگيءَ سان ايسٽ انڊيا ڪمپنيءَ سنڌ کي ’بمبئي پريزيڊنسيءَ‘ سان ملائي ڇڏيو. بمبئي پريزيڊنسي انگريز راڄ (British India) جو هڪ صوبو هو. جيڪو سترهين صديءَ ۾ هڪ واپاري ڪوٺي (Trading Post) طور ايسٽ انڊيا ڪمپنيءَ لاءِ ٺاهيو ويو هو. سنڌ جا ڪمشنر، سنڌ جي تقدير جي فيصلن جا پروانا بمبئي پريزيڊنسيءَ جي معرفت ڪندا هئا. سنڌ ۾ سنڌي ميڊيم تعليم، سنڌي سرڪاري سرشتي، ڪورٽن ۽ ريوينيو رڪارڊ جي سنڌي ٻوليءَ ۾ منتقليءَ جا فيصلا پڻ بمبئيءَ جي گورنر جي منظوريءَ سان ٿيا.

اپريل 1848ع ۾ بمبئي پريزيڊنسيءَ جي گورنر سر جارج رسل ڪلرڪ واضح طور تي اعلان ڪيو تہ سنڌ ۾ سرڪاري زبان سنڌي هوندي، هن سمورن آفيسرن کي هدايت ڪئي تہ هو ارڙهن مهينن ۾ سنڌي سکي وٺن. 1852ع ۾ بمبئي حڪومت سنڌ جي تعليم لاءِ ڏهہ هزار جي ساليانيِ بجيٽ منظور ڪئي. سر بارٽل فريئر جي ڪمشنر ٿيڻ سان 1853ع ۾ موجوده سنڌي الفابيٽ بمبئيءَ سرڪار جي منظوريءَ سان ٿي ۽ سنڌ ۾ سنڌي ميڊيم اسڪول کلڻ شروع ٿي ويا. فريئر ئي بمبئيءَ جي گورنر هئڻ جي حيثيت ۾ ارنيسٽ ٽرمپ جي جوڙيل 'شاهہ جي رسالي' جي اشاعت جي منظوري ڏني هئي. هن جي ڪوشش سان سنڌ جا انيڪ شاگرد، مئٽرڪ جو امتحان ڏيڻ بمبئي يونيورسٽيءَ پهتا. ان کان پوءِ، سنڌ جي شاگردن ۽ سنڌي ٻوليءَ سان بمبئي يونيورسٽيءَ جو وڏو تعلق ٿي پيو. جنهن دور ۾ سنڌ، بمبئي پرڳڻي سان ڳنڍيل هئي، تڏهن سنڌ جي سڄي لکپڙهہ بمبئي پرڳڻي سان ٿيندي هئي ۽ سنڌ جو ايجوڪيشنل انسپيڪٽر، بمبئيءَ جي تعليم جي انچارج ڊائريڪٽر آف پبلڪ انسٽرڪشن کي رپورٽ ڪندو هو. سنڌ جو ايجوڪيشنل انسپيڪٽر، هر سال پنهنجي تعليم کاتي جي رپورٽ موڪليندو هو، جنهن تي کيس نوان حڪم ناما موصول ٿيندا هئا، جنهن جي پوئواري ڪرڻ سندس ذميواريءَ ۾ شامل هوندو هو. سنڌ ۾ جيڪي بہ هر سال درسي ڪتاب شايع ٿيندا هئا، يا جن بہ ڪتابن جي اصلاح ٿيندي هئي، ان جي رپورٽ پڻ ڊائريڪٽر آف پبلڪ انسٽرڪشن طرفان شايع ٿيندي هئي. سنڌي ٻوليءَ جي درسي ڪتابن جي اشاعت جي منظوري بہ بمبئي مان ايندي هئي.[1]

سنڌ ۾ تہ يونيورسٽي گهڻو پوءِ قائم ٿي، پر هندستان ۾ يونيورسٽين جي قيام ۾ سر چارلس ووڊ[2] جي مراسلي جو وڏو ڪردار هو. سر چارلس ووڊ بورڊ آف ڪنٽرول جي صدر جي حيثيت سان، هن هندستان جي تعليم لاءِ اهم قدم کنيا، انهن ۾ 1854ع ۾ هن انڊيا جي گورنر جنرل لارڊ ڊلهائوسٽي کي هڪ مراسلو ارسال ڪيو جنهن مطابق:

1. هر صوبي ۾ هڪ تعليم جو کاتو شروع ڪيو وڃي.
2. لنڊن يونيورسٽيءَ جي طرز تي، هندستان جي وڏن شهرن بمبئي، ڪلڪتي ۽ مدراس ۾ يونيورسٽيون کوليون وڃن.
3. گهٽ ۾ گهٽ هر ضلعي ۾ هڪ اسڪول قائم ڪيو وڃي.
4. منسلڪ خانگي اسڪولن کي گرانٽ ڏني وڃي.
5. هندستاني ماڻهن کي سندن مقامي ٻوليءَ ۾ تعليم ڏني وڃي.[3]

آخرڪار 1854ع ۾ سر چارلس ووڊ جي مراسلي سان ملڪ ۾ انگريزي کي باقاعده رائج ڪرڻ لاءِ هڪ نوٽيفڪيشن جاري ڪيو ويو جنهن ۾ ابتدائي درجي کان وٺي

يونيورسٽيءَ جي سطح تائين تعليم جي همہ گير اسڪيم يا خاڪو پيش ڪيو ويو. 1854ع جي وڊس ڊسپئچ هيٺ جيڪو نظام تعليم قائم ٿيو اهو اسان جي موجوده نظامِ تعليم جو بنياد بڻيو. ووڊ جي ان مراسلي جي روشنيءَ ۾ صوبن اندر تعليم جا کاتا قائم ڪيا ويا ۽ بمبئي يونيورسٽي (1857ع)، مدراس يونيورسٽي (1857ع)، ڪلڪتہ يونيورسٽي (1857ع) ۾ قائم ٿي ويون ۽ ٻين يونيورسٽين جي گهرج شروع ٿي ۽ بل آخر لاهور يونيورسٽي ڪاليج (1869ع)، پنجاب يونيورسٽي (1882ع)، اٽيچن ڪاليج يونيورسٽي (1886ع)، الہ آباد يونيورسٽي (1887ع)، اسلاميہ ڪاليج لاهور (1892ع)، آرٽس ڪاليج جوڌپور (1893ع)، خالسہ ڪاليج امرتسر (1897ع) ۾ سرڪاري سرپرستيءَ ۾ قائم ٿيا“.(4) جڏهن تہ انگريز سرڪار سنڌ ۾ ڪو بہ ڪاليج ۽ يونيورسٽي سرڪاري خرچ تي قائم ڪا نہ ڪئي. سنڌ جي عوام پنهنجي همت ۽ پنهنجي مدد پاڻ تحت سنڌ مدرسو (1885ع)، سنڌ آرٽس ڪاليج ڪراچي (1887ع)، ڊي جي سنڌ نيشنل ڪاليج حيدرآباد (1917ع)، چيلا سنگهہ سيتلداس ڪاليج شڪارپور (1933ع) قائم ڪيا، جڏهن تہ سنڌ ۾ پهرين يعني سنڌ يونيورسٽي 1947 ۾ قائم ٿي.

جيستائين سنڌ ۾ ڪا بہ يونيوروسٽي ڪا نہ هئي، تہ سنڌ جا شاگرد مئٽرڪ کان ماسٽرس امتحان ڏيڻ گهڻو ڪري بمبئيءَ ويندا هئا، جڏهن تہ ڪافي مسلمان عليگڙهہ ۽ ڪي هندو ڪلڪتي پڙهڻ ويندا هئا. بهرحال، انهن سڀني يونيورسٽين ۾ سنڌي تعليم جو بندوبست صرف بمبئيءَ ۾ ئي هوندو هو. هن يونيورسٽيءَ لاءِ ناميارو ليکڪ الطاف شيخ لکي ٿو تہ ”بمبئي يونيورسٽي انگريزي طرز جي پهرين يونيورسٽي هئي، جيڪا انگريزن بمبئيءَ ۾ 1854ع ۾ قائم ڪئي. هيءَ يونيورسٽي پهريون سال بہ بمبئي جي آڳاٽي ۽ مشهور ڪاليج ”ايلفنسٽن ڪاليج“ جي بلڊنگ ۾ قائم ڪئي وئي. بمبئي يونيورسٽي جيتوڻيڪ 1857ع ۾ پنهنجي عمارت ۾ شفٽ ڪئي وئي، پر پوءِ اڳتي هلي بمبئي يونيورسٽيءَ لاءِ هڪ نئون ۽ وڏو ڪئمپس 230 ايڪڙن جي پکيڙ ۾ سانتا ڪروز ۾ ٺاهيو ويو. هي علائقو ڪالينا سڏجي ٿو. ان ڪري هن ڪئمپس جو نالو ”ڪالينا ڪئمپس“ مشهور ٿي ويو آهي. ان سان گڏ پراڻو فورٽ وارو ڪئمپس بہ قائم آهي، جتي ممبئي يونيورسٽي جي ائڊمنسٽريشن ڊويزن ڪم ڪري ٿي.ايلفنسٽن ڪاليج ۽ ممبئي يونيورسٽي جو فورٽ وارو ڪئمپس هڪ ٻئي جي ويجهو آهن ۽ سندن آڳاٽي زماني جون عمارتون ڏسڻ وٽان آهن. توهان جي ٻن ٽن ڏينهن لاءِ بہ ممبئي آيل آهيو تہ توهان جو ايندي ويندي هتان ضرور لنگهہ ٿيندو. جيئن حيدرآباد گهمڻ لاءِ آيل ماڻهو سنڌ يونيورسٽي جو ڄامشورو وارو ڪئمپس ڪٿي نہ ڏسي سگهي، پر سندن سنڌ يونيورسٽي اولڊ ڪئمپس ۽ سول اسپتال حيدرآباد وٽان ضرور لنگهہ ٿيندو هوندو. ممبئي جو فورٽ

وارو علائقو ائين آهي جيئن ڪراچيءَ جو صدر وارو علائقو جتان هر هڪ جو لنگهه ٿئي ٿو. جيڪو شهر جو مرڪز سمجهيو وڃي ٿو. انگريزن جي دور ۾ فورٽ جو علائقو ۽ ان جي آس پاس جيڪا ڏکڻ ممبئي سڏجي ٿي، ڪُل ممبئي اهو ئي هو. جيئن انگريزن جي ڏينهن ۾ ڪراچي معنيٰ ٽاور کان صدر تائين. اڄ وارو لياقت آباد (لالو کيت)، ماڙيپور، ملير، لس ٻيلا چوڪ، لانڍي وغيره سڀ ڏورانهان ڳوٺ هئا. جيڪي هاڻ ملي گريٽر ڪراچي بڻجي ويا آهن. تيئن ڏکڻ ممبئي ۾ اڄ سانتا ڪروز ۽ کار کان وکرولي، انڌيري، مالاڊ وغيره ملي ويا آهن.[5]

انهيءَ زماني ۾ نه ته الڳ مئٽرڪ بورڊ هو ۽ نه وري انٽرميڊيٽ بورڊ هوندو هو. ان ڪري مئٽرڪ جي امتحان لاءِ بمبئيءَ وڃڻو پوندو هو جنهن جو هيڊ ڪوارٽر بمبئي يونيورسٽي هوندو هو. سنڌي شاگردن لاءِ اها نهايت ڏکي ۽ مشڪلات ڀري ڳالهه هوندي هئي ته هو بمبئي پرائي ديس وڃي، جان جوکي ۾ وجهي امتحان ڏيئي اچن. سامونڊي توڙي خشڪيءَ جو سفر مشڪل هوندو هو. انهيءَ ڪري سنڌي شاگرد ستين درجي تائين تعليم حاصل ڪري وڃي نوڪري ڪندا هئا. مئٽرڪ جو امتحان ڏيڻ دل گرڙدي جي ڳالهه هوندي هئي. ڪاڪي ڀيرومل جي بيان مان معلوم ٿئي ٿو ته ان دور ۾ بمبئي ۾ مئٽرڪ جي امتحان ڏيڻ وارن کي سمنڊ يا خشڪيءَ جو سفر ڪرڻ لاءِ مهينن جي مسافري ڪرڻي پوندي هئي. ويچارا شاگرد رستن ۾ ئي بيمار ٿي پوندا هئا، بخار ۽ الٽيون ڪندا وڃي منزل تي پهچندا هئا بيماريءَ سبب امتحان ڏيڻ جي سگهه ڪا نه هوندي هئن.[6] آڳاٽن شاگردن جي سلسلي ۾ موتيرام ايس راماڻيءَ لکيو آهي ته: ”پهريان سنڌي شاگرد جي، مئٽرڪ امتحان ڏيڻ لاءِ، سنڌ مان ڪهي، بمبئيءَ ويا، سي حيدرآباد مان ويا. اهي شاگرد هئا: ڏيارام ڇينمل عالمچنداڻي، ڪوڙومل چندنمل کلناڻي، نولراءِ شوقيرام آڏواڻي ۽ چوهڙمل ڪُندن مل پنجابي، سندن هاءِ اسڪول جي هيڊ ماسٽر کين همٿايو هو. هيڊ ماسٽر، شاگردن جي مائٽن سان، انهيءَ ڏس ۾ پنهنجو شخصي اثر هلائي، انهن جي موڪل حاصل ڪئي.[7]

ان دور ۾ مئٽرڪ جي امتحان ۾ سنڌي جو سبجيڪٽ ايترو ته مشڪل هوندو هو، جو اڄ جو ايم.فل وارو به شايد ئي پاس ڪري سگهي. اڻويهين صديءَ جي نصاب ۾ لسانيات، پهاڪا، مضمون، گرامر، ترجمو ڏکيا لفظ ۽ ڪورس ۾ ڪتاب4 شامل هئا:

(1)حڪايت الصالحين(2) سسئي پنهون(3)هندستان جي تاريخ (4) ايسپ جون آکاڻيون

اهو امتحان ٻن حصن ۾ ورتو ويندو هو. وقت سان گڏ ڪورسي ڪتابن ۽ امتحان جي سوالن جوابن ۽ طريقي ڪار ۾ تبديليون ٿينديون رهنديون هيون. سنڌيءَ جو پيپر انگريزي سوالن سان گڏ ايندو هو. ان قسم جي پيپر کي پاس ڪرڻ هر ڪنهن جي وس جي ڳالهه نه هوندو هو. مشڪل هئڻ سان گڏ، ٻولي، گرامر ۽ لسانيات تي عبور هئڻ لازم هوندو هو.

تعليم جي چاهہ ۾ سنڌي سڀاجهڙا اهنج ۽ تڪليفون سهي بہ ساموندي ۽ خشڪيءَ جي دشوار رستن کي پار ڪري امتيازي نمبرن ۾ ڊگريون حاصل ڪرڻ لڳا. ان سلسلي ۾ آرٽس، سائنس ، قانون، ميڊيڪل ۽ انجنيئرنگ جون سندون شامل هونديون هيون. سنڌ جي تاريخ جو پهريون بمبئيءَ مان گريجوئيٽ چوهڙمل ڪندنمل هو. سندس تعلق شڪارپور سان هو. مئٽرڪ جو امتحان پاس ڪرڻ کانپوءِ بمبئي جي ايلفنسٽن ڪاليج ۾ داخلا ورتائين. هي سنڌ جي تاريخ ۾ پهريون سنڌي هو جنهن بمبئيءَ مان 1866ع ۾ مئٽرڪ جو امتحان پاس ڪيو. ۽ 1865ع ۾ بي اي جو امتحان فرسٽ ڪلاس ۾ پاس ڪري پهريون سنڌي گرئجوئيٽ بڻيو . سندس باري ۾ پيرومل مهرچند آڏواڻي لکي ٿو تہ: ” پهريون ئي پهريون گريجوئيٽ مسٽر چوهڙمل ڪُندنمل پنجابي هو جنهن 1865ع ۾ بي اي جي ڊگري فرسٽ ڪلاس ۾ حاصل ڪئي. سر بارٽل فريئر ان وقت بمبئي جو گورنر هو تنهن آفرين ڏني هيس ۽ سندس قابليت جي گهڻي سارهہ ڪئي هوائين.[۸] هو حيدرآباد جي نارمل اسڪول جو 1854ع ۾ پهريون هيڊ ماسٽر بڻيو بعد ۾ ساڳيو اسڪول ٽريننگ ڪاليج بڻيو. ڪجهہ ڪتاب لکيائين. 1866ع ۾ نارمل اسڪول جي هيڊ ماستري ڇڏي شڪارپور ۽ حيدرآباد ۾ سرڪاري وڪيل مقرر ٿيو ۽ چڱو نالو ڪمايائين. چوهڙمل ڪي درسي ڪتاب ۽ مختلف اخبارن ۾ مضمون لکيا، جن ۾ ’سنڌي ٿيون ڪتاب‘ ديوان پريداس آنندرام رامچنداڻي 1853ع ۾ جوڙيو ۽ ديوان چوهڙمل ڪندن مل ان کي سڌاريو هو.1867ع ۾ English Primer جو سنڌي ترجمو ڪيائين. هتي سنڌ جي پهريَن گريجوئيٽ شاگردن جي لسٽ ڏجي ٿي:

آرٽس گريجوئيٽ (B.A) پاس شاگرد

(1) چوهڙ مل ڪندن مل پنجابي ، 1865ع، آلو مل ٽيڪمداس پوپٽواڻي، 1867ع، مرزا صادق علي فريدون بيگ، 1872ع

(2) ٽيڪچند اوڏوداس واسواڻي، 1875، ڏيارام گدو مل شهاڻي، 1878ع، هرچند راءِ وشنداس ڀارواڻي، 1882ع، ٿهلرام کيمچند وزيراڻي، 1884ع، بولچند ڪوڙو مل جڳتياڻي، 1884ع،هيرانند کيم سنگهہ آڏواڻي (ڪلڪتي مان)، 1886ع، مٿرا داس جوهيري، 1886ع.

ايم اي (MA) پاس ڪيل شاگرد: موتيرام شوقيرام آڏواڻي (1888ع) ڪلڪتي مان، صاحب سنگهہ چندا سنگهہ شهاڻي (1893ع)،مس هنٽ مٽلڊا، لالچند چوهڙ مل پنجابي (1895ع)، ميرازعلي محمد ايچ ڪي (1900ع)

ايل. ايم اينڊ ايس (L M & S) پاس ڪيل (ميڊيڪل جي. ڊگري):

1. تاراچند جيرام داس واڌواڻي (1886ع)، مولچند گنگا رام ٽڏاڻي (1888ع)، جيوترام عالم چند لالواڻي (1894ع)
2. چنديرام ڏاندومل (1895ع)، ڪيئمل موهن لال جيئنداڻي (1896ع)

انجنيرنگ پاس ڪيل شاگرد (ڪراچي ڪاليج مان):

سندرداس آسانند اجواڻي، ڪوڏومل شيوارام چنگاڻي ۽ ڪارڊبيرو ڪلئيڊس (1890ع)، ڪندلمل اتمچنداڻي لالواڻي ۽ ورو مل عالمچند لالواڻي (1891)، ڇيناننڊ ڏيونمل ڇاڇپار (1893ع)، ڊي ليما ارنيتس آگستس، بولچند گرمداس هرداسملاڻي ۽ اجهورامل تاراچند شهاڻي (1894ع)، ڪيمچند سکرداس، راڊ ريگئس آگستس (1896ع) . [9]

1878ع ۾ ڪراچي شهر ۾ مئٽرڪ جي امتحان جي سهولت ڏني وئي، جنهن سان شاگردن لاءِ سهنجائي ٿي پئي. بمبئي وڃڻ جا ڪشالا دور ٿي ويا. مگر گريجويشن جي تعليم لاءِ بمبئي ۾ وڃي رهڻو پوندو هو. انٽرميڊيئيٽ ۽ گريجوئيشن لاءِ وري به بمبئيءَ وڃڻو پوندو هو. سنڌ ۾ ڪراچي ۽ حيدرآباد ۾ هڪ به ڪاليج ڪلي چڪا هئا. ڪاليج جي امتحان لاءِ وري به بمبئي وڃڻو پوندو هو. اها ڪا رواجي ڳالهه نه هئي ته ڪي ڳاڻ ڳڻيا سنڌي شاگرد ڪاليجي تعليم حاصل ڪند هئا.انهن ۾ مسلمان شاگرد اٽي ۾ لوڻ برابر هوندا هئا. 1857ع ۾ بمبئي يونيورسٽي جي قيام کان ويندي سنڌ ڪاليج (بعد ۾ ڊي جي سنڌ ڪاليج) جي قيام تائين سنڌ جي تيرهن شاگردن ايلفنسٽن ڪاليج ۾ پڙهي بمبئي يونيورسٽيءَ ۾ امتحان ڏنو. انهن مان فقط هڪ مسلمان مرزا قليچ بيگ جو پاءُ مرزا صادق علي فريدون بيگ، (1872ع) شامل هو. 1861ع ۾ سنڌ اسڪالرشپ فنڊ ڪنو ڪيو ويو جيئن سنڌي شاگرد بمبئي مان مئٽرڪ پاس ڪري اتي جي ايلفنسٽن ڪاليج ۾ داخلا وٺي سگهن. پر ڏٺو ويو ته ان مان به صرف هندو عاملن فائدو ورتو ۽ ڪنهن به مسلمان ڪي ڪاليج ۾ داخلا وٺڻ جو وجهه نه مليو. ان سلسلي ۾ ڊاڪٽر حميده کهڙو لکي ٿي ته: ”بمبئي جو اوپرو ماحول ۽ فاصلو ڪيترن ئي اهڙن همراهن کي تعليم کان محروم ڪيو وجهي جيڪي هوئنن ته يونيورسٽين ۾ ضرور تعليم پرائين ها. ان وقت سنڌ ۾ اعليٰ ترين تعليم ڪراچي ۽ حيدرآباد جي ٻن ٽن ڪاليجن مان ئي ٿي ملي، جن ۾ هندو اڪثريت سان هئا ۽ ڪو ايڪڙ ٻيڪڙ مسلمان ئي داخل ٿيو ٿي. مئٽرڪ ۽ ان کان مٿي وارن درجن جا امتحان وٺڻ جي اختياري بمبئي يونيورسٽي وٽ هئي.[10] اهڙي طرح سنڌ جي شاگردن لاءِ آڇيل اسڪالرشپين کي انگريزي سان گڏ سنڌي ۾ عام ڪيو ويندو هو ته جيئن هر ٻار تائين آسانيءَ سان خبر پهچي ۽ هو سمجهي سگهي. بمبئي يونيورسٽي شروعاتي واري دور ۾ سنڌي شاگردن کي بي. ايچ ايلس جي

نالي تي "ايلس اسڪالرشپ" ڏيندي هئي. اهڙي طرح "بمبئي يونيورسٽي اسڪالرشپ" هوندي هئي، جيڪا بمبئي ۾ تعليم جي سلسلي ۾ مدد ڪندي هئي. بمبئي پريزيڊينسي جو تعليم کاتو جيڪا بہ پاليسي جوڙيندو هو ان کي سنڌي ٻوليءَ ۾ بہ شايع ڪيو ويندو هو. استادن جي ڀرتي، پگهارن ۾ اضافو امتحانن جو شيڊيول، امتحانن جو نتيجو ۽ ٻيو هر قسم جو مواد سنڌي ۾ هوندو آهي.

1887ع ۾ ڊي جي سنڌ ڪاليج جي قيام کان پوءِ ڪنهن حد تائين سنڌ ۾ اعليٰ تعليم جو بندوبست ٿيو. پر ڪاليج جي سطح تائين صرف چند شاگرد ئي پهچي سگهندا هئا. ڪاليج جي شروع ٿيڻ سان ئي، انتظامي ڪميٽيءَ بمبئي يونيورسٽيءَ سان الحاق ڪرڻ لاءِ گذارش ڪري ڇڏي. اپريل 1887ع ۾ يونيورسٽيءَ صرف پريويس ۽ بي. اي جي پهرئين سال جي شاگردن لاءِ انرولمينٽ جي اجازت جاري ڪئي، پر 1889- 1888ع ۾ بي.اي ۽ بي.ايس.سي جي سمورن شاگرن جي اجازت ڏئي ڇڏي. ٻئي طرف ڪراچيءَ ۾ امتحان سينٽر جي سهولت پڻ ڏني وئي. مئٽرڪ تائين، نصاب سنڌي ۾ پڙهايو ويندو هو پر گريجوئيشن تائين، سنڌي کي اختياري يا لازمي مضمون طور چونڊڻ جي ڪا بہ سهولت نہ هئي. بمبئي يونيورسٽيءَ سان الحاق شايد صوبي جي تعليمي ۽ سماجي ترقي لاءِ سڀ کان وڏي رڪاوٽ رهيو. ادب، لوڪ ادب ۽ محاورن ۽ چوڻين سان مالا مال هجڻ جي باوجود، سنڌي ٻوليءَ کي اعليٰ سطح جي تعليم کان محروم رکيو ويو. جڏهن ئي مسٽر صاحبسنگ چنداسنگ شاهاڻيءَ 1917ع ۾ ڊي جي سنڌ ڪاليج ڪراچيءَ جو پرنسپل ٿي آيو. هن بمبئي يونيورسٽي کي بي. اي جي ڪورس ۾ ٻولين واري پيپر ۾ سنڌي کي شامل ڪرڻ لاءِ خط و ڪتابت شروع ڪئي. بمبئي يونيورسٽيءَ جو وڏو اعتراض اهو هو تہ "سنڌي ٻوليءَ ۾ گهڻو ادبي ذخيرو نہ آهي". ڏوهہ انهن جو بہ نہ هو ڇو تہ ان وقت تائين، سنڌي ادب کي سهيڙڻ جا ڪي خاطر خواهہ بندوبست نہ ڪيا ويا هئا، جنهن مان خبر پوي تہ سنڌي ادب ڪيترو ترقي يافتہ آهي. آخرڪار، بمبئي يونيورسٽي 1920ع ۾ نوس جوازن تي شامل ڪرڻ لاءِ مشروط طور تي اتفاق ڪيو تہ سنڌي ٻولي، ادب ۽ گرامر بابت جامع رپورٽ پيش ڪئي وڃي ۽ يونيورسٽيءَ کي مطمعن ڪيو وڃي تہ سنڌي ٻولي ۽ ادب ڪيترو شاهوڪار آهي. ڪاليج جي پرنسيپل صاحب سنگ شاهاڻي، ان دور جي مشهور عالم، اديب ۽ شاهہ لطيف جي پارکو ڊاڪٽر هوتچند مولچند گربخشاڻي کي سنڌي ٻوليءَ ادب جي تاريخ تي هڪ جامع رپورٽ تيار ڪرڻ جو ڪم سونپيو ڇاڪاڻ تہ هو ڪاليج ۾ واحد پروفيسر هو جنهن کي سنڌي، فارسي ۽ انگريزي ٻولين ۽ ادب جو وسيع علم هو. ڊاڪٽر ايڇ. ايم گربخشاڻي ڏگهي ڪوشش ۽ بحث مباحثي کان پوءِ سنڌي ادب تي هڪ تفصيلي ۽ علمي رپورٽ تيار ڪئي.[11]

سنڌ جي تعليم کاتي جي بالا حاڪمن جي منظوريءَ کان پوءِ پرنسيپال شاهاڻيءَ، پروفيسر گربخشاڻيءَ جي تيار ڪيل رپورٽ 14 نومبر 1921 تي بمبئي يونيورسٽي ڏانهن موڪلي ڏني، جنهن کي يونيورسٽيءَ جي سينڊيڪيٽ اڪثرتي راءِ سان منظور ڪيو ۽ بمبئي يونيورسٽي بي اي ڪورس جي لاءِ ڪاليج جي نصاب ۾ سنڌي کي 1924ع ۾ شامل ڪرڻ جو فيصلو ڪيو. اهڙي طرح پروفيسر گربخشاڻي پاران تيار ڪيل رپورٽ هندستان ۾ سنڌي ٻولي ۽ ادب جي سڃاڻپ جو بنياد رکيو. جيتوڻيڪ پروفيسر ڊاڪٽر گربخشاڻيءَ سنڌي ادب جي تاريخ تي هڪ تمام جامع رپورٽ تيار ڪئي هئي، پر بدقسمتي سان، اها رپورٽ مڪمل ملي نه سگهي آهي. پر ان جو اقتباس ”سنڌي ادب جو مختصر سروي“ جي عنوان هيٺ ڊي. جي ڪاليج جي مسليني (جرنل) جي 1926ع واري شماري ۾ شايع ٿي هئي. رپورٽ تعليمي سطح تي ۽ عام سطح تي سنڌي ادب جي ترقي تي تمام سٺا نتيجا ڪڍيا.“(12)

ڪاليجن ۾ سنڌيءَ کي ضروري هو ته ’بورڊ آف اسٽڊيز فار سنڌي‘ قائم ڪجي ۽ سنڌي جا قابل استاد ڀرتي ڪجن. بورڊ جو بنيادي مقصد بي.اي جي ڪورس لاءِ سنڌي مضمون جي اجازت منظور ڪرڻ، ڪورس جو خاڪو تيار ڪرڻ، ان مقصد لاءِ معياري ڪتاب شايع ڪرڻ ۽ پيپرز لاءِ امتحان ڏيندڙ چونڊڻ هو. ان ڏس ۾ سڀ کان اول مرزا قليچ بيگ مختصر عرصي لاءِ بورڊ آف اسٽڊيز جو ميمبر رهيو. اڳتي هلي ڊاڪٽر ايڇ. گربخشاڻي بورڊ آف اسٽڊيز فار سنڌي جو ميمبر پڻ رهيو. ڊاڪٽر گربخشاڻيءَ جو ناول ’نور جهان‘ کي 1920 ۾ بمبئي يونيورسٽي طرفان بي اي جي ڪورس ۾ شامل ڪيو ويو. شروع ۾ بي. اي ڪورس تائين سکيا فقط ڪراچي ڪاليج ۾ هئي. تنهن ڪري سنڌي ٻولي بي. اي امتحان لاءِ قائم رهي، تنهنجو مدار ڪراچيءَ جي سنڌي شاگردن تي ئي هو. جيڪڏهن شاگردن سنڌيءَ ۾ چاهه نه ڏيکاريو ته بمبئي يونيورسٽيءَ کي بي. اي. مان سنڌي ڪڍي ڇڏڻي هئي.(13)

ڊاڪٽر دائود پوٽي، انهيءَ زماني ۾ ايم. اي امتحان پاس ڪيو هو. ڪيس ڪراچيءَ واري ڪاليج ۾ سنڌيءَ جو ليڪچرار مقرر ڪيو ويو هو پر جلد ئي هو صاحب، ڊاڪٽريٽ جي ڊگريءَ لاءِ لنڊن روانو ٿيو ۽ سندس جاءِ تي پيرومل مهرچند کي ڪاليج ۾ ليڪچرار مقرر ڪيو ويو. پيرومل، بي. اي جي شاگردن ۾ سنڌي ٻوليءَ لاءِ چڱو چاهه وڌايو. پوءِ بمبئي يونيورسٽيءَ نه فقط بي. اي لاءِ، بلڪ سيني ڪلاسن جي نصاب ۾ سنڌيءَ کي جاءِ ڏني. ان سلسلي ۾ پيرومل پاڻ لکي ٿو ته ”اڳي سنڌي رڳو مئٽرڪ تائين پاڙهڻ ۾ ايندي هئي. ٻين ڏيهي ٻولين وانگر ڪاليجن ۾ پير پائڻ نٿي مليس! بمبئي يونيورسٽيءَ جو اعتراض رڳو هيءُ هو ته سنڌيءَ ۾ ساهت ڪو گهٽو ڪونهي، ۽ نثر جا ڪارائتا ڪتاب، جي ڪاليجن ۾ پاڙهجن، سي ته بنه ڳاڻ ڳڻيا آهن. پڪارڻ پنيان

پڪارون ٿيون، تڏهين جون 1924ع کان وٺي، فقط بي. اي. امتحان جي نصاب ۾ سنڌي درج ٿي، سا بہ آزمائش طور! ان وقت تائين شڪارپور وارو ڪاليج اجا کليو ڪونہ هو. حيدرآباد وارو ڪاليج برپا ٿيل هو پر ان ۾ اجا بي. اي. ڪلاس ڪونہ کوليون هئائون. ڪراچيءَ واري ڪاليج ۾ بي. اي. وارن کي سنڌي سيکارڻ لاءِ جون 1924ع کان وٺي، مسٽر دائود پوٽہ (هاڻ ڊاڪٽر) سنڌيءَ جو ليڪچرر مقرر ٿيو. سگهوئي پوءِ هو صاحب، ڊاڪٽريءَ جي ڊگري حاصل ڪرڻ لاءِ ولايت هليو ويو. ٻئي ٽرم ۾ يعني نومبر 1924ع کان وٺي مان سندس جاءِ تي، سنڌيءَ جو ليڪچرر مقرر ٿيس. مان ٽيرهن ورهيہ ڪاليج ۾ رهيس، پر ساڍا ٻارهن ورهيہ ڪن سانده ڪاليجن جي پهرين ٻن ڪلاسن ۾ سنڌي سيکارڻ ۾ ڪانہ آئي! سنہ 1937-1938ع ۾ منهنجي رٽائر ڪرڻ کان فقط ٿورا مهينا اڳ، ڪاليجن جي سيني ڪلاسن ۾ سنڌي پيئي، تہ گهڻو خوش ٿيس. ائين مئٽرڪ کان وٺي بي. اي تائين سانده سنڌيءَ سيکارڻ جو رواج پيو جو اڄ تائين هليو اچي. ٻئي سال کان وٺي بي. اي. آنرس وارن کي بہ سنڌي سيکارڻ ۾ ايندي، جا هيڪاري وڏيک خوشيءَ جي ڳالهہ آهي“.[14]

لنڊن ۾ ڊاڪٽر عمر بن دائودپوٽو بمبئيءَ ۾ رهائش دوران، بورڊ آف اسٽڊيز فار عربي، فارسي ۽ سنڌيءَ جو سرگرم ميمبر هو. بمبئي يونيورسٽي نہ صرف ڊاڪٽر دائودپوٽي کي سنڌي بورڊ آف اسٽڊيز جو ميمبر ڪيو پر ان سان گڏ معاري ادبي ڪتابن جي ڇپائيءَ لاءِ روڪ رقم پڻ ڏني. ان سلسلي ۾ سندس مرتب ڪيل ”شاهہ ڪريم واري جو ڪلام“ سال 1937ع ۾ شايع ٿيو بہ سال پوءِ 1939ع ۾ ڊاڪٽر دائودپوٽي جو ٻيو ڪتاب ’ابيات سنڌي‘ بمبئي يونيورسٽيءَ جي مالي مدد سان شايع ٿيو. انهيءَ ڪتاب ۾ جنهن ۾ خواجا محمد زمان لواريءَ جو ڪلام ڏنل آهي. اهو ڪتاب سال 1941- 1940ع ۾ بمبئي يونيورسٽيءَ جي بي.اي ۾ سنڌي مضمون پڙهندڙن شاگردن لاءِ درسي ڪتاب طور مُقرر ڪيل هو“.[15] ان کانپوءِ انهيءَ ساڳي بورڊ تي پروفيسر ايل. ايڇ. اجواڻي ميمبر طور پڻ خدمتون سرانجام ڏنيون.

بي اي ڪورس تي گرامر لاءِ ارنيسٽ ٽرمپ وارو گرامر رکيل هوندو هو ان سلسلي ۾ پيرومل مهرچند لکيو آهي تہ ”سنہ 1924ع کان وٺي اڄ ڏينهن سوڌو بمبئي يونيورسٽي، بي. اي. جي شاگردن لاءِ ٽرمپ صاحب وارو گرامر مقرر ڪندي اچي، پر ڪيترن ورهين کان اهو ڪامياب آهي! سنڌ جي ڪنهن ڪاليج جي لئبرريءَ ۾ بہ ڪونهي، تہ پروفيسر پاڻ ڪٿان پڙهندا، ۽ شاگردن کي ڪيئن سنڌي ٻوليءَ جو اونهو اڀياس ڪرائي سگهندا؟ ٿورا ورهيہ ٿيا، تہ اها ڳالهہ بمبئي يونيورسٽيءَ جي ڌيان تي آئي، تنهن اُهو پنهنجي خرچ تي وري ڇپائڻو ڪيو ۽ سرڳواسي ڊاڪٽر گربخشاڻيءَ تي اِهو ڪم رکيائين، تہ سڄوئي گرامر نظر مان ڪڍي، ۽ جيڪا ڦير ڦار ۽ واڌارو ڪرڻ ضرور سمجهي، سو ڪري، پر

ڊاڪٽر گربخشاڻيءَ کي ٻين مشغولين ڪري اِنهيءَ ڪم لاءِ وقت ڪونہ ٿي مليو. ۽ هو صاحب اچا سنبريو پئي، تہ ماڳهين راھ رباني وٺي هليو ويو“.[16]

بي اي جي ڪورس تي نظم جو معاملو زير بحث هلندو آيو. ان سلسلي ۾ ڀيرومل مهرچند لکيو آهي تہ، ”مئٽرڪ ۾ جيڪي شاگرد سنڌي پڙهن ٿا، يا ڪاليجن ۾ جيڪي شاگرد، پارسي، گجراتي، سنسڪرت، ڪَنڙي ۽ ٻيون ٻوليون سکن ٿا، تن لاءِ بمبئي يونيورسٽيءَ قاعدو ٺهرايو آهي تہ هيٺريون ستون نظم جون ۽ هيترا ڪي هيترا صفحا نثر جا پڙهن. سن 1924ع کان وٺي جيئن ڪاليجن ۾ سنڌي پاڙهڻ جو حڪم جاري ٿيو آهي. تيئن بي اي ڪلاس وارن لاءِ اهڙو ڪو قاعدو ڪو نہ ڪڍيو اٿن. تہ سنڌي نثر ڪيترو ۽ سنڌي نظم ڪيترو پاڙهجي. هڪ لڳا شايد وهائيءَ ڪلاين. جو سن 1932ع ۽ 1933ع جي بي اي امتحان لاءِ ڪي ڪتاب مقرر ڪري، هيءُ حڪم ڪيائون تہ انهن مان فقط ٻہ هزار ستون شاگرد پڙهن. وري سن 1934ع ۽ 1935ع جي امتحان لاءِ حڪم ڪيائون تہ ڊاڪٽر گربخشاڻيءَ واري رسالي جي ٽئين جلد مان سر ليلا چنيسر، مومل راڻو ۽ سر مارئي پاڙهجن ۽ انهن سان گڏ ساميءَ جا سلوڪ ڀاڱو پهريون ۽ مرزا قليچ بيگ جو ڇپايل ”ديوان فاضل“ بہ پاڙهجن. پر اهو ڪو نہ لکيائون تہ انهن مان ڪيتريون ستون پاڙهجن. مون انهن سڀني ڪتابن جون ستون ڳڻي ڏٺيون تہ ساڍا چار هزار کن ٿيون! مطلب تہ ٻيڻ کان بہ ٻاهر لنگهي ويا! شاگردن تي ڪم اڳيئي گهڻا رکيل، ويتر هيءُ وڌيل بوجو مٿان پيو، تہ مون اعتراض وٺڻ مناسب ڄاتو پر اول پنهنجي سوٽ ۽ پريتم سرڳواسي ديوان موهن لعل دولترام آڏواڻيءَ کان سندس رايو لکي پڇيم. جو هو صاحب ان وقت حيدرآباد ڪاليج ۾ بي اي وارن کي سنڌي پاڙهيندو هو. ديوان صاحب مون سان شامل راءِ ٿيو.“[17]

سنڌ جي سياست ۽ انتظامي معاملن ۾ اهم موڙ تڏهن آيو. جڏهن سنڌ کي بمبئيءَ کان الڳ ڪيو ويو. سنڌ ۾ مسلم ليگ سنڌ جي بمبئي کان علحدگيءَ جي حق ۾ هئي، جڏهن تہ سنڌ جا ڪانگريسي اڳواڻ اهڙيءَ تبديليءَ جا مخالف هئا. طويل جدجهد کان پوءِ آخرڪار 1935ع جي گورنمينٽ آف انڊيا ايڪٽ جي ذريعي، سنڌ کي هڪ ايواني قانون ساز صوبي جو درجو ڏنو ويو. جنهن ۾ سٺ سيٽون هيون. پهرين اپريل 1936ع تي نئون صوبو وجود ۾ آيو. اهڙي طرح سنڌي عوام جي صوبائي خودمختياري واري جدوجهد جو پهريون مرحلو پورو ٿيو ۽ نئين صوبي جي تعمير، ترقي ۽ سياسي استحڪام جي اميد پيدا ٿي.“[18]

سنڌ کي صوبي جو درجو تہ مليو پر ان وقت سنڌ کي نہ تہ پنهنجي الڳ يونيوسٽي هئي ۽ نہ وري امتحانن وٺڻ ڪو سرشتو موجود هو. ان صورتحال سنڌي اڳواڻن ۽ تعليمي ماهرن کي پريشان ڪري وڌو. 8 جنوري 1934ع تي خان بهادر محمد ايوب

کهڙي، سر محمد اقبال کي خط لکي صلاح گهري تہ بمبئي پريزيڊينسيءَ سنڌ ڌار ٿيڻ واري آهي، ان صورتحال ۾ اسين ڇا ڪيون؟ ڇا پنجاب يونيورسٽيءَ سان الحاق مفيد رهندو؟ علامہ يوسف علي کي خط لکي، سر محمد اقبال هن مسئلي تي صلاح گهري. 12 جنوريءَ تي علامہ صاحب، سر محمد اقبال کي لکيو جنهن ۾ 13 جنوري تي علامہ جي خط سان گڏ، هڪ ذاتي خط بہ کهڙي صاحب کي لکيو. صلاح هيءَ ڏني وئي تہ بمبئي يونيورسٽي جي سرشتي ۾ مادري ٻولين کي اهميت آهي، جڏهن تہ پنجاب ۾ پنجابي بدران اردو ٻولي حاوي آهي. ٻي ڳالهہ تہ ڪيئي ڳالهين ۾ پنجاب يونيورسٽي، بمبئي يونيورسٽيءَ کان پوئتي آهي، ان ڪري سنڌ لاءِ بهتر ٿيندو تہ في الحال بمبئي يونيورسٽيءَ سان الحاق برقرار رکي."[19]

بمبئي يونيورسٽيءَ، سنڌي سبجيڪٽ کي بي. اي جي ڪورس کي اختياري مضمون طور تہ شامل ڪيو پر بي. اي (آنرس) ۽ ايم. اي جي ڊگريءَ تائين درجو ڪو نہ ڏنو. ان سلسلي ۾ سنڌ مان ڪافي دفعا، بمبئي يونيورسٽيءَ کي گذرشون پڻ ڪيون ويون. سنڌ ساهت سڀا پاران ڪراچيءَ ۾ 28 ، 29 ۽ 30 مارچ 1941ع تي هڪ ساهت سملين ڪوٺائي وئي، جنهن صدارت نالي واري شاعر ڪشنچند بيوس ڪئي. هن سميلن ۾ هڪ ٺهراءَ ۽ قرارداد اها بہ هئي تہ "هيءُ سميلن بمبئي يونيورسٽيءَ تي زور ٿي آڻي، تہ جيئن بمبئي پرڳڻي جون ٻيون ٻوليون بي. اي. (آنرس) ۽ ايم. اي رکيون ويون آهن، تيئن سنڌي بہ انهن امتحانن لاءِ رکي وڃي."[20] انهيءَ ساڳئي مسئلي ڏانهن ڀيرومل مهرچند بہ ڌيان ڇڪرايو هو تہ "شاگردن کي پنهنجي مادري زبان لاءِ (ڇاهہ جيڪر اسڪولن ۽ ڪاليجن مان وڏي، پر ڏسو انصاف بمبئي يونيورسٽي جا جو رڳو مئٽرڪيوليشن ۽ بي. اي ۾ سنڌي رکي اٿن! هنجو نتيجو اهو ٿيو آهي جو جيڪو شاگرد مئٽرڪيوليشن ۾ سنڌي کڻي تنهنکي لاچار ڪاليج جي ايف- اي ۾ انٽر امتحانن لاءِ پارسي وغيره سکڻي پوي ٿي ۽ پوءِ بي. اي ۾ وري وڃي سنڌي کڻي. مطلب تہ سنڌيءَ جو مايو جيڪو مئٽرڪيوليشن لاءِ پرائي سو ٻن ورهين ۾ ڏوپيو وڃيس. ويجهڙائي ۾ يونيورسٽي کي مهر پيئي جو نہ رڳو آرٽس ڪورس پر انجنيرنگ ۽ ڪامرشل ڪاليجن ۾ بہ سنڌي آٽڻ جي رٿ رٿيائين ۽ انهيءَ لاءِ ڪي ڪتاب بہ منظور ٿيا، پر هن يونيورسٽي جي ديگہ دير سان ٽپي، جنهنڪري اها رٿ اڄ تائين عمل ۾ نہ آئي آهي. هوڏانهن ڪيترا شاگرد ائين پيا پڪارين تہ ايم-اي تائين سنڌي پڙهڻ ۾ اڇي، پر سندن سڏ ڪو ڪونہ ٿو اونائي! ڪي چون تہ سنڌي ۾ ڪتاب آهن ڪٿي جي ايم . اي تائين پاڙهجن؟ جيڪي ائين چون ٿا تن کي خبر ڪانهي تہ سنڌيءَ ۾ اهڙا ڪتاب آهن جي چار پنج ورهيہ سانده جيڪر ايم_ اي تائين پاڙهي سگهجن".[21]

ڊاڪٽر راما ڪرشنا ڀنڊارڪر (1837 – 1925)، جيڪو حيدرآباد جي اينگلو ورنيڪيولر اسڪول جو ڪي سال هيڊ ماستر رهيو ۽ وڏي محنت ڪيائين. سنڌ مان بدلي ٿي وڃڻ کان پوءِ 1885ع ۾ پي.ايچ.ڊي ڪيائين. بعد ۾ مسٽر ڀنڊارڪر ايلفنسٽن ڪاليج ۾ پروفيسر مقرر ٿيو ۽ 1894ع ۾ بمبئي يونيورسٽيءَ مان وائيس چانسلر جي عهدي تان رٽائر ٿيو. ڊاڪٽر ٽي. ايم ٽڏاڻي، جيڪو بمبئي يونيورسٽيءَ جو شاگرد به هو ۽ بعد ۾ ڊي. جي ڪاليج ۾ انگريزي جو پروفيسر مقرر ٿيو اهو اڳتي هلي بمبئي يونيورسٽيءَ ج وائيس چانسلر مقرر ٿيو. اهڙي طرح سنڌ جا ڪيترائي شاگرد، جيڪي بمبئي يونيورسٽي ۽ ايلفسٽن ڪاليج جا شاگرد رهيا، بعد ۾ وڃي اتي پنهنجي تدريسي خدمتن ڪي مجرايو.

ڪيترائي شاندار سنڌي ڪتاب بمبئيءَ مان شايع ٿيا، جن ۾ ”بمبئي پريس“، شاپ خانا صفدري، ”مطبع حيدري“، مطبع رحيميہ، ”مطبع ڪريمي“، مطبع نامي ڪريمي“ وغيره. ڪتاب ”مختيار نامو“ جيڪو ڪربلا جي واقعي تي فارسي ۾ لکيل هيو ۽ علي محمد ان جو سنڌي ۾ ترجمو ڪيو ۽ 1882 ۾ بمبئي ۾ ڇپيو اهو شايد سنڌي ۾ ڇپيل پهريون ضخيم ڪتاب آهي. هي ڪتاب 1072 صفحن تي مشتمل هيو. **سنڌي زبان جو پهريون ديوان ”ديوان گل“ به سڀ کان پهريون بمبئي ۾ ڇپيو. ان کان علاوه بمبئيءَ ۾ ويٺل ڊائريڪٽر پبلڪ انسٽرڪشن سنڌ لاءِ** تعليمي حڪم ناما انگريزي سان گڏ سنڌي ٻوليءَ ۾ به شايع ڪندو هو. سنڌ جي اندر تعليم کاتي ۾ ترجمو سيل (Translation Cell) قائم هو. سنڌي ڪتابن جي ڇپائيءَ لاءِ ڇاپخانا قائم ڪيا ويا. سنڌي زبان جو ويا ڪرڻ (Grammar) ۽ لغتون (Dictionaries) لکرايون ويون. ايجوڪيشنل انسپيڪٽر جي آفيس کان ويندي، اسڪول جي هيڊ ماسترن تائين سرڪيولر، پڌرناما، نوٽيس، امتحاني نتيجا، رزلٽ شيٽون، آفرين ناما، سرٽيفڪيٽ، رجسٽر وغيره هر لکت سنڌي ٻوليءَ ۾ ڪئي ويندي هئي. انهن مان اڪثر لکپڙهه ٽريننگ ڪاليج فار مين، حيدرآباد مان نڪرندڙ ”اخبار تعليم“ ۽ ”ملان مخزن“ ۾ شايع ٿيندي هئي“.[22]

اڳتي هلي سنڌ ۾ پهرين يونيورسٽي (سنڌ يونيورسٽي) 13 اپريل 1947 ۾ ڪراچي جي علائقي رنڇوڙ لائين ۾ پير الاهي بخش ٽيچرس ٽريننگ اسڪول جي جاءِ ۾ قائم ٿي، جنهن جو ان دور ۾ وڏو مقصد تعليم کان وڌيڪ امتحان ڪرائڻ جو هو. اهڙيءَ ريت سنڌ جو بمبئي يونيورسٽيءَ سان نوي سالن جو تعلق 1947ع ۾ ختم ٿيو. 1951 ۾ سنڌ يونيورسٽيءَ کي ڪراچي کان حيدرآباد منتقل ڪري تعليم جو سلسلو جاري ڪيو ويو ۽ ڪراچيءَ ۾ الڳ يونيورسٽي قائم ڪئي وئي. بعد ۾ سنڌ يونيورسٽيءَ کي ڄامشوري منتقل ڪيو ويو. بهرحال سنڌ يونيورسٽيءَ جي قيام سان سان سنڌي ٻوليءَ ۾ ايم .اي تائين تعليم جو بندوبست ٿيو ايم.فل ۽ پي.ايچ.ڊي جي ڊگرين جي لاءِ راهه هموار ٿي.

اڳتي هلي، سنڌ ۾ ٻيون بہ يونيورسٽيون قائم ٿيون. جن پڻ گريجوئيشن ۽ ماسٽرس سطح تي سنڌي مضمون پڙهائڻ شروع ڪيو. اهڙي طرح ورهاڱي کان پوءِ، خود بمبئي يونيورسٽي ۾ بہ سنڌي شعبو قائم ٿيو ۽ ڪجهہ ٻين ملڪن ۾ بہ سنڌي ٻوليءَ جي تعليم جا ڪجهہ بندوبست ٿيا.

حوالا:

1. ملاح، مختيار احمد: ”اڻويهين صديءَ ۾ سنڌ جي تعليمي ترقي“، سنڌ آرڪائيوز، 2019ع، ص 50
2. سر چارلس ووڊ (1800_1885)، پنهنجي تعليميي مراسلي جي ڪري گهڻو مشهور هو. هو 1846ع کان 1866ع تائين برطانيہ جي وهگ ڌڙي جو ميمبر ۽ سياستدان ۽ پارليامينٽ جو ميمبر هو. هو 1846ع کان 1852ع تائين ايڪسچيڪر جو چانسلر بہ رهيو. بورڊ آف ڪنٽرول جي صدر جي حيثيت سان ، هن هندستان جي تعليم لاءِ اهم قدم کنيا. انهن ۾ 1854ع ۾ هن انڊيا جي گورنر جنرل لارڊ ڊلهائوسٽي کي هڪ مراسلو ارسال ڪيو.
3. ساڳيو حوالو ص 51
4. Panhwar, M. H: "Bombay University My Examiner", Sindhological Studes, Institute of Sindhology, Jamshoro, 2006, p. 18
5. شيخ، الطاف: ”بمبئي منهنجي ياڪر ۾“، روشني پبليڪيشن، ڪنڊيارو 2012ع
6. آڏواڻي، پيرو مل مهرچند: ”آڳاٽن شاگردن جا اهنج“، ماهوار سنڌو، فيبروري 1946ع
7. رامواڻي، موتيرام ايس: ”سنڌ جا اوائلي شاگرد“، سنڌي ٻولي تحقيقي جرنل، سنڌي ٻولي اٿارٽي، حيدرآباد، جولاءِ ڊسمبر، 2001ع، ص 91،90
8. پيرومل مهرچند آڏواڻي: ”آڳاٽن شاگردن جا اهنج“، ماهوار سنڌو، فيبروري 1946ع
9. رامواڻي، موتيرام. ايس: ”تارا نکٽ ڪتيون“، شاردا رڪاشن، بمبئي، 1992ع، ص 49، 50، 51
10. کهڙو، حميده، ڊاڪٽر: ”محمد ايوب کهڙو جرتمندانہ سياسي زندگي“، سنڌيڪا اڪيڊمي ڪراچي، 2006ع
11. Mallah, Mukhtiar Ahmed:"Dr. H.M. Gurbaxani His Life and Literary Works", Rekhaoo Publication, Karachi, 2023, p.75
12. ساڳيو حوالو ص 76
13. ساڳيو حوالو ص 77
14. آڏواڻي، پيرومل مهرچند: ”سنڌيءَ جي دکدائڪ حالت سڌارڻ لاءِ رٿ“، مهراڻ (جلد پهريون)، 1946ع
15. ملاح، مختيار احمد: “علامہ دائود پوٽي پاران درسي ڪتابن جي ٻوليءَ ۾ ڪيل ترميمن بابت مباحثو” ، سنڌي ٻوليءَ جو بااختيار ادارو، حيدرآباد، 2024ع، ص 75

16. آڏواڻي، ڀيرومل مهرچند: ”سنڌيءَ جي دکدائڪ حالت سڌارڻ لاءِ رٿ“، مهراڻ
(جلد پهريون)، 1946ع
17. آڏواڻي، ڀيرومل مهرچند: ”سنڌي لغتون ڪيئن جڙيون“، ماهوار سنڌو شڪارپور
18. مگسي، عبدالله، ڊاڪٽر: ”سنڌ جي تاريخ جو جديد مطالعو“، سنڌيڪا اڪيڊمي،
ڪراچي، 1994ع، ص 176
19. Khuhro, Hamida, Dr.: Documents on the Separation of Sindh from Bombay Presidency" (Vol-I), Fiction House, Lahore, 2020
20. ملاح، مختيار احمد: ”علامہ دائود پوٽي پاران درسي ڪتابن جي ٻوليءَ ۾ ڪيل ترميمن
بابت مباحثو“، سنڌي ٻوليءَ جو بااختيار ادارو، حيدرآباد، 2024ع، ص 157
21. آڏواڻي، ڀيرومل مهرچند: ”سنڌي ساهت جي واڌاري ۾ اٽڪون“، مهراڻ
22. ملاح، مختيار احمد: ”سنڌي ٻوليءَ جو سرڪاري ۽ دفتري ڪارج“، سنڌي ٻوليءَ جو
بااختيار ادارو، حيدرآباد، 2022ع، ص 199

ڊاڪٽر احسان دانش

سراج ميمڻ جي ڪهاڻين جو تنقيدي اڀياس

A Critical Study of Siraj Memon's Short Stories

Abstract

The Sindhi short story, now over a century old, has absorbed various local and global literary trends and influences over time. The pioneers of the modern Sindhi short story have enriched its beauty through innovative experimentation. Among the prominent and trendsetting writers of the 1960s, Siraj Memon holds a highly respected position. Although he began writing in the 1950s and initially experimented with poetry under the pen name "Bismil," he first gained recognition as a translator and short story writer. Siraj was a passionate lover of Sindh, and it would not be an exaggeration to say he was among its true admirers. The sweetness of this love is evident in his writings. This research paper discusses how Siraj Memon is considered one of the most significant short story writers of his time. His stories feature vivid and relatable characters, including both ordinary individuals and mythical figures. Additionally, this paper highlights trends in his work such as romanticism, realism, imagination, and fantasy. Many of Siraj's stories portray a cosmopolitan culture and urban life, particularly emphasizing the social and psychological issues faced by youth. He became a voice for the oppressed classes, presenting their struggles through a realistic lens. Stories like "Hik Murd Tre Lasha" (One Man, Three Corpses), "Undeh Jo Vanh" (The Tree of Darkness), and "Bhuhni" (First Success) serve as excellent examples of his literary craft. A study of his short stories reveals that some of his works transcend time and space, becoming timeless creations that have left a lasting mark on Sindhi literature.

Keywords: Sindhi short story, experimentation, romanticism, realism, cosmopolitan

ڪهاڻيءَ مان ”ڳَهڻ“ جو مطلب وٺي، مطمئن ٿيڻ ايڏو سولو ناهي. ادب جا نقاد ان اشتقاقي وصف مان هر گز مطمئن نہ ٿيندا، ڇوتہ ڪهاڻي مختصر هوندي بہ پنهنجي اندر هڪ جهان رکي ٿي، جنهن کي رڳو ”ڪهڻ“ ۽ ”ڇوڻ“ ڇئي نظر انداز نہ ٿو ڪري سگهجي.

ڪھاڻيءَ جا ورَ ۽ وڪڙَ ان جون هيناهيون ۽ مٿاهيون ٻين لفظن ۾ ان جو فن ۽ آرٽ، ان جون وسعتون ۽ گھرايون، ان جون باريڪيون ۽ حسناڪيون رڳو چوڻ جون چيزون ناهن، ان حقيقت کي سمجھڻ ۽ ساڃاهڻ لاءِ هڪ خاص بصيرت ۽ بصارت جي گھرج آهي، ڇوته اهي سڀ شيون هڪ طرف احساس جي نازڪ ڏورين سان ٻڌل آهن ته ٻئي پاسي هنر ۽ ڪاريگريءَ جون گھرجائو آهن. ڪھاڻي ڪا خالي بينچ به ٿي سگھي ٿي، ته ڪنھن رشتي جو حسن به. ڪھاڻي ڪنھن حادثي مان جنم وٺي پولارن ۾ الوپ به ٿي سگھي ٿي ته پٿر تي لڪير وانگر دائميت به ماڻي سگھي ٿي. ڪھاڻي هڪ لمحي جو درد به آهي ته زندگيءَ جي گونج به. "ڪھاڻي نه رڳو مختصر لفظن ۾ زندگي جي عڪاسي آهي. پر ليڪڪ جي زندگيءَ متعلق نظرين جو مثبت اظهار پڻ آهي. حقيقت ۾ ڪھاڻي جو ڪارج پڙهندڙ جي احساساتي حس کي تيز ڪرڻ آهي، ان جو بنيادي واسطو پڙهندڙن جي جذبن سان آهي ۽ ڪھاڻي تجربن ۽ واقعن کي محسوس ڪرائڻ جو نالو آهي." [1] "ڪنھن ڪامياب ڪھاڻيءَ کي مائڪرو اسڪوپ هيٺان رکي مستقل نوعيت جا ترڪيبي جزا پيدا نه ٿا ڪري سگھجن. . . . ڪھاڻي جذبن کان وڌيڪ احساس جي سطح کي ڇهندي آهي ۽ ائين به آهي ته ڪھاڻي وقت جي ڪنھن خاص مقام تي هيسجي رڪجي نه ويندي آهي، ايندڙ دور ۾ ٻرانگھه لڳائڻ جي صلاحيت رکندي آهي. " [2]

هتي ڪھاڻي جي تاريخ ورجائڻ ضروري نه آهي، تنھن هوندي به ايتري ته سيني کي خبر آهي ته "اڻويھين صديءَ جي صنعتي دور جي مصروفيتن جي ٽوڙ لاءِ شارٽ اسٽوري لکڻ جي شروعات ٿي. مختصر ڪھاڻي جي مقبوليت جو هڪ سبب اهو به هو ته اها اڌ ڪلاڪ ۾ آساني سان پڙهي سگھجي پئي. ايڊگر ايلن پو ۽ ايچ جي ويلز ٻنھي جي مختصر ڪھاڻي بابت تقريباً اها ئي راءِ آهي. تنھن ڪري مختصر ڪھاڻيءَ جو ڪينواس تمام محدود آهي. ان ۾ زندگيءَ جي ڪنھن خاص پھلوءَ، واقعي يا واقعي ۾ موجود ڪردار کي مرڪز بڻائي پيش ڪيو ويندو آهي. جيڪو ڊرامائي طور تي ظاهر ٿيندو آهي ۽ هڪ گھرو تاثر ڇڏي ويندو آهي. . . جيڪڏهن ڪو ناول سالن تي محيط هجي ٿو ته افسانو وري ڪجھه ڏينھن ۾ پنھنجو سفر پورو ڪري ٿو." [3] ڪھاڻيءَ جي اختصار جو عالم اهو به آهي ته ڪڏهن ڪڏهن اهو هڪ پلَ جو داستان ۽ هڪ لمحي جو لقاءُ به بڻجيو وڃي. اختصار جي اها ئي خوبي ڪھاڻي جو اصل حسن آهي. هڪ مڪمل ۽ خوبصورت مختصر ڪھاڻيءَ جي ٻين خاصيتن سان گڏ اها به هڪ خاصيت آهي ته اها پڙهندڙ جي شعور جي اونھائيءَ ۾ هڪ گھري احساس ۽ تجربي جي صورت ۾ پيھجي ويندي آهي. "ڪھاڻي هڪ مخصوص تخليقي عمل هجڻ ڪري هڪ جمالياتي تجربو (Aesthetic Experience) به آهي. جيڪو اسان کي معنيٰ جي ڳولا سان گڏوگڏ هڪ خوشيءَ

سان مالا مال ڪري ٿو... ”مختصر ڪهاڻي صنعتي انقلاب جي شروعاتي ڏينهن جي عطا آهي. ان جو فڪري پس منظر مغربي يورپ جي پروٽيسٽنٽ تحريڪ آهي. ڪيٿولڪ سياسي نظريي جي ناڪامي آهي. پراڻي مابعد الطبيعات جو زوال آهي. جاگيرداري سماج جي سياست جِي ميدان مان هار آهي.“ (4)

مختصر ڪهاڻيءَ جي جنم جي جاءِ جيڪا بہ هجي پر ان جو زمين سان اٽُٽ رشتو آهي. زمينَ جتي ريشمي تارن سان جُڙيل تعلقَ آهن، جتي محبتون، نفرتون، دوکا ۽ دغائون آهن، جتي حسرتون ۽ ملال آهن. انسان اڪثر آسماني حادثن کان بي خوف پر ڌرتي جي درد سان جُڙيل هوندو آهي. ڌرتي جتي چاهتن ۽ وحشتن جون نديون گڏ گڏ وهن ٿيون، ڌرتي جتي روز نوان رشتا جنم وٺن ٿا، جتي روز ٽٽل احساسن جون ڪرچيون بہ ميڙڻيون پون ٿيون، ڌرتي جتي روز گل ٽڙن ٿا ۽ روز گهٽيل خواهشن جو خون بہ ٿئي ٿو. ڪهاڻي سڄي ڌرتي جي خوشين ۽ غمن کي پنهنجي آغوش ۾ سمهارڻ جو ساهس رکي ٿي. اقبال آفاقي درست لکيو آهي تہ ”ڪهاڻي مڪمل طور تي هڪ استخاري صنف آهي. هن جا پير زمين سان جڙيل هوندا آهن. هن ارضي زندگي سان مڪمل طور تي ڳنڍيل. زندگي جيڪا غير مستقل، تبديل نہ ٿيندڙ وراهيل ۽ تمام منجهيل آهي. جنهن جو لينڊ اسڪيپ هر لمحي ٽوڙ ڦوڙ جو شڪار آهي. جنهن جا رستا وروڪڙ ۽ نانگ وانگر انگڙ ونگڙ حال جي دائري مان نڪري مستقبل جي لاهين ۾ لهي ويندڙ آهن. ان ڪري هڪ ڪهاڻيڪار لاءِ ڪيترن ئي لاڳاپيل معاملن جي ڄاڻ رکڻ ۽ موضوع بابت تفصيل سان ڄاڻڻ پهريون شرط آهي. . . . “ (5) هڪ سنو ڪهاڻيڪار جڏهن ڪنهن پلاٽ جي چونڊ ڪندو آهي تہ ان جو گهڻ رخو جائزو وٺندو آهي. جيستائين ڪنهن ڪهاڻيڪار جي ذهن ۾ پلاٽ جي هر ڪُنڊ ۽ پاسو ان جا امڪاني لاها چاڙها نہ هوندا تيستائين ڪا بہ ڪهاڻي پنهنجي پوري تاثر سان پڙهندڙ جي ذهن تائين نہ پهچي سگهندي. پلاٽ جون ڪيترين ئي باريڪيون آهن جن جي اظهار سان ڪهاڻي هيڪاندي حسين بڻجي ويندي آهي. ”هڪ ڪهاڻيڪار کي پنهنجي پهچ ۽ رسائيءَ جي ننڍڙي دائري اندر رهندي اثرانگيزيءَ جا ڪرشما ڏيکارڻا پوندا آهن. تنهن ڪري ڪهاڻيڪار جو ڪم گهڻو مشڪل آهي. اهو ڪم ڪنير وانگر مٽيءَ ۾ ٻيوٽ ٿيل ۽ زمين سان جُڙيل ماڻهوءَ جهڙو آهي. ان لاءِ ڪاريگريءَ سان گڏوگڏ صبر ۽ استقلال جي ضرورت بہ پوندي آهي. ان کان علاوه، بغاوت ۽ انڪار جو حوصلو سنو افسانو لکڻ ۾ مددگار ٿيندو آهي.“ (6)

مختصر ڪهاڻيءَ جي مانداڻ جي ان سڄي پس منظر ۾ حيرتن ۽ حقيقتن جي جهان ۾ جهاتي پائڻ کان پوءِ جڏهن اسان سنڌي ڪهاڻي ۽ خاص طور جديد سنڌي ڪهاڻي جي

ڳالهه ڪندا سين تہ اها ڪنهن بہ طور انهن حقيقتن کان جدا ڪا چيز محسوس نہ ٿيندي. ان ۾ ڪو شڪ ناهي تہ سنڌي ڪهاڻي پوري هڪ صديءَ جي ڄمار ماڻيندي ڪيترن ئي مقامي ۽ غير مقامي ادبي لاڙن ۽ رجحانن جو اثر قبول ڪيو آهي ۽ جديد سنڌي ڪهاڻي جي اڏٿارن ڪن نون تجربن سان بہ سنڌي ڪهاڻي جي حسن کي نکاريو آهي. جديد سنڌي ڪهاڻيءَ جي تہ مورتي اياز قادري، جمال ابڙي ۽ غلام رباني آگري کان نسيم کرل، امر جليل، سراج، آغا سليم، نورالهديٰ شاهہ، ثميره زرين، ماڻڪ، شوڪت شوري، انيس انصاري ۽ فهميده حسين تائين ئي نہ پر رسول ميمڻ، طارق عالم، منظور ڪوهيار، اخلاق انصاري ۽ زيب سنڌي کان طارق قريشي، منور سراج، قربان جتوئي، امر لغاري، ممتاز لوهار، محمد هاشم حامي، انور ڪاڪا، جهانگير عباسي ۽ مجيب اوٺي تائين سنڌي ڪهاڻي پنهنجي جوهر ۾ سدائين نئين جوت ۽ جوالا سان لکي وئي آهي.

خاص طور 60 واري ڏهاڪي جي اهم ۽ ڪهاڻيءَ کي نئون لاڙو ڏيندڙ ڪهاڻيڪارن مان سراج جو نالو ۽ حوالو نهايت محترم ۽ معتبر آهي. جيتوڻيڪ سراج لکڻ جي شروعات 50 واري ڏهاڪي کان ڪئي هئي ۽ ”بسمل“ جي تخلص سان شاعريءَ ۾ بہ طبع آزمائي ڪئي پر هن جي پهرين سڃاڻپ هڪ مترجم ۽ ڪهاڻيڪار طور ٿي. تحرير جي سفر ۾ سندس پهريون ڪتاب ڪرشن چندر جي ناول جو ترجمو هو جيڪو ”سچ ڏکڻ مان ٿو اڀري“ نالي سان 1953ع ۾ شايع ٿيو. ان کانپوءِ هن غلام رباني سان گڏ ”چونڊ آمريڪي افسانا“ 1958ع ۾ ڇپائي پڌرا ڪيا. ان وچ ۾ هو طبعزاد ڪهاڻيون بہ لکندو رهيو. سراج جو پهريون تخليقي پورهيو سندس ڪهاڻي ڪتاب ”اي درد هلي آءُ“ هيو جيڪو 1962ع ۾ ڪتابي صورت ۾ شايع ٿيو. جيتوڻيڪ سراج ميمڻ هڪ برک وڪيل، ٻولي جي ماهر، محقق، ايڊيٽر، ڪالم نگار ۽ ناٽڪ نويس طور بہ وڏي سڃاڻپ ۽ مڃتا ماڻي پر شايد فڪشن هن جي روح جو آواز هو. انهيءَ ڪري هن جي ڇپيل ڪتابن ۾ اسان کي اڪثر افسانوي ادب يعني ناول ۽ ڪهاڻين جا ڪتاب وڌيڪ ملن ٿا. افسانوي ادب ۾ سنڌي ٻوليءَ ۾ ناول جي صنف ۾ ٿيالاجي لکڻ وارو پهريون ليکڪ بہ سراج ئي هئو. هن جي زندگيءَ ۾ سندس ڪهاڻين جا رڳو ٻہ مجموعا ئي شايع ٿيا. ”اي درد هلي آءُ“ کان پوءِ ڏگهي وٿيءَ پڄاڻان 1985ع ۾ سندس ٻيو ڪهاڻي ڪتاب ”انون ماڻهو“ منظر عام تي آيو. انهن ٻنهي مجموعن ۾ سندس ڪل ڪهاڻين جو تعداد 17 آهي. جڏهن تہ هن جي وڇوڙي کان پوءِ 2014ع ۾ سندس ڪهاڻي ڪُليات ”درد ڪهاڻيون“ روشني پبليڪيشن شايع ڪيو. جنهن ۾ ٻنهي ڪتابن کان سواءِ سندس ڪجهہ ٻيون ڪهاڻيون بہ شامل آهن. انهيءَ مجموعي ۾ غلام عباس جي مشهور ڪهاڻي ”اوور ڪوٽ“ جو ترجمو بہ شامل آهن. ان طرح سراج جي مختصر ۽ مختصر مختصر طبعزاد ڪهاڻين جو مجموعي تعداد 24 ٿئي ٿو. ”درد ڪهاڻيون“ ۾ ڊاڪٽر فهميده حسين سراج جي ڪهاڻين بابت لکيو آهي

تہ ”سنڌي ادب، خاص طور فڪشن ۾ ترقي پسند دور جي هنن ڪهاڻين جي حوالي سان سراج جو جيڪو ڪردار، قد ۽ مقام آهي، اهو چڱي طرح واضح ٿئي ٿو. هنن ڪهاڻين جا ڪردار اسان جي اردگرد موجود ڪردارن جهڙا آهن ۽ انهن جون جيون ڪهاڻيون يا اهي واقعا، جن کي موضوع بڻايو ويو آهي، پڻ اسان جي مشاهدي ۾ ايندا رهندا آهن ۽ اهي سراج جي اعليٰ مشاهدي جي ساک پرين ٿا.“[7]

سراج هڪ سنڌ دوست اديب هيو بلڪه اهو چوڻ ۾ بہ ڪو وڌاءُ نہ آهي تہ هو سنڌ جي عاشقن منجهان هو. اها عشق جي ماڪيءَ لار سندس تحريرن مان ٽپڪي ٿي. هن جا ناول هجن يا افسانا، لسانيات تي ڪم هجي يا صحافت ’سنڌ‘ هر جاءِ تي مرڪزي نڪتي جيان نظر اچي ٿي. شاهہ سائين نوريءَ لاءِ چيو آهي تہ ”جِتَن سَڳُورِچ سُرِندَڙي، تِتَن راڻِيُنِ ۾ راڻِي“ سو ”سنڌ“ هن لاءِ سُرندڙي جي وچين مول ڏاڳي وانگر اهم هئي. سراج جي پيڻ انيس ميمڻ لکيو آهي تہ ”ادا سراج عشق بہ ڪيو سندس اها حسين محبوبہ ۽ دل گهُري سهڻي بلڪ سُونهن جي پيڪر، سندس وجود جو سبب ۽ سندس هر خوشيءَ ۽ ڏک جو ڪارڻ، اُها هئي ’سنڌ‘، جنهن جي حالت تي هو آخري ڏينهن ۾ لُڙڪ لاڙي ويهندو هو ۽ ڪڏهن ڪڏهن اسان کي بہ گڏ روئاڙي ڇڏيندو هو. اهڙو هو ادا سراج.“[8] ۽ سراج پنهنجن لفظن ۾ چوي ٿو ”آئون انهن مان آهيان، جيڪي، ڪجهہ لکي بہ اهو سوچيندا آهن تہ پنهنجي ٻوليءَ ۽ سنڌ جو قرض اڃا گهڻو باقي آهي. ان ڪري لکڻ اسان لاءِ ذهني قرض جي ادائگي آهي.“[9]

سراج هڪ ڪهاڻيڪار طور پنهنجي دور جي اهم ڪهاڻيڪارن ۾ ڳڻيو وڃي ٿو. هن جي ڪهاڻين ۾ جيئرا جاڳندا ڪردار ۽ عام ماڻهو تہ آهن پر ڪي ديومالائي ڪردار بہ موجود آهن. هن جي ڪهاڻين ۾ رومانيت، حقيقت نگاري، تصوريت ۽ فينٽسي جهڙا رجحان ملن ٿا. سراج جون گهڻيون ٽيون ڪهاڻيون ڪاسموپوليٽن ڪلچر ۽ شهري ماحول جي عڪاسي ڪندڙ آهن. انهن ۾ خاص طور نوجوانن جا سماجي ۽ نفسياتي مسئلا اجاگر ڪيل آهن. ”جتي ٻين ڪهاڻيڪارن وٽ مقاميت جو زوردار رنگ جهلڪا ڏئي رهيو آهي، اتي سراج جي ڪهاڻين ۾ وري پنهنجي ڌرتيءَ جي مسائل جي شعور سان گڏ، هاڻوڪي دور جي پڙهيل ڪڙهيل نوجوان جي شديد رد عمل جو اظهار بہ ملي ٿو تہ هو بين الاقوامي ۽ فڪري رجحان کان متاثر ٿي ڇا سوچي رهيو آهي؟“[10] سراج جون ڪهاڻيون انساني الميي جون ڪهاڻيون آهن. انهن ۾ بدلجندڙ دنيا جي پيرن هيٺان چيڀاتجندڙ انساني قدرن ۽ سرمائيداري نظام جي اثر هيٺ ايندڙ تبديلين جا اثر بہ نمايان نظر اچن ٿا. هن جي ڪهاڻين جا ڪردار اپر، مڊل ۽ لوئر مڊل ڪلاس سان تعلق رکن ٿا. هو انساني الميي ۽ چيچلائيندڙ زندگين جي درد کي پنهنجين ڪهاڻين ۾ پوري تاثر سان

اوتي ٿو. ”سراج هڪ ئي وقت جديد دؤر جي گهٽن پاسن کي ڪٽي ٿو جنهن ۾ سرمائيداري جي بدلجندڙ قدرن ۾ انساني رويا ۽ انهن جو نفسياتي اثر، روشن خيالي جي بنياد تي جديد علمي بحث ۽ انهن جا اثر ۽ ساڳئي وقت سرمائيداري ۾ پيدا ٿيندڙ معاشي گهوٽالو پورهيت جي زندگي جو الميو ساڻس ٿيندڙ غير انساني سلوڪ ۽ سماج کي تبديل ڪندڙ فڪر ۽ پورهيتن جي جدوجهد سيئي موضوع سراج ڏاڍي فنڪاري سان ۽ فڪري گهرائي سان ڪٽي ٿو. “ [11] سراج غربت ۽ تنگ دستيءَ کي هڪ گار سمجهي ٿو هو پنهنجين ڪهاڻين مان سماج جي بيمارين جي تشخيص جو ڪم وٺي ٿو. هو پنهنجين ڪهاڻين ۾ پيڙيل طبقي جو نمائندو بڻجي انهن جي مسئلن کي حقيقت پسنداڻي انداز ۾ پيش ڪري ٿو. هن جون ڪهاڻيون ”هڪ مڙدو ٽي لاشا“، ”اوندهہ جو وڻ“ ۽ ”ٻهٽي“ ان جا عمده مثال آهن. سراج جي ڪهاڻين بابت غلام نبي مغل لکيو آهي تہ ”سراج سائين نئين ۽ جديد سنڌي ڪهاڻيءَ جي ابتدا ڪندڙن ۾ شامل هو. سندس ڪهاڻيون جديد سنڌ جي ادبي اڏاوت ۾ پيڙهہ جو پٿر هيون. وٽس ڪي مسخرا ۽ ٽوٽڪائي ڪردار نظر نہ آيا. سراج سائينءَ جو تخليق ڪيل ادب، وقت جي گهرج هو ۽ سنجيدو هو.“ [12] سراج جي شخصيت جيان هن جي ڪهاڻين ۾ بيشڪ اها سنجيدگي نظر اچي ٿي.

سراج جي ڪهاڻين جي اڀياس مان معلوم ٿئي ٿو تہ سندس لکيل ڪجهہ ڪهاڻيون زمان ۽ مڪان جي حدن کي اورانگهي اهڙيون تخليقون بڻجي ويون آهن جيڪي سنڌي ادب تي دائميت جي مهر ثبت ڪيون بيٺيون آهن. اهڙين ڪهاڻين مان سندس هڪ ڪهاڻي ”ٻهٽي“ آهي، جنهن ۾ نہ رڳو پرندڙ سماجي قدرن جي ڪولِ ڪئي وئي آهي پر غربت ۽ ضرورت جي جنگ ۾ ايمانداريءَ جي شڪست بہ ڏيکاريل آهي. رشيد آخوند مطابق ”ٻهٽي“ سنڌي ادب جو هڪ بهترين افسانو آهي. ان افساني ۾ سراج عروج جي لحاظ کان اوهينريءَ جون سڪون ٿو لاهي. افسانو سٺي اسلوب، معياري ٽيڪنيڪ ۽ سٺي مرڪزي خيال جي ڪري هڪ ڪامياب افسانو آهي.“ [13]

ڪهاڻي ”ٻهٽي“ هنن سٽن سان طلوع ٿئي ٿي: ”خانوءَ کي پوليس ۾ پرتي ٿئي، پريا ست سال ٿي ويا هئا، سارو جهان منجهائس خوش هو. جيڪڏهن ڪنهن کي شڪايت هئي تہ اها سندس پيءُ قاضي بچوءَ کي هئي.“ [14] اها ڪهڙي شڪايت هئي؟ سراج اڳتي ڪهاڻيءَ ۾ هنن لفظن سان چِٽو ڪيو آهي ”سوچيندو هو تہ پوليس جي نوڪريءَ مان سوين ماڻهو سونا ٿي ويا. خانو بہ نوڪري ڪري گهر کي سون بڻائي ڇڏيندو.“ [15] اڳتي هلي قاضي بچوءَ جو هڪ ڊائلاگ آهي تہ ”اڄ دنيا اها ڪانهي جتي ماڻهو حلال جو پورهيو ڪري، سولو مانيءَ ٽُڪر کائي سگهي.“ [16] انسان سدائين خواهشن جي ڏٻڻ ۾ ڦاٿل رهي ٿو. جڏهن ماڻهو پنهنجين خواهشن ۽ ضرورتن کي وڌائي ڇڏي ٿو تہ انهن جي پورائي لاءِ

صحيح غلط جي وچوڙيءَ کي ميٽي سڀ ڪجهه ڪرڻ لاءِ تيار ٿي وڃي ٿو پر خانو پنهنجن خواهشن ۽ ضرورتن کي محدود رکي سادي پر سچائيءَ واري زندگي گذارڻ ۾ خوش هئو. ڪهاڻيءَ جي پلاٽ ۾ ٽُئسٽ تڏهن اچي ٿو جڏهن ڊاڪٽرياڻي خانوءَ جي زال کي ٻڌائي ٿي ته ”مائي تنهنجو هي ويم ته ڏاڍو خطرناڪ آهي، آپريشن کان سواءِ ڪجهه نه ٿي سگهندو. . . “ [17] سماجي ۽ معاشي مجبورين انسان کي ڪمزور ڪري وجهن ٿيون ۽ ماڻهو پنهنجن آدرشن کي ڇڏڻ لاءِ به تيار ٿي وڃي ٿو. خانوءَ سان به ڪجهه اهڙو ئي ٿيو. هو پنهنجي زال کي بچائڻ لاءِ جڏهن ڪٿان به پئسن جو بندو بست نه ڪري سگهيو ته ”هن خيال ئي خيال ۾ پنهنجي زال کي رت جي تلاءَ ۾ تڙپندي ڏٺو- جا ڪيس مدد ڪرڻ لاءِ ٻاڏائي رهي هئي. هن تصور ئي تصور ۾ پنهنجي ضعيف پيءُ جو بيمار جسم بخار جي باهه ۾ جلي ڦلهيار ٿيندو ڏٺو. هن پنهنجن بڪايل ٻارڙن کي ڪنهن رڻ پَٽَ ۾ مانيءَ جي ٽُڪر تي هڪ ٻئي سان وڙهندو ڏٺو. هن کي ائين محسوس ٿيو ڄڻ ته هن کي ڪنهن ڇَتِ سان ابتو ٽنگي ڇڏيو آهي ۽ سندس سيني مان دل اُڇلون ڏئي ٻاهر اچي رهي آهي.“ [18]

اهڙي ڪيفيت ۾ خانوءَ وٽ ٻين پوليس وارن جيان ڪرپشن ڪرڻ کانسواءِ ٻيو ڪوبه رستو نه پئي بچيو. ائين جڏهن هڪ سيٺ پنهنجي گاڏي سان ڪنهن ٻارڙي جو ايڪسيڊنٽ ڪري وجهي ٿو ته خانو ان واقعي کي پنهنجي لاءِ غنيمت سمجهندي ڪانئس ٻه سو رپيا رشوت وٺي، معاملو رفع دفع ڪري ڇڏي ٿو. بظاهر ڪهاڻي اتي پوري ٿيندي محسوس ٿئي ٿي پر سراج هن ڪهاڻي جي ڪلائيميڪس کي اينٽي ڪلائيميڪس بڻائيندي هڪ وڏيڪ موڙ ڏنو آهي، اصل ۾ انهيءَ موڙ سبب ئي هيءَ ڪهاڻي هڪ روايتي ڪهاڻيءَ مان ڦري هڪ غير روايتي، دير تائين اثر ڇڏيندڙ ۽ ڪلاسڪ جو درجو ماڻيندڙ ڪهاڻي بڻجي وئي آهي. اهوئي سبب آهي جو ڪامريڊ سوڀي گيانچنداڻي لکيو آهي ته ”ائين جيئن جمال ابڙي جي ڪهاڻي ’پيراڻي‘ اسان جي ادب جي ڪلاسڪ ۾ شمار ڪئي ويندي آهي. ائين ئي سراج جي ڪهاڻي ’ٻهڻي‘ کي به ساڳيو ئي درجو ڏئي سگهجي ٿو.“ [19] ڪهاڻيءَ جو ٻيو موڙ جتي ڪهاڻي پڄاڻيءَ تي پهچي ٿي، پڙهندڙ کي هڪ حيرانيءَ ۾ مبتلا ڪري ڇڏي ٿي. ڪهاڻيءَ جي پڄاڻي هنن لفظن ۾ ٿئي ٿي ”اسپتال ۾ ڪيبيولٽي وارڊ اڳيان ٻه ٻه چار ماڻهو انهيءَ حادثي متعلق ڳالهائي رهيا هئا. خانو سيٺ سان گڏ اندر داخل ٿيو. ميز تي ڇوڪرو ليٽيل هو. سندس منهن تي ڪپڙو هو. جنهن مان خانو سمجهي ويو ته ٻارڙو ختم ٿي چڪو هو. هو وڏي ڊاڪٽر جي پاسي ۾ اچي بيٺو. اتي ئي ميز تي ڪتابن جو هڪ ٿيلهو پيو هو جو انهيءَ ڇوڪري جو ئي هو. ٿيلهي کي ڏسي خانوءَ جي اکين اڳيان اونده اچي ويئي. ٽنگن مان ست ئي نڪري ويس ۽ ديوانن وانگر وڏي

ڇوڪري جي منهن تان ڪپڙو هٽايائين. هن کي ائين محسوس ٿيو ڄڻ ته سندس دل کي ڪو ڏندن سان ڪرٽي رهيو هو. هن جون اکيون هڪ ٻئي هنڌ ٻيهي رهيون ۽ سندس وات مان گهگهي آواز ۾ فقط هي لفظ نڪري سگهيا ”مراد منهنجو ٻچڙو! . . . . . . منهنجو بابل پُٽڙو. . . . . !!“ [20]

ثميره زرين هن افساني تي تبصرو ڪندي لکيو آهي ته: ”محترم سراج جو ”ڀِٽي“ سندس شاهڪار افسانو آهي. محترم سراج نه ته هن کان اڳي وڏيڪ سٺو افسانو لکيو آهي نه وري ڀِٽيءَ کان پوءِ. هن افساني ۾ اوهينري جي ڪامياب ٽيڪنڪ جي جهلڪ نظر اچي ٿي. . . . . . . ڀِٽيءَ جو اختتام حيرت ناڪ ضرور آهي پر بناوتي نٿو لڳي. ان ڪري منجهس گهرو اثر موجود آهي, جنهن ڪري پڙهندڙ کي خانوءَ سان بيحد همدردي ٿيو وڃي ٿي.“ [21]

”آزاديءَ کان پوءِ جديد افساني جو سوشل ريئلزم يعني سماجي حقيقت نگاري سڀ کان نمايان رجحان رهيو, جنهن ۾ خارجي ماحول جي هوبهو عڪاسي پيش ٿيل آهي. ليڪن ڪي اديب ان کان به اڳيان وڌي طبقاتي شعور پيدا ڪرڻ لاءِ لکڻ لڳا, جيڪو اصل ۾ ترقي پسند ادبي جماعتن جو حقيقي مقصد هو. ان ڪري حقيقت نگاريءَ جو هڪ نئون انداز پيدا ٿيو, جنهن ۾ ادبي تخليق کي افادي عمل تصور ڪيو ويو. اهڙن اديبن انسانن جي لطيف احساسن, ننڍڙين ننڍڙين خواهشن ۽ امنگن کي تلخ حقيقي واقعن ۾ بيان ڪيو آهي.“ [22] سراج جون ڪهاڻيون سماجي حقيقت نگاري واري ان لاڙي جو مظهر آهن. سراج جي ڪهاڻي ”هڪ سج هزار پاڇا“ سماجي حقيقت نگاري واري رجحان جي سلسلي ۾ هڪ سٺي ڪهاڻي آهي. ”حقيقيت نگاريءَ کي ڪهاڻيءَ جو بهتر ۽ برتر روپ تسليم ڪيو ويو آهي, ليڪن ڪهاڻي پنهنجي مزاج ۾ ڪيتري به کٽي حقيقي هجي, تاهم ان ۾ ڪٿي نه ڪٿي رومانوي پهلو به ڍڪيل هوندو آهي. ٻيو نه ته گهڻين ڪهاڻين جي انجام ۾ ته خاص ڪري هڪ ڀرپور رومانوي احساس شامل هوندو آهي. ”حقيقت“ ظاهر ۾ ڏاڍي ڪوڙي, ڦڪي ۽ بي روح لڳندي آهي, ليڪن ڪهاڻيڪار حقيقي واقعي منجهان ئي انسانيت جي اعليٰ تصور مطابق ڪو تاثر پيدا ڪرڻ چاهيندو آهي.“ [23] ڊاڪٽر شمس الدين عرساڻي لکي ٿو ته ”سراج جي سماجي مسائل وارين اڪثر مختلف ڪهاڻين کي هڪ قسم جو واضح پلاٽ ٺئي ٿو. (مثلاً چنبو گرهڻ, ڀِٽي, اونداهه جو وڻ, هڪ سج هزار پاڇا). هن جا ڪردار جاندار ٿين ٿا, واقعات درميان هم آهنگي ۽ انفراديت به هوندي آهي. ڪلائيميڪس, اڻ تڻ يا تذبذب جو عنصر به ان ۾ ضرورت مطابق پيو هوندو آهي, انهن ۾ ڪونه ڪو ٺوس نظريو يا وري نفسياتي تاثر هوندو آهي.“ [24]

"هڪ سج هزار پاڇا" اصل ۾ شهري چمڪ ۾ وڃايل هڪ نوجوان جي ڪهاڻي آهي، جيڪو شهر جي عيش ۾ وساري وينو آهي ته مٽس ڪي سماجي ۽ گهرو ذميداريون بہ آهن. جيڪي فرسٽيڊ نوجوانَ ڳوناٽي زندگيءَ کي پنجوڙ سمجهندي، پنهنجن والدين جي اميدن کي تيلي ڏئي، شهر جي روشينن ۾ گم ٿي ويندا آهن. انهن جي پنيان ڪن فردن کي ڀوڳنا جو ڊگهو سفر ڪرڻو پوندو آهي. ڳوٺ جو راجو شهر جو راج تہ بڻيو پر جڏهن هو شهر ۾ ڇوڪريءَ کي ڇيڙيندي ڇالان ٿيو تہ هن پيءُ کي خط لکي ڳوٺ جي وڏيري کي ضامن پوڻ لاءِ چيو. بد صورت ۽ پنگوڙي وڏيري، پٺهس کان راجوءَ جي ڀيڻ جو سڱ گهريو هو جنهن کي هن پنهنجي لاءِ گار سمجهيو هو ۽ وڏيري جي عقوبتن کي سَنو هو. راجو ئي تہ هئو جيڪو سندن نيڻن ۾ سانڍيل خوابن جي ساڀيان جي اميد هو. ستابي جنهن کي پيءُ ڪونج ڪري سڏيندو هو هُو ان ڪونج کي پنهنجن هٿن سان ڪُهڻ جو سوچي بہ نہ پئي سگهيو. ڪهاڻيءَ ۾ هڪ هنڌ سراج لکي ٿو "ستابيءَ جي سڱ ڏيڻ کان جڏهانڪر انڪاري ٿيو هو. وڏيري هن جي پوپان باهہ ٻاري ڏني هئي: قرض ۾ مينهن ۽ ٻڪري ڪاهي ويو هوس، زمين تان جواب ڏئي ڇڏيو هئائينس. هٽ واٽئي وڏيري جي چوڻ تي کين سيڌو پاڌو ڏيڻ بہ بند ڪري ڇڏيو هو." [25] پٽ جي خط پيءُ جي اندر ۾ جهير وجهي ڇڏيا هئا. "هن چوطرف نظر ڦيرائي: گهر ۾ اهڙو ٽپڙ ئي ڪونہ هو جو ڪٽي وڪٽي، سندس نظرون ٽڪجي اچي ستابيءَ تي پيون. . . . " [26] اها ئي تہ سندس گهر جي قيمتي ترين چيز هئي، جنهن کي هن ساهہ سان سانڍي رکيو هو. ڪهاڻيءَ جي پڄاڻي هن طرح ٿئي ٿي: "هفتي کان پوءِ وڏيرو راجي کي ڇڏائي آيو. هفتي کان پوءِ ستابي وڏيري جي حويليءِ ۾ داخل ٿي وئي. هفتي کان پوءِ مراد (پٺهس) جي ڪايا ئي بدلجي وئي، سندس منهن جا گهنج وڏيڪ آڏا ابتا ٿي ويا، سندس چيلهہ ۾ دائمي ڪُبُ پئجي ويو، سندس اکين ۾ غيرت جو لاش قبر لاءِ ٻاڏائڻ لڳو. هفتي کان پوءِ راجي جي ماءُ جنڊ تي ويهي جنڊ گهٽ پيهندي هئي، لڙڪ گهٽا ڳاڙيندي هئي. . . ۽ هفتي کان پوءِ راجو پنهنجيءَ ڦاٽل رنگين بشرٽ کي پاڻ پنهنجن هٿن سان ويهي سيبا ڏيڻ لڳو." [27]

هن افساني ۾ جتي سنڌ جي ٻهراڙين ۾ غربت جي چڪيءَ ۾ پيسجندڙ ماڻهن جو الميو بيان ٿيل آهي اُتي ميٽروپوليٽن شهر جي شور ۾ گم ٿيل ڪاغذي زندگي گذاريندڙ نوجوانن جي بي فڪري جا نتيجا ڏيکاريل آهن. هيءَ ڪهاڻي هڪ سوال پيدا ڪري ٿي تہ مراد پنهنجي ستابيءَ کي پنهنجي پُٽ مٿان گهوري ڪيس نرڳ ۾ ڇو وڌو؟ ۽ اسان جي سماج ۾ ڇوڪريون ئي قربانيءَ جون ٻڪريون ڇو ٿيون بڻجن؟؟ مراد کي اهو محسوس ڇونہ ٿيو تہ هڪ اذيت مان آجائي لاءِ هو ٻي دائمي اذيت خريد ڪري رهيو آهي! سراج

جي هيءَ ڪهاڻي رڳو بيوسيءَ جو استعارو ناهي پر مرداڻي سماج جي منهن تي هڪ زوردار چماٽ به آهي.

”افسانوي روپ ۾ تجربو ۽ مشاهدو ٻنهي کي بنيادي حيثيت حاصل هوندي آهي، ڇوته جيتريقدر واقعي جو مشاهدو تيز ۽ گهرو تجربو ڪيل هوندو، اوتريقدر ڪهاڻي زياده اثرائتي ۽ ڪامياب ٿي سگهندي. پر آئون ائين چوڻ ۾ شايد غلط نه هجان ته جنهن ليکڪ کي مطالعي جي بصيرت هوندي سو معروضيت يا اسباب جي ڪيفيت يا معنويت کي وڌيڪ پروڙيندو ۽ تجربي ۽ مشاهدي کي پرکي ان جي سونهن ۽ کوجهائيءَ کي ڄاڻي سگهندو! ان ڪري اها ڳالهه تسليم ڪئي وڃي ٿي ته دنيا جي شاهڪار ادب پارن ۾ تجربي ۽ مطالعي جو هڪ جيترو اثر آهي.“ (28) سراج جي ڪهاڻين ۾ سندس تجربي ۽ مشاهدي سان گڏ گهري مطالعي جا اثر نمايان آهن. اهو ئي سبب آهي جو هن پنهنجين ڪهاڻين ۾ انسان جي داخلي ڪيفيتن ۽ خارجي مسئلن کي فنڪاراڻي انداز ۾ پيش ڪيو آهي. هن جون ڪهاڻيون فن جي جديد رجحانن پٽاندڙ آهن. سراج جي اڪثر ڪهاڻين ۾ اربن لائيف جي عڪاسي آهي. ڊاڪٽر عبدالجبار جوڻيجي جي لفظن ۾ ” سراج جي اڪثر ڪهاڻين جا ڪردار خوش باش ۽ خوش پوش آهن.“ (29) هن جي ڪهاڻين مان ان جو هڪ عمدو مثال ”اي درد هلي آءُ“ آهي. ”ڪهاڻي ”اي درد هلي آءُ“ قدري طويل آهي ۽ مٿئين طبقي جي ڪردارن تي بيٺل آهي ۽ پڻ انساني جذبات ۽ محبت جي ڪهاڻي آهي.“ (30) اِها ئي اُها ڪهاڻي آهي جنهن تي مختلف اديبن مختصر ئي سهي پر پنهنجن خيالن جو اظهار ڪيو آهي. ڪهاڻي پڙهندي لڳي ٿو ته هن ڪهاڻيءَ ۾ ڪيتريون ئي ڪهاڻيون آهن. هونءَ عام طور تي ڪهاڻي ۾ ڪنهن هڪ مسئلي يا ڪنهن هڪ موضوع کي کڻي اڳتي هلبو آهي، ڪهاڻي ۾ اختصار جي خوبي ان کي هڪ لمحي جي ڪٿا به بڻائي سگهي ٿي، ان جي ابتڙ ناول جو ڪئنواس وڏو ٿئي ٿو پر سراج جي ڪهاڻي ”اي درد هلي آءُ“ پڙهندي ان جو فريم ڪنهن ناول جهڙو محسوس ٿئي ٿو. ڪشادو پلاٽ، گهڻا ڪردار، ڊگها مڪالما فني طور ان ڪهاڻي کي ناول يا طويل ڪهاڻي جي ويجهو آڻي بيهارين ٿا.

ڊاڪٽر شمس الدين عرساڻي پنهنجي پي ايچ ڊي مقالي ۾ سراج جي ان ڪهاڻي جو تجزيو ڪندي لکيو آهي ته ”سراج ڪن مغربي فن پارن کي سنڌي ڪهاڻيءَ جو نهڪندڙ ۽ سُهائيندڙ لباس نهايت ڪاريگريءَ سان ڍڪايو آهي. جيمس جوائس جي هڪ طويل مختصر ڪهاڻي ”The Dead“ جو ترجمو هن ’اي درد هلي آءُ‘ جي عنوان سان ڪيو آهي، جنهن جو شمار دنيا جي بلند پايه ڪهاڻين ۾ ٿئي ٿو.“ (31). اهڙي طرح آغا سليم پنهنجي هڪ مضمون ۾ لکيو آهي ته ”گهڻو وقت ٿيندو مون سراج جو افسانو ”اي درد هلي

آءُ“ پڙهيو هو ڏاڍو وڻيو هو. سراج جي منهن تي سندس تعريف بہ ڪئي هيم. هونءَ تہ گهڻو ڦڪو افسانو جلد ئي وسري ويندو آهي، پر سراج جو افسانو ايترو تہ سنو هو جو وسريو ئي نہ ٿي. ڪجھہ وقت گذريو تہ هڪ ڏينهن جيمس جوائس جو افسانو The Dead پڙهيم تہ ڇرڪ نڪري ويم. ساڳيو سراج وارو افسانو سمجهيم تہ جيمس سراج جو افسانو چورايو آهي.“ (32)

اهي ٻئي رايا پڙهڻ بعد مون ناول The Dead، جنهن کي ڪن طويل ڪهاڻي بہ سڏيو آهي پڙهي ورتو. ان ۾ ڪو شڪ ناهي تہ سراج پنهنجي اها ڪهاڻي جميس جوائس جي مذڪوره ناول مان متاثر ٿي لکي آهي، ٻنهي ڪهاڻين جو بنيادي موضوع بہ ساڳيو آهي، تنهن ڪري سراج کي ڪٿي نہ ڪٿي ان جو اظهار ڪرڻ کپندو هو پر منهنجي نظر ۾ ”اي درد هلي آءُ“ کي جوائس جي ناول جو ترجمو يا التو چوڻ درست نہ آهي. ان جا ڪيترائي سبب آهي پهريون تہ جيمس جوائس جو افسانو لڳ ڀڳ هڪ سو صفحن تي مشتمل آهي، جڏهن تہ سراج جي ڪهاڻي رڳو ٽيرنهن صفحن جي آهي. ”اي درد هلي آءُ“ کي جوائس جي ڪهاڻيءَ جو اختصار بہ نہ ٿو چئي سگهجي. البتہ ڪهاڻي جي ماحول، ڪرافٽنگ ۽ ڪجھہ موضوعن جي هڪ جهڙائي سبب The Dead ڏانهن ڌيان ڇڪجي وڃي ٿو. سراج جي ڪهاڻيءَ ۾ اسلام ۾ چئن شادين جي آزديءَ واري بحث کي ڇيڙڻ کان سواءِ شاهہ لطيف جي سٽ ”راڻو رات نہ آئيو ويئي رات ٽري“ وسيلي ڪهاڻيءَ جي هڪ ڪردار جي اندروني ڪيفيتن کي جنهن طرح اجاگر ڪيو ويو آهي، سا ڳالھہ جوائس جي افساني ۾ آهي ئي ڪانہ. تنهن ڪري ”اي درد هلي آءُ“ کي سراج جي تخليقي ڪهاڻي ئي سمجهڻ کپي، جنهن تي جيمس جوائس جي مٿين افساني جا اثر آهن.

”هڪ سٺي افساني جي خاصيت اها آهي تہ اهو جلدي پنهنجي جادو ۾ جڪڙي وجهندو آهي. . . . . ڪهاڻيون ماڻهو محبت سان پڙهندا آهن ۽ شوق سان ٻڌندا آهن. ان ڪري جو اهي اسان جون پنهنجون ڪهاڻيون آهن. انهن ۾ همدرديءَ جو جادو ڀرپور هوندو آهي. ان جي ابتڙ تاريخ جو سنو پڙهندڙ بہ جڏهن تاريخ جا ورق ورائيندو آهي تہ تسڪين بدران هڪ بوجھہ (Antipathy) ۽ بيزاريءَ جا جذبا محسوس ڪندو آهي.“(33)

سراج جون ڪهاڻيون پڙهندي پڙهندڙ نہ رڳو ان جي سحر ۾ جڪڙجي وڃي ٿو پر هو جڻ هڪ ڪيٿارسز جي عمل مان بہ گذري ٿو. سراج پنهنجين ڪهاڻين جي ڪردارن کي ڌرتيءَ جي مٽيءَ مان ڳوهي جنم ڏئي ٿو. سندس ڪهاڻي ”اوندھہ جي پيٽ ۾“ جي نينگري ’رامو‘ پڻ هڪ اهڙو ئي ڪردار آهي، هوءَ ڪهاڻيءَ جو مرڪزي ڪردار آهي جيڪا هڪ خاڪروب آهي. سراج ڪهاڻيءَ ۾ ان ٻارڙيءَ جي فطري معصوميت ۽ چنچلتا کي چٽيو آهي، پر بي رحم سماج جون رسمون ان گلي کي ڪُچلي ڇڏين ٿيون.

هڪ پاسي هيءَ ڪهاڻي سماج ۾ مذهبي ۽ ذات پات جي مت ڀيد کي واٽکو ڪندڙ آهي ته ٻئي پاسي پورهيي جي بنياد تي عزت توڙي ڪراهت جي جذبن کي بيان ڪري ٿي. ننڍپڻ جي ٻي جوڙ شادي هن ڪهاڻي جو هڪ ٻيو اهم موضوع آهي. مون کي هڪ لڳان "اوندهه جي پيٽ ۾" جي راموءَ جمال ابڙي جي "پيراڻي" جو درد ساڳيو ئي محسوس ٿيو. اهڙي ريت سراج پنهنجي ڪهاڻي "چنڊ گرهڻ" ۾ پڻ ٻي جوڙ شادي واري سماجي ناسور کي موضوع بڻايو آهي.

"سراج جي اسٽائيل مان . اهو گمان ٿئي ٿو ته هن سچي پچي زندگيءَ جي جڻ ته رومانيت جي فضا ۾ مصوري ڪئي آهي، سندس بيشتر ڪهاڻين ۾ اهو رنگ آيل آهي. مختصر ڪهاڻيءَ جي لوازمن ۽ ٽيڪنڪ کان علاوه ڪردار نگاريءَ ۾ به سراج جون فني صلاحيتون ڪجهه قدر نمايان نظر اچن ٿيون. هن جا ڪردار نه بلڪل فرضي آهن ۽ نه وري ڪي آئيڊيل آهن، پر اهي معاشري جا عام فرد آهن، جن جا ڏک درد ٻين ماڻهن کان مختلف ناهن.[34] "ڪهاڻي "چنڊ گرهڻ" جي 'جنو' به سماج جو هڪ اهڙوئي ڪردار آهي، جنهن جا خواب رسمن جي چڪي ۾ پيسجي وڃن ٿا. ڪجهه مدي خارج ريتون ۽ رسمون سماج لاءِ زهر بڻجي وڃن ٿيون. سراج پنهنجين ڪهاڻين ۾ سنڌي سماج جي اهڙين ڪڏين رسمن ۽ رواجن جي کولَ ڪئي آهي. ٻي جوڙ شاديون ٿيڻ به سنڌي سماج جي ڪُريت آهي، جنهن کي سراج ڪهاڻي "چنڊ گرهڻ" ۾ ڀرپور نموني پيش ڪيو آهي. ٻي جوڙ شاديون جوان ارمانن جون خون وهائين ٿيون. ڪهاڻيءَ جي نائڪا 'جنو' پنهنجي سهاڳ جي اميد ۾ پنهنجين اکين ۾ ڪيئي خواب تاتي جوان ڪري ٿي. هن جا جوان جذبا ۽ شاديءَ جي فطري جنسي لذت جا تصور ڪمال جا آهن. ڪهاڻيءَ ۾ هڪ جاءِ تي سراج منظر نگاري ڪندي، جنو جي اندروني ڪيفيتن ۽ احساسن کي ڪهڙن نه سهڻن لفظن ۾ بيان ڪيو آهي: "وڻن جي پنن تان ٿڙندي، جڏهن چانڊوڪي هن جي اڱڻ ۾ ايندي هئي، تڏهن هن جو من چاهيندو هو ته پنهنجو پاڻ ان جي سپرد ڪري ڇڏي. هن کي ائين محسوس ٿيندو هو جڻ ڪيس گهنگهرو ٻڌل هئا. . . ۽ چنڊ جي چوڏاري نچڻ جي آرزو هن جي دل ۾ ڪهرام مچائي ڏيندي هئي."[35] ڪهاڻيءَ جي پڇاڙيءَ تي جنو جا سمورا خوابَ چڪناچور ۽ جذبا ڪافور ٿي وڃن ٿا، جڏهن هوءَ سهاڳ جي سيج تي گهوٽ جي شڪل ۾ هڪ ڏهن سالن جو نابالغ ٻار ڏسي ٿي.

سراج جون ڪهاڻيون پڙهڻ سان محسوس ٿئي ٿو ته هو ڪنهن هڪ اسلوب جو ڪهاڻيڪار ناهي. هن جون مختلف ڪهاڻيون نون نون ۽ جديد قالبن ۾ نظر اچن ٿيون. سندس هر ڪهاڻي جو ڪئنواس پنهنجو آهي. ائين ڪٿي چئجي ته سراج جي افسانن جي زمين ۽ آسمان پنهنجو آهي، ان ڪري هو هر ڀيري هڪ نئين

اسلوب کي جنم ڏئي ٿو. سراج هڪ اهڙو ئي تخليقڪار آهي. هن جون ڪهاڻيون ”فنڪار“، ”دل جا پاڇولا“، ”اي درد هلي آءُ“، ”انسان ۽ ديوتا“ سندس نرالي اسلوب جا عمده مثال آهن.

”فنڪار“ ۾ هڪ مصور جي ڪٿا آهي. هن ڪهاڻي ۾ سراج ٻڌائڻ چاهيو آهي ته فن سماجي رشتن جي احساس سان زنده رهي ٿو. جيسيتائين ڪو آرٽسٽ پنهنجي برش کي روح جي رنگن ۾ نه ٿو ٻوڙي تيسيتائين ڪو شاهڪار جنم نه ٿو وٺي سگهي. سراج هن ڪهاڻيءَ ۾ سمجهايو آهي ته بازاري ۽ ڪوڪلي فن کي دائميت نه آهي. آرٽ اهو آهي، جنهن ۾ آرٽسٽ جي دل جو لهو به شامل هجي. سراج جي هڪ ٻي ڪهاڻي ”نچڻي“ پڙهندي لڳي ٿو ته هيءَ هڪ مسٽيريس ڪهاڻي آهي، جنهن ۾ مسٽري ۽ ريئلٽيءَ جو گڏيل تاثر موجود آهي، ڇوته ڪهاڻيءَ جا ڪجهه منظر خواب ۽ ڪجهه حقيقيت جو احساس ڏيارين ٿا. سراج هيءَ ڪهاڻي سنڌ جي تاريخي ماڳ موهن جي دڙي جي ماحول ۾ لکي آهي، جنهن ۾ هن موهن جي دڙي جي رات جي طلسمي ماحول کي چٽيو آهي. ڪهاڻيءَ جو مرڪزي ڪردار فرانسيسي صحافڻ مريانا جڏهن نچڻيءَ (سمبارا) جو روپ ڌاري ٿي ته ڪهاڻي جادوئي حقيقت نگاري جو اهڃاڻ بڻجي وڃي ٿي. هيءَ ڪهاڻي پڙهندي پڙهندڙ خود هڪ ڪشمڪش مان گذري ٿو. ڪهاڻيءَ جو هڪ منظر هن طرح چٽيل آهي: ”هن جون اوچنگارون وڏنديون ويون ۽ پوءِ مها پوڄاري اُٿي بيٺو. قد جو ڊگهو حشمت وارو مڙس، گيڙوءَ رتن ڪپڙن ۾، ٽمڪندڙ ڏيئي جي لڏندڙ لمندڙ روشنيءَ ۾، باقي اوندهه جي پس منظر ۾. هي سڄو منظر ايترو غير حقيقي هو جو منهنجو وجود لُڙهن لڳو. مون سمجهيو ته آءٌ وقت جي پولار ۾ پوئتي موٽي رهيو آهيان، ۽ موهن جي دڙي جي وڏي پروهت جي اڳيان بيٺو آهيان..... منهنجي دل زور زور سان ڌڙڪڻ لڳي، منهنجي جسم ۾ رَقُٽي شروع ٿي وئي.“ [36] ڪهاڻيءَ جي پڇاڙيءَ تي نچڻيءَ جي ڪردار جي خواب جهڙي حقيقت تان پردو کڄي ٿو. هن ڪهاڻيءَ ۾ سراج نه رڳو موهن جي دڙي جي تهذيب ۽ ان دور جي سماج جي مختصر جهلڪ ڏيکاري آهي پر يورپ ۾ پلجندڙ ڪجهه ڪردارن جي ڊونگ ۽ دوکي کي به ظاهر ڪيو آهي.

شيخ اياز لکيو آهي ته ”سراج فقط پنهنجي دور جي ادب جو نمائندو نه آهي. هن جي تحرير ۾ زندگيءَ جي معاشرتي پهلوءَ ۽ ان جي مسئلن، ۽ مذهب ۽ اخلاق جي دقيانوسي تخيل جو بيباڪانه تجزيو ۽ ان تي گهري طنز واقعي قابلِ داد آهي، پر هن جي افسانن ۾ هيٺئين ۽ وچولي طبقي جي زندگيءَ جي عڪاسي نه آهي، نقاشي آهي. هن جا ڪردار فقط انسان نه آهن، پر ادبي ڪردار به آهن. هن جي نگارش ۾ نه فقط زندگيءَ جي معاشرتي ۽ نفسياتي پهلوءَ جي هم آهنگي آهي، پر ان کي هن جي فن هڪ مخصوص رنگ روپ ڏنو آهي، جو هن جي تخليق جي انفراديت جو ثبوت ڏئي ٿو.“ ”چنڊ گرهڻ“، ”ڀٽي“،

"اوندهه جو وڻ" هن جا ادبي شهپارا آهن. جن ۾ افساني جي باڪمال ادائگي، مرڪزي خيال جي ندرت، پس منظر جي حقيقت آميزي، زبان جي شيريني ۽ الفاظ جي دلڪش تراش خراش، هن کي دور جديد جي بهترين افسانه نگارن جي صف ۾ شامل ڪري ٿي." (37)
سراج جِي سماج جي بدلجندڙ حالتن تي گهري نظر آهي. جنهن ڪري هن پنهنجن افسانن ۾ نئين دور جي مسئلن ۽ مونجهارن کي موضوع بڻايو آهي. هن جون ڪهاڻيون انسان جي نفسياتي مسئلن کي اجاگر ڪندي پڙهندڙن جي احساسن جي دنيا ۾ هلچل پيدا ڪن ٿيون. هن جي ڪهاڻين ۾ فڪري طور الڳ الڳ ڏارائون ملن ٿيون. خاص طور "سراج سنڌي ڪهاڻي ۾ روشن خيال فڪر ۽ ترقي پسندي جي تقاضائن کي ڏاڍو فني، پيرائتي ۽ جديد انداز سان پيش ڪيو آهي، جنهن ۾ ڪردار نه ته نعري بازي ڪن ٿا، نه نظرئي جو پرچار بلڪ سندس معاشرتي ۽ نفسياتي زندگي جا پهلو اهڙي طرح پيش ڪيل آهن جو پڙهندڙ خود بخود طبقاتي سماج جي روپ کان نفرت ڪرڻ لڳي ٿو. پراڻين روايتن، قدرن ۽ جديد دؤر جي تقاضائن کي سمجهڻ لڳي ٿو." (38) هن جي ڪهاڻين مان "دل جا پاڇولا"، "چنڊ گرهڻ"، "نچڻي"، "وڻ جو موت" ان حوالي سان بهترين مثال آهن.

"مغربي مختصر ڪهاڻيءَ جي فن ۽ موضوعن ۾ طرح طرح جا تجربا شامل آهن. قديم ادب ۽ يوناني ديومالائي ڪردارن مان ڪن هيروز جون سرگذشتون وٺي، انهن کي هڪ نئين انداز ۾ لکڻ ۽ جديد زماني جي فهم سان نهڪندڙ هڪ نئين معنا ڏيڻ جو رجحان مغربي افساني ۾ پيدا ٿيو ۽ پراڻن ڪردارن جي اوٽ تي نيون تخليقون پيش ڪيون، جن کي جديد افسانوي ادب ۾ بلند مقام حاصل ٿيو. . . . . سراج به پنهنجين ڪهاڻين ۾ يوناني ديوتائن جي تمثيل کي نهايت موزونيت سان استعمال ڪيو آهي. هن فني رجحان تحت سنڌيءَ ۾ بلڪل ٿوريون ڪهاڻيون لکيون ويون آهن." (39) سراج جي ڪهاڻي " انسان ۽ ديوتا" ۽ "پاتال" اهڙي ئي فني تجربي جو عمدو مثال آهن. سنڌي ٻوليءَ ۾ اهڙي تجربي جي شروعات سراج ئي ڪئي. "انسان ۽ ديوتا" ۾ يوناني ڏندڪٿائي داستان واري جهلڪ محسوس ٿئي ٿي. هڪ لڱا مون کي اها ڪهاڻي پنهنجي ماحول، منظر نگاري ۽ تاريخي پس منظر واري بيان منجهان موهن جي دڙي واري زرعي سماج سان به ڳنڍيل لڳي. ڪهاڻي ۾ هڪ جاءِ قديم ڦتل دڙي جي ڳالهه به ٿيل آهي، جنهن جي سڀ کان مٿين ماڙ تي ديوتا رهندا هئا. هن ڪهاڻي ۾ سراج سماج ۾ طبقاتي نظام جي اوسر کي افسانوي رنگ ۾ سهنجي نموني سمجهايو آهي. مٿيون طبقو هميشه جبر جو رستو اختيار ڪندو آهي. هيٺون طبقو جيڪو پورهيت آهي اهو سڄو ڏينهن ڳهاڻي جي ڏاند وانگر وهندو رهندو آهي ۽ وچين طبقي جو ڪم رڳو ديوتائن کي راضي رکڻ آهي. هيءَ هڪ مقصدي ڪهاڻي آهي جنهن ۾ ديوتائن کي تمثيل بڻائي طبقاتي سماجي سرشتي

جي ڪولَ ڪئي وئي آهي. ٻين لفظن ۾ ”انسان ۽ ديوتا“ ظالم ۽ مظلوم، آقا ۽ غلام جي ڪهاڻي آهي.

سراج جي ڪهاڻي ”پاتال“ ٻـ فني ۽ موضوعي طور ”انسان ۽ ديوتا“ واري ساڳئي ئي تسلسل ۾ لکيل آهي. هن ڪهاڻيءَ ۾ ٻـ انسانن ۽ ديوتائن جو ذڪر آهي. ديوتا جيڪي بلندين تي رهن ٿا ۽ انسان جيڪي پاتال ۾ زندگي گذارين ٿا. هن ڪهاڻيءَ ۾ يوناني ڏندڪٿائي ديوتائن خاص طور سسيفس ۽ زيئس جي ڪردارن کي اڀاري پيش ڪيو ويو آهي. سسيفس انسان جو ضمير آهي، جيڪو جڏهن ديوتائن سان سينو ساهي ٿو تـ کيس ڳوري ڇپ گهلڻ جي سزا ملي ٿي. سسيفس جڏهن پاتال ۾ ڇڇريل زندگين جا قافلا ڏسي ٿو ڪمزور، بيمار، لاچار، لولا لنگڙا انسان ڏسي ٿو تـ ان سراپ کان انڪار ڪري ٿو جيڪو کيس ديوتائن طرفان مليل هو. هن ماڻهن مٿان ديوتائن پاران مڙهيل مصيبتون ٽارڻ لاءِ ئي تڪليف جو رستو قبول ڪيو هو. پر جڏهن کيس خبر پوي ٿي تـ اهي مصيبتون ۽ عقوبتون انسانن ئي هڪ ٻئي لاءِ پيدا ڪيون آهن تـ پاڻ کي ڀڄندي ۽ ڀُرندي محسوس ڪري ٿو. هن ڪهاڻيءَ ۾ سراج موجوده دور جي انساني وحشت ۽ بربريت جي تصوير چٽي آهي، جنهن پنهنجي لاءِ پاڻ ئي عذابَ خلقيا آهن. ڊاڪٽر شمس الدين عرساڻي ڪهاڻي ”پاتال“ تي البرٽ ڪامو جي ڪهاڻيءَ جي ترجمي جو گمان ڏيکاريندي لکيو آهي تـ ”سراج جي هڪ مختصر ڪهاڻي ’پاتال‘ غالباً البرٽ ڪاموءَ جي ڪنهن ادب پاري تان ترجمو ٿيل آهي، جنهنجو نالو ڪهاڻيءَ جي شروع ۾ ورتل آهي.“ [40] ڇو تـ ڪهاڻي جي شروعات هنن لفظن سان ٿئي ٿي ”آلبرٽ ڪاموءَ ئي ڳالهه ڪئي تـ. . . . . .“ (درد ڪهاڻيون ص 226) انهيءَ ڳالهه سبب آغا سليم هن ڪهاڻي تي هن طرح تبصرو ڪيو آهي. ”ساري ڪهاڻيءَ ۾ خبر پئجي نـ ٿي سگهي تـ البرٽ ڪاموءَ جي ڳالهه ڪٿي تي ختم ٿئي ۽ سراج جي ڳالهه ڪٿان تي شروع ٿئي. ڪاموءَ سان گڏ سراج ٻـ تـ ڳالهه ڪئي هوندي، ڇاڪاڻ تـ ڪهاڻي سراج جي نالي سان ڇپيل آهي.“ [41] ڪهاڻيءَ جي ڳُر سسيفس جي هنن پڇاڙيءَ وارن جملن مان نڪري ٿي: ”ديوتائن جو سراپ ايترو ڇيچلائيندڙ نـ هو جيترو منهنجي پنهنجي دنيا جي ماڻهن جو سراپ ڇيچلائيندڙ آهي، منهنجن پنهنجن جي ڪئي ڪان، شرم لڪائڻ لاءِ آءٌ هي گلا جو گانگهو تيسين پيو گهليندس، جيسين هي ماڻهو پنهنجو پاڻ پرمارن کان آجا ٿي، وري ونڊي ورڇي نـ کائيندا، پيار ۽ پورهئي جو امر مثال قائم نـ ڪندا“. [42]

”جيئن هيمنگوي جذبن (Passions) جو ڪهاڻيڪار آهي ۽ ڪردارن جي جذبن کي سهڻيءَ گفتگو جي ذريعي پيش ڪندو آهي، جيئن موپاسان انسان جي ڪمزورين کي نهايت فنڪاريءَ سان پنهنجي ڪهاڻين جو مواد بنائيندو آهي، جيئن اوهينري تجسس

واري پُڄاڻيءَ جي ذريعي، پنهنجي ڪهاڻين جي ڪردارن کي پڙهندڙن سان متعارف ڪرائيندو آهي، سندن چهرن تان ماسڪ لاهي، سندن اصل روپ ڏيکاريندو آهي. جيئن ٽالسٽاءِ انساني اخلاقي ڪمزورين ۽ لالچن کي پنهنجي آفاقي انداز ۾ ڪهاڻين ۾ ظاهر ڪيو آهي، جيئن ترگنيف پنهنجي لازوال ناولن / ڪهاڻين ۾ وڇوڙي جي ذريعي محبت جي جذبن کي امر ڪري ڇڏيو آهي. . . . . . " [43] تئين ئي سراج بہ پنهنجين ڪهاڻين وسيلي سنڌي ماڻهن جي سماجي، معاشي ۽ نفسياتي مسئلن کي پنهنجي منفرد ڊڪشن ۾ بيان ڪيو آهي. سندس ڊڪشن جي حوالي سان ڊاڪٽر فهميده حسين لکيو آهي تہ "سراج جي تخليقي ذات ۽ فني مهارت پنهنجي جاءِ تي اعليٰ آهي، پر سڀ کان وڌيڪ سونهن سندس ٻوليءَ ۾ آهي. سراج جي ڊڪشن جي پنهنجي هڪ سڃاڻپ آهي." [44] سراج پاڻ لکي ٿو تہ "افسانوي ادب، ٻوليءَ جي سموري ادبي سرمائي جو هڪ آئينو آهي. جنهن ٻوليءَ جو افسانو عالمگير قدرن ۽ آفاقي حيثيت جو نشانبر نظر ايندو، ان ٻوليءَ جو سمورو ادب لافاني هوندو. افساني جي هيئت ۽ اسلوب مان پڻ ٻوليءَ جي ادبي منزل متعين ٿئي ٿي. موپاسان، چيخوف، لارينس، او هينري، موراويا وغيره جهڙن اديبن جون مختصر ڪهاڻيون پڙهڻ کان پوءِ هنن جي ٻوليءَ جي ادبي بلنديءَ جو فوراً اندازو ٿي وڃي ٿو. اهڙن اديبن افساني کي قصہ گوئيءَ جي مٿيءَ مان فن جي عظيم شاهڪارن ۾ تبديل ڪيو آهي. سندن تراش خراش ۽ اسلوب جي ندرتن ۽ نت نين ايجادن افساني کي ادب ۾ آرٽ جو بت رعنا بنائي وڌو آهي." [45]

سراج پنهنجي مخصوص ڊڪشن سبب همعصر ڪهاڻيڪارن ۾ نمايان مقام رکي ٿو. سندس ڪهاڻي "رت ورني رات" مان هي ننڍڙو پيراگراف نہ رڳو سندس حسين ٻولي پر ڪهاڻيءَ ۾ منظر نگاري ۽ احساسن جي پالوٽ جو هڪ عمدو مثال آهي:

> "ان ڏينهن سومل مينهن واءُ ڪري هُن وٽ پهتي هئي، ۽ هو اچرج مان سومل کي ڏسندو ئي رهجي ويو هو. نٿهڻ اُس ۽ تتل واريءَ تي ٻوڙيندي هن جي مهن جو ورن مَتجي کنبو ٿي پيو هو. هن جي سهڪڻ تي هن ائين پانئيو هو جڻ تہ رڻ پٽن ۾ ساهہ پئجي رهيو هو. . . . سندس نرڙ وٽان ڳُتيل سينڌ تي وارَ وري آيا هئا. هن جي هنيانءَ ۾ هڏڪ پئجي ويو. الائي ڇا ٿيو هو؟ جڏهن سومل هن اڳيان بيهي، سهڪندي سهڪندي، گهڙي پل لاءِ هن کي گهوري ڏسندي رهي، تڏهن هن ائين پانئيو هو جڻ تہ سومل هِن رڻَ جي ڪا تاسايل، اُجايل هرڻي هئي، جنهن کي آخرڪار رُڃ بدران پاڻيءَ جو ڪو جهرڻو نظر اچي ويو هو." [46]

”رت ورني رات“ سراج جي لکيل شاندار ڪهاڻين مان هڪ آهي. هيءَ ڪهاڻي پنهنجي پلاٽ، ٻولي، ماحول، منظر نگاري، جذيات نگاري، تجسس ۽ شاندار انجام وارين خوبين سبب هڪ ڀرپور ۽ ڪامياب ڪهاڻي آهي. ڪهاڻيءَ جي شروعاتي پيراگراف ۾ ڪيڏي نہ حسين تشبيهہ ڏنل آهي: ”ان ڪليل نانگي آسمان ڪي ڏسي، هن ڪي ائين محسوس ٿيو چڻ تہ رات پنهنجو نيرو ڪارو اگهاڙو جسم تارن جي چُنيءَ ۾ لڪائيندي شرمائڻ لڳي هئي.“ (47) تہ جي ماحول ۾ لکيل هيءَ پريم ڪهاڻي جنهن ۾ احساسن جي عجيب ڀالوٽ آهي، جذبن جو انوکو وهڪرو آهي، ڏک ۽ سُک جا منظر آهن. سراج جي هيءَ ڪهاڻي اصل ۾ سُڪار ڪان ڏڪار ۽ زندگيءَ ڪان موت جي ڪهاڻي آهي. هيءَ ڪهاڻي پڙهندي قاري چئي ويهندو تہ سرحدن جي باهہ پيار ڪي ساڙي وجهي ٿي. ’هن ڪهاڻيءَ ۾ حسرتن جو خون ٿيندي ڏيکاريل آهي. ”رت ورني رات“ پهريون ڀيرو 1967ع ۾ ”نئين زندگيءَ“ ۾ ڇپي پر ان جو آخري پيراگراف ڪٽيو ويو هو سراج اها ڪهاڻي پنهنجي اصلي حالت ۾ آخري پيراگراف سميت پنهنجي ڪتاب ”اڻون ماڻهو“ ۾ شايع ڪئي. هن ڪهاڻيءَ ۾ سراج ٻڌائڻ چاهيو آهي تہ سرحدن تي هلندڙ جنگ ۾ بي گناهہ ۽ معصوم ماڻهن جو خون وهي ٿو. هن ڪهاڻيءَ ۾ ان خاڪ ۽ خون جي هوليءَ ۾ ٻن پريمن ڪي بہ جلندي ڏيکاريو ويو آهي. پريمي جيڪو ڏڪار ڪان پوءِ هڪ نئين آس سان پنهنجي وطن وري ٿو تہ پنهنجن ڪکن ڪي آڳ جي مچ ۾ وڪوڙيل ڏسي ٿو ۽ ڪيس پنهنجي پريميڪا جو خيال اندران ئي اندران ڪيس چڪناچور ڪري وجهي ٿو. جلندڙن گهرڙن جي آس پاس ڪيس رڳو هڪ عاج جا چوڙا ڀيل ٻانهن ملي ٿي، جنهن ڪي هو سڃاڻي ٿو ۽ چمي ٿو پر سرحد پار ڪان آيل هڪ انڌي گولي سندس ميڄالو ڪيري وجهي ٿي. ڪهاڻيءَ جو آخري پيراگراف جيڪو ”نئين زندگيءَ“ جي ايڊيٽر شمشير الحيدري ڪٽي ڇڏيو هو ان ۾ سڀ ڪجهہ بيان ٿيل آهي. اوهان پاڻ پڙهي ڏسو:

”باربر پوسٽ تي ٻنهي ملڪن جا ڪمانڊر، لاشن، زخمين ۽ قيدين جي مٽا سٽا لاءِ گڏ ٿيا هئا، جڏهن هن جو لاش هيٺ لاٿائون تہ هن جي آڪڙيل پاڪر ۾ اجا تائين هڪ ٻانهن هئي، جنهن ڪي ڻونٺ ڪان هيٺ عاج جي ٻانهين ڀيل هئي، ۽ ان جو عاج رتائجي ويو هو.

هڪڙي ڪمانڊر لاش تي نظر وڌي: ”نہ، هي اسان جو نہ آهي. . . !“

ٻئي ڪمانڊر ساڳئي لاش تي نظر وڌي، ۽ ڪنڌ ڌوڻيندي چيائين: ”هي اسان جو بہ نہ آهي. . . “

ڪمانڊرن لاءِ مسئلو پيدا ٿي پيو. هن لاش ڪي ۽ هن ٻانهن ڪي ڇا ڪن: ساڙين يا پورين؟ هو ڪجهہ وقت ان مسئلي تي بحث ڪندا رهيا. پر ڪنهن بہ نتيجي تي پهچي نہ سگهيا. . . ۽ هن جو لاش ۽ وڍيل ٻانهن، اهو سوال پڇندا رهيا!“ (48)

پنهنجي تخليقي سفر ۾ جتي سراج سنڌي افسانوي ادب ۾ اڻ مٽ نشان ڇڏيندڙ ڪهاڻيون لکيون آهن، اتي ڪي هلڪيون ڦلڪيون روايتي ڪهاڻيون بہ لکيون آهن، جن ۾ ڪو گهرو تاثر، ڪو نئون خيال يا ڪنهن بہ قسم جي فني جدت موجود نہ آهي. اهڙين ڪهاڻين مان هڪ "ڏوريان ڏوريان مَ لهان" آهي. هي هڪ روايتي پيار ڪهاڻي آهي، جنهن کي "ايڪ انار دو بيمار" جي جملي ۾ سمائي سگهجي ٿو. بہ پينرون آهن، جيڪي پنهنجي سوٽ مٿان فدا ٿيڻ لاءِ تيار آهن. هن ڪهاڻي ۾ جوانيءَ جي سرحدن کي ڇهندڙ نوجوانن ۾ پيدا ٿيندڙ جنسي جذبن ۽ نفسياتي مونجهارن واري بنيادي نڪتي کي بيان ڪيو ويو آهي. ڪهاڻيءَ جا ڪجهہ بيانيہ تشبيهي جملا ۽ مڪالما دل ڇُهندڙ آهن. جيئن:

- ريتي سندس پيرن هيٺان ائين کسڪڻ لڳي، ڄڻ تہ زندگي هن جي پيرن هيٺان کسڪي رهي هئي." (49)
- هو جڏهن بہ هڪ ٻئي جي سامهون ٿيندا هئا، تڏهن هنن کي ائين محسوس ٿيندو هو ڄڻ تہ ڪو زخمي ڪبوتر پنهنجا پَرَ سوئي، پنهنجي ئي وجود ۾ گم ٿيڻ جي ڪوشش ڪري رهيو هو. (50)
- هن ائين پانئيو ڄڻ تہ هوائي جهاز جي ڪنهن حادثي ۾، رحم ڪائي، ڪنهن هن جي پُٺن سان پيراشوٽ ٻڌي ڇڏي هئي. (51)

جتي ڪهاڻيءَ ۾ اهڙا سهڻا جملا موتين جيان ٽاڪيا ويا آهن، اتي اردو جي اثر هيٺ "نازوءَ جي ٻچي. . . . " جي لفظن سان شروع ٿيندڙ ڊائلاگ بہ موجود آهن. سنڌيءَ ۾ ٻچيءَ جي معنا ڪجهہ ٻي آهي.

سراج جي ڪهاڻين مان "فراڊ" هڪ منفرد ڪهاڻي آهي. هيءَ ڪهاڻي مذهب جي نالي ۾ عابد ۽ زاهد انسانن جو حقيقي روپ ڏيکاري ٿي. هي ڪهاڻي نہ آهي پر انسانيت جي ڪيپيل ڳلي مان نڪتل هڪ دردناڪ دانهن آهي. پنهنجي آرٽ ۽ ڪرافٽ جي لحاظ کان "فراڊ" هڪ نهايت ئي دلچسپ ڪهاڻي آهي، جنهنجي مرڪزي خيال ۾ اهو نڪتو بيان ڪيل آهي تہ هر مرد جي نفسيات جي ڪنهن نہ ڪنهن ڪنڊ ۾ هڪ حيوان لڪل رهي ٿو ۽ خاص ڪري عورت سان سندس ظاهري سلوڪ جي حقيقت هڪ فراڊ کان وڌيڪ ڪجهہ بہ ناهي. . . . . . "(52) هن ڪهاڻي جي پڄاڻي تي قاري جي ذهن ۾ هڪ سوال گونجندو رهي ٿو تہ "ڇا مذهب ۽ عقيدو ڪنهن جي جان بچائڻ کان روڪي ٿو؟"

اهڙيءَ طرح سراج جي ڪهاڻي "دل جا پاچولا" پنهنجي موضوع ۽ معيار جي لحاظ کان سراج جي هڪ سٺي ڪهاڻي آهي. هن ڪهاڻيءَ ۾ مٿين طبقي جي شهري زندگيءَ جي اهڙن پاسن تان پردو کنئيو ويو آهي، جيڪي ڪرپ ڏيندڙ آهن. هيءَ انساني ڪڏاين

۽ ڪم ظرفين جي ڪهاڻي آهي. انساني احساسن ڪي ڪُچلي ترقي ماڻڻ جي جستجو ڪرڻ ڪيڏي نہ حقير ۽ غليظ سوچ آهي، پر ماڻهو عهدن ۽ رتبن اڳيان انساني وقار ۽ رشتن ڪي چڪيا تي چاڙهڻ ۾ دير ئي نہ ٿو ڪري. سراج ”دل جا پاڇولا“ ۾ ’صفو‘ جي ڪردار کي هڪ اهڙي ذهني ۽ نفسياتي ڪشمڪش ۾ مبتلا ڏيکاريو آهي، جنهن کي زندگيءَ جو ڪو بہ سُک سُک نہ ٿو لڳي، ڇوتہ ان ۾ مصنوعيت ۽ نمائشي انداز آهي. هن ڪهاڻيءَ جو هنن لفظن ۾ ٻَر ڪيدي سگهجي ٿو: ’زندگيءَ جي عارضي چمڪ دمڪ جي ڪابہ اهميت نہ آهي. ڪڏهن ڪڏهن هزار رونقن باوجود زندگي بي چسي ۽ بي رونق بڻجي وڃي ٿي. هاءِ فاءِ لائيف گذاريندڙن جو جيون بہ ڪڏهن ڪڏهن ڪنهن مهاڻي کان بہ بدتر هوندو آهي. پيار کان سواءِ اڪثر رشتا بي معنا بڻجي ويندا آهن ۽ ڏيکاءُ ماڻهوءَ کي اندران ئي اندران اڏوهيءَ جيان کائي کوکلو ڪري ڇڏيندو آهي. بي چسي زندگيءَ کان موت بهتر آهي. ‘ ڊاڪٽر شمس الدين عرساڻي لکيو آهي تہ ” ”فراڊ“ ۽ ”دل جا پاڇولا“ انهن ڪهاڻين جي پس منظر ۾ بہ ڪا نہ ڪا مغربي تخليق پنهان ڏسڻ ۾ اچي ٿي. اهي مغربي ٻولين جي ڪهاڻين تان آزاد ترجمو آهن يا تہ انهن مان مرڪزي خيال ورتو ويو آهي، جن کي ڪهاڻيڪار هوشياريءَ سان سنڌي زندگيءَ ۽ ماحول ۾ بدلايو آهي. “[53]
سراج وسيع مطالعو رکندڙ اديب هو. تنهن ڪري سندس ڪهاڻين تي مغربي ادب جا پاڇولا ممڪن آهن. پر عرساڻي صاحب مٿين تنقيد ڪندي ڪوبہ ثبوت نہ ڏنو آهي ۽ رڳو پنهنجو انومان ظاهر ڪيو آهي.

سراج جي جديد سنڌي ڪهاڻيڪارن ۾ حيثيت ۽ سڃاڻپ ان ڪري بہ ڏار آهي جو هو پنهنجي لکڻ جي اسٽائيل ڪي تبديل ڪندو رهيو ۽ هن ڪنهن هڪ گهاڙيٽي ۾ نہ لکيو. هن جي ڪهاڻين مان ان جو هڪ سٺو مثال سندس ڪهاڻي ”هڪ مڙدو ٿي لاشا“ پڻ آهي. سراج هن ڪهاڻيءَ ۾ سماج جي ڀرندڙ قدرن کي وائکو ڪيو آهي. هن ڪهاڻيءَ جو مُک ڪردار جيڪو هڪ اصغر جڏهن بئريسٽر بڻجي وطن واپس اچي ٿو تہ جڻ هڪ نئون ماڻهو ٿي اچي ٿو. اها تبديلي ڪا مثبت نہ هئي. هو اها ڊگري وٺي جڻ پنهجي روح تان احساس جو لباس لاهي آيو هو. اصغر جيڪو اڳي هڪ آدرشي انسان هو ۽ ماڻهن جي درد کي محسوس ڪندو هو، سو بي حس بڻجي چڪو هو. ڪهاڻيءَ جي مهڙين پيج تي ئي لکيل آهي تہ ”اڳي جو هو ڪا سماجي برائي ڏسندو هو تہ سندس دل ڪڙهڻ لڳندي هئي، هاڻي ساڳي برائي ڏسي هن کي هڪ اٽلڪي خوشي محسوس ٿيندي هئي. “[54] ڇوتہ هاڻي ماڻهن جو درد ۽ سندن مسئلا ئي هن جو ڪاروبار بڻجي چڪا هئا. هن ڪهاڻيءَ ۾ سراج اها ڳالهہ سمجهائڻ چاهي آهي تہ ’وڪالت جو پيشو اڪثريت کي بي حس بڻائي ڇڏي ٿو. وڏا پڙهيا لکيا ۽ بئريسٽر بہ ضمير فروشيءَ واري ڏنڌي تي لهي پون ٿا. انهن جي اندر مان احساس مري وڃي ٿو. سماجي حقيقت نگاري واري هن ڀرپور ڪهاڻيءَ ۾ سراج سنڌي

سماج جو ڪربناڪ چهرو ڏيکاريو آهي. هن ڪهاڻيءَ جي مُک ڪردار بئريسٽر صاحب جي اڳيان روز هڪ پوڙهو سندس ضمير کي جنجهوڙڻ ته اچي ٿو پر هن جو ضمير ته مري چڪو هو. اهي ٽي پوڙها، جيڪي هن جي سامهون آيا هئا هن کي ٽي لاش پئي لڳا، اهي ٽي پوڙها، ڪهاڻي جا ڪردار ته آهن پر سماج ۾ غربت، مفلسي، تنگ دستي ۽ بي انصافيءَ جون علامتون به آهن. اهو پوڙهو جيڪو سردخاني ۾ پيل آهي، سو پڻ اصغر جي ضمير کي جاڳائي نه ٿو سگهي. اصل ۾ هو پاڻ مري چڪو هو ۽ اهي ٽي پوڙها جن کي هو لاش سمجهي پيو انهن سان گڏ هڪ مڙدو اُهو پاڻ ئي هو.

سراج جي شاهڪار ڪهاڻين مان هڪ ڪهاڻي ”اڻون ماڻهو“ آهي. هن ڪهاڻيءَ ۾ هن ڪٿي ڪٿي علامتي انداز به اپنايو آهي. هيءَ ٽارچر سيل ۾ جنم وٺندڙ ڪهاڻي آهي. هي ڪهاڻي آمراڻي دور ۾ آزاد انسانن سان ٿيندڙ عقوبتن کي وائکو ڪري ٿي. هي ڪهاڻي عقوبت خاني ۾ ابتي ٽنگيل هڪ اهڙي سگهاري انسان کي مرڪز بڻائي ٿي، جيڪو شديد تشدد بعد به جبر اڳيان گوڏا ٽيڪڻ لاءِ تيار نه آهي. هن ڪهاڻيءَ ۾ رڳو هڪ سگهاري انسان جي اذيت جي ڪٿا ئي بيان نه ٿيل آهي پر ان ۾ هڪ پوري دور جي ڪربناڪين جي عڪاسي به موجود آهي. ڪهاڻيءَ جي شروعات هنن جملن سان ٿئي ٿي ”تنهن رات هن کي ابتو ٽنگيو هئائون. . . تنهن رات آسمان تي ٿوهر ڄمي پيا هئا!“ اڳتي هلي ڪهاڻي جو هڪ منظر چٽيندي ٻڌايل آهي ته ”هيءَ تڏهن جي ڳالهه هئي، جڏهن خاڪي ڊريس جو مستطيل اجا ڪونه ٻٽيو هو. اجا فقط ڪاٺ جو ماڻهو هو. جنهن جي هڪڙي هٿ ۾ نيٽ جو لڪڻ هو ۽ ٻئي هٿ جي وچين ۽ ڏسڻي آڱر جي وچ ۾ دُکيل سگريٽ هو.“ ابتو ٽنگيل ماڻهو اصل ۾ ڪهاڻيءَ جو نائون ماڻهو هوندي به اڻون ماڻهو آهي. اڻون ماڻهو اهو هيو، جنهن پنهنجي رائيفل پنهنجي ڪاڏيءَ هيٺ رکي، گهوڙو دٻائي ڇڏيو هو. جڏهن ابتو ٽنگيل ماڻهوءَ کي اذيت خاني ۾ موجود هڪ ماڻهوءَ جا هي جملا ٻڌي ٿو ته ”جڏهن ڳوٺ تي چڙهائي ٿي ته تڏهن، هن (اٺين ماڻهوءَ) فائر کولڻ کان انڪار ڪيو ۽ لاچار هن کي شوٽ ڪرڻو پيو.“ ته ابتي ٽنگيل ماڻهو کي لڳي ٿو ته هو به اڻون ماڻهو ئي آهي. ڪهاڻيءَ جي پڇاڙي هنن جملن سان ٿئي ٿي:

”ڪاٺ جو ماڻهو خاڪي ڊريس جو مستطيل بڻجي ويو. آسمان جي ٽڪنڊي ۾ بي انداز تارا جهرمر ڪرڻ لڳا، روشنيءَ جي ٿوهر ۾ اندلٺ جا رنگ پرجڻ لڳا ۽ انهيءَ ست رنگي نور ۾ هن کي اڻو ماڻهو نظر آيو جنهن جي هٿ ۾ رائيفل هئي. ڪا آس مرڪ بڻجي هن جي چيريل چچريل چپن جي ڦوڦيندن ۾ ڦهلجي وئي ۽ هن پنهنجو سمورو ست آخري پساهن ۾ گڏ ڪندي چيو:

”مان اوهان کي ڪجهه نه ٻڌائيندس.“

ڪهاڻي ”انون ماڻهو“ پنهنجي پختي ٻولي، ٽريٽمينٽ، منظر نگاريءَ تجسس وارين خوبين سان ڀرپور آهي. هي شاندار تشبيهن، استعارن ۽ مڪالمن سان سينگاريل ڪهاڻي آهي. هن ڪهاڻيءَ جا رڳو هي ٻه ٽي جملا ئي پڙهي ڏسجن:

- آسمان جو ٽڪنبو ۽ روشنيءَ جو ٿوهر، ڪنهن خواب جي چوسول تي هن جي نظر جي سفر ڪان اوجهل ٿي ويا.
- هن جي ڳنن جي ڏنوڻ ۾ اهي لفظ ڏنئون ڏنئون ڪرڻ لڳا.
- ليٽ جي لَڪڻ جي شپڪي جو آواز، ڪاٺ جي ماڻهوءَ جي سهڪڻ جو آواز ۽ هن جي ڦڦڙن مان چيپاٽجي نڪرندڙ آواز، انهن آوازن ۾ هڪ نئون رشتو پيدا ٿي پيو هو.
- ان دڙڪي ڪي ڪو جسم نه هو ۽ ڪنهن خيالي ڦوڪڻي وانگر هن جي مٿان ڦرڻ لڳو.

سراج جو مجموعي طور سنڌي ٻوليءَ ادب لاءِ ڪيل ڪم بيشڪ وڏي اهميت رکي ٿو پر خاص طور هڪ ڪهاڻيڪار طور به هن جي حيثيت سنڌي ٻوليءَ جي ٽرينڊ سيٽر ڪهاڻيڪارن واري آهي، اسان هن اڀياس جي بنياد تي اهو چئي سگهون ٿا ته سراج سنڌي ڪهاڻيءَ جو سراج آهي، جنهن جي روشني سدا قائم رهڻي آهي.

نتيجو:

سراج پنهنجي دور جي نمايان ڪهاڻيڪارن ۾ ڳڻيو وڃي ٿو. هن جي ڪهاڻين ۾ انساني الميه ۽ بدلجندڙ سماجي قدرن جون تصويرون ڏسي سگهجن ٿيون. سراج جي ڪهاڻين جا گهڻا تڻا ڪردار ڏرتيءَ جي ڪُڪ مان جايل آهن، پر هن جي ڪهاڻين ۾ عام انساني ڪردارن سان گڏ ڪي ديومالائي ڪردار به نظر اچن ٿا، پر انهن کي هو علامتون بڻائي ٿو. اهڙي طرح ڪن جيئرن جاڳندن ڪردارن مان به علامتي معنائون ڪڍي ڏئي ٿو. سراج جي ڪهاڻين ۾ سرمائيداري نظام جي اثر هيٺ ايندڙ تبديلين جا نشان نظر اچن ٿا. هو پنهنجين ڪيترين ئي ڪهاڻين ۾ پيڙيل طبقي جو نمائندو لڳي ٿو. سراج جِي سماج جي بدلجندڙ حالتن تي گهري نظر هئي، تنهن ڪري هن پنهنجين ڪهاڻين ۾ نئين دور جي مسئلن، نفسياتي مونجهارن ۽ انساني الميه ۽ پيڙائن کي موضوع بڻايو. هن جي ڪهاڻين ۾ سندس تجربي، مشاهدي ۽ مطالعي جا اثر نمايان آهن.

سراج جون ڪهاڻيون ڪنهن هڪ اسلوب ۾ لڪيل نه آهن. هن پنهنجي ڪهاڻين کي نون نون ۽ جديد قالبن ۾ پيش ڪيو آهي. سراج جي ڪهاڻين جي ٻولي ڏيان ڇڪائيندڙ آهي. خاص طور هن پنهنجين ڪهاڻين ۾ ڪردارن جي سماجي رتبي ۽ نفسيات مطابق مڪالما ڏنا آهن. هن جي ڪهاڻين جا گهڻا ڪردار شهري زندگي وارا

آهن، تنهن ڪري سندس ڪهاڻين ۾ ڪاسموپوليٽن ڪلچر ۽ شهري ماحول جي عڪاسي ملي ٿي. پنهنجي تخليقي سفر ۾ جتي سراج سنڌي افسانوي ادب ۾ اڻ مٽ نشان ڇڏيندڙ ڪهاڻيون لکيون، اتي ڪي هلڪيون ڦلڪيون ۽ روايتي ڪهاڻيون به سرجيون. هن جي ڪن ڪهاڻين تي ترجمي جو گمان به ظاهر ڪيو ويو آهي. وسيع مطالعو رکندڙ سراج جديد سنڌي ڪهاڻيڪارن ۾ هڪ نمايان مقام رکي ٿو. بيشڪ هن جون ڪهاڻيون قاري کي پنهنجي حسين ڊڪشن ۽ انوکي اٽت سبب پنهنجي سحر ۾ جڪڙي رکڻ جي قوت رکن ٿيون.

حوالا:

1. سومرو رفيق: "سليم چنا جي ڪهاڻين جو جائزو" (مضمون) ٽه ماهي اوسر 2 اونهارو چيف ايڊيٽر: ڊاڪٽر شمس الدين عرساڻي، اوسر پبليڪيشن، حيدرآباد، 1997ع
2. حميد محمد شاهد: "اردو افسانہ صورت و معاني" نيشنل بڪ فائونڊيشن، اسلام آباد، 2006ع
3. آفاقي اقبال ڊاڪٽر: "اردو افسانہ ـ فن، هنر اور متني تجزيي" فڪشن هائوس لاهور، 2012ع
4. ساڳيو ص 50
5. ساڳيو ص 40
6. ساڳيو
7. فهميده حسين ڊاڪٽر: ليڪ: سراج، "درد ڪهاڻيون" روشني پبليڪيشن، ڪنڊيارو، 2014ع
8. ميمڻ انيس: "جي هاڻ نہ هارين ڪوهيارل!" (تاثر) "سنڌ جو ديومالائي ڪردار ـ سراج"، مرتب: تاج جويو، سنڌي ادبي بورڊ، ڄامشورو 2013ع
9. سراج: "اڻون ماڻهو" نيو فيلڊس پبليڪيشن، حيدرآباد، 1985ع
10. عرساڻي شمس الدين ڊاڪٽر: "آزاديءَ کانپوءِ سنڌي افسانوي ادب جي اوسر"، انسٽيٽيوٽ آف سنڌالاجي، ڄامشورو، 1982ع
11. ميمڻ غفور ڊاڪٽر: "سنڌي ادب جو فڪري پس منظر"، شاهہ عبداللطيف ڀٽائي چيئر، ڪراچي يونيورسٽي، 2002ع
12. مغل غلام نبي: "سون جهڙو ماڻهو: سراج" (مضمون) "سنڌ جو ديومالائي ڪردار ـ سراج"، مرتب: تاج جويو، سنڌي ادبي بورڊ، ڄامشورو، 2013ع
13. بروهي علي احمد: "سياري جي هڪ رات" (ڪتاب جو مهاڳ)، شهباز پبليڪيشن، حيدرآباد، 1958ع
14. سراج: "درد ڪهاڻيون" روشني پبليڪيشن، ڪنڊيارو، 2014ع
15. ساڳيو ص 19

16. ساڳيو ص 21
17. ساڳيو ص 22
18. ساڳيو ص 23
19. گيانچنداڻي سوڀو: "سراج، منهنجو بهترين دوست" (تاثر) "سنڌ جو ديومالائي ڪردار ـ سراج"، مرتب: تاج جويو سنڌي ادبي بورڊ، ڄامشورو 2013ع
20. سراج: "درد ڪهاڻيون" روشني پبليڪيشن، ڪنڊيارو 2014ع
21. ثميره زرين: "مهراڻ جون ڇوليون"، پاڪستان پبليڪيشن حيدرآباد، 1962ع
22. عرساڻي شمس الدين ڊاڪٽر: "سنڌي ادب جي ارتقائي تاريخ"، اوسر پيڙهڪا اشاعتاڻو حيدرآباد، 2009ع
23. ساڳيو ص 154
24. عرساڻي شمس الدين ڊاڪٽر: "آزاديءَ کانپوءِ سنڌي افسانوي ادب جي اوسر"، انسٽيٽيوٽ آف سنڌالاجي، ڄامشورو 1982ع
25. سراج: "درد ڪهاڻيون" روشني پبليڪيشن، ڪنڊيارو 2014ع
26. ساڳيو ص 35-36
27. ساڳيو ص 24
28. عرساڻي شمس الدين ڊاڪٽر:"فن ۽ ڳڻ ـ رفيق سومري جي ڪهاڻيڪاريءَ جو جائزو" (مضمون) ٽه ماهي "اوسر 1" چيف ايڊيٽر: ڊاڪٽر شمس الدين عرساڻي، اوسر پبليڪيشن حيدرآباد، 1995ع
29. جوڻيجو عبد الجبار ڊاڪٽر: "سنڌي ادب جي تاريخ" (ٽئين ڀاڱا گڏ)، سنڌي ٻوليءَ جو بااختيار ادارو 2003ع
30. ساڳيو ص 706
31. عرساڻي شمس الدين ڊاڪٽر: "آزاديءَ کانپوءِ سنڌي افسانوي ادب جي اوسر"، انسٽيٽيوٽ آف سنڌالاجي، ڄامشورو 1982ع
32. آغا سليم: "سنڌي ادب ۾ ڪي غلط روايتون" (مضمون) "آغا سليم ـ شخصيت ۽ فن" مرتب: هڪڙو انور فگار ڊاڪٽر، سنڌي ادبي بورڊ، ڄامشورو 2019ع
33. آفاقي اقبال ڊاڪٽر: "اردو افسانه ـ فن، هنر اور متني تجزيي" فڪشن هائوس لاهور 2012ع
34. عرساڻي شمس الدين ڊاڪٽر: "آزاديءَ کانپوءِ سنڌي افسانوي ادب جي اوسر"، انسٽيٽيوٽ آف سنڌالاجي، ڄامشورو 1982ع
35. سراج: "درد ڪهاڻيون" روشني پبليڪيشن، ڪنڊيارو 2014ع
36. سراج: "اٺون ماڻهو" نيو فيلڊس پبلڪيشن، حيدرآباد، 1985ع
37. شيخ اياز: مهاڳ "درد ڪهاڻيون" ليکڪ: سراج، روشني پبليڪيشن، ڪنڊيارو 2014ع
38. ميمڻ غفور ڊاڪٽر: "سنڌي ادب جو فڪري پس منظر"، شاهه عبداللطيف ڀٽائي چيئر، ڪراچي يونيورسٽي، 2002ع

39. عرساڻي شمس الدين ڊاڪٽر: "سنڌي ادب جي ارتقائي تاريخ"، اوسر پيڙهڪا اشاعتاڻو حيدرآباد، 2009ع
40. عرساڻي شمس الدين ڊاڪٽر: "آزاديءَ کانپوءِ سنڌي افسانوي ادب جي اوسر"، انسٽيٽيوٽ آف سنڌالاجي، ڄامشورو 1982ع
41. آغا سليم: "سنڌي ادب ۾ ڪي غلط روايتون" (مضمون) "آغا سليم ـ شخصيت ۽ فن" مرتب: هڪڙو انور فگار ڊاڪٽر، سنڌي ادبي بورڊ، ڄامشورو 2019ع
42. سراج: "درد ڪهاڻيون" روشني پبليڪيشن، ڪنڊيارو 2014ع
43. سومرو رفيق: "سليم چنا جي ڪهاڻين جو جائزو" (مضمون) ٽه ماهي اوسر 2 اونهارو چيف ايڊيٽر: ڊاڪٽر شمس الدين عرساڻي، اوسر پبليڪيشن، حيدرآباد 1997ع
44. فهميده حسين ڊاڪٽر: ليکڪ: سراج، "درد ڪهاڻيون" روشني پبليڪيشن، ڪنڊيارو 2014ع
45. سراج: "درد ڪهاڻيون" روشني پبليڪيشن، ڪنڊيارو 2014ع
46. سراج: "اٿون ماڻهو" نيو فيلڊس پبلڪيشن، حيدرآباد 1985ع
47. ساڳيو ص 9
48. ساڳيو ص 18
49. سراج: "درد ڪهاڻيون" روشني پبليڪيشن، ڪنڊيارو 2014ع
50. ساڳيو ص 68
51. ساڳيو ص 72
52. عرساڻي شمس الدين ڊاڪٽر: "آزاديءَ کانپوءِ سنڌي افسانوي ادب جي اوسر"، انسٽيٽيوٽ آف سنڌالاجي، ڄامشورو 1982ع
53. ساڳيو ص 395
54. سراج: "اٿون ماڻهو" نيو فيلڊس پبلڪيشن، حيدرآباد 1985ع

ڊاڪٽر عائشه سريوال

ثميره زرين جي ڪهاڻين جو تحقيقي اڀياس

The stories of Sumera Zareen a research based study

Abstract

Sumera Zareen was born on feb: 22, 1944 in shikarpur Sindh. Her original name is Sakina awan. She also is knowing as first lady of Sindhi story. She started writing stories in very early age of ten to 12 years.

Three books of her stories has been published, including one book of compilation.

1. Geet Unjayal Moran Ja (1971)
2. Aaoun Ohaaee Marvi (1981)
3. Roshan Chhanwro (1989)

Her stories are extracted from our society, the Literature, she inspired, was based on human rights.

"I am much more inspired from Hindi, Bengali and Russian Literature" these are her own words, which make clear to readers and critics to understand her school of thought, which of course, belong to the literature, created in the result of revolutions, fight for human rights and freedom expression. This kind of literat was very popular for last many decades in all over the world.

Literature for life, is main subject of her stories.

In this paper, the readers will meet with the review of her stories.

ثميره زرين جو اصل نالو سڪينہ اعواڻ آهي. سندس جنم 22 فيبروري 1944 ۾ شڪارپور جي اعواڻ محلي محمد اعظم اعواڻ جي گهر ۾ ٿيو. ثميره کي سنڌي ادب جي خاتون اول ڪهاڻيڪاره پڻ سڏيو وڃي ٿو. ثميره زرين ڏهن ٻارهن سالن جي عمر ۾ ڪهاڻي لکڻ شروع ڪئي. سندس ٽي اصلوڪا مجموعا ۽ هڪ ترتيب ڏنل آهي. اصلوڪن مجموعن ۾ "گيت اجايل مورن جا"(1971)، "آءُ اهائي مارئي"(1981) ۽ "روشن ڇانورو" (1989) شامل آهن. سندس ترتيب ڏنل ڪهاڻين جو مجموعو "مهراڻ جون ڇوليون" 1962 ۾ ڇپيو. هن ۾ ماهوار "نئين زندگي" رسالي جي ڪهاڻين مان چونڊ ٿيل آهي. نصير مرزا موجب:

”ڏهن سالن جي ڄمار ۾ سندس پهرين ڪهاڻي ”اميد“ نئين زندگيءَ جهڙي معياري رسالي ۾ ڇپي . سنڌي ادب ۾ سندس نالو اميد جو ڪرڻو ثابت ٿيو ۽ هن ٿوري وقت ۾ پنهنجو نالو وڏن ڪهاڻيڪارن ۾ ڳڻائي ادبي دنيا ۾ مشهوري ماڻي ورتي.“ (1)

هيءَ اها ڪهاڻي هئي، جنهن ۾ هوءَ ڏهن سالن جي عمر ۾ الله سائين سان گفتگو ڪندي ڏسجي ٿي. ان عمر ۾ به سندس ذهن معروضي درد کي محسوس ڪري رهيو آهي. الله سائين سان مخاطب ٿي، پنهنجي درد ۽ ڏک جو ذڪر ڪرڻ، هڪ نئون انداز آهي. هوءَ لکي ٿي:

”زماني جي هر نوڪر ڪاڻ ڪان پوءِ تنهنجي حضور ۾ آيس، ۽ هر دفعي تو سهارو ڏنو. جيتوڻيڪ مون توکي نه ڏٺو آهي، پر هڪ غير مرئي احساس مونکي تنهنجي پڪارڻ تي مجبور ڪيو. جيتوڻيڪ دنيا جي هر ذري ۾ تون آهين. ڇا باغ، برگ، شجر ڇا ڪوهسار، آبشار ۽ بحر بر، تڏهن به منهنجي تشنه روح کي آرام نه آيو. مان توکي هميشه نمايان پسڻ چاهيو پر اجا تائين ڏسي نه سگهيس. جڏهن کان عالم فاني ۾ قدم رکيو چارسُو محروميون مون لاءِ منتظر رهيون. هڪ تنهنجي بي پايان زندگيءَ جي خاردار راهن تي باهمت هلي رهي هيس ۽ هر دفعي تو منهنجي مدد ڪئي، ۽ هينئر به جڏهن منهنجي دور حيات ۾ سڀ ڪان ڪٺن راهه آئي، تڏهن تون مونکان پري ٿي وئين. يا مان دنياوي عيش ۾ گم ٿي توکان پري ٿيس، ۽ جڏهن وري توکي پڪاريم، تڏهن تو هينئر مونکي پنهنجي قريب نه ڪيو. مان بارها لڙڪ پريل نماڻين اکين سان تنهنجي اڳيان سربسجود ٿيس ۽ هر دفعي تو مونکي ٺڪرائي ڇڏيو. منهنجا لڙڪ بي اثر ٿي ويا. ڇا زندگيءَ جي ناهموار راهن تي تون مونکي تنها ڇڏي ڏيندين! منهنجا ڪيل گناهه تنهنجي اڳيان ناقابل معافي آهن ڇا؟“ (2)

هن ڪهاڻيءَ جي ٻولي ۾ خاص طور فارسي لفظن ۽ تجنيسن جو استعمال ٻڌائي ٿو ته يقينن ان ۾ هن ڪنهن سينئر کان مدد ورتي آهي. ڇاڪاڻ ته ڪيترا ئي لفظ اهڙا آهن، جيڪي ڏهن سالن واري ٻار جي ذهن ۾ اچڻ ممڪن نه آهن. بهرحال ڪهاڻيءَ ۾ هوءَ الله تعالي سان ڳالهائيندي ڏسجي ٿي ۽ هن سماج جي دلفريب رنگن کان مايوس ٿي، پنهنجي رب ۾ اميد رکي ٿي. شايد اها ئي اها بي رنگي آهي، جنهن سبب اڳتي هلي هن جيڪو لکيو ان ۾ سماج جون تلخيون شامل ٿيون. جيڪي ڪجهه هن مٿان گذريو ۽ جيڪو هن

پنهنجي دور جي مظلوم عورت تي ٿيندڙ ڏتو ان کي رقم ڪيائين. سندس ڪهاڻين جا اڪثر هيرو ڪردار عورتون ئي آهن. هن مظلوم عورت کي زبان ڏني آهي، ۽ زماني جي حقيقتن تان پردو کنيو آهي. هن جون ڪهاڻيون فرضي نہ آهن، پر سماج جي حقيقتن جو اولڙو آهن. هوءَ پاڻ چوي ٿي:

”مان ڪڏهن بہ فرضي يا سوچيل ڪهاڻي لکڻ جي فائدي ۾ ڪانہ رهي آهيان. منهنجي هر ڪهاڻي ڪنهن نہ ڪنهن حقيقي واقعي کان متاثر ٿي لکيل هوندي آهي.“ (3)

ڪجهہ ليڪن سندس پهرين ڪهاڻي ”زندگي ڪيتري نہ گران آهي“ ڄاڻائي آهي. ان ڪهاڻيءَ ۾ بہ هڪ ڏهن سالن جي ٻار دنيا جي حالتن کي پرکڻ ۽ محسوس ڪرڻ واري تجربي کي ڪهاڻيءَ جي شڪل ۾ پيش ڪيو اٿس. ثميره سماج جي مسئلن کي ننڍي عمر ۾ هڪ گهري نگاهہ سان جاچڻ لڳي هئي، جنهن جو مثال سندس ڄاڻايل ڪهاڻي آهي.

انور فگار هڪڙي جي چوڻ موجب: ”’زندگي ڪيتري نہ گران آهي‘، جي عنوان هيٺ افسانو ماهوار ’نئين زندگي‘ جي جنوري 1954 جي پرچي ۾ ڇپيو ٿيو. ثميره جي ان پهرئين افساني جو عنوان ئي ان ڳالهہ جو چٽو دليل آهي تہ هو ننڍپڻ کان ئي زندگيءَ جي مختلف روپن ۽ رنگن کي جاچيندي آئي، ۽ سندس مشاهدي واري اک ڪڏهن بہ ٻوٽيل نہ رهي. بلڪ هو پنهنجي ڪليل معصوم نيڻن سان هن دنيا جي هر سرهي ۽ ڪوماڻل زندگيءَ کي گهري نظر سان ڏسندي رهي ۽ نہ صرف ان لاءِ سوچيندي هئي، پر سوچ جي ساگر جي وير چڙهڻ تي لکندي بہ رهي.“ (4)

”زندگي ڪيتري نہ گران آهي“ ۾ پهرين نجمہ ۽ سليم جي ننڍپڻ جي دوستي ڏيکاري وئي آهي. پوءِ جواني جي محبت جيڪا نہ ملڻ جي ڪري سليم جي شادي ٻئي هنڌ ٿي وڃڻ جي ڪري، نجمہ مايوس ٿي وڃي ٿي. سليم پنهنجي سوٽ سان ان ڪري شادي ڪري ٿو جو ڪيس چاچي ننڍي هوندي کان پاليو ۽ پڙهايو هو بس ان احسان ۾ دٻجي سليم شادي ٿو ڪري، پر ان سان رهي نٿو سگهي ۽ ٻار ۽ زال کي ڇڏي هليو ٿو وڃي. نجمہ بيمار ٿي وڃي اسپتال جي حوالي ٿئي ٿي. يعني اسان جو گُهٽيل ماڻهوءَ جي جمندي ئي سماج انساني احساسن سان کيڏڻ شروع ٿو ڪري ڇڏي. سماج جي رسمن جي ور چڙهيل ماڻهو ڪڏهن بہ پنهنجي زندگيءَ جون خوشيون ماڻي ناهي سگهندو. ائين ئي ان ڪهاڻيءَ جو ڪو بہ ڪردار خوش نہ رهيو. سڀ پنهنجي پنهنجي حصي جو سور سهندي ڏيکاريا ويا آهن. پر ڪهاڻيءَ ۾ نجمہ کي دردن ۾ پيڙيل ۽ وڏيڪ اذيت ۾ ڏيکاريو ويو آهي.

”هينئر وٽس غمن کان سواءِ ڪجهہ نہ رهيو هو. ڪيتري نہ بدنصيب هئي، جواني سان همڪنار ٿيندي ئي هن جون مسرتون ختم ٿي ويون. جڏهن پنجويهن سالن جي ٿي تہ تڏهن هن بدنصيب لاءِ سلهہ جهڙي بيماري بہ هنج کولي ۽ زندگيءَ جا باقي ڏينهن گذارڻ لاءِ سلهہ جي اسپتال ۾ داخل ڪئي وئي.“ (5)

ثميره زرين جي ڪهاڻين جو فڪر انساني المين مان جنم وٺي ٿو. هن کي جنهن ادب متاثر ڪيو هو ان جو بنياد انسان جي حقن جي لاءِ ويڙهہ هو. جنهن ادب تي دنيا جي آيل انقلابن جو اثر رهيو آهي. جيڪو ادب زندگيءَ جي ترجماني ڪري رهيو هو. هوءَ پاڻ چوي ٿي تہ مونکي سيني کان وڌيڪ هندي، بنگالي ۽ روسي ادب متاثر ڪيو آهي. ترقي پسندن وانگر هوءَ ادب کي زندگيءَ جو ترجمان سمجهي ٿي. سندس خيال آهي تہ اديب جو انداز منفرد هوندو آهي. هو جيڪو محسوس ڪري ٿو ان ۾ پنهنجا جذبا ۽ خيال بہ پيش ڪري ٿو. ثميره لکي ٿي:

”مان ادب کي زندگيءَ جو ترجمان ٿي سمجهان، ۽ اديب زندگيءَ جون تمام حقيقتون ۽ روزمره جا واقعا ڏسي ۽ محسوس ڪري ٿو. پهرين انهن کان متاثر ٿئي ٿو ۽ پوءِ انهي کي لکڻ وقت هن جا پنهنجا احساس بہ ان ۾ گڏجي، ان کي ادبي رنگ ٿا ڏين.“ (6)

ثميره جي اندر ۾ مظلوم عورت لاءِ همدردي هئي. هيءَ اهڙي ليکڪا هئي، جنهن عورت ۾ اتساهہ پيدا ڪرڻ چاهيو هو. هن معاشري جي عورت کي با تهذيب ڪري ڄاڻايو آهي. هن پنهنجي ڪهاڻين ۾ عورت جي زندگيءَ جو اهڙو درديلو عڪس چٽيو آهي، جيڪو پڙهندي ئي دلين ۾ گهر ڪري ٿو وڃي. ثميره وٽ بهادر عورت آهي تہ گڏوگڏ وٽس ڪمزور، لوڙيندڙ ۽ برداشت ڪندڙ عورتن جون بہ ڪهاڻيون آهن. ثميره جي ڪهاڻين ۾ڏکڻ جو ڏاج، شمع ٻاريندي شب، آءُ اها ئي مارئي، مومل جو ڏهاڳ وغيره ۾ مظلوم عورت جي حالتن جي عڪاسي انتهائي پُراثر نموني ملندي. سندس ڪهاڻي ايرڪا ، سوري سزاوار ، چانوَ ۾ عورت جي خودمختياريءَ جي جهلڪ ملي ٿي. خود مختيار عورت سندس آئيڊيل آهي. سندس ڪهاڻين ۾ اسان کي عورت جا ٻئي روپ ڀرپور نموني نظر اچن ٿا. سندس لکڻ موجب:

”مان پنهنجي خيالن موجب عورتن جي لاءِ هميشہ هڪ نئين راهہ ٻڌائڻ جي خواهان آهيان. شايد ڪن ڪهاڻين ۾ بہ ان جو عڪس ڏنو هوندم.“ (7)

سندس ڪهاڻي ”مومل جو ڏهاڳ“ ۾ ڪنهن نياڻيءَ جي شاديءَ کي واپار ۽ بازار جو وکر ڪري پيش ڪيو ويو آهي. عورت کي خوبصورتي ۽ بدصورتيءَ جي پئمانن ۾

توريندي ڏيکاريو ويو آهي. کماڻي ٻڌائي ٿي تہ سونهن پسند زمانو خوبصورت عورت کي پسند ڪندو آهي تہ سون جي اگهہ ۾ ان جو سودو ٿي ويندو آهي، جيڪو مائٽن لاءِ خوشيءَ جو سبب بڻجي ٿو. بدصورت عورت مائٽن لاءِ ناسور بڻجي وڃي ٿي. ڇو تہ ان کي زمانو وٺڻ لاءِ تيار ئي ناهي هوندو. ان جو سودو بہ زندگي ڀر ناهي ٿي سگهندو. کماڻيءَ ۾ آهي تہ:

”ڇوڪريءَ جي شادي هئي ڪين رنڊيءَ جو سودو! ڏيڻ جا ڏگها سلسلا.... وٺڻ جا ڏگها سلسلا ....شاديءَ جو مقدس فرض واپار جي وڏي ۾ وڏي جنس بڻجي پيو هو هنن وٽ ! ۽ عورت صدين جي پراڻي خيال موجب اڄ بہ چيز هئي، انسان نہ هئي! ..... جيڪا ڪڏهن سونهن موجب وڏي قيمت تي وڪامجي مائٽن کي سونو ڪري ويندي هئي، ڪڏهن بدصورتي سبب نہ وڪامجي زندگي ڀر جو ناسور بڻجي پوندي هئي.“ (8)

هن کماڻيءَ جو هيرو اهڙين رسمن کان نفرت ٿو ڪري. هو اها سودي بازي پسند نہ ٿو ڪري. ڇو تہ هو اڄ جو نوجوان آهي، جنهن کي پراڻين ۽ فرسوده ريتن رسمن کان نفرت آهي. سماجي حقيقتن نگارن خود ڪٿنبي زندگيءَ کي بہ اهڙيءَ نظر سان پيش ڪرڻ جي ڪوشش ڪئي آهي، جنهن سان روايتن کان بغاوت محسوس ٿئي. شاديءَ لاءِ يا ڏاج جو معيار بہ بہ اهڙا رويا آهن، جن کي مختلف طريقن سان ننديو ويو آهي. هن کماڻيءَ ۾ بہ ڇوڪري کي سودي بازي نہ ٿي وڻي. هن کي شادي نہ پر شاديءَ جي نالي تي واپار ٿو لڳي. ان ڪري هو ان رشتي کي ٺڪرائي، ٻئي هنڌ شادي ٿو ڪري ڇڏي.

کماڻي ”سوريءَ سزاوار“ ۾ اهڙيءَ عورت جو روپ ڏيکاريل آهي، جنهن کي زماني جو دستوري طريقو نہ پر زندگي گذارڻ لاءِ نئين راهہ کپي. هوءَ زماني ۾ هلندڙ عورتن سان زيادتين مان بيزار آهي. هو انهن عورتن وانگر بہ نٿي جيئڻ چاهي، جيڪي حق بخشائڻ کان پوءِ سڄي عمر پاڇائين جي ويهي غلامي ڪنديون آهن ۽ انهن جا طعنا سهندي پوڙهيون ٿي ونديون آهن . يا پنهنجن مڙسن کي ٻين عورتن جي مٿان موهن ٿيندي ڏسي، خاموش وينيون هونديون آهن يا مختلف بيمارين جو شڪار ٿي ڪنجهندي زندگي بسر ڪنديون آهن. ڪيس عورت جا اهي سڀ روپ پسند نہ آهن . هو چاهي ٿي تہ ڪا نئين راهہ ڳولي.

”هن جي رڳ رڳ درد سان ڀرجي وئي. هن جي دل بي اختيار پڪاريو، هاءِ...هنن راهن تي ڪيئن هلبو...؟ پٿر پيير ڪٽي .....سيني جا سور ڪٽي ....ڪا نئين راهہ ....ڪا نئين راهہ ڳولڻي ئي پوندي ....اي زندگي تو لاءِ...“ (9)

ثميره جي ڪهاڻي ”غيرت“ ۾ هڪ دولت جي گهمنڊ ۾ ورتل انا پرست وڏيري جي تصوير پيش ڪئي وئي آهي، جيڪو پنهنجيءَ انا ۾ پنهنجي ڌيءَ جي زندگي برباد ڪري ٿو ڇڏي. اميريءَ جي گهمنڊ ۾ نياڻيءَ کي ڏارين ۾ ڏيڻ بجاءِ پنهنجي نياڻي کي گهر ۾ پائرن جي مار موچڙي لاءِ ڇڏي ٿو ڏئي . .پر جڏهن ان وڏيري جي دولت پنهنجي عياش پاءُ جي چڪرن ۾ ختم ٿي وڃي ٿي ته وڏيرو هوندي پيٽ گذر لاءِ پريشان ٿي ٿو وڃي. هن تان اميريءَ جو نشو لهي وڃي ٿو ته ڪيس پنهنجي ڌيءَ کي پٽ هٿان مار کائيندي ڏسي افسوس کائي ٿو. پنهنجي نياڻيءَ جو سڱ ڏارين ۾ ڏيڻ جو فيصلو ڪري ٿو ۽ مجبوريءَ ۾ اها نياڻي پيرسن مرد سان پرڻائي ٿو ڇڏي، جنهن جا اڳ ۾ ئي ڪئين ڏوهٽا پوٽا هئا. هي اهو پيرسن هو ، جنهن پهرين پنهنجي پٽ لاءِ رشتو گهريو هو. هن ڪهاڻيءَ ۾ اصلاحي پهلو ضرور اجاگر ٿئي ٿو ۽ گهمنڊ جي ٽٽڻ سان، حقيقت پسند رويا جنم وٺن ٿا. هن ڪهاڻيءَ ۾ روايتي ڪلچر ۽ هلندڙ معاشرتي نظام کي ڌڪ لڳي ٿو.

ثميره جي ڪهاڻي ”وڏيري“ ۾ ينگين جي زندگيءَ ۾ جهاتي پاتل آهي، جنهن ۾ هڪ ڪردار نازو جي زندگيءَ کي چٽيو ويو آهي. نازو ڄمندي ئي سورن ۾ گذاريو هو. هڪ غريب هئي، پيو شڪل ۾ سادي هئڻ ٻه ان جو گناهه هو. تنهن ڪري هن جي ماءُ کي هن جي رشتي جي پريشاني هئي. مجبور ٿي هن سندس شادي رحموءَ جهڙي نشائي سان ڪرائي. ايئن نازو پهرين ماءُ جي مار ۽ پوءِ رحمو جي مار کائيندي رهي ٿي.

> ”پهرين هوءَ ماءُ جي مارن تي هري وئي، پوءِ رحمو جي روز روز جي مارن ڪيس هَيري ڇڏيو. هاڻي ته مار ٻه کاڌي ۽ هوا وانگر سندس زندگيءَ جي ضرورتن ۾ شامل ٿي وئي هئي. ڪيس ائين محسوس ٿيندو هو جڻ زندگيءَ مان اهم چيز خارج ٿي وئي هجي.“[10]

هن ڪهاڻيءَ ۾ نازو جي ڪردار کي پهرين ڪمزور ڏيکاريو ويو آهي، پر نوڪري ملڻ کان پوءِ سماج جي مڪارين ۽ چالاڪين سان وڙهندي ۽ بغاوت ڪندي ڏيکاريو ويو آهي. ينگي قبيلي جي هڪ دلچسپ ڪهاڻي آهي، جنهن جي عورتن کي پنهنجي سماج سان هلندي، وڙهندي، وقت ۽ حالتن سان منهن ڏيندي ته ڪٿي ناهه ڪندي ڏيکاريو ويو آهي .

ثميره جي ڪهاڻي ”آءٌ اها ئي مارئي“ ورهاڱي سان شروع ٿئي ٿي، جنهن ۾ واڻين جو ڇڏيل سامان مسلمانن ڪٺي استعمال ڪرڻ شروع ڪيو:

> ”هو اڳئي دم ڪشي جو مريض هو ۽ ڪٿون ٻه هيون ان واڻئي جون، جنهن جي جاءِ هن الاٽ ڪرائي هئي. سڄو ڪاٺ اهڙو مضبوط هو جهڙو لوهه . جيڪي هو واڻيو هندستان ويندي لاچار هتي ڇڏي ويو هو .“ [11]

هن ڪهاڻيءَ ۾ پهرين زال جي روپ ۾ هڪ بي وفا عورت جو ڪردار ۽ پوءِ نُنهن جي روپ ۾ هڪ بهادر ۽ وفادار عورت جي ڪردار جي ترجماني ڪئي وئي آهي، جيڪا محبت جي شادي ڪري ٿي. پوءِ مڙس جي نشائي ۽ جواري ٿي وڃڻ تي بہ سنو ساٿ ڏئي ٿي. پنهنجي خالي گهر کي بلڪل جنت بڻائي ٿي ڇڏي. سندس چال چلت تي سهرو بہ بلڪل خوش آهي، ان ۾ هڪ سادي عورت جو بهادر روپ ڏيکاريو ويو آهي. هن ۾ عورت جي ڪردار جو مثبت پهلو ۽ سگهڙپائي ڏيکاري وئي آهي.

هن ڪهاڻيءَ ۾ پهرين هڪ عورت سان نفرت ڏيکاري وئي هئي، جيڪا پنهنجو گهر ۽ ٻار ڇڏي ڪنهن ٻئي مرد سان نڪري وئي، جنهن سبب سندس ٻارن جي سٺي پرورش ٿي نہ سگهي. پوءِ جڏهن ننهن جي روپ ۾ هڪ عورت سيبتي مليس تہ هڪ مرد جو عورت تي وري اعتبار بحال ٿي ويو. ان ڪري ايئن هن ۾ عورت جا ٻہ روپ ڏيکاريا ويا آهن. هي ڪهاڻي ڪٿي مرد کي تہ ڪٿي عورت کي هڪ جيترو قصور وار ٺهرائي ٿي.

ثميره زرين جي ڪهاڻي ”ڇانوَ“ ۾ هڪ بيواهہ جي زندگيءَ کي چٽيو ويو آهي. بيواهہ عورت سماج ۾ ڪيئن ٿي هلي، ڪهڙ ن مسئلن جو شڪار ٿي رهي، انهن جي عڪاسي ڪئي وئي آهي. هن کي ڏير کان وٺي هر رشتي کي بهادريءَ سان منهن ڏيڻو پوي ٿو. هيءُ هڪ خوددار ۽ بهادر عورت آهي. ڏير مڙس جي تڏي تي چيو هو تہ مان ڀاڄائيءَ سان نڪاح ڪندم. جڏهن هن عورت ٻڌو تہ شاديءَ کان انڪار ڪري، پنهنجي ننڍڙي پٽ سميت پنهنجي ڀائٽي وٽ موٽي آئي. ڀائٽيو پڦيءَ جو تمام گهڻو خيال ڪرڻ لڳو، پر سندس زال ان لاءِ ويڌن ڪري ڇڏي، تہ مفت جا ٽُڪر ٿي ٽوڙي. نتيجي ۾ هن ڀائٽي جي مرضيءَ جي خلاف چوري مزدري شروع ڪئي. ان تي ڀائٽي کي خار لڳي، تہ پڦي ويساهہ گهاتي ڪئي آهي. زال سبب پڦي ۽ ڀائٽي ۾ ڪافي اختلاف ٿيڻ لڳا. پڦي پريشان رهڻ لڳي. زال جي چوڻ تي ڀائٽي پڦي جي ٻي شادي ڪرائي ڇڏي، ۽ ننڍڙو ٻار بہ ڀائٽي وٽ رهجي ويو. سماج جي هٿان هڪ مجبور عورت قربان ٿي، ٻئي گهر چُپ چاپ وئي هلي. جنهن کي ڀائٽي مَينهن جي عيوض وڪڻي ڇڏيو هو. انسان ڍور جي قيمت ۾ وڪامجي ويو. ثميره زرين عورتن لاءِ تہ ضرور لکيو آهي، پر ثميره وٽ عورت ۾ سماج سان وڙهڻ جي طاقت گهٽ آهي. هن جي عورت سماج سان وڙهي ٿي، پر تمام جلد هار بہ مڃي وڃي ٿي. هيءُ ڪهاڻي بہ انهن مان هڪ آهي، جنهن ۾ پهرين پڦي جي خودداري تي ڀائٽيو بہ بيحد خوش هو پر هن کي بہ پنهنجي زال جي ڪِر ڪِر ٿي ماريو. جيئن ڪهاڻي ۾ آهي تہ:

> ”ڏاڏي منهنجي پڦي تہ بيشڪ مڙس ماڻهو آهي. هن کي پراوَن گهرن جا ٿانءَ ڪائڻ جي ڪهڙي لوڙهہ پئي آهي. مون پئي خيال ڪيو تہ متان فتحان جي ڪِر ڪِر کان ٻِر ٿي پئي هجي، پر نہ ، منهنجي پڦي

سورهيہ آهي . هو اهڙين رواجي ڳالهين کي ليکي ۾ بہ نہ آڻيندي هوندي. "(12)

پڪي بہ بهادر تيسيتائين هئي، جيسين پائٽي جي طاقت گڏ هئي. جڏهن پائٽيو ٽي هٽ ڪٽي ويو تہ هو ڪمزور بڻجي وئي، ۽ چپ چاپ سماج جي رسمن جي ور چڙهي وئي.

ثميره جون ڪهاڻيون سماجي حقيقت نگاريءَ هيٺ گهٽ ملن ٿيون. هن جي ڪهاڻين تي حقيقت نگاري ۽ رومانويت جو رنگ حاوي آهي. تڏهن بہ ڪن ڪهاڻين ۾ باغيانہ ۽ مزاحمتي رويا موجود آهن. اڪثر ڪهاڻيون رومانوي آهن . شمس الدين عرساڻي لکي ٿو تہ :

"ثميره جون ڪهاڻيون رومانوي مزاج رکن ٿيون. احساس، حسن ۽ ذوق جمال انهن جو بنيادي ۽ لازمي عنصر آهي.پلاٽ جيتوڻيڪ رومانوي تخيلات جي خول ۾ ويڙهيل نظر اچي ٿو پر ان جي پس پرده ڪن حقيقي مسئلن تي روشني وڌي وئي آهي."(13)

ثميره جون ڪهاڻيون حقيقت پسنديءَ تي ٻڌل آهن، جن ۾ غربت، عورت سان ٿيندڙ ڏاڍ، ڏيءَ پٽ ۾ نابرابري جهڙا موضوع ملن ٿا. ثميره سماج تي گهري نگاهہ وجهندي، گهرو مسئلن کان وٺي سماجي مسئلن تائين، پنهنجي تجربي ۽ مشاهدي کي ظاهر ڪري ٿي. وٽس هر مسئلي جو عڪس چٽو ملي ٿو.

آغا سليم جي چوڻ موجب تہ:"ثميره گهڻو ڪري زندگيءَ جي هر موضوع تي ڪهاڻي لکي آهي ۽ سندس ڪردار زندگيءَ جي هر طبقي جي نمائندگي ڪن ٿا. "(14)

رومانيت اهڙو عنصر آهي، جيڪو بغاوت جو محرڪ بڻجي ٿو. ثميره بہ وضاحت سان بيان ڪيو آهي تہ جتي سندس ڪردارن رومانس ۾ دوکو کاڌو يا خوابن کي حاصل ڪرڻ چاهيو. تہ اتي انهن بغاوت ڪئي آهي ۽ سماج جي جوڙيل نظام سان ٽڪر کاڌو آهي. ثميره جو اسلوب بہ رومانوي آهي. سندس ڪهاڻي "لڙڪ ۽ مرڪ" ۾ ڏيءَ پٽ جو فرق ڏيکاريل آهي، جيئن اسان جي سماج ۾ ڏيءَ کي گهٽ ۽ پٽ کي وڌيڪ لاڏ سان پاليو ويندو آهي. هيءَ ڪهاڻي ان تفريق خلاف بغاوت اپاري ٿي. "پنجن سالن کان پوءِ" محبت تي ٻڌل ڪهاڻي آهي. هيءَ رومانوي ڪهاڻي آهي. جنهن ۾ محبت ڪندڙ ڇوڪري ان جي پاڃائي بڻجي وڃي ٿي تہ اها ڳالهہ هڪ ڪردار کان برداشت نٿي ٿئي، جنهن ڪري هو گهر ڇڏي هليو وڃي ٿو. "پروس ٽيم پراڻ" ۾ بہ سچي محبت ڏيکاري وئي آهي. "زندگيءَ جي بازي"۾ بي جوڙ شاديءَ جو موضوع ملي ٿو. "ٿوهر" ڪهاڻي گهرو معاملن جي عڪاسي ڪري ٿي. "رمندا بادل" ڪهاڻي مٿئين طبقي جي عڪاسي ڪري

ٿي. ”پاڇو“هڪ مظلوم پورهيت گهريلو عورت جي زندگيءَ جي عڪاسي ڪري ٿي، جيڪا غربت سبب بيماريون پوڄي ٿي. ائين ئي ثميره جون ڪهاڻيون سماج جي هر مسئلي جي عڪاسي ڪندي نظر اينديون. هن سماج ۾ رهي، پنهنجن تحريرن وسيلي سماجي اوڻاين تي بهترين ۽ ڀرپور تنقيد ڪئي آهي.

هن جي زندگي مختصر هئي، پر هن جي تحرير ڏگهي ڄمار واري آهي.

حوالا

1. مرزا نصير، خاتون اول ڪهاڻيڪاره ثميره زرين (مرتب)، روشني پبليڪيشن ڪنڊيارو، 2018ع، ص 21
2. زرين ثميره، خاتون اول ڪهاڻيڪاره ثميره زرين (مرتب: نصير مرزا)، روشني پبليڪيشن ڪنڊيارو 2018ع، ص 66
3. زرين ثميره، خاتون اول ڪهاڻيڪاره ثميره زرين (مرتب: نصير مرزا)، روشني پبليڪيشن ڪنڊيارو 2018ع، ص 27
4. هڪڙو
5. زرين ثميره، خاتون اول ڪهاڻيڪاره ثميره زرين (مرتب: نصير مرزا)، روشني پبليڪيشن ڪنڊيارو 2018ع، ص 149
6. ساڳيو ص 27
7. ساڳيو ص 26
8. ساڳيو ص 26
9. ساڳيو ص 25
10. ساڳيو ص 89
11. ساڳيو ص 40
12. ساڳيو ص 180
13. عرساڻي، شمس الدين، ڊاڪٽر، آزادي کان پوءِ سنڌي افسانوي ادب جي اوسر، انسٽيٽيوٽ آف سنڌالاجي، سنڌ يونيورسٽي ڄام شورو 1982ع، ص 271
14. سليم، آغا، روشنيءَ جي تلاش، ملير ادبي اڪيڊمي 1980ع، ص 4-5

مشتاق احمد گبول

جديد سنڌي غزل ۾ ’جديديت پڄاڻان‘ جا عڪس

Modern Sindhi Ghazal and its postmodern reflection

Abstract

Post modernism is such a term, which never seen abide to any trend, thought of school and particular mindset in Literature. Though the era of post modernism Literature, especially on modern “Ghazal” is somehow noticing very positive.

Modern “Ghazal” emphasize to elaborate the difference between nations, Languages, individuals, countries and their cultures as well, its of course little same, what post modernism insist to apply in art and literature.

Modern “Ghazal” looks in search of lost Identity of nations, cultures and individuals it came to know through its thoughtful study. In other words the modern “Ghazal” is name of a journey in order to reveal or re-find the one’s lost values, in sense of the identity in origin.

Modern Ghazal is not only subjected to its own period but very different to old ones, because of many reasons, like new traditions, broken values, scattered, families and man’s personal freedom. In this paper, above questions has been summarized.

”جديديت پُڄاڻان“ جي ادبي اصطلاح جو تعلق ڪنهن ٿيوري يا ادبي نظريي سان ناهي، ان جو تعلق جديد معاشري جي تبديل ٿيندڙ حالتن سان آهي. ان ڪري جديديت پُڄاڻان هڪڙي قسم جي صورتحال آهي. هڪ اهڙي صورتحال، جيڪا ٻُڌائي ٿہ جديد معاشري جا ڪهڙا نوان مسئلا آهن؟ يا جديد معاشري ۾ ڪهڙي سماجي ۽ ثقافتي تبديلي آئي آهي؟ ان ڏس ۾ ڊاڪٽر گوپي چند نارنگ جو چوڻ آهي:

> ”ايتري ڳالهہ صاف آهي تہ پس ساختيات ٿيوري آهي، جڏهن تہ جديديت پُڄاڻان ٿيوري کان وڌيڪ صورتحال آهي. يعني جديد معاشري جي تيزيءَ سان تبديل ٿيندڙ حالت، نئين معاشري جي مزاج، مسئلن، ذهني رويا، يا سماجي ۽ ثقافتي فضا يا ڪلچر جي تبديلي، جيڪا ڪرائسس جو درجو رکي ٿي. مثال طور اسين ان کي Post Modern Condition يعني جديديت پُڄاڻان حالت چئي سگهون ٿا.“[1]

جديدت پُڄاڻان هڪ اهڙو ادبي اصطلاح آهي، جيڪو ڪنهن نظريي کي نٿو مڃي ۽ نہ ئي ادب جي ڪنهن نظريي جو پابند ڏسڻ چاهي ٿو. يعني جديديت پُڄاڻان ڪنهن بہ نظريي جي غلامي قبول ڪرڻ بجاءِ ادب جي آزاديءَ کي اهميت ڏئي ٿو. جديديت پُڄاڻان جو رخ عام ماڻهوءَ ڏانهن آهي. ان ڪري هر ماڻهوءَ جي الڳ سُڃاڻپ آهي. جديديت پُڄاڻان ماڻهوءَ، ثقافت ۽ ٻوليءَ کي اهميت ڏئي ٿو. ان لحاظ کان ڏسجي تہ جديديت پُڄاڻان جو سِڌو سنئون واسطو سماج ۽ ثقافتي صورتحال سان آهي. ان حوالي سان شوڪت حسين شوري موجب:

> ”جيستائين ”جديديت پُڄاڻان“ جي ادبي اصطلاح جو تعلق آهي تہ ان جا مفڪر ڌار ڌار رايا رکندي، هڪڙي نُڪتي تي متفق آهن تہ ادب کي ڪنهن نظريي، فڪر يا فارمولا جي تابع نہ هئڻ گهرجي. هر خطي جي ثقافت ۽ ٻوليءَ جي پنهنجي اهميت آهي.(هنن جي نظر ۾ دنيا جي ڪا بہ ٻولي وڏي يا ننڍي نہ هوندي آهي) ان ڪري ان خطي جي ثقافتي، سماجي ۽ سياسي صورتحال موجب سرجيل ادب ڪنهن بہ نموني غير اهم ناهي.“ (2)

جديديت پُڄاڻان جا مفڪر تجريديت کان سواءِ ڪائنات ۽ ڪنهن بہ آفاقي سچائيءَ کي نٿا مڃين. انهن جي نظر ۾ ڪا بہ حتمي سچائي ناهي، ۽ سُٺي ۽ بري جي وچ ۾ ڪنهن بہ قسم جي ڪا لڪير نٿي ڪڍي سگهجي. جديديت پُڄاڻان صورتحال ۾ انسان کان وٺي هر شيءِ وکر آهي. هر چيز خريدي ۽ وڪرو ڪري سگهجي ٿي.

هن مقالي ۾ جديديت پُڄاڻان صورتحال موجب جديديت پُڄاڻان ادب جي ڪُجھ خاص موضوعن ۽ عنصرن کي جديد غزل ۾ تلاش ڪيو ويندو.

جديد غزل ۾ جديديت پُڄاڻان جا هيٺيان عڪس ڏسي سگهجن ٿا:

1. **سُڃاڻپ جي ڳولا**
2. **بي حسي**
3. **مذهبي عقيدن کي للڪارڻ**
4. **لاتعلقي ۽ بيزاري**
5. **رشتن ۽ قدرن جو ٽُٽڻ**

(1) سڃاڻپ جي ڳولا:

هر انسان جي پنهنجي الڳ سُڃاڻپ هوندي آهي، بلڪل اهڙي نموني هر قوم، هر ٻوليءَ جي پنهنجي الڳ الڳ سڃاڻپ آهي، پر طاقتور عنصر اُن سُڃاڻپ کي

متائي هڪ سُڃاڻپ يعني تهذيب کي يڪ مُهانڊي بڻائڻ جي ڪوشش ۾ ردِّ ڌل آهن. جديديت پُڄاڻان ادب وانگر جديد غزل بہ ماڻهوءَ جي سُڃاڻپ، قومن، ثقافتن ۽ ٻولين جي الڳيت ۽ پنهنجي پنهنجي الڳ سُڃاڻپ رکڻ کي اهميت ڏئي ٿو. واسديو موهيءَ موجب:

”بعد جديديت ادب جو اهو بہ عقيدو آهي تہ سڄيءَ دنيا جي تهذيب يڪ مُهانڊي ٿي نٿي سگهي. هر قوم کي هر ٻئي شخص کان الڳ صورت، الڳ عادتون، الڳ سُڃاڻپ آهي تہ ڪنهن قوم جي پنهنجي الڳ هستيءَ کان انڪاري ڪيئن ٿو ٿي سگهجي. بعد جديديت ادب ان الڳيت جو احترام ڪري ٿو ۽ انهن طاقتور عناصرن کي للڪاري ٿو، جيڪي مفاد پرست (Vested Interest) خاطر هر شئي مشيني وستوءَ جيان هڪ ڪري بڻائڻ جي چڪر ۾ آهي.“(3)

جديد غزل ماڻهوءَ، قومن ۽ ثقافت جي وڃائجي ويل سڃاڻپ جي تلاش کي اهميت ڏني آهي. جديد غزل، سڃاڻپ جي ڳولا جي موضوع تي جديديت پُڄاڻان صورتحال جي ڀرپور نموني عڪاسي ڪئي آهي. جديد غزل انسان جي سڃاڻپ جي ڳولا جو سفر آهي. انهيءَ سفر جا تجربا مختلف صورتن ۾ ملن ٿا.

جديد دؤر ۾ انسان جي سڃاڻپ ۽ انفراديت نئين سماج جي پيچ ۾ڪ ۽ هل هنگامن ۾ گم ٿيندي پئي وڃي. جديد غزل انسان جي اصل سڃاڻپ ۽ اُن جي انفراديت جو متلاشي آهي.

”اُتي اڌ رات جو هٿ پاڻ کي لائي ڪيم پڪ پئي،
ڪٿي ڏينهن جو وساري پاڻ کي ٻيو تہ مان ناهيان.“(4)

”انيڪ آدمي رهن ٿا مُنفرد ۽ مختلف،
نہ شهر جون شناختون، نہ ڪو پتو نشان جو!“ (5)

صنعتي ترقي، ماڻهوءَ کان اُن جي سڃاڻپ ۽ انفراديت کسي ورتي آهي. شهر کي ماڻهوءَ جي سڃاڻپ ۽ انفراديت سان ڪو غرض ڪونهي، ڇو تہ شهر وٽ ماڻهوءَ جي اهميت هڪ مشيني پُرزي کان وڌيڪ ناهي.

”شهر سڄو ئي دز ۽ دونهون،
ڪهڙا ڪپڙا، ڪنهن جو چهرو؟ (6)

”دز ۽ دونهون“ جهڙا لفظ صرف صنعتي ترقيءَ ڏانهن اشارو نٿا ڪن، پر انهن مفاد پرست ۽ طاقتور عنصرن ڏانهن آڱر کڻن ٿا، جيڪي انسان جي سُڃاڻپ ۽ انفراديت جي

خاتمي لاءِ برسر پيڪار آهن. جديد غزل اُنهن قوتن کي، اُنهن جي چالاڪين ۽ چالبازين کي اُگهاڙو ڪري ٿو جيڪي يڪ مُهانڊي ثقافت جي نالي ۾ انسان جي اصل سڃاڻپ کي ختم ڪرڻ چاهن ٿا.

”ماڻهو ماڻهو ڊڪيو پيو آهي،
يار هيڏا نقاب ڪير ڳڻي.“[7]

جديد غزل ۾ ماڻهو پنهنجي انفراديت ۽ سڃاڻپ ڏانهن مراجعت آهي. جديد صنعتي ۽ مشيني تهذيب جي اچڻ سان ماڻهو پنهنجي وجودي شناخت ۽ سڃاڻپ کي وساري ۽ وڃائي چڪو آهي.

”بي مُهانڊي ٿا ڦرون،
زندگيءَ منهن نه ڏنو.“[8]

جنهن کي آيو جو، ويو لِکندو مٿس،
هُو رهيو ساري عمر ديوارَ جيان.“[9]

”چاهي يار! جدائي توکي ڇا معلوم؟
ميلي جي تنهائي، توکي ڇا معلوم؟[10]

ڪو سُڃاڻي ئي نٿو
پنهنجو ڏَسُ ڪنهن کان پُڇان.“[11]

جديد غزل ۾ شهري قدر، بي حسي ۽ سڃاڻپ جي ڳولا جا عنصر موجود آهن.

”گم ڪٿي ٿي ويو اٿس چهرو،
آرسيءَ کان پتو پُڇي پيو ٿو.“[12]

”ڪوئي به شخص سُڃاتو نه پئي ويو ڪنهن کان،
سموري شهر جي چهرن کي رات ڇا ٿيو هو؟“[13]

شهر جي بي حسي ۽ ڪنهن به فرد جي شناخت ۽ سڃاڻپ کان انڪاري شهر جو عڪس هيٺين شعر ۾ پڻ ڏسي سگهجي ٿو.

”ان کي ڪُلها، پُناڙا، هٿ، پير ٿا ڪپن،
هي شهر آهي، ڪنهن جو چهرو پُڇي نٿو.“[14]

جديد دؤر ۾ فرد پنهنجي سُڃاڻپ ۽ پنهنجي ثقافتي سُڃاڻپ کي قائم رکڻ لاءِ فڪرمند نظر اچي ٿو. واسديو موهيءَ جو چوڻ آهي:

”بعد جديد دؤر ۾ شخص نہ صرف پنهنجي سڃاڻ پر پنهنجي ثقافتي شناخت جي سنڪٽ سان بہ منهن مقابل آهي. هن کي سڄي دنيا لاءِ يڪ مُهانڊائي ثقافت نہ کپي. هو ثقافتن جي گونا گونيت کي مان ڏيندي پنهنجي ثقافت سان جُڙڻ چاهي ٿو.“ (15)

جديد غزل ۾ عورت جي وجود جي شناخت ۽ سُڃاڻپ جا عڪس رخسانہ پريت جي غزل ۾ بہ ملن ٿا. اسان جي معاشري ۾ تہ عورت کي اڃان پوري طرح سياسي حق بہ حاصل ناهن. تنهنڪري اُن جي وجود ۽ سڃاڻپ کي متاثر جي لاءِ سدائين ڪوششون ڪيون پئي ويون. جديديت پُڄاڻان دؤر ۾ بہ اهي ڪوششون طاقتور عنصرن جي طرفان جاري آهن. اڄ جي عورت انهن طاقتور قوتن کي للڪاري رهي آهي. جيڪي قوتون آفاقيت، انسانيت ۽ لبرلزم جي نالي تي عورت جي انفراديت ۽ سڃاڻپ کي ختم ڪرڻ جون ڪوششون ڪري رهيون آهن.

”ڪوئي اهڃاڻ پئي ڳوليان،
مان خود کي هاڻ پئي ڳوليان.
نہ ڪنهن ٻيءِ ڊوڙ ۾ شامل،
مان پنهنجو پاڻ پئي ڳوليان.
جيئان جيئرن وجودن جان،
مان اهڙي ڄاڻ پئي ڳوليان.“ (16)

**

”زندگيءَ جو گيت ڳايان، مان بہ آهيان،
هر ڇني زنجير لاهيان، مان بہ آهيان،
رد سڀ رسمون، سڀئي قانون ڪارا،
ڇو جبين پنهنجي جُهڪايان، مان بہ آهيان.“ (17)

**

سڀ ڏانوڻيون ڇنان مان آزاد ٿي گذاريان،
سرمست ٿي، اُداس ٿي، خوش ٿي، کلي گذاريان،
زنده وجود آهيان، سوچيان، هلان، گهمان ٿي،
ڇا لئہ ٻيلا مان ٻڌجي ڪا مورتي گذاريان.“ (18)

جديد غزل ۾ عورت پنهنجي سُڃاڻپ ۽ وجود جي تحفظ ۽ بقا جي لاءِ جدوجهد ڪندي نظر اچي ٿي. اها جدوجهد مزاحمت جو روپ ڌاري سڀ ڏانوڻيون ڇني، سمورا زنجير لاهي، سمورين رسمن ۽ ڪارن قانونن کي رد ڪري ٿي. ان لحاظ کان ڏسجي ته جديد غزل ۾ عورت هڪ اهڙي سورمي طور سامهون آئي آهي، جيڪا پنهنجي وجود جي انفراديت ۽ پنهنجي شناخت ۽ سُڃاڻپ کي ميڙائڻ لاءِ مزاحمت ڪندي، ۽ وڙهندي نظر اچي ٿي.

مجموعي طور ڏسجي ته جتي جديديت پُڄاڻان دؤر ماڻهوءَ جي سڃاڻپ کي مٽائڻ ۽ مسخ ڪرڻ ۾ ڪا ڪسر ناهي ڇڏي، اُتي جديد غزل ماڻهوءَ کي پنهنجي انفراديت ۽ سڃاڻپ کان آگاهه پڻ ڪيو آهي. جديد غزل ۾ فرد پنهنجي سڃاڻپ تان هٿ کڻندي نظر نٿو اچي. اُن ۾ شخص نه صرف پنهنجي سڃاڻپ ڏانهن مڙيو آهي، پر پنهنجي سڃاڻپ جو متلاشي نظر اچي ٿو. جديد غزل ۾ فرد پنهنجي سڃاڻپ ڏانهن مراجعت آهي. فرد پاڻ ڏانهن موٽي ٿو. هو پنهنجي سڃاڻپ کي وسارڻ نٿو چاهي، اها ئي جديد غزل جي انفراديت آهي.

جديد شاعرن جي غزلن ۾ پنهنجي دؤر جا مسئلا ۽ حالتون سمايل آهن. اڳوڻا قدر ۽ اڳوڻيون روايتون ختم ٿي ويون آهن. دنيا بدلجي چُڪي آهي. ملڪ، سماج ۽ خاندان ٽٽي ڪري پنهنجي سڃاڻپ ۽ پنهنجي انفرادي آزادي وڃائي چڪا آهن.

جديد غزل شخص جي رحم جوڳي حالت تي نئين نظر وجهي، زندگيءَ جي بي رحميءَ جو احساس ڏياريو آهي. جديد غزل سڃاڻپ وڃائي ويٺل شخص جي حالتن، مونجهارن ۽ مسئلن جي ڪٿا آهي. جديد غزل شخص جي مونجهارن، بي مقصد زندگي، خوف جي احساس ۽ سڃاڻپ وڃائي ڇڏڻ واري الميي جو اظهار آهي.

جديد غزل انسان جي "بي مُهانڊي" هئڻ جي بيوسيءَ جو اظهار ڪري ٿو. جديد غزل سائنس ۽ ٽيڪنالاجيءَ جي ترقي مان پيدا ٿيل صورتحال خلاف احتجاج ڪري ٿو. ان سان گڏ موجوده دؤر ۾ ايندڙ دؤر جي ڪنورتا ۽ ڀيانڪ روپن کي اُگهاڙي ٿو.

(2) بي حسي:

صنعتي ترقي ۽ مشيني زندگي، ماڻهوءَ کي نه صرف فطرت کان ڇني ڇڏيو آهي، پر ماڻهوءَ کي رشتن ناتن، دوستين، محبتن ۽ همدردي جهڙن جذبن ۽ احساسن کان لاتعلق ڪري، انسان کي هڪ مشيني پُرزو بڻائي ڇڏيو آهي. شهري زندگيءَ ۾ انساني بي حسي، خوف جي پيداوار آهي، خوف مان ڦٽل انساني بي حسيءَ کي جديد غزل الڳ نموني بيان ڪيو آهي.

"حيرت ۾ سڄو ئي شهر آ اڄ،
ٿيو ڪجھ نه ٿيڻ جو حادثو آ." (19)

جديد غزل جديديت پُڄاڻان صورتحال مطابق ئي انساني بي حسيءَ کي پينٽ ڪيو آهي. ايم ڪمل، انساني بي حسيءَ کي بيحد انفراديت سان پيش ڪيو آهي. انهيءَ موضوع جو هو يڪتا ۽ سرواڻ شاعر هو. هن انساني بي حسيءَ کي بيان ڪرڻ لاءِ هن نوان نوان استعارا تخليق ڪري خيال کي شدت سان بيان ڪيو آهي.

"ماڻ جي سُئي آوازن جا چَپَ سبي ويئي،
ڪوڪ دانهن اکين سان ئي ہڏو ۽ ٻڌايو. [20]

بي حسي شهري زندگيءَ جو هڪ اهڙو عنصر آهي، جنهن ۾ انساني استحصال جائز آهي. اهو هڪ اهڙو ذهني رويو آهي، جيڪو شهري زندگيءَ سان گڏ جديديت پُڄاڻان دؤر جي ماڻهوءَ جي سوچ جي عڪاسي ڪري ٿو. جتي پنهنجن مفادن خاطر سڀ ڪجهه جائز ۽ روا آهي.

ان حوالي سان ڊاڪٽر غفور ميمڻ لکي ٿو:

جديديت پُڄاڻان اهڙي صورتحال آهي، جنهن ۾ صرف پنهنجي ماضيءَ سان رشتو ختم ڪري ڇڏيو آهي. اهو ماضي جنهن ۾ سنائي، خرابيءَ جا معيار هئا. سچ ۽ ڪوڙ جو تصور هو. انسان جي نارملتي ۽ سالميت لاءِ سچ ۽ ڪوڙ، سنائي ۽ خرابيءَ جو معيار ضروري آهي، نہ تہ سڀ جائز آهي، ۽ بلڪل جديديت پُڄاڻان ۾ سڀ جائز آهي." [21]

اهڙيءَ صورتحال جا عڪس جديد غزل ۾ ملن ٿا، جنهن ۾ ظلم ستم ڪان وٺي ڪنهن جو خون پيئڻ بہ روا آهي.

"ڇا ٿا سوچيو روا سڀ آهي اڄ،
ڪنهن جو پيي رت ملي، پِئو جلدي." [22]

بي حسي خوف جي پيداوار پڻ آهي. خوف انسان کي نہ صرف بي حس ڪري ڇڏي ٿو پر انسان جي اندر پيار محبت، همدردي ۽ انسانيت جي جذبن کي دٻائي يا ماري ڇڏي ٿو. جڏهن اهڙي صورتحال پيدا ٿئي ٿي، تڏهن شهري ماڻهو هڪجهڙي سوچ جو شڪار ٿيندا آهن. جديد غزل جديديت پُڄاڻان دؤر جي ماڻهوءَ جي خوف مان پيدا ٿيل بي حسيءَ کي ڪجهه هن طرح پينٽ ڪيو آهي.

"سڀ گهٽي ئي چيخون ٻڌي ٿي،
اسين ئي پنهنجو در ڇو کوليون؟" [23]

صنعتي تهذيب جي ذهني رويي کي جديد غزل اُگهاڙيو آهي، ۽ جديد دؤر جي ماڻهوءَ جي بي حسيءَ کي ڏاڍي بي رحميءَ سان پيش ڪيو آهي.

”هن شهر جا حواس، لڳن ٿا گهڻا عجيب،
سُڏڪا ٻُڌي سگهن نٿا، بس ٺهڪ ٿي ٻُڌن.“ (24)

جديد غزل ۾ انهن حالتن، نئين معاشري جي مسئلن ۽ ذهني رويي جي سبب سماج ۽ انساني زندگيءَ تي جيڪي اثر پون ٿا، انهن اثرن جا اولڙا ۽ عڪس ملن ٿا. جديد غزل جديد دؤر جي انسان جي بي حسيءَ جي انتها کي سمايو آهي. اڄ جو شهري انسان بي حسيءَ جي ڪهڙين حالتن کي منهن ڏئي رهيو آهي؟ جديد غزل ۾ ان جا عڪس موجود آهن.

”اندر ۾ لاش، گهر مان آواز ڪو اچي ٿو،
هڪ ٻار جو ته سُڏڪو آهي، ٻڌي ڪبو ڇا؟“ (25)

جديد غزل ۾ بي حسيءَ جي پٺيان لڪل انساني مجبوريءَ جو عڪس آهي. جديد غزل، جديد انسان جي زندگيءَ سان جڙيل ٻين پهلوئن سان گڏ بي حسيءَ جي پهوءَ کي موجوده دؤر جي ماحول مطابق پيش ڪيو آهي. غزل انسان جي بي حسيءَ جي اهڙين بي رحم حقيقتن کي پيش ڪيو آهي، جن کي پڙهندي اڄوڪي انسان جي بي حسي ۽ مجبوريءَ تي ماتم ڪرڻ تي دل چوي ٿي.

”روڊ تي لاشن پئي ماتم ڪيو،
خلق ڪمرن ۾ سُتي هئي شهر جي.“ (26)

شهري زندگي ۽ صنعتي تهذيب انسان جي بي حسيءَ جي پيدا ٿيڻ جو ڪارڻ آهي. جديد غزل شهري زندگيءَ ۾ ڏيکاءَ جي اهميت ۽ انسان جي بي حسيءَ کي الڳ انداز ۾ بيان ڪري جديد غزل شهري زندگيءَ ۽ جديديت پُڄاڻان صورتحال کي آڏو رکندو آهي.

”روشني ڪيڏي آهي ڏيکاءَ لاءِ،
پر ڏسڻ لئه شهر وٽ ناهن اکيون.“ (27)

جديد غزل ۾ بي حسيءَ جي موضوع تي جيڪي شعر ملن ٿا، انهن ۾ جديديت پُڄاڻان صورتحال جي عڪاسي آهي. جديد غزل ۾ نئين دؤر جو انسان بي حس، مجبور ۽ خوف ۾ ورتل آهي. جديد غزل ۾ صنعتي تهذيب جي گُهٽ ۽ ٻوسٽ سان ماريل اڄوڪي انسان جي درد ڪٿا بيان ٿيل آهي. سماجي ۽ ثقافتي تبديلين ڪان پوءِ جيڪا صورتحال آهي، اها صورتحال انساني زندگيءَ تي اثرانداز ٿي آهي، ۽ جديد غزل تي پڻ اُن جا اثر پيا آهن. جديد غزل ۾ نئين زندگيءَ جو وهنوار ۽ ان جا نوان نوان عڪس سمايل آهن. جديد غزل ۾ اڄ جي زندگيءَ جي مجبوريءَ سان گڏ اڄوڪي انسان جي بي حسي ۽ خوف جي عڪاسي آهي.

(3) مذهبي عقيدن کي للڪارڻ:

مذهبي عقيدن کي هميشہ آفاقيت ۽ مها بيانيي طور ڏنو پئي ويو. جڏهن تہ جديديت پُڄاڻان دؤر ڪنهن بہ نظريي، سچ ۽ عقيدي کي آفاقي نٿو مڃي. جديديت پُڄاڻان ڪنهن بہ نظريي جي غلاميءَ کي قبول نٿو ڪري. ان ڪري آفاقيت ۽ مها بيانيي کي رد ڪري شخصي آزادي ۽ مقامي بيانيي کي اهميت ڏئي ٿو. جديديت پُڄاڻان، آفاقيت ۽ مها بيانيي جي نالي تي مذهبي عقيدن تي ڀرپور وار ڪيو آهي ۽ فطري، آزاداڻي اظهار ۽ عمل کي اهميت ڏني آهي. مها بيانيو ڇا آهي؟ ان سوال ڏانهن اچون ٿا.

> ”مها بيانہ (Meta Narrative) ڇا آهي؟ اسين ڪيترن زمانن کان وٺي ماورائيت ۽ ڪائناتي سچائين تي ڪنڌ لوڏيندا رهيا آهيون. اهي مها بيانيہ ڪڏهن مذهب جي روپ ۾، ڪڏهن نظرين جي روپ ۾، فرمانن جي وسيلي اسان جي پيرن ۾ زنجيرون پارائي ڇڏين ٿا. اهڙن مُها بيانن ۾ اهي سموريون فڪري ٿيسز شامل آهن، جن کي اسين مارڪسزم سان تعبير ڪريون ٿا. يا ٻيون اهڙيون مڃيل حڪم صادر ڪندڙ نام نهاد سچائيون آهن، جيڪي مختلف صورتن ۾ اسان جي اڳيان هونديون آهن. [28]

جديديت پُڄاڻان موجب جيڪي بہ نظريا آهن، اهي تخليقي آزاديءَ جي خلاف آهن. تخليقي آزادي، تخليقڪار ۽ لکڻهار جو حق آهي. اها ٻي ڳالهہ آهي تہ تخليقڪار جي انفرادي نظريي کي مڃي ضرور ٿي، پر تخليقڪار جي انفرادي فڪر ۽ نظريي کي حتمي ۽ آخري سچائي مڃڻ لاءِ تيار ناهي.

> ”جلادن ڏنو آ، اهو ناهہ ناهي،
> چڙهي پاڻ سورج مکي رات ڦاهي.“ [29]

جديديت پڄاڻان پاڻ کي بہ آخري نظريو يا حتمي سچائي نٿي سمجهي. جديد پڄاڻان وسعت چاهي ٿي ۽ نون رستن ڏانهن پنڌ ڪري ٿي. نوان نوان رستا جوڙيندي رهي ٿي.

> ”يا خُدا! تون متان اچين وچ ۾،
> موت منهنجو معاملو آهي!“ [30]

مذهبي حوالي سان ڏٺو وڃي تہ مطلق سچ يا مذهبي عقيدو اهو آهي تہ زندگي ۽ موت، خدا جي اختيار ۾ آهن. اياز ان مطلق سچ يا آخري سچائيءَ جي برعڪس موت کي پنهنجو ذاتي معاملو سڏي، فلسفي سان وجي جوڙي ٿو ۽ موت کي وجود جي ذاتي تجربي طور ڏسي ٿو جنهن سان هن جو وجود نبرد آزما آهي.

"دوزخ وهم، بهشت حڪايت،
دنيا جهڙي تهڙي حقيقت!" (31)

اسلام ۾ دوزخ ۽ بهشت مطلق سچ ۽ آخري سچائي آهن. نارائڻ شيام اُن کي آخري يا حتمي سچائي تسليم نٿو ڪري. هن جي نظر ۾ هڪ وهم ۽ ٻي حڪايت آهي. جيتوڻيڪ شاعر جي اها راءِ اهو فڪر حتمي يا پٿر تي ليڪ ناهي، پر شاعر جي ان راءِ کي رد ڪرڻ جو حق جديديت پڄاڻان نٿي ڏئي. ڇو ته جديديت پڄاڻان شخصي ۽ مذهبي آزاديءَ جي ڳالهه ڪري ٿي.

"سوا سچ، سائنس ۽ سُنُن جي،
ڪروڙين قصا، پر ڪو وقتي ڪٿا!"

اُستاد بخاري ته هر ڪٿا، هر قصي ۽ هر نظريي تي منڊيئڙو ڦيري ڇڏيو آهي. هو ڪنهن به ڪٿا، ڪنهن به نظريي کي تسليم نٿو ڪري، استاد وٽ سائنس ۽ سونهن جي اهميت آهي. استاد وٽ علم، عمل ۽ عقل جي اهميت آهي.

"وڏا ديوتا ديوتا، ڀوت، ڀوپا،
عمل، علم جي ۾ آڪيڙي ڇڏياسين." (32)

استاد بخاري مذهبي عقيدن کي للڪاري ديوتا ۽ ڀوت جي تصور کي رد ڪري، اُنهن کي آخري سچ طور نٿو مڃي. بخاريءَ جي نظر ۾ علم ۽ عمل جي ذريعي ئي انسان شخصي ۽ مذهبي آزاديءَ تي پهچي، وهمن، وسوسن ۽ عقيدن مان نڪري سگهي ٿو.

جديد غزل تي جديديت پُڄاڻان صورتحال جو گهرو اثر ورتو آهي. ان ڪري جديد غزل به جديديت پڄاڻان وانگر ڪنهن به نظريي ڪنهن به عقيدي، ڪنهن به سچ کي مطلق ۽ آخري نٿو سمجهي:

"اي خدا! تنهنجو ته خالي نانءُ آ،
هونءَ ڪوئي مالڪ ٻيو آ شهر جو." (33)

جديد غزل مذهبي عقيدن ۾ جڪڙيل فردن کي غلاميءَ مان نجات ڏيارڻ ڏانهن نئين وک وڌائي آهي. ان ۾ عقيدن تان ويساهه کڄڻ ۽ مطلق سچ کان انڪار سبب نئين زاويي سان ڏسڻ ۽ نئين دؤر جي ماڻهوءَ جي نئين ذهني رويي بابت خبر پئي ٿي.

"اجايو ٿو مصيبتون ڳولهي،
خدا جي در تان رحمتون ڳولي" (34)

ڳن ڀَڃڻ، وڻ اڳيان ٻه ٽا سجدا،
ڏيپ ٿو خلقي علامتون کھڙيون!" [35]

پوڄا جي جڳهه شيخون ڏسندي، ته ڏکي ٿو جيءُ،
ڀڳوان کي آدمخور لکندي، ته ڏکي ٿو جيءُ." [36]

هندو مذهب ۾ ڀڳوان جو تصور مطلق سچ يعني آخري سچائيءَ طور مڃيو ويندو هو، پر جديد غزل ۾ اُن جي برعکس ڀڳوانن کي صرف پٿر مڃڻ جو خيال آهي.

"ڪيڏو لاچار مورتي ڏسجي،
صرف پٿر ٻڻجي مڃيو ڀڳوان. [37]

سڙي ٿيو خاڪ هو ڀڳوان شارٽ سرڪٽ تي
ٻچي سگهيا نه، جو بندر ٻه ڪاٺ جا ئي هيا. [38]

آشا درگاپوري جي غزل ۾ (Death of God) جو تصور موجود آهي. جديد سنڌي غزل ۾ (Death of God) جي تصور ذريعي نئين دؤر جي انسان جي بيوسي ۽ سياسي حالتن جي بي رحميءَ جو عڪس چٽيو ويو آهي.

"نه ايمان، ڌرم جي، نه مذهب، نه من جي،
هلي ڪين رب جي، هلي جت سياست." [39]

جديد سنڌي غزل جو تعلق سماج سان آهي، مذهبي عقيدن کان ان ۾ بيزاري ڏيکاريل آهي. مذهبي عقيدن جي حوالي سان جديد غزل ۾ ڀڳوانن جي مطلق سچ کان پڻ انڪار ڪيل آهي، ۽ نئين دؤر جي انسان جو هاڻي اُن تي ويساهه ناهي رهيو.

"رڙيون ڪرين ۽ واڪا ٻه ڪرين،
ٻوڙو ڀڳوان ٻُڌي ڪٿي ٿو؟" [40]

"وڪامي وڃي خود ٿو ڀڳوان هت،
اُتي ڳالهه انسان جي ڪهڙي ڪجي." [41]

جڏهن انسان عقيدن کان آجو ٿيندو آهي، تڏهن هن جي سوچ جو زاويو تبديل ٿي ويندو آهي. هن عبادت گاهن جي لاءِ احترام ختم ٿي ويندو آهي، ۽ هو انهن کي رهزنن جي ور چڙهندي ڏسي ڏاهڻ جي ڳالهه ڪري ٿو.

”جن ۾ گهر رهزنن جا، سي ٽوڙي ڇڏيو
پوءِ مسجد هجي يا شوالا هجن.“ (42)

جديديت پُڄاڻان دؤر جو الميو اهو آهي، جو سيني نظرين جا بت پاش پاش ٿي ويا. جديد غزل ان اثر هيٺ ڪنهن بہ نظريي جي غلامي قبول ناهي ڪئي. ان ۾ پنهنجي دؤر جو حسين ادراڪ آهي. جديد غزل اڄ جي دؤر جي ماڻهن جي پيرن مان عقيدن جون زنجيرون لاهي ڦٽي ڪيون آهن. جديد غزل اڄ جي دؤر جي انسان جي شخصي ۽ مذهبي آزاديءَ تي نہ صرف زور ڏنو آهي، پر پنهنجي شخصي ۽ مذهبي آزاديءَ جو برملا اظهار بہ ڪيو آهي.

جديديت پڄاڻان جي اثر هيٺ جديد غزل ۾ مذهبي عقيدن کي للڪاري، اُنهن جي مطلق سچ هئڻ واري صدين کان رائج خيال کي رد ڪيو ويو آهي. غزل گو شاعرن اکيون ٻوٽي عقيدن کي قبولڻ بجاءِ جديد غزل ۾ پنهنجي شخصي آزادي ۽ مذهبي آزاديءَ جو جهنڊو بُلند ڪيو آهي.

”برف ايمان تي ڄمي وئي آ،
۽ خدا پيو ٺري رهيو آهي.“ (43)

”پنهنجي دنيا کي پاڻ جاٽي ڏي،
يا تہ مون کي خدا ٻيو آڻي ڏي“ (44)

جديد غزل ۾ ماڻهوءَ جي شخصي راءِ ۽ فڪر کي اهميت ڏني وئي آهي. جديديت پڄاڻان جي اثر سبب غزل ۾ هر قسم جي مها بيانيي ۽ مذهبي عقيدن کي رد ڪري، ڪنهن بہ سچ کي حتمي ۽ آخري تسليم ڪرڻ بجاءِ، اُن کي للڪاريو ويو آهي، ۽ صدين کان رائج مذهبي عقيدن کان انسان جي آزاديءَ جو اعلان ڪيو ويو آهي. مذهب کي ڊپ جي پيداوار سڏي، انسان جي عقل ۽ عرفان کي اهميت ڏني وئي آهي. جيتوڻيڪ جديد غزل ۾ شاعر پنهنجي راءِ يا پنهنجي فڪر کي بہ حتمي ۽ آخري سچ تسليم ناهي ڪيو ۽ نئين فڪر لاءِ پنهنجون راهون هميشہ لاءِ کليل رکيون آهن.

(4) لاتعلقي:

لاتعلقي شهري زندگيءَ جو هڪ اهم عنصر آهي. جديد غزل ۾ لاتعلقيءَ جو عنصر هڪ ذهني رويي طور آيو آهي. لاتعلقيءَ جي ابتدا گهرن اندران شروع ٿي. شهري زندگيءَ جو اهو الميو آهي تہ گهر جا ڀاتي هڪٻئي سان پنهنجو اندر نٿا اورن، ۽ رشتن جي وچ ۾ لاتعلقيءَ جي ديوار کڙي ٿي وئي آهي. نتيجي ۾ رشتا ويا هڪٻئي کان دور ٿيندا، ۽ گهر جو احساس، رشتن جو احساس ۽ تحفظ جو احساس ختم ٿي ويو. جديد

غزل هڪ نئين ماحول ۽ نئين صورتحال کي ڏٺو ۽ انهيءَ صورتحال کي جيئن جو تيئن پيش ڪيو.

"وطن کان پوءِ، سنڌي غزل ۾ گهر، "گهر" نہ لڳڻ جو احساس آيو آهي.
گهر هڪ اهڙي جڳهہ آهي، جتي هر ڪو محفوظ محسوس ڪري ٿو.
آسائش پائي ٿو ۽ رشتا ئي گرمائش مان پاڻ کي گرمائي ٿو ۽ ان
قسم جا پاوَ اڳين ڪيترن غزلن ۾ آيا آهن. پر تازي غزل ۾ شاعر
پنهنجي گهر کان بہ ڪيٻائي ٿو. پنهنجو اندر هو گهر ۾ بہ اوري نٿو
سگهي. هڪ قسم جي اجنبيت آهي. گهر جي ڀاتين جي وچ ۾." (45)

جديد غزل ۾ لاتعلقيءَ جو عنصر گهر ڀاتين کان ٿي، شهر وارن، ڳوٺ وارن، رستن، ڏيڏين ۽ ٻنين تائين پکڙيل ملي ٿو. لاتعلقي وسيع ٿيندي وڃي ٿي، پر حقيقت ۾ لاتعلقي جديد غزل جو هڪ اهم موضوع بڻجي وئي آهي. رشتن جي هڪٻئي سان وهنوار تان جديد غزل پردو کنيو آهي.

"هُجي گهر ۾ گهر جو هيس مان ڪٿي،
رسيءَ تي سُڪائڻ وِڏل جئن وڳوا" (46)

جديد غزل ۾ لاتعلقيءَ جي پنيان نئين دؤر جي انسان جي بي حسي پڻ ڏسي سگهجي ٿي. جديد غزل، لاتعلقيءَ جي عنصر ۾ لڪل انساني بي حسيءَ کي پڻ ظاهر ڪيو آهي. انسان جڏهن بي حس ۽ پٿر بڻجيو پوي، تڏهن هو گهر ڀاتين ۽ رت جي رشتن کان بہ لاتعلق ٿي وڃي ٿو. هڪٻئي جي ڏک ۽ تڪليف جي احساس کان آجو ٿي وڃي ٿو.

نارائڻ شيام جي مٿئين شعر واري لاتعلقيءَ کي جنهن نموني ايم ڪمل ورتايو آهي، جديد غزل ۾ اُن جي مٽ ٻيو ڪو شعر سو بہ لاجواب آهي:

"موهن جي دڙي جئن نہ لڏي سار ڪڏهن ڪنهن،
هر مينهن ۽ واچوڙي ۾ پرندو ئي رهيس مان." (47)

"موهن جو دڙو" تلميح سان گڏ لاتعلقيءَ کي شدت سان بيان ڪرڻ لاءِ هڪ نئين علامت پڻ آهي. ايم ڪمل، "موهن جو دڙو، مينهن ۽ واچوڙي" جهڙيون علامتون تخليق ڪري لاتعلقيءَ کي نج تخليقي رنگ ۾ پيش ڪيو آهي.

جديد غزل لاتعلقيءَ جي عنصر کي علامتي ۽ استعاراتي انداز ۾، يا وري تخليقيت ذريعي پيش ڪيو آهي. گهر جي غير سلامتي، گهر جو ٽٽڻ ۽ ڪٽنب جي وکري وڃڻ جي احساس ماڻهوءَ کي ٿوڙي هڪ نئين عذاب ۾ اُڇلي ڇڏيو آهي. گهر ۾ ئي ڏاريائپ جي احساس ماڻهوءَ کي پيچي پور پور ڪري ڇڏيو. جديد غزل ۾ اُن پور پور ٿيل فرد جي احساسن جي نمائندگي ملي ٿي.

ڪرشن راهيءَ جي غزل جا ٻه شعر اڄ جي دؤر جي لاتعلقيءَ جي احساس کي هن ريت اظهارين ٿا:

”گهر جا ڀاتي، جڏهن ته گهر ۾ گڏ اڪيلا ٿا رهن،
پنهنجي گهر ۾ آهن پنهنجا پنهنجا اجنبي.“ (48)

”ڏنو تو اڄا ڀاهريون بند در آ،
گهرن ۾ تون اندر به در بند ڏسندين.“ (49)

جديد غزل ۾ اهو شعر گهر جي احساس جي خاتمي جو اظهار آهي، جديد غزل گهرجي غير سلامتي، گهر ڀاتين ۾ ڏاريائپ جي احساس، لاتعلقي، اڪيلائي، رشتن ۽ ڪٽنبن جي ٽٽڻ جي احساسن کي سمائي فرد کي وڏي اهميت ڏني آهي.

حقيقت ۾ ڏٺو وڃي ته ڏاريائپ جي احساس ۽ لاتعلقيءَ کي جديد غزل ۾ بلاشڪ ته اهم حيثيت ڏني وئي آهي، ان جو تعلق شاعر سان يا اڄ جي فردن سان ضرور آهي، پر ان جو تعلق سماج ۽ ثقافت سان نه هئڻ جي برابر آهي. ان تناظر ۾ ڏٺو وڃي ته جديد غزل ۾ فرد کي اهميت حاصل آهي. شاعرن، فرد جي پيڙائن ۽ احساسن کان اکيون ناهن چورايون. لاتعلقيءَ وارن شعرن کي ڏسندي ائين لڳي ٿو ته جديد غزل فرد جي ذات جي گهيري ۾ قائل آهي. اهو خاص طور هند ۾ سرجندڙ جديد غزل جو هڪ رخ آهي. جديد غزل ۾ اهو رويو ڪڏهن بدلبو اهو چئي نٿو سگهجي.

لاتعلقيءَ جو احساس ادل سومري جي غزل ۾ نئين نموني ۽ نئين ماحول سان آيو آهي. ادل سومري، لاتعلقيءَ جي احساس کي گهر ۽ ڪٽنب جي محدود دائري مان ڪڍي، اُن کي ڳوٺ، ڍنڍ، رستن ۽ ٻنين تائين آڻي وسعت بخشي آهي.

”ڪو به چهرو ڪين ٿو پنهنجو لڳي،
لفظ، لهجا ۽ اکيون سڀ اوپريون.“
ڍنڍ ٿي مون کان پڇي مان ڪير هان،
ڳوٺ، رستا ۽ ٻنيون سڀ اوپريون.“ (50)

اياز گل لاتعلقيءَ جي احساس کي ”دنيا“ تائين آندو آهي، ۽ دنيا تائين پهچڻ لاتعلقيءَ جي انتها آهي.

”ائين گذاريو اسان آهي تنهنجي دنيا ۾،
انڌن جي شهر ۾ جڻ، آرسي رهي آهي.“ (51)

اياز گل، لاتعلقيءَ جي احساس کي صرف ۔دنيا“ تائين پهچائي وسعت ناهي بخشي، پر اُن کي رومانوي رنگ ۾ رڱي احساسن جي هڪ نئين دنيا دريافت ڪئي آهي. رومانويت سان گڏ خالي گهر جو درد ۽ بي گهريءَ جي احساس کي پڻ اُڀاريو ويو آهي.

”چهرو ڪوئي، ديپ، اشارا ڪجهه ڪونهي،
عمر سڄي هي خالي جارا ڪيئن ڪندا.“ (52)

جديد غزل ۾ لاتعلقيءَ جي احساس کي هر شاعر پنهنجي پنهنجي رنگ ۽ انداز ۾ پيش ڪيو آهي:

”هاڻ ڪنهن کي خبر نہ آ گهر ۾،
ڪنڌ ڪهڙيءَ ۾ مان دفن آهيان.“ (53)

”ميرن رشتن کي هُن اُڄلي،
ڪمري جا سڀ پردا ڏوتا.“ (54)

جديد غزل ۾ گهر جي ٽٽڻ جي ڪٿا بہ آهي تہ گهر ڀاتين جي لاتعلقيءَ جو احساس بہ آهي. شهري زندگيءَ ۾ گهر ۾ رهي غير سلامتي ۽ ڏاريائپ جي احساس ۽ فرد جي اڪيلائپ ۽ پيڙا کي جديد غزل سمايو آهي.

”هاڻوڪو غزل ’اڄ‘ سان دويدو آهي. اڄ جي حيات، سماج، شهري ڪروپتائون، آدميءَ جون پيڙائون، قدرن جو هراس ۽ پشت قدمي وغيره جا بيان ان کي وڌيڪ اعتماد جوڳو بڻائين ٿا، بنسبت اڳئين غزل جي جو اڪثر ايراني، عربي استعارن تي ٽڪندو هو.“ (55)

جديد غزل ۾ لاتعلقيءَ کي هر شاعر اظهار جي الڳ ڍنگ سان پيش ڪيو آهي. جديد غزل ۾ فرد جي پيڙا، لاتعلقي ۽ قدرن جي ٽٽڻ جا احساس بہ ڀرپور نمونې ملن ٿا.

جديديت پڄاڻان وانگر جديد غزل هر تعلق ۽ رشتي کي نہ صرف شڪ جي نگاهہ سان ڏسي ٿو. انهن کان لاتعلقيءَ جو اظهار پڻ ڪري ٿو. لاتعلقيءَ جو اظهار جديد غزل جو هڪ عنصر آهي، جنهن ذريعي شاعرن زندگيءَ جي بي معنويت ۽ فرد جي ڪنورتا کي بيان ڪيو آهي. جديد غزل ان اهم عنصر ذريعي اهو ٻڌايو آهي تہ موجوده دؤر ۾ انساني رشتن ۽ ناتن جي ڪا بہ اهميت ناهي رهي. مشيني دؤر جي انسان وٽ جديديت وانگر ڪي قدر ناهن. جديديت پُڄاڻان دؤر جو فرد پيار محبت ۽ همدرديءَ جي جذبن ۽ احساسن کان وانجهيل آهي. اهڙيءَ صورتحال کي جديد غزل نئين رخ کان پيش ڪري، انساني لاچاري ۽ بيوسيءَ جو عڪس چٽيو آهي.

(5) رشتن ۽ قدرن جو ٽٽڻ:

جديديت پڄاڻان صورتحال ۾ رشتا ۽ قدر ٽٽي ختم ٿي چڪا آهن. جديد دؤر جو فرد بي حسيءَ جي اونداهين غار ۾ بند آهي. گهر ڀاتين جي وچ ۾ دوريءَ جون ديوارون نهڻ ۽ خاندانن جي ٽٽڻ، اخلاقي ۽ سماجي قدرن جي خاتمي کي جديد غزل پنهنجو موضوع بڻايو آهي. جديد غزل، فرد سان سِڌو سنئون تعلق رکي ٿو. ان ڪري ان رشتن ۽ قدرن جي ٽٽڻ واري ڪٿا کي جديد دؤر جي صورتحال مطابق پيش ڪرڻ لاءِ نون لفظن ۽ نون خيالن جو سهارو ورتو آهي.

جديديت پُڄاڻان صنعتي تهذيب ۽ صارفين ڪلچر جي عڪاسيءَ جو نالو آهي. ان حوالي سان ڊاڪٽر غفور ميمڻ جو چوڻ آهي تہ :

"ما بعد جديديت جي دئر ۾ شهري ۽ شهري آبادي ڀرا اڙيءَ ڪان وڌي وينديي آهي. نتيجي طور ڪلچر جو قدرن جو خاتمو ٿي ويندو آهي. اتي صرف صارفين جو ڪلچر هوندو آهي. شهر جي سڄي سرگرمي معاشي ۽ واپاري هوندي آهي. اتي رهڻ وارا آهستي آهستي ان ماحول ۾ معاشي نعرن ۾ گم ٿي ويندا آهن. هنن جو وجود ڪجهہ بہ نہ هوندو آهي. اهي صرف مارڪيٽ جو عڪس هوندا آهن. مارڪيٽ ئي هنن جي رهڻ سهڻ جو ڍنگ طئي ڪئي آهي. مابعد جديديت ۾ دنيا مادي حصول جي پويان ديواني هوندي آهي." (56)

اهڙيءَ صورتحال جي عڪاسي جديد غزل هن ريت ڪئي آهي.

"جذبا ۽ احساس شهر ڇڏيا ڀڄڪائي،
جسم سمورا ڪورا ڪاڳر جهڙا هئا،
هر ڇهري جي پنهنجي ٻولي واڪ هيو،
ڳوڙها ٽمڪ سيئي اوڙر جهڙا هئا." (57)

جديد غزل اڄ جي دؤر جي فرد جي پيڙائن ۽ مسئلن کي نئين انداز ۾ پيش ڪيو آهي. رشتن ۽ قدرن جي ٽٽڻ ۽ گهر ڀاتين جي بي رحميءَ کي نارائڻ شيام نئين نموني پيش ڪيو هو. صورتحال اڄ بہ ساڳي آهي، جيڪا شيام جي دؤر ۾ هئي:

"هجي گهر ۾، گهر جو هيس مان ڪٿي،
رسيءَ تي سڪائڻ وِڌل جئن وڳو!" (58)

ايم ڪمل اهو شاعر آهي، جنهن جو غزل جديديت پڄاڻان صورتحال جي ڀرپور عڪاسي ڪري ٿو. ايم ڪمل جي غزل ۾ رشتن ۽ قدرن جي خاتمي ۽ گهر جي ٽٽڻ کي

نين حالتن ۾ نئين صورتحال مطابق پيش ڪيو ويو آهي. ڪمل جو غزل، فرد، شهري زندگي، سماج ۾ ڪلچر سان جڙيل آهي.

جديد غزل ۾ گهر ٽٽڻ جو احساس زوردار نموني اُڀري آيو آهي. گهر جي سلامتي خطري ۾ پئجي وئي آهي. گهر جي ڪرڻ جو احساس زور پڪڙي ويو آهي. هر رشتو گهر جي غير سلامتيءَ جو ذميوار آهي.

"هر پٽ تي الڳ نعرو لکيل آ،
هي گهر تہ ڪرڻ جهڙو لڳي ٿو. (59)

صنعتي سماج ۾ رشتا، سڪ ۾ محبت جا مجسم ناهن رهيا. جديد غزل اهو ٻڌائي ٿو تہ هاڻي "خانداني تار" جي ڳنڍ ٽٽي چڪي آهي، ان ڪري گهر جي ڀتين مان سلامتيءَ جي احساس بجاءِ "شاڪ لڳڻ" شروع ٿي چڪا آهن.

"گهر جي ڀتين مان شاڪ اچي ٿو
ڳنڍ تار جو ٽُٽِي پيو آ." (60)

ٻاهر هو بچي ويو، گهر جي ڀتين ڦٿيس،
پيدا ٿين ٿا شهر ۾ خطرا ڪٿان ڪٿان." (61)

موجوده دور ۾ گهر جي سلامتيءَ جو احساس ختم ٿي چڪو آهي، گهر صرف ۾ صرف ديوارن جي هئڻ جو نالو رهجي ويو آهي، ۽ گڏ رهندي دوريءَ جو احساس جديد غزل ۾ شدت سان ملي ٿو.

"گهر بہ ديوارون ۾ ديوارون ٿيا،
لوڪ گڏجي وينا آهن ڏار سڀ." (62)

ديوار در کي گهر ٿي سڏيائون، جتي ڪٿي،
۽ گهر تہ صرف وهم ئي ديوار در جو هو." (63)

جديد غزل اڄ جي حالتن ۾ اڄ جي صورتحال کي پيش ڪري رهيو آهي. رشتن جي احساس بجاءِ ديوارن ۾ ڀتين جو احساس اُڀري آيو آهي. صرف ايتروئي نہ هاڻي تہ اهي ديوارون ۾ ڀتيون بہ سلامتي بجاءِ غير سلامتيءَ جو احساس ڏيڻ لڳيون آهن. رشتن ۾ قدرن جي ٽٽڻ جي حوالي سان ڏسجي تہ سمورا اخلاقي قدر ٽٽي چڪا آهن. غزل ۾ اها تبديلي جديديت پڄاڻان صورتحال کان پوءِ آئي آهي. جديد غزل بابت واسديو موهيءَ جو چوڻ آهي تہ:

"هند ۾ سنڌ جو غزل سگهارو آهي، ان ۾ شڪ ناهي، اهو پنهنجين پراڻين روايتن کي اڳيان وڌائڻ سان گڏوگڏ نيون ڪوجون ڪندو ٿو

رهي. نوان ڪوهه ڪوٽيندو ٿو رهي. نوان تجربا ڪندو ٿو رهي. اُهو حد
متحرڪ آهي، ان ڪري تبديلي اُن جي سُڀاءَ ۾ آهي، ۽ اها ئي هڪ
زنده چيز علامت به آهي.“ (64)

رشتن جي وچ ۾ آيل دوري ۽ ڏاريائپ جا عڪس، جديد غزل جي تبديليءَ جي علامت آهن. نوان خيال، نئون فڪر، نئون ذهني رويو، نوان مونجهارا ۽ مسئلا ۽ نيون پيڙائون جديد غزل جي سڃاڻپ آهن.

”ماڻهو اڳيان پوبان پاڇا ڊوڙن ٿا،
نظرن ڏي هر روز تماشا ڊوڙن ٿا.
سچ، اُصول ۽ احساسن کي دفنائي،
رستن تي بس زنده لاشا ڊوڙن ٿا.“

**

”ڪيئن ڪري سگهندا، منزل کي پنهنجو هُو؟
خيال اُهي جي چارئي پاسا ڊوڙن ٿا.“ (65)

**

هر عمل تو وڪامي اڄڪلهه،
هر گهڙيءَ جي بها هلي تي پئي.“ (66)

**

”هڪٻئي کان اڻ واقف آهن،
ساڳي ماءُ جا ڄايل آهن.“ (67)

**

”نه ڪنهن به چيز سان تعلق رهيو هيو باقي،
خبر نه آهي ته رشتن کي رات ڇا ٿيو هو؟“ (68)

جديد غزل شهري زندگيءَ جي انتها ۽ رشتن ۽ قدرن جا عڪس، اهڙي پيڙيندڙ جذبي تحت سمايا آهن، جو پڙهندي ئي پيڙا جو احساس جاڳي پوي ٿو. اها پيڙا نه صرف اڄ جي فرد جي پيڙا آهي، پر اها پيڙا پوري سماج ۽ اڄ جي دؤر جي پيڙا آهي. جنهن کان ڪنهن به صورت لنوائي نٿا سگهون.

”جدا هر پُٽ جو ڪمرو ڪمرو آهي،
امڙ جي کٽ رکڻ اوکو لڳي ٿو.“ (69)

"اج بہ رشتن جي رهزنيءَ راڳيو
لڙڪ اج پيو ڪيم وصول، امان!" [70]

جديد غزل ۾ رشتن جي ٽٽڻ ۽ گهر جي غير سلامتيءَ جي احساس کان علاوه اخلاقي ۽ سماجي قدرن جي خاتمي جا عڪس پڻ پيش ڪيا ويا آهن. قدرن جي ٽٽڻ کان پوءِ شاعر جي من ۾ جيڪي احساس جاڳن ٿا، انهن کي جديد غزل هن ريت پيش ڪيو آهي:

"تو ۾ ڪو ماڻهپو مون ڏٺو ڪو نہ آ،
توکي بس اِن ڪري ديوتا ٿو سڏيان!" [71]

۽ ٻيو عڪس ۽ رخ هيءَ آهي:

"ڪُڏ تائين ٻوڙ ڪوڙ جي، سچو سدا نچي،
وشواس ڪئن ڪيان مان، وڏا سچ چٽي ويا." [72]

سماجي ۽ اخلاقي قدرن جي ٽٽڻ جو الميو بہ اج جي دؤر جو فرد ئي ڀوڳي ٿو ۽ جديد غزل، اج جي دؤر جي فرد جو سگهارو آواز آهي.

"لوڻ جهڙا ٿڪ ٻُڌندي، پٿرن جا لفظ سهندي،
دوستن کان جو ٿيو سنگسار هو سو مان هيس." [73]

**

"ڪري جي ماڻا تہ ڪنهن سان پيلا ڪري مومل،
وڃي وسايو ڪٿي شهر ئي نئون راڻي!" [74]

جديد غزل، فرد سان، سماج سان، ثقافت ۽ مقاميت سان جڙيل آهي. ان ۾ حسي ادراڪ آهي. ان جو رخ جديديت وانگر مايوس ڪندڙ ناهي. جديد غزل، هر قسم جي نظريي ۽ مطلق سچ کان پنهنجي پاند کي نہ صرف بچايو آهي، پر سيني نظرين ۽ مطلق سچن کي رد ڪري پنهنجي لاءِ آزاديءَ جي نئين رستي جي چونڊ ڪئي آهي، ۽ اُن تي سياويڪ سفر ڪيو آهي.

نتيجو:

جديد غزل ۾ جديديت پڄاڻان صورتحال جا ڪيترا ئي عڪس موجود آهن. ان ۾ معاشري، سماج، سياسي ۽ معاشرتي مسئلن جو گهرو شعور آهي. جديد غزل عام ماڻهن ڏانهن مُڙيو آهي. ان ۾ عام ماڻهن جي زندگيءَ جا مختلف پهلو سمايل آهن. ان ڪري جديد غزل، جديديت پُڄاڻان سان گهرو تعلق جوڙيو آهي. ان تعلق سبب جديد غزل ۾ فني ۽ فڪري تبديليون آيون آهن.

جديد غزل ۾ زندگيءَ جي مختلف پهلوئن کي جديديت پڄاڻان صورتحال مطابق پيش ڪيو ويو آهي. جديد غزل دراصل سائنسي ترقي ۽ مشيني زندگيءَ خلاف ردعمل ۽ احتجاج جو نالو آهي. جديد غزل ۾ انساني صورتحال کي نئين رنگ ڍنگ سان اظهاريو ويو آهي. جديديت پڄاڻان جي اثر سبب جديد غزل ۾ فرد جي زندگيءَ جي مختلف رخن کي بيان ڪرڻ کان علاوه ان ۾ سماجي ۽ سياسي مسئلن، واقعن ۽ حالتن جا عڪس پيش ڪيا ويا آهن.

جديد غزل ۾ سُڃاڻپ وڃائي ويٺل فرد جي لاءِ "بي مُهاندي" هئڻ جو تصور ملي ٿو. ان کان علاوه "ميلي جي تنهائي" ذريعي فرد جي سڃاڻپ وڃائڻ جو فڪر سمايل آهي، ۽ گڏوگڏ يڪ مُهاندائي ثقافت يا گهڻ رُخي سُڃاڻپ واري ڳالهه جديديت پُڄاڻان صورتحال کي نئين رخ کان پيش ڪري ٿي.

جديد غزل انساني بي حسي ۽ ڪنورتا کي بيان ڪري، جديديت پُڄاڻان دؤر جي ڀيانڪ روپ تان پردو کنيو آهي. انساني احساسن، همدردي ۽ پنهنجائپ کان وانجهيل مشيني دؤر جي انسان جي دئيتي روپ کي جديد غزل نئين فڪر سان پيش ڪيو آهي.

جديد غزل مذهبي عقيدن کي نه صرف للڪاريو آهي، پر عقيدن ۾ قاتل انسانن کي آزاديءَ جو احساس ڏياريو آهي. پرمن جي سهاري جيئندڙ انسانن کي نئين سوچ ڏني، کين آزاديءَ سان جيئڻ جو ڏگ ڏنو آهي.

نئين صنعتي تهذيب ۽ شهري زندگيءَ ۾ اڪيلائي قدرن، رسمن، رواجن، ۽ رشتن جي ٽٽڻ سان لاتعلقيءَ جو احساس ۽ انسانن کان انساني دوريءَ جو احساس، پهتل ملي ٿو. جديد غزل مشيني انسان جي سُڃاڻ، ورثاءُ ۽ هلت جا نقش چٽي، انساني بيوسيءَ ۽ لاچاريءَ کي بيان ڪرڻ سان گڏ مشيني دؤر جي ڀيانڪ صورتحال کي اظهاريو آهي.

حوالا

1. شورو شوڪت حسين، سارنگا، سارنگا پبليڪيشن، حيدرآباد، شمارو 9، 2010، ص 84
2. ساڳيو ص 83
3. موهي واسديو سارنگا، سارنگا پبليڪيشن، حيدرآباد، شمارو 9، 2010، ص 43
4. نانگراج مصطفيٰ، راهون پنڌ پيون، روشني پبليڪيشن، ڪنڊيارو 2015ع، ص 235
5. سولنگي حبدار، مُنڌ ٻوڙيو مهراڻ، سمبارا پبليڪيشن، حيدرآباد 2019ع، ص 183
6. نانگراج مصطفيٰ، راهون پنڌ پيون، روشني پبليڪيشن، ڪنڊيارو 2015ع، ص 222
7. ميمڻ ڊاڪٽر غفور، جديديت پُڄاڻان، ديبل پبلشرز، حيدرآباد 2023ع، ص 43
8. پشپ لعل، ايم ڪمل جو چونڊ ڪلام، ويڻا پبليڪيشن، اُلهاسنگر، 2001ع، ص 33
9. گل اياز، ميلي جي تنهائي، پوئيٽ پبليشنگ هائوس، خيرپور 2012ع، ص 95
10. ساڳيو ص 68
11. ڪمل گوپ، سچ اڳيان ٻڪ، تخليق پبليڪيشن، احمد آباد 2011ع، ص 127

12. مولاڻي ڪيمن يو، ڏرتيءَ کان آڪاس تائين، لڪشمي پبليڪيشن، ڀوپال، 2010ع، ص 20
13. شبير جاويد، فنا سواءِ سڀ فنا، ڪنول پبليڪيشن، قنبر، 2014ع، ص 101
14. جاني اياز، دراوڙدل جي تنهائي، نئون نياپو ڪراچي، 2016ع، ص 172
15. موهي واسديو، ورهاڱي کانپوءِ سنڌي غزل جو هئنڊ بڪ، ساهتيہ اڪادمي، گجرات، 2008ع، ص 273
16. پريت رخسانہ، نگاهن جا سجدا، ماءِ پبليڪيشن، سکر، 2014ع، ص 60
17. پريت رخسانہ، هن جو پاڇو چنڊ جو سمبارا پبليڪيشن، حيدرآباد، 2021ع، ص 84
18. ساڳيو، ص 58
19. پشپ لعل، ايم ڪمل جو چونڊ ڪلام، ويٺا پبليڪيشن، اُلهاسنگر، 2001ع، 31
20. ڪمل، ايم، باهہ جا وارث، ڪمل ڪتاب گهر، اُلهاسنگر، 1986ع، ص 66
21. ميمڻ ڊاڪٽر غفور، جديديت پُڄاڻان، ديبل پبلشرز، حيدرآبا، د2023ع، ص 70
22. ڪمل ايم، روشن راهون ڏُنڏلا ماڳ، ڪمل ڪتاب گهر، اُلهاسنگر، 1981ع، ص 41
23. ڪمل ايم، من مُڙي نٿو، ڪمل ڪتاب گهر، اُلهاسنگر، 1995ع، ص 24
24. ڪمل گوپ، پن ڇڇڻ جو آواز، تخليق پبليڪيشن، احمد آباد. 2013ع، ص 94
25. حاسد ارجن، آزاديءَ کانپوءِ سنڌي غزل جي ائنٿالاجي، ساهتيہ اڪادمي، دهلي، 2008ع، ص 152
26. سولنگي احمد، خواب آوارا پکي، سنڌيڪا پبليڪيشن، ڪراچي، 2013ع، ص 26
27. پيرزادو رحمت، دلين جا داخلي رستا، ريڪائون پبليڪيشن، ڪراچي، 2016ع، ص 119
28. شورو شوڪت حسين، سارنگا، سارنگا پبليڪيشن، حيدرآباد، شمارو 9، 2010، ص 93
29. سولنگي احمد، خواب آوارا پکي، سنڌيڪا پبليڪيشن، ڪراچي، 2013ع، ص 222
30. سميجو اسحاق، گيڙو ويس غزل، روشني پبليڪيشن ڪنڊيارو، 2015ع، ص 409
31. نانگراج مصطفيٰ، راهون پنڌ پيون، روشني پبليڪيشن، ڪنڊيارو، 2015ع، ص 34
32. بخاري استاد، اوتون جوتون، روشني پبليڪيشن، ڪنڊيارو 2005ع، ص 189
33. ناٿن شاهي، آٿر، چا چيس آئيني، رمجهہ پبليڪيشن، دادو، 2006ع، ص 82
34. حاسد ارجن، ساهي پٽجي، اسڪين ڪمپيوٽرس، احمد آباد، 2006ع، ص 49
35. مولاڻي ڪيمن يو، ڏرتيءَ کان آڪاس تائين، لڪشمي پبليڪيشن، ڀوپال، 2010ع، ص 45
36. ڪمل ايم، باهہ جا وارث، ڪمل ڪتاب گهر، اُلهاسنگر، 1986ع، ص 34
37. موهي واسديو، ريل جي پٽڙي ميري، تخليق پبليڪيشن، احمد آباد، 2009ع، ص 100
38. سميجو اسحاق، فيس بڪ پيج
39. حاسد ارجن، آزاديءَ کانپوءِ سنڌي غزل جي ائنٿالاجي، ساهتيہ اڪادمي، دهلي، 2008ع، ص 52
40. آسوداڻي ونود، ڀُڻ ڀُڻ، آميسٽ پرنٽرس، ڀوپال، 2005ع، ص 87
41. مولاڻي ڪيمن يو، ڏرتيءَ کان آڪاس تائين، لڪشمي پبليڪيشن، ڀوپال، 2010ع، ص 25
42. حاسد ارجن، آزاديءَ کانپوءِ سنڌي غزل جي ائنٿالاجي، ساهتيہ اڪادمي، دهلي، 2008ع، ص 176
43. سولنگي احمد، خواب آوارا پکي، سنڌيڪا پبليڪيشن، ڪراچي، 2013ع، ص 384

44. آذر اشفاق، عشق جڻ ڪو سگهڙ آهي، ڪنول پبليڪيشن، قنبر، 2019ع، ص 40
45. موهي واسديو، ٻالهہ شاعريءَ جي، ٽائيمس پبليڪيشن، اُلهاسنگر، 2017ع، ص 12
46. نانگراج مصطفيٰ، راهون پنڌ پيون، روشني پبليڪيشن، ڪنڊيارو، 2015ع، ص 110
47. ڪمل ايم، باهہ جا وارث، ڪمل ڪتاب گهر، اُلهاسنگر، 1986ع، ص 22
48. موهي واسديو، ٻالهہ شاعريءَ جي، ٽائيمس پبليڪيشن، اُلهاسنگر، 2007ع، ص 12
49. موهي واسديو، ورهاڱي کانپوءِ سنڌي غزل جو هئنڊ بڪ، ساهتيہ اڪادمي، گجرات، 2008ع، ص 239
50. سومرو ادل، وساري نہ ڇڏجو، روشني پبليڪيشن، ڪنڊيارو، 2004ع، ص 56
51. گل اياز، ميلي جي تنهائي، پوئٽ پبليشنگ هائوس، خيرپور، 2012ع، 50
52. ساڳيو ص 60
53. سومرو سعيد، اڌ خيال جي خاڪ، ڪنول پبليڪيشن، قنبر، 2012ع، ص 58
54. گبول مشتاق، نوٽبڪ ٽان، 2018ع، ص 15
55. موهي واسديو، ٻالهہ شاعريءَ جي، ٽائيمس پبليڪيشن، اُلهاسنگر، 2007ع، ص 21
56. ميمڻ ڊاڪٽر غفور، جديديت پُڄاڻان، ڊيبل پبلشرز، حيدرآباد، 2023ع، ص 36
57. ساڳيو
58. نانگراج مصطفيٰ، راهون پنڌ پيون، روشني پبليڪيشن، ڪنڊيارو، 2015ع، ص 110
59. پشپ لعل، ايم ڪمل جو چونڊ ڪلام، ويٽا پبليڪيشن، اُلهاسنگر، 2001ع، ص 44
60. ساڳيو، ص 46
61. ڪمل
62. پشپ لعل، ايم ڪمل جو چونڊ ڪلام، ويٽا پبليڪيشن، اُلهاسنگر، 2001ع، ص 29
63. صدف شريڪانت، زندگيءَ هڪ وار وري شروع ڪرڻي پوندي، سچائي اشاعت گهر ۽ ڪويتا پبليڪيشن، حيدرآباد، 2005ع، ص 29
64. موهي واسديو، ٻالهہ شاعريءَ جي، ٽائيمس پبليڪيشن، اُلهاسنگر، 2007ع، ص 31
65. گل اياز، ميلي جي تنهائي، پوئٽ پبليشنگ هائوس، خيرپور، 2012ع، 80
66. ساڳيو، ص 101
67. زميني آسي، مچتا جي وچ ۾، سنڌي ساهت گهر، حيدرآباد، 1992ع، ص 162
68. شبير جاويد، فنا سواءِ سڀ فنا، ڪنول پبليڪيشن، قنبر، 2014ع، ص 101
69. آسوداڻي ونود، پُڻ پُڻ، آميسٽ پرنٽرس، ڀوپال، 2005ع، ص 59
70. سومرو سعيد، اڌ خيال جي خاڪ، ڪنول پبليڪيشن، قنبر، 2012ع، ص 64
71. صدف شريڪانت، زندگيءَ هڪ وار وري شروع ڪرڻي پوندي، سچائي اشاعت گهر ۽ ڪويتا پبليڪيشن، حيدرآباد، 2005ع، ص 24
72. ڪمل گوپ، پن ڇڄڻ جو آواز، تخليق پبليڪيشن، احمد آباد، 2013ع، ص 140
73. سومرو سعيد، ڇٽيل گل تي صبح، ڪنول پبليڪيشن، قنبر، 2017ع، ص 34
74. گل اياز، ميلي جي تنهائي، پوئٽ پبليشنگ هائوس، خيرپور، 2012ع، 112

حبدار سولنگي

شيخ اياز جي ڪرداري نظمن جو تحقيقي ۽ تنقيدي اڀياس

"A Critical and Analytical Study of Character-Oriented Poetry of Shaikh Ayaz"

Abstract

This research presents a critical and analytical study of Shaikh Ayaz's character poems, highlighting his distinctive contribution to Sindhi literature. Shaikh Ayaz (1923–1997) is a remarkable poet whose art embodies poetic beauty, philosophical thought, and humor in complete harmony. Among his many literary qualities, the creation of character poems occupies a prominent place. After Shah Abdul Latif Bhittai, Ayaz revitalized Sindhi poetry by introducing powerful characterization through diverse poetic figures.

Characterization, as an artistic form, expresses a character's emotions, attitudes, and psychological states in a natural and realistic manner. In a character poem, the poet creatively presents a character — whether drawn from history, society, or imagination — with complete artistic freedom. The essential elements of such poetry include the psychology of temperament, ideological depth, and a vivid creative passion that enhances the poem's thematic significance.

Ayaz's poetic subjects are deeply rooted in his social surroundings, reflecting the living pulse of human experience. Characters appear across all his poetic genres, including ghazal, bait, wa'i, geet, haiku, triolet, nazm, azad nazm, and prose poem. His character poems stand as profound examples of both artistic creativity and ideological expression in Sindhi poetry.

Keywords: Shaikh Ayaz, characterization, character poem, Sindhi poetry, literary criticism.

شيخ اياز (جنم: 1923ع، وفات: 1997ع) سنڌي ٻوليءَ جو اهڙو شاعر آهي، جنهن وٽ شعري ڪائنات جون سڀ حُسناڪيون، تهذيبون، روايتون، فڪر ۽ فلسفا، تحرڪ ۽ تحريڪون، سگهه ۽ سچايون ڀرپوريت سان ملن ٿيون.

سنڌي شاعري، جنهن کي جدت جي هلڪي ڦلڪي روشني ڪشنچند بيوس ۽ سندس همعصرن ڏِني، اياز ان کي مڪمل سج بڻايو جنهن ڪري شاعريءَ جو هڪ پورو دورُ مڪمل طرح اُڀري ۽ واضح ٿي اڳيان آيو اياز پنهنجي شاعريءَ وسيلي شعري اظهار جا نوان رُخ پيدا ڪري، ان کي فني ۽ فڪري وسعت ڏِني.

ڊاڪٽر اسحاق سميجو پنهنجي ڪتاب ”شيخ اياز جي شاعريءَ“ ۾ لکي ٿو: ”اياز هڪ اهڙو شاعر آهي، جنهن کي اسان سنڌي شاعريءَ جو هڪ مڪمل دور سڏي سگهون ٿا، جنهن وقت گُذرڻ سان هڪ روايت جو درجو حاصل ڪري ورتو آهي. جيتوڻيڪ اياز جي دور ۾ اياز سان گڏ شاعرن جو هڪ پُورو نکٽ آهي، پر ظاهر آهي ته ان جو چنڊ اياز ئي آهي.“ (1)

ٻين انيڪ شعري خوبين سان گڏ شيخ اياز جي شاعريءَ جو هڪ اهم پاسو ان جا ڪرداري نظم آهن. شاهه لطيف کان پوءِ شيخ اياز ئي سنڌي شاعريءَ ۾ گهڻا ڪردار ۽ مضبوط ڪردار نگاري پيش ڪئي آهي. شيخ اياز جي ڪرداري نظمن تي ڳالهائڻ/لکڻ کان اڳ ۾ شاعريءَ ۾ ڪردار، ڪردارنگاري ۽ ڪرداري نظمن بابت ويچار هيٺ ڏجن ٿا. ڪردار: ”ڪردار“ فارسي زبان جو لفظ آهي، جنهن کي سنڌي، اردو، پنجابي ۽ براهوي زبانن ۾ به ڪردار ئي چيو ويندو آهي. جڏهن ته انگريزيءَ ۾ ان لاءِ ”character“، هنديءَ ۾ هلت يا چال ۽ پشتو ۾ ”سلوڪ“ چيو وڃي ٿو.

ڪرداري نگاري: ادب جي مختلف صنفن ۾ ڪردارن جي پيشڪش کي ”ڪردار نگاري (characterization) سڏيو ويندو آهي. ڪردارن جي فني ۽ فڪري تراش ڪردار نگاريءَ جي ذمري ۾ اچي ٿي، جنهن ۾ ڪردار جا سارويا عملي روپ ۾ وڏيڪ واضح ٿي، پنهنجي سڃاڻپ ڪرائيندا آهن.

ڊاڪٽر قاضي خادم لکي ٿو: ”ادب ۾ ڪردار نگاري ايتري ته اهم آهي، جو ڪڏهن ڪڏهن ڪو فنپارو صرف ڪردار نگاريءَ جو مثال لڳندو آهي، اها هڪ اديب جي سُڄاڻائي آهي، جو هو نه صرف ظاهري طرح نظر ايندڙ حالتن جي آڌار تي ڪردار نگاري ڪري ٿو بلڪه هُو هڪ ڪردار جي سوچ، اندر جي آنڌ مانڌ ۽

انهن حالتن جو بہ تجزيو ڪري ٿو جن جي ڪري ان ڪردار ۾ مختلف وقتن ۾ مختلف تبديليون ايندڙيون رهن ٿيون.“ (2)

ڪردار نگاري بہ هڪ فن آهي، جنهن ۾ ڪردار جا احساس، روّيا، ۽ سڀاءُ هڪ خاص فطري انداز ۾ بيان ڪيا وڃن ٿا.

ڪرداري نظم: ڪرداري نظم، جديد نظم جو هڪ قسم آهي- شاعرُ پنهنجي نظم ۾ ڪو ڪردار پيش ڪندو آهي، ڪردار شاعر جو تخليق ڪيل هُجي يا سماج ۽ تاريخ مان کنيل هُجي، ان لاءِ هر شاعر آزاد آهي. ڪرداري نظم لاءِ پهرين ڳالهہ ڪردار جي مزاج جي نفسيات ۽ فڪري پهچ آهي. ڪردار پنهنجي بيهڪ ۾ جيترو واضح ۽ فڪري اُهڃاڻ وارو هوندو، نظم اوترو اهم ۽ تخليقي طور اُڀري ايندو. ڪردار ڪنهن ”ڪهاڻيءَ“ جو هُجي يا ”نظم“ جو اُن جي تخليقي اهميت هڪ جهڙي هوندي آهي، ڪرداري نظم، نظم جي گهاڙيٽي ۾ هڪ منظوم ڪهاڻي آهي، جنهن ۾ نظم جا فني ۽ فڪري لوازمات بہ شامل هوندا آهن، ڪرداري نظم ۾ نظم جو فڪري تاڃي پيٽو ڪردار جي مزاج تي ٻڌل هوندو آهي.

شيخ اياز گهڻ رُخ ۽ گهرو شاعر آهي- هن وٽ فڪر جون نيون ڏارائون ۽ خيال جون وسعتون مِلن ٿيون. اياز جي هر شعري صنف ۾ مختلف ڪردار مِلن ٿا. ”بيت“ کان ”غزل“ تائين ۽ ”دوهي“ کان ”نثري نظم“ تائين سندس شاعري مختلف ڪردارن سان ڀريل آهي. اياز جا ڪرداري نظم سندس سڃاڻپ جو هڪ الڳ باب آهن. سندس ڪرداري نظمن ۾ ڀرپور ڪردار نگاريءَ سان گڏ نظرياتي اُپٽار بہ ملي ٿي. هُو جذبي جي شدت وسيلي پنهنجي شعري ڪردارن کي لافاني بڻائي ڇڏي ٿو. شيخ اياز کان اڳ جي جديد شاعرن وٽ شاعريءَ ۾ ڪردارن جو سلسلو جهيڻو ۽ جَهڪو رهيو. اياز ان سلسلي کي وڏيڪ واضح ۽ تخليقي طور متحرڪ ڪيو ۽ اهو شعري تاريخ جو هڪ الڳ بابُ ٿي بيٺو. اياز وٽ ڪيترا ئي ڪردار پنهنجي ڏندڪٿائي، تمثيلي ۽ تخليقي حيثيت ۾ اُڀري آيا ۽ ائين اياز وٽ مختلف ڪردارن جي هڪ الڳ دُنيا آباد ٿيڻ لڳي.

نظم ۾ ڪردارن جا مختلف قِسم ڇاڻائيندي، اردوءَ جو ناميارو نقاد قاسم يعقوب لکي ٿو: ”پهريان اُهي ڪردار، جنهن ۾ شاعر ڪنهن بہ ڪردار کي ظاهر نہ ڪندو آهي، پر چوڻ واري جو بيانيو (Narration) هڪ ڪردار بڻجي ويندو آهي. ٻيا اُهي ڪردار جيڪي شاعر جي واحد صيغي جي نمائندگي ڪندا آهن، تيان اُهي

ڪردار جيڪي باقاعده ڪنهن شيءِ، ڪنهن مخلوق يا ڪنهن صفت جي نمائندگي ڪندي نظر ايندا آهن.“ [3]

اياز جي شاعريءَ ۾ ڪردارن جا اهي ٽيئي قِسم مِلن ٿا. هُو جديد سنڌي شاعريءَ ۾ ڪرداري نظم جو سڀ کان اهم شاعر آهي. شاعريءَ ۾ اياز هڪ انسان دوست شاعر آهي. هن وٽ ماڻهوءَ جو مانُ ۽ ڌرتيءَ جي عظمت هڪ خاص فڪري حيثيت اختيار ڪن ٿا.

امير علي چانڊيو لکي ٿو: ”اياز جو فڪر ڌرتيءَ جي ماڻهن مان جلا حاصل ڪري ٿو گرد و پيش جي مادي حقيقتن کي داخلي ڪيفيتن سان هم آهنگ ڪري ٿو هُو غمِ زندگيءَ بجاءِ غمِ دوران کي ترجيح ڏئي ٿو.“ [4]

اياز جو هڪ نظم ”راجا ڏاهر“ آهي، جنهن ۾ هُو سنڌ ڌرتيءَ جي جوڌي ڪردار راجا ڏاهر کي مخاطب ٿي ڌرتيءَ جي ڌيئرن سان ٿيل تاريخي ظلم ۽ ناانصافيءَ خلاف پنهنجو احتجاجي آواز بلند ڪري ٿو:

”راجا ڏاهر،
تنهنجون نياڻيون
سهڻيون سياڻيون
ڪنهن هٽ آنديون
مانديون بانديون!
چيلهه ۾ رسا
چِڪبا چوٽا
اڳيان گهوڙا
پُٺ تان پياريون
راڄ ڪماريون
ننگيون ساريون“! [5]

اياز جي انهن سٽن ۾ ڌرتيءَ جي باندي ڌيئرن جو درد آهي. جيڪو سٽن مان پلتجي نڪري ٿو نظم جي آخري سِٽن ۾ هُو پنهنجي ڪردارن کي صرف هيڻو ۽ لاچار ڏيکاري ماتم نہ ٿو ڪري، پر هو پنهنجي ڪردارن کي عظمت ڏئي ٿو. انهن کي پنهنجون ڪوتائون سڏي، ساڻن پنهنجو ناتو ڳنڍي ٿو ۽ ظلم خلاف نفرت ظاهر ڪري انسان دوستيءَ جو حق ادا ڪري ٿو:

”ها پر آهي
پو بہ انهن جي
مُنهن تي نفرت
عظمت، جرئت
آهن منهنجون
چڻ ڪويتائون.“ (6)

ان نظم جي حوالي سان ڊاڪٽر اسحاق سميجو لکي ٿو: ”راجا ڏاهر جي شهادت ۽ عرب حملي آورن جي سنڌ تي قبضي کان سواءِ راجا ڏاهر جي نياڻين جي عصمت کي شاعريءَ جو موضوع بڻائڻ پنهنجي اصل ۾ بنياد سان ڳنڍجڻ جي ڳالھ هئي.“ (7)

اياز امن جو شاعر آهي. هُو هر ظلم، ڏاڍ ۽ جنگ لاءِ پنهنجي شاعريءَ ۾ ڌڪار وارو جذبو رکي ٿو. هو ڌرتيءَ تي بم ۽ بارود نہ پر رنگ رتول ڏِسڻ چاهي ٿو ان ڪري هُو ڌرتيءَ تي ٿيندڙ ”جنگ“ کي ننديو ٿو ۽ انسان سان پنهنجائپ جو ناتو تلاش ڪري، ان جي قول ۽ ٻول سان پنهنجو رشتو جوڙي ٿو.

اياز جو نظم ”هي سنگرام“ هڪ ڀرپور ۽ تمام گهڻو مقبول آهي. هيءُ نظم هن 1965ع ۾ پاڪ-ڀارت جنگ دوران لکيو. نظم لکڻ جي ڏوهہ ۾ ڪيس قيد ڪيو ويو ۽ سندس ڪتابن تي پابندي وڌي وئي.

”هي سنگرام!
سامهون آ
نارائڻ شيام!
هن جا منهنجا
قول بہ ساڳيا
ٻول بہ ساڳيا
هو ڪوِتا جو ڪاڪ ڏٺي، پر
منهنجا رنگ-رتول بہ ساڳيا
ڍٽ بہ ساڳيا
ڍول بہ ساڳيا
هانءُ بہ ساڳيو
هول بہ ساڳيا

هن تي ڪيئن بندوق کڻان مان!
هن کي گولي ڪيئن هڻان مان!
ڪئين هڻان مان“! (8)

هن نظم ۾ ڪردار تہ نارائڻ شيام آهي، پر حقيقت ۾ هيءُ نظم انسان ذات جي عالمي امن جو ترانو آهي، هن نظم ۾ نارائڻ شيام جو ڪردار علامتي آهي. شاعر امن سان پيار ظاهر ڪري جنگ کان شديد نفرت جو اظهار ڪري ٿو. هن نظم بابت امير علي چانڊيو لکي ٿو: ”امن ۽ جنگ“ جي موضوع تي هن کان زياده بهتر نظم شايد ئي ڪو لکيو ويو هجي. نارائڻ شيام هڪ امن پسند شهريءَ جي علامت آهي، جيڪو جنگ جي ”ڪارڻ“ لاءِ هڪ چيلينج آهي، سندس سيني ۾ اهڙي دل ڌڙڪي ٿي، جيڪا انساني دل آهي، ڪا وحشي يا پاڳل جي دل نہ آهي، هو ڪوتا جو ڪاڪ ڏٽي بہ آهي، هو بہ ”جنگ“ کان متنفر آهي ۽ هن جو پيغام بہ ”امن“ آهي. هو بي قصور ۽ مظلوم آهي. نظم جي ساري خوبي ان ۾ آهي تہ جي هڪ علامت آهي، سو ”هن کي گولي ڪيئن هڻان مان“ جي لفظن ۾ پنهنجي مجبوري ظاهر ڪري ٿو يعني هو گولي هڻڻ نہ ٿو چاهي، پر پس پرده جنگ ڪرائيندڙ اصل قوت لاءِ بہ هن ۾ پوشيده نفرت پڙڪو کائي اُٿي ٿي ۽ هن ۾ زيرِ لب اهڙين سوچن جو اظهار نظر اچي ٿو. ڪرداري نظمن ۾ شاعر پنهنجي سوچ، فڪر ۽ نظريي جو اظهار بہ ڪندو آهي، جيئن هن نظم ۾ اياز ”جنگ کان نفرت ۽ امن سان محبت“ واري نظريي جو اظهار ڪيو آهي. نظم ۾ ڪردار علامتي آهن. اصل ۾ هن نظم ۾ هڪ علامتي ڪردار وسيلي هڪ نظريي جو اظهار ڪيو ويو آهي.

اياز پنهنجي هڪ ٻئي نظم ۾ بہ علامتي ڪردار پيش ڪري، پنهنجي انسان دوستيءَ واري نظريي جو پرچار ڪيو آهي. اياز هڪ انسان دوست شاعر آهي، سندس شاعري عالمي انساني ڀائيچاري جو درس ڏئي ٿي. ”اياز جي انسان دوستي ۽ ان جي عظمت ۾ ايمان جي حد تائين يقين جو نتيجوئي آهي، جو هن جي شاعري گذريل سٺ سالن کان بہ وڌي عرصي کان هر دور ۾ زنده شاعريءَ طور متحرڪ ۽ سرواڻيءَ وارو ڪردار ادا ڪندي اچي ٿي.“ (10)

”هي هابيلُ
هُو قابيلُ!
ساڳي ڪُک جا ٻئي رهواسي

هڪڙو ٻئي جي رت جو پياسي!
توکي مصحف پڙهڻو آهي،
دور ستارن جي ڏاکڻ تي
جنت تائين چڙهڻو آهي
مون لئہ دوزخ کولي کولي
مون کي ڏاڍي ننڊ اچي ٿي
ٻاهر وچ
ڏٽيءَ کي مچ
پڙهين جو پڙهہ." (11)

هن نظم ۾ ڪردار تمثيل طور ڪم آيا آهن. ٻئي ڪردار هڪ ئي ڳُڪ مان جنم ورتل هڪ ئي رت مان تخليق ٿيل آهن، پوءِ بہ انهن ۾ انساني مفادن جي جنگ آهي. شاعر انهن کي انسانيت جو مصحف پڙهڻ لاءِ چئي، انسان دوستيءَ واري عالمي نظريي جو پرچار ڪري ٿو "اياز جي شاعريءَ جو اهو روپ انسان دوستي ۽ امن جو مظهر آهي، اياز جي اها انسان دوستي ۽ عالمي برادريءَ جو سَڏُ مذهبي ڪٽرپڻي کان بالاتر آهي، اها همہ گير دعوت محض انسانيت تي مبني آهي." (12)

شيخ اياز ڌرتيءَ جو شاعر آهي، سندس شاعريءَ ۾ ڌرتيءَ جا ڪردار ۽ انهن جا ڏک ملن ٿا. هُو پنهنجي مِٽيءَ جي ماڻهن جا اهنج ۽ سماجي حالتون بيحد ڀرپوريت سان بيان ڪري ٿو:

"لاڙي وينگس ڀڄ ڀڙي ٿي،
اَنَ ڪڻن تي اُڏري آيل
ڪانءُ تڙي ٿي
هن جا ٽيئي ٻار ٻُکايل
ڏيءُ رڙي ٿي." (13)

هن نظم ۾ سماجي بدحاليءَ کي بيان ڪيو آهي. نظم جا ڪردار ٻُک ورتل ۽ ڏُتڙيل آهن. ان نظم بابت ڊاڪٽر سحرامداد لکي ٿي: "هيءُ نظم سنڌ جي "ٻُک" جي تاريخ کي ورجائي ٿو ان نظم ۾ ان ڪڻن تي اُڏري آيل ڪانءُ انهن پرماري قوتن جي علامت آهن، جيڪي اسان جي وات تان مانيءَ جو گرهہ بہ کسي وٺڻ ٿا چاهين." (14)

ڏرتيءَ جي ڪردارن جي حوالي سان اياز جو نظم ”ڏڱاٽو خان“ هڪ اهم نظم آهي. نظم جو ڪردار سنڌ جو هڪ هاري آهي، جيڪو نسل در نسل ساڳي ڪِرت سان واڳيل آهي، پر سندس رهڻي ڪهڻي ۾ حالتون اڳ جهڙيون آهن، جن ۾ ڪا بہ تبديلي نہ اچي سگهي آهي. هيءُ نظم سنڌ جي هارين جي اجتماعي تاريخ آهي، جيڪي ابن ڏاڏن کان وٺي پوکي راهيءَ سان وابستہ رهڻ جي باوجود پنهنجون معاشي حالتون بدلائي نہ سگهيا آهن.

”هيءُ ڏڱاٽو خان،
انهيءَ جو
پيءُ بہ هاري
پُٽ بہ هاري
پوک اهائي ساڳي ساري
ساڳي جوڙي تي پاجاري. “ (15)

هن نظم ۾ هاريءَ جي سماجي زندگي، مسئلا ۽ حياتيءَ جي محدود دائري کي هيئن بيان ڪيو ويو آهي:

”ڳوٺ بہ ساڳيا
موت بہ ساڳيا
پير ڪڙيون ۽ ٽاٽا ساڳيا
نينگر لاءِ جمعاٽا ساڳيا“ (16)

نظم جي مٿين سِٽن ۾ هاريءَ جي حياتيءَ جي يڪسانيت ۽ ان سان سماجي ناانصافيءَ جو بيان آهي. وڏيرڪي طبقي جو ظلم ”پيرَ ڪڙيون ۽ ٽاٽا ساڳيا“ سِٽ ۾ بيان ٿيل آهي.

”جنهن ڌرتيءَ کي ويٺو کوٽي،
تنهن ڌرتيءَ ۾ آخر موٽي“ (17)

ماڻهو پنهنجي ڳِٽيءَ ۾ جڏهن ڳرندو آهي تہ هُو پَٽَ تي ويهي، اجايو سجايو ڌرتيءَ کي ڪک-ڪاني سان کوٽيندو آهي. اياز سنڌ جي ٻهراڙيءَ جي سادن ۽ پريشان حال ماڻهن جي عڪاسي انهن سِٽن ۾ شاندار ڳوڙهائيءَ سان، مختصر نُڪتن ۾ بيان ڪري، اهو ثابت ڪيو آهي، تہ هُو انساني نفسيات جو ماهر شاعر

آهي. نظم جو ٻيو حصو ڪردار جي هڪ ٻئي رُخ جي سڃاڻپ ڪرائي ٿو جنهن ۾ مايوسيءَ بجاءِ جماليات آهي، ايترين مشڪل حالتن ۾ رهڻ کان پوءِ بہ نظم جو ڪردارُ پنهنجي وندر ۽ ورونهن ڳولهي لهي ٿو. غم گهٽائڻ لاءِ هُو پنهنجي ڪنهن شوق ۾ پناهہ وٺي ٿو:

”ها پر سانجهيءَ ٽاڻي
گهوڙي ڪي جنهن وقت پلاڻي
سنج وڇائي،
ڏاڍيان ڳائي
گهوڙي جي هڻڪار هوا ۾
پرتي پرتي پَر ڦهلائي
۽ ساري لالاڻ شفق جي
ڦهلي ڦهلي نُور وهائي نيسارن ۾
هن ۽ گهوڙي جي تارن ۾
پانيان ٿو تنهن وقت ٻنهي جا
نيڻ صدين جا سيڻَ لڳن ٿا...“ [18]

نظم جي مٿئين حصي ۾ ڪمال جي جماليات آهي، ”گهوڙي جي هڻڪار جا پر ۽ نيڻ صدين جا سيڻَ“ بيحد حسين شاعراڻيون ترڪيبون آهن. هن نظم ۾ هاريءَ سان گڏ ”گهوڙو“ بہ هڪ ڪردار آهي. شاعر ٻنهيءَ جي نيڻن جي هڪ ٿي وقت ڳالهہ ڪري، انهن جي پاڻ ۾ انسيت بيان ڪئي آهي.

اياز جو هڪ ٻيو نظم ”پورهيت لئہ پرديس بہ ساڳيو“ ”هيءُ ڏڱاٽو خان“ جو تسلسل آهي، جنهن ۾ پڻ ”پورهيت“ جي حالتن ۽ ڏکن جو بيان آهي، ۽ ان سان ٿيل استحصال جو ذڪرُ آهي.

”پيٽ - ٻُڪئي جي پُوڻ نہ ڪائي،
انگ-اُ گهاڙا ٻار بہ ساڳيا
هن ڌرتيءَ جي دين بہ ساڳي،
غاصب ۽ غدار بہ ساڳيا،
”وڏ بہ ساڳيا، ڏڍ بہ ساڳيا
ويري ساڳيا، وار بہ ساڳيا.“ [19]

اياز ڏرتيءَ جي پيٽ-ٻُڪايل ۽ انگ-اُگهاڙن“ ڪردارن کي ڳائي پاڻ کي ”ڏرتيءَ جو شاعر“ ثابت ڪيو آهي.

اياز جي شاعريءَ ۾ باغي ۽ انقلابي ڪردار به ملن ٿا. ڇي گويرا جي موت تي لکيل نظم: ”جنهن آزاد گُذاريو آهي، تنهن لئہ موت تہ ڪا شيءِ ناهي“ يا دولهہ دريا خان جي پُٽ تي لکيل نظم: ”تون هونئن بہ مرندين ڪاڇي ۾“ جا ڪردار انقلابي ۽ باغي ڪردار آهن. ان کان علاوه سندس نظم ”نانءُ تہ هن جو آجو آهي“ بہ هڪ انقلابي ۽ باغي ڪردار آهي، جيڪو اياز جو تخليق ڪيل ڪردار آهي ”آجو“ ڏينهن جو لوهارڪو ڪم ڪري ٿو ۽ رات جو لڪ ڇپ ۾ ڀِڙاريءَ جي ماڻهن کي آزاديءَ جي ويڙهہ وڙهڻ لئہ بندوقون پهچائي ٿو سندس ڪابہ سماجي زندگي نہ آهي، هن جي حيات جو هڪ ئي مقصد ”آزادي“ آهي.

اياز جي شاعريءَ ۾ جتي انقلابي ڪردار آهن، اتي سندس شاعريءَ ۾ آدرشي ڪردار پڻ آهن. ”اياز عالمگير انساني قدرن ۽ آزاديءَ ۽ امن لاءِ زندگيون قربان ڪندڙ ڪردارن کي نهايت پيار ۽ احترام سان ياد ڪيو آهي، ڇاڪاڻ تہ هُو پاڻ بہ آزاديءَ جي شمع جو ئي پروانو هو.“ [20]

سندس نظم ”اسان ننڊ جا نيڻ آهيون پرين“ ۾ اجتماعي آدرشي ڪردار آهن، هي نظم علامتي آهي. هن نظم ۾ اياز اُنهن ڪردارن جي ڳالهہ ڪئي آهي، جن پنهنجي حياتي سماجي شعور ۽ آدرشن لاءِ وقف ڪري ڇڏي آهي. هي نظم آدرشي ڪردارن جو حَسين ترانو آهي، جنهن جي جهونگار سان دلين ۾ نئون شعُور، جوش ۽ روشن خياليءَ جي ساڃاهہ پريل آهي، جيڪا زندگيءَ جي مقصديت کي واضح ڪري ٿي:

”اسان ننڊ جا نيڻ آهيون پرين
سُتي ساهہ جاڳي
وڃي دور دور
ستارا لتاڙي اسان جو شعورُ
ڪتين جا سوين قافلا رهگذر ۾
سفرَ ۾
سوين ڪائناتون
نہ آغاز جن جو نہ انجام جن جو...“ [21]

مشتاق گبول هن نظم تي راءِ ڏيندي لکي ٿو: "اياز هن نظم ۾ اهڙن ڪيترن ئي ڪردارن کي ڳايو آهي، جن سماج کي آدرشن ۽ عمل سان جڳمڳايو آهي. اهڙن ڪردارن ۾ شاعر، فلاسافر، سائنسدان، تخليقڪار، انقلابي، سياستدان ۽ اهي سڀ روشن خيال اچي وڃن ٿا، جن دنيا کي پنهنجي فن، فڪر، عمل ۽ آدرشن ذريعي جڳمڳايو ۽ جهان ۾ روشنيون ورڇڻ جو ڪم سرانجام ڏنو آهي." [22]

اياز جي هڪ ٻئي نظم "هاءِ بازار جهان" ۾ پڻ آدرشي ڪردار آهي. ان نظم ۾ "نوشيروان" (هڪ بادشاهه) جو آدرشي ڪردار موجود آهي. اهو ڪردار زندگيءَ جي اعليٰ قدرن جو امين آهي، جنهن وٽ پنهنجي شعور جو نچ پڙو ۽ اصليت آهي. اهو ڪنهن مادي شيءِ تي هرڪجي هار نہ ٿو مڃي. هو پنهنجي اصول، سچائيءَ ۽ سماجي قدرن کي سلامت رکي ٿو:

"هاءِ بازار جهان!
جنهن ۾ هر يوسف وڪامي ٿو،
هر زليخا جنهن ۾ دامن چاڪ آ
جنهن ۾ هر شيءِ کان مهانگو آ خلوص،
جنهن ۾ سستو آهه هر شيءِ کان ضمير،
حسن و حق معصوم پينوءَ جي مثال، مون اُتي پِنندي ڏٺا،
ٿي ڪئي فرهاد تيشي جي فروخت
قيس ان ۾ محملِ ليليٰ وِڪيو،
سر جُهڪائي ٿي وَيو نوشيروان،
هاءِ بازار جهان!" [23]

هن نظم ۾ يوسف، زليخا، فرهاد ۽ قيس جديد دور جا مادي قدرن هٿان شڪست کاڌل ڪردار طور ڏيکاريا ويا آهن. نظم ۾ 'نوشيروان' هڪ اهڙو ڪردار آهي، جيڪو بدليو ناهي، جنهن وٽ ساڳيا قدر موجود آهن. جيڪو 'بازار جهان' جو حصو نہ ٿو بڻجي ۽ هر رشتي، ناتي ۽ محبت کي وکر وانگر وڪامندو ڏِسي، پشيمان ٿِي سِرُ جُهڪائي هليو ٿو وڃي، ان جي انڪار ۾ زندگيءَ جو وسيع ۽ بلند تصور موجودُ آهي." [24]

اياز پنهنجي هڪ ٻئي نظم ۾ پڻ اهڙن ئي آدرشي ۽ باغي ڪردارن کي بيان ڪيو آهي، جن پڻ حياتيءَ جي اعليٰ مقصدن لاءِ عملي طور پاڻ پتوڙيو ۽ اذيتون ۽

مشڪلاتون برداشت ڪيون، جيڪي سڄي عُمر جيون جي جنگ ۾ بغاوت ۽ مزاحمت سان پنهنجي آدرشن جي حاصلات لاءِ وڙهندا رهيا.

”هر قدم تي زندگيءَ جو جام زهرُ،
ڪنهن نئين سقراط جو آ منتظر،
هر گهڙي سُوري سڏي
ڪنهن نئين منصور کي
تي ٻري شمع حيات
آ جلڻ جنهن تي پتنگن جي نجات!
ڪوئي عيسيٰ، ڪوئي گوتم، ڪوئي گانڌيءَ جي صفات،
زندگيءَ جي سينڌ جو جُهومر ٿيو،
جنهن سان جرڪيو حُسنِ ذات.“ (25)

مٿئين نظم ۾ بامقصد زندگي گُذاريندڙ ڪردارن جو فلسفو آهي، جن موت کي ماتِ ڏني ۽ پنهنجي عمل ۽ آدرش کي زنده رکي ”زندگيءَ جي سينڌ ۾ جهرمر“ بڻجي جيئندا رهيا ۽ سندن حياتيءَ جي جدوجهد ”حسن ذات“ جي علامت بڻجي وئي.

ان کان علاوه اياز جي نظم ”اجنبي آءُ، گهڙي آءُ“ ۾ بہ علامتي طور وطن پرست ۽ انقلابي ڪردار آهن. ”هرڻ هنيلا بيٺا سوچن“ بہ علامتي نظم آهي. ”هيءُ نظم، وسيع فڪر جو حامل آهي، هن ۾ شامل ڪردارن کي آدرشي ڪردارن طور ڏِسي سگهجي ٿو، جيڪي مسلسل جدوجهد ۾ آهن، انهن کي پنهنجي جدوجهد جا خاطرخواهہ نتيجا نہ مِلي سگهيا آهن، تنهن ڪري اُنهن جي اندر ۾ پيدا ٿيل بي چيني، بيقراري ۽ اذيت واري ڪيفيت جي عڪاسي ٿيل آهي.“

انقلابي ۽ آدرشي ڪردارن کان علاوه شيخ اياز جي شاعريءَ ۾ سماجي ڪردار بہ مِلن ٿا. اياز پنهنجي نظم ”ٿرڊ ڪلاس جي گاڏيءَ ۾ هُوءَ“ ۾ هڪ هيٺين طبقي جي عورت ڏيکاري ٿو جيڪا ريل گاڏيءَ ۾ ٻار کي ٿڃ پياري ٿي، گاڏيءَ ۾ ويٺل هڪ ڪردارُ جيڪو سُونهاريءَ سان آهي. اهو پنهنجي اندر جي بي حياءَ انسان کي ظاهر ڪندي، عورت کي لالچي نظرن سان ڏِسي ٿو. نظم ۾ عورت جو ڪردار معصوم ڏيکاريل آهي، جڏهن تہ ”ڏاڙهيءَ واري“ پوڙهي جو ڪردارُ هڪ گندي ذهنيت وارو ظاهر ڪيل آهي. هيءُ نظم ان مخصوص طبقي جي ذهني ۽ اخلاقي غربت کي ظاهر ڪري ٿو، جيڪي ”مُنهن ۾ ملان اندر ۾ ابليس“ طور سماج ۾ سڃاڻپ رکن ٿا.

”ٿرڊ ڪلاس جي گاڏيءَ ۾ هُوءَ
چاتيءَ تان ڪجھ انگي ريڙهي
ٻار کي ٻُبو ڏئي ٿي
”ڊڪ ڊڪ هاٽي، ڊڪ ڊڪ هاٽي“
گاڏي جڻ تہ چوي ٿي.
آڏيءَ اک ڏِسي ٿي
هن جي پيءُ کان پوڙهو ماڻهو
جڻ نظرن جي آڱرين سان
هن جي چاتيءَ جي ڏانڊيءَ تان
گل چِڻي ٿو. “[27]
ڊڪ ڊڪ هاٽي، ڊڪ ڊڪ هاٽي
گاڏي جڻ تہ چوي ٿي!“

انهن سِٽن ۾ شاعرَ بيجان شيءِ ”گاڏيءَ“ کان سماجي قدرن جو پرچار ڪرايو آهي، جنهن مان اهو ظاهر ٿو ٿئي تہ ”عورت“ جا سماجي قدر حياءَ دار ماحول وارا آهن. ۽ پوڙهو ڪنهن ٻئي ”ڏارئي سماج جو ڪردار آهي، جنهن وٽ وڏي عُمر (ٻزرگيءَ) جي باوجود بہ ذهن ۾ گند پريل آهي، هيءُ نظم ٻن مختلف سماجن ۽ انهن ڪردارن جي ذهني سوچ جو تقابلي جائزو پڻ پيش ڪري ٿو. شيخ اياز پنهنجي ڌرتيءَ کي دل ڏئي، ان مان اظهار جون نيون ڌڙڪنون تخليق ڪيون. اهڙيءَ طرح هُن: ”شاعريءَ جي ٻولي، موضوع ۽ ڪردار ماڻهن مان کنيا ۽ انهن کي ماڻهن ۾ ڪٽي آيو. هن پنهنجي ڪلام وسيلي ٽن رخن ۾ بغاوت جو جهنڊو بلند ڪيو. پهريون سوچ ۽ فڪر جي ميدان ۾، ٻيو ٻوليءَ، تشبيهن، تخيل ۽ ڪردارن جي سطح تي ۽ ٽيون خود فني گهاڙيٽن ۽ شعري قالبن جي ڏس ۾. “[28]

شيخ اياز جا شعري موضوع جيئن تہ پنهنجي ڌرتيءَ ۽ ان جي ماڻهن مان کنيل آهن. ان ڪري سندس شاعري پنهنجي ڌرتيءَ جي ڪردارن جي هڪ نکٽ جيان آهي، اياز جي شاعريءَ جي هر صنف: غزل، بيت، وائي، گيت، هائيڪو ترائيل، نظم، آزاد نظم، نثري نظم وغيره ۾ ڪردار ملن ٿا. اياز جا ڪرداري نظم پنهنجي فني ۽ فڪري بيهڪ ۾ ڪردار نگاريءَ جا اعليٰ مثال آهن.

حوالا

1. سميجو اسحاق، ڊاڪٽر، شيخ اياز جي شاعري، روشني پبليڪيشن ڪنڊيارو 2020ع، ص: vii
2. قاضي قادر، ڊاڪٽر، ادب ۽ روايتون، سنڌي ساهت گهر، حيدرآباد 1992ع، ص: 97
3. يعقوب، قاسم، ڊاڪٽر، تنقيد ڪي شعريات، پ ورب اڪادمي، اسلام آباد 2014ع، ص 133
4. چانڊيو امير علي، ويا جي هنگلور (سهيڙيندڙ: ستار) سنڌي ادبي اڪيڊمي، ڪراچي، 1999ع، ص 233
5. شيخ اياز ڪلهي پاتم ڪينرو نيو فيلڊس پبليڪيشن حيدرآباد 1963ع، ص 115
6. ساڳيو
7. سميجو اسحاق، ڊاڪٽر، شيخ اياز جي شاعري، روشني پبليڪيشن ڪنڊيارو 2020ع، ص 39
8. شيخ اياز وڄون وسڻ آئيون (چاپو ٽيون)، نيو فيلڊس پبليڪيشن، حيدرآباد 1995ع، ص 37
9. چانڊيو امير علي، ويا جي هنگلور (سهيڙيندڙ: ستار) سنڌي ادبي اڪيڊمي، ڪراچي، 1999ع، ص 223
10. سميجو اسحاق، ڊاڪٽر، شيخ اياز جي شاعري، روشني پبليڪيشن ڪنڊيارو 2020ع، ص 45
11. شيخ اياز وڄون وسڻ آئيون (چاپو ٽيون)، نيو فيلڊس پبليڪيشن، حيدرآباد 1995ع، ص 147
12. چانڊيو امير علي، ويا جي هنگلور (سهيڙيندڙ: ستار) سنڌي ادبي اڪيڊمي، ڪراچي، 1999ع، ص 22
13. شيخ اياز ڪلهي پاتم ڪينرو نيو فيلڊس پبليڪيشن حيدرآباد 1963ع، ص 14
14. حسيني، سحر امداد، ڊاڪٽر. شعور شاعر شاعري، سنڌي ادبي بورڊ، ڄامشورو 2008ع، ص 355
15. شيخ اياز وڄون وسڻ آئيون (چاپو ٽيون)، نيو فيلڊس پبليڪيشن، حيدرآباد 1995ع، ص 93
16. ساڳيو
17. ساڳيو
18. ساڳيو
19. ساڳيو ص 94
20. سميجو اسحاق، ڊاڪٽر، شيخ اياز جي شاعري، روشني پبليڪيشن ڪنڊيارو 2020ع، ص 39

21. شيخ اياز، وڄون وسڻ آئيون (ڇاپو ٽيون)، نيو فيلڊس پبليڪيشن، حيدرآباد، 1995ع، ص 37
22. گبول، مشتاق، شيخ اياز جا آزاد نظم، مرڪ پبليڪيشن، ڪراچي، 2021ع، ص 45
23. شيخ اياز، پونر پري آڪاس (ڇاپو ٽيون) نيو فيلڊ پبليڪيشن، حيدرآباد، 1995ع، ص 106
24. گبول، مشتاق، شيخ اياز جا آزاد نظم، مرڪ پبليڪيشن، ڪراچي، 2021ع، ص 54
25. شيخ اياز، پونر پري آڪاس (ڇاپو ٽيون) نيو فيلڊ پبليڪيشن، حيدرآباد، 1995ع، ص 119
26. گبول، مشتاق، شيخ اياز جا آزاد نظم، مرڪ پبليڪيشن، ڪراچي، 2021ع، ص 112
27. شيخ اياز، شاعري-4 (سهيڙ ۽ سنوار: تاج جويو) ثقافت ۽ سياحت کاتو ڪراچي 2009ع، ص 248
28. سميجو اسحاق، ڊاڪٽر. شيخ اياز جي شاعري، روشني پبليڪيشن ڪنڊيارو، 2020ع، ص xvli

اصغر شر

شيخ اياز جي شاعريءَ ۾ ’فني تجربن‘ تي ٿيل ڪم جو تنقيدي اڀياس

An analysis of work done on Shaikh Ayaz's "Shairi Tajurba", Poetic Experiments ."

Abstract

This article examines the work done on "Poetic Experiences" in the poetry of Sheikh Ayaz. Ayaz has followed the classical and senior poets in Sindhi poetry, but he has also created his own path and style, making his poetry distinct. Ayaz's poetry is not only experimental but also melodious, beautiful, and enjoyable, captivating the reader's senses. This article will explore the poetic experiences in Ayaz's poetry that researchers and critics have focused on, who has done this work, and in which books on Ayaz this work is included?

In simpler terms, the article will review existing research on Ayaz's poetic experiments, identifying key themes and notable contributions.

Key words: Shaikh ayaz, poetic experiences, analysis, Ameer Ali chandio, Dr ishaq Samejo, Saher imdad.

شيخ اياز سنڌي شاعريءَ ۾ اڳين ڪلاسيڪل ۽ همعصر شاعرن جي پيروي بہ ڪئي آهي تہ ان سان گڏوگڏ هن پنهنجي شاعريءَ لاءِ نوان پيچرا ٺاهي، پنهنجي شعري اسلوب کي الڳ ۽ نروار ڪري بيهاريو آهي. اياز پنهنجي شاعريءَ ۾ رڳو نوان تجربا ناهن ڪيا، پر اُهي ايترا تہ مُترنم، سهڻا ۽ وڻندڙ آهن جو شعر پڙهڻ وقت شعر جو جمال حواسن تي حاوي ٿيو وڃي!. هن مقالي ۾ اسان اهو ڄاڻنداسين تہ اياز جي شاعريءَ ۾ فني تجربا تہ ڪيترائي ٿيل هوندا پر انهن ۾ محققن ۽ نقادن ڪهڙن فني تجربن تي لکيو آهي؟ ۽ ڪنهن ڪنهن اهو ڪم ڪيو آهي؟ اهو اياز تي ڇپيل ڪهڙن ڪتابن ۾ شامل آهي؟ ان حوالي سان ڏٺو وڃي تہ سڀ کان پهريان شيخ اياز جي شاعريءَ ۾ فني تجربن تي امير علي چانڊيي لکيو آهي. امير علي چانڊيي، شيخ اياز جي شاعريءَ تي فني فڪري حوالي سان هڪ جاندار مضمون لکيو، جيڪو شيخ اياز تي جامي چانڊيي جي ترتيب ڏنل ڪتاب ۾ شامل آهي. ڏٺو وڃي تہ امير

علي چانڊيي جو هڪ ٿي مضمون هڪ مڪمل ڪتاب ڪان وڌيڪ پاڻ ۾ مواد رکي ٿو. هن مضمون ۾ ٻي مواد سان گڏ اياز جي شاعريءَ ۾ ڪيل فني تجربن تي بہ لکيو ويو آهي، جنهن ۾ نظم ۾ ڪيل بہ شعري تجربا ڏنا ويا آهن. مثلث جي صورت ۾ لکيل اياز جو نظم، جنهن ۾ اياز وزن بحر جي تبديليءَ سان گڏ قافين جي ترتيب بہ مٽائي ڇڏي آهي، جهڙوڪ:

”تو وڃان خنجر بڪف،
چيري انهن جي صف بصف،
اي پرين تنهنجي طرف، تنهنجي طرف!

اي پرين تو لاءِ مان،
جيسين مران وڙهندو رهان،
ڪاش توکي موت کان اڳ ۾ ڏسان!

هيءَ مثلث جي هڪ شڪل آهي، جنهن ۾ اياز هي نظم رچيو آهي. روايتي مثلث جي شڪل تقريبن هيئن آهي: الف الف ج/ د ر ج/ ب ب ج ليڪن اياز ان کي هيئن ڪري ڇڏيو: الف الف الف / د د د/ ج ج ج وغيره. يعني هر بند بغير وراڻيءَ جي ۽ پاڻ ۾ هم قافيا، نہ صرف ايترو پر مٿئين نظم ۾ وزن جي رڪنن جي بہ ڦير ڦار ڪئي وئي آهي، جيڪو سنڌي شاعريءَ ۾ واقعي بہ هڪ تجربو آهي. پهرين بند جو وزن هيءَ آهي:

فاعلاتن فاعلن
مستفعلن مستفعلن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

ٻئي بند جو وزن بہ ساڳيو آهي، مزي جي ڳالهہ اها آهي تہ اياز بحر ۽ رڪنن جي ترڪيب اهڙي رکي آهي، جنهن کي علمِ عروض جا ماهر پلي قابلِ اعتراض سمجهن پر پوءِ بہ چئبو تہ اياز جي تجربي جي پُهچ Approach عقلي ضرور آهي. هر بند جي پهرين ۽ ٽين مصرع بحر رمل ۾ آهي ۽ بند جي پهرين سٽ ۾ هڪ رڪن هڪ محذوف ۽ هر ٽين سٽ ۾ بہ رڪن ۽ هڪ محذوف ڪتب آندل آهي ۽ ٻي مصرع وري بحر رجز ۾ آهي ۽ اهڙيءَ طرح ترتيب وار هر بند جي ٻي مصرع ساڳي بحر ۾ آهي ۽ ان ۾ بہ رڪن سالم ڪم اچن ٿا.“ [1]

ان کان سواءِ امير علي چانڊيو، نظم ۾ ڪيل اياز جي هڪ ٻئي تجربي جو بہ حوالو ڏئي ٿو جنهن ۾ شيخ اياز مخمسي نظم ۾ مستزاد جو اضافو ڪيو آهي.

”سونهن تنهنجي جو هميشہ گيت ڳاتو آهہ يا نہ؟
سچ ٻڌايانءِ ڪيئن آهہ!

سمنڊ تي پاسا ورائي چاندني جيئن صبح جو،
۽ اُفق مان سج ڪڍي پهرين ڪني جيئن صبح جو،
واءُ ۾ خنڪي هجي ۽ ڏُنڊ ڪجهه ڇايو هجي،
دور شاعر جي نظر ۾ دور ڪجهه آيو هجي،
ڇئو برابر آهه يا نه؟
هاءِ! غم تنهنجو هيئين سان آنءُ لاتو آهه يا نه؟
سچ ٻڌايانءِ ڪيئن آهه!
لڙڪ تنهنجي تي سڄي دنيا وڄايو روپُ رنگ،
ٿهڪ تنهنجي تي سڄي عالم وڄايو جلترنگ،
تون خوشي تون آنهه غم بيو زندگيءَ ۾ آهه ڇا،
تنهنجي جهاتيءَ کان سوا دل جي دري ۾ آهه ڇا!
ڇئو برابر آهه يا نه؟

هيءُ نظم مسمطي هيئت واري نظمن جي لحاظ کان ”مخمس“ جو هڪ قسم آهي، پر اياز وري ان ۾ مستزاد جو اضافو ڪيو آهي. هڪ طرف اياز مخمس جي هيئت ۾ ردوبدل ڪيو آهي. اصل مخمس جي شڪل ذهن ۾ رکڻ کان پوءِ ئي اياز جي تجربي جو داد ڏئي سگهجي ٿو. اصل مخمس جي شڪل هن ريت آهي:

الف الف الف الف ج/ ب ب ب ب ج/ د د د د ج
يا الف الف الف الف ج/ ب ب ب ب ط/ د د د د ص
پر اياز وري هي طريقو اختيار ڪيو:

پهرين سٽ الف ۽ ان کان پوءِ مستزاد ۽ وري الف الف ۽ ب ب ۽ پوءِ هيءُ جملو ”سچ ٻڌايانءِ ڪيئن آهه“ ۽ پوري بند جي وچي صورت هيئن بيهندي. الف +مستزاد/ الف ب ب +مستزاد/ الف + مستزاد/ ن ن ص ص+مستزاد“ (2)

ڏٺو وڃي ته اياز شاعريءَ ۾ فني حوالي سان ڪيترائي اضافا ڪيا، نواڻ آندي. اياز گهڻي قدر شعري صنفن کي جيئن جو تيئن قبول ناهي ڪيو. هن انهن ۾ پنهنجي طرفان ڪي نه ڪي اضافا ضرور ڪيا آهن.

اياز جي نظم جو اهڙو بيو تجربو به ملي ٿو جنهن تي به امير علي چانڊيي مثالن سان لکيو آهي. امير علي مطابق اياز پنهنجي ان مسدسي نظم ۾ ٽلهه جي اضافي سان گڏ قافيائي سٽن ۾ به تبديلي آندي آهي.

”ڏو ڏڙام
اف غلام

هِير تي غريب کي،
اک لڳي وئي هئي،
آهہ بدنصيب کي ڪل نہ پر پئي هئي،
بادشاهہ جو پلنگ!
نرم نرم رنگ رنگ!
رڙ ڪئي پريان ڪنيز،
پاندان! پاندان،
ننڊ آ عجيب چيز_ هي سُتو رهيو جوان،
چوبدار ڪئي هڪل،
هُوا ٿيو ڏٺي هڪل.

هيءَ نظم بنيادي طور مسدس جي نئين شڪل آهي، جنهن ۾ اياز ٽلهہ جو اضافو ڪيو آهي، يا ڪٿي ائين چئجي تہ مستزاد معڪوس آندي اٿس. وزن جي لحاظ کان بہ هڪ نئون تجربو سامهون اچي ٿو. نظم ۾ مسدس جي پيٽ ۾ هيئيون تجربو ڪيو ويو آهي.

مسدس جي هيئت:

الف الف الف الف ب ب/ ج ج ج ج د د/ ض ض ض ض ڪ ڪ/ ليڪن اياز ان ۾ هيءَ تبديلي آندي آهي:

ٽلهہ الف الف/ ج ب ج ب ط ط/ ص و ص و ح ح/ وغيره.“ [3]

شيخ اياز تي جيڪو تنقيدي ڪم ٿيو آهي ان ۾ امير علي چانڊيي جي اياز جي شاعريءَ تي لکيل تحقيقي مقالي کي وڏي اهميت جي نگاهہ سان ڏٺو وڃي ٿو. اياز جي شاعريءَ تي ٻين پاسن سان گڏ شعري تجربن تي جيڪو امير علي چانڊيي لکيو آهي ان کي اياز جا ٻيا نقاد ۽ محقق ڪيئن ٿا ڏسن؟ ان کي قبول ڪري سگهجي ٿو يا نہ؟ ان تي وڌيڪ ڪم ٿيڻ جي ضرورت آهي يا نہ!؟ اهو اياز جي پارکن لاءِ آهي تہ اهي ان ڏس ۾ وڌيڪ ڇا ٿا ڪن. اياز جي شاعري بحر آهي، ان جي گهرائيءَ ۾ جيترو وڃجي ٿو ايترا ئي ماڻڪ موتي هٿ لڳن ٿا.

قاسم ملڪ جو مضمون ”شيخ اياز جا ترائيل“ جي عنوان سان، ڪتاب ”شاعر جي خوابن جي خوشبو“ ۾ ڇپيل آهي، جنهن ۾ هن ص113 تي اياز جي ڪيل ترائيل ۾ فني ۽ فڪري تجربن تي بہ لکيو آهي. قاسم ملڪ، اياز جي ترائيل ۾ ڪيل فني تجربن ۾، ڇهن سٽن ۽ ستن سٽن واري ترائيل سان گڏ اٺن سٽن جي ترائيل جو بنا مثالن جي صرف ذڪر ڪيو آهي. قاسم ملڪ شيخ اياز جي ترائيلن جي سٽن ۾ ڪيل ”قافين“ جي مٽا سٽا تي بہ لکيو آهي پر ترائيلن جا مثال نہ ڏنا اٿائين. فقط اَٺن سٽن واري ترائيل جي هيئت

جيڪا اياز نئين رڪي تجربو ڪيو آهي، ان جو مثال A.B.A.A.B.A.A ڄاڻايو آهي. ڇهن سٽن واري ڪيل تجربي جو A.B.B.B.A.A ۽ ستن سٽن واري ڪيل تجربي جو A.B.B.B.A.B.A ڄاڻايو آهي. ان کان پوءِ ترائيل ۾ ڪيل اياز جي فڪري تجربن جو ذڪر ڪندي به ترائيل ڏنا اٿس، پر اهي فڪري حوالي سان خاص نواڻ يا نرالپ نٿا رکن جو ان کي فڪري تجربو چئجي. مضمون جي آخر ۾ اياز جي ترائيل جي اهم خصوصيتن ۾ ردم، موسيقيت، رواني، ٻوليءَ جي سلاست، فطرت جو اپياس، طبيعت جون داخلي ڪيفيتون ڄاڻايون ويون آهن. اياز جي ترائيل ۾ ٿيل تجربن بابت هيءُ مضمون به اڻپورو آهي، ڇو جو مضمون اندر مثالن ۾ شعرن جا نمونا يا ڪو حوالو ناهي ڏنل ته ان بابت ڪا به راءِ جوڙي نٿي سگهجي.

پروفيسر سحر امداد، اياز تي لکيل پنهنجي مضمون ”تو جا سمجهي سِٽ“ ۾ اياز جي وائيءَ ۾ ڪيل تجربن تي لکيو آهي. پاڻ صرف اياز جي پهرين شعري مجموعي ”ڀونر ڀري آڪاش“ ۾ شامل واين تي لکيو اٿس. ان ڪتاب ۾ شامل اياز جي واين جو تعداد چوڏهن ڄاڻائي انهن کي فني حوالي سان الڳ ڪري ”عروضي وائي“ ۽ ”ڇند تي آڌارڪ وائي“ جي عنوانن ۾ ورهايو آهي.

”ڀونر ڀري آڪاس ۾ اهڙيون چوڏهن ڪوتائون آهن، جن کي اياز وائي ٿو سڏي ۽ جيڪي عروض تي آڌارڪ آهن.“ (4)

مطلب ته اياز جي پهرين ڪتاب ۾ شامل چوڏهن وايون آهن ۽ اهي چوڏهن ئي عروض تي سرجيل آهن ته پوءِ ڇند تي ڪهڙيون ٿيون؟ ص 201 تي وڌيڪ وضاحت ۾ ”آءٌ زندان جي جهروڪي مان نهار، ترس اي حسن ازل، هر محبت جي ماجرا، تنهنجي ڳولا تنهنجون ڳالهيون صبح شام، رات ڪائي تانگهه تات، اي زمانن جا ضمير، ڪيئن ڪريان مان ڪنهن به ريت، روح منهنجي جي نجات“ کي هڪ بحر ۽ ”وري اها ئي تان اچي ٿي، مان ڪوبل تون ڪاري رات، گهرا گهرا نيڻ پريڻءَ جا، پنيٺ پنيٺ پڙڪن پڙڪن، ڳل تي ڳوڙها گل تي شبنم“ کي ٻئي بحر ۾ ڄاڻائي، اياز جي مڪمل چوڏهن واين کي ٻن بحرن ۾ ئي لکيل ڄاڻايو آهي. اهي ڪهڙا بحر آهن؟ اهو به نٿس ڄاڻايو. اگر اهي وايون عروض تي آهن ته انهن جا وزن ڪهڙا آهن اهو به ڄاڻايل ناهي. جيڪي عنوانن سان وايون سحر امداد ڄاڻايون آهن انهن جو انگ چوڏهن نه پر تيرنهن ٿو بيهي. جڏهن ته ڪتاب ۾ شامل واين جو انگ چوڏهن آهي. ليکڪا پاڻ تضاد جو شڪار آهي، جو هوءَ هڪ جاءِ تي اياز جي ڪجهه واين کي عروض تي ته وري ڪجهه واين کي ڇند تي لکيل ڄاڻائي وري ٻئي هنڌ سڀني واين کي عروض تي لکيل ڄاڻائي انهن کي ٻن بحرن ۾ به ڄاڻائي ٿي، پر وري اهي به بحر ڪهڙا آهن؟ انهن جا نالا به ناهن ڄاڻايل.

شيخ اياز نظم ۾ ڪوڙ تجربا ڪيا آهن، جيڪي اڪثر گيت وارو رَسُ چَسُ رکن ٿا، پر اياز انهن کي نظم سڏيو ۽ لکيو آهي. اهڙن اياز جي ڪيل تجربن جو حوالو بہ ڊاڪٽر اسحاق سميجي ڏنو آهي، جن ۾ "پريت پرينءَ جي پايل پايل، آيل آيل گهايل گهايل منهنجا پيرَ. اياز هن کي "ناچ ڏن" جو عنوان ڏنو آهي ۽ ان کي نظم ئي سڏيو اٿس، پر پنهنجي ٻولي، موضوع، پيشڪش ۽ تاثر ۾ هيءُ هڪ مڪمل ۽ ڀرپور گيت آهي. اياز ممڪن آهي هن کي نظم ۾ تجربو تصور ڪيو هجي، پر منهنجي خيال ۾ هيءُ گيت ۾ تجربو آهي." (5)

مٿي ڄاڻايل نظم جو مثال جيڪو پاڻ ۾ گيت واري دنيا پيو رکي. پر وري ان سان گڏ ڊاڪٽر اسحاق سميجي ڪجھ اهڙا گيت بہ ڄاڻايا آهن، جيڪي آهن گيت، پر رَسُ ۽ چَسُ نظم واري رکن ٿا: "اهڙن گيتن مان 1946ع جي مهراڻ 8_9 ۾ ڇپيل گيت "ڏس تہ ڪنول ٽڙي پيو" پنهنجي موضوع جي نزاڪت ۽ بندن وچ ۾ خيال جي تسلسل سبب گيت کان وڌيڪ نظم محسوس ٿئي ٿو پر ان ۾ نفاست گيت واري آهي." (6) محققن ۽ نقادن جو اياز جي اهڙن "گيت جو رسُ رکندڙ نظمن ۽ نظم جو تاثر ڏيندڙ گيتن" بابت ڪهڙو رايو آهي؟ ان کان سواءِ اياز، گيت ۾ ڪيترائي نوان، نرالا، انوکا ۽ دل لڀائيندڙ تجربا ڪيا. انهن گيتن جي ڪن گهاڙيٽن کي پذيرائي ملي، ڪن نوجوانن يا ٻين شاعرن بہ انهن گهاڙيٽن ۾ گيت لکيا تہ ڪي تجربا اياز کان اڳتي پنهنجو قدم وڌائي نہ سگهيا. "هن (شيخ اياز) هڪ کان وڌيڪ گهاڙيٽن جي امتزاج جا تجربا بہ ڪيا آهن، جيتوڻيڪ اهي گيت فقط تجرباتي گيت ئي رهجي ويا." (7)

شيخ اياز گيت ۾ بيت جو تجربو بہ ڪيو آهي، يعني گيت جي اندر بندن جي جاءِ تي بيت رکيا آهن. اهڙي ڳالھ ڊاڪٽر اسحاق سميجي پنهنجي ترتيب ڏنل ڪتاب "ناوَ هلي آ گيت ڪٽي" ۾ ص 28 تي ڪئي آهي. پاڻ اياز جي ڪتاب جو نالو "ڪپر ٿو ڪن ڪري" تہ ڄاڻايو آهي، پر اهڙي ڪنهن گيت جو مثال ناهي ڏنو جنهن کي حوالي طور هتي پيش ڪري سگهجي. فقط ايترو لکيل آهي تہ: "هڪ گيت "ڪپر ٿو ڪن ڪري 1975ع" ۾ بہ شامل آهي، جنهن ۾ اياز بندن جي جاءِ تي بہ بيت ڪم آندا آهن." (8)

شيخ اياز جي گيت تي تاج جويي بہ لکيو آهي، جنهن ۾ هن اياز جي انهن گيتن جو ذڪر ڪيو آهي، جيڪي شيخ اياز هندي ماترڪ ڇند سان گڏ ترنمي ۽ فارسي وزن تي لکيا آهن. اهو شيخ اياز جو فن آهي جو هن هندي ڇند تي گيت لکيا هجن، ترنم تي لکيا هجن يا فارسي وزن بحر تي لکيا هجن، پر انهن ۾ نمايان خوبي آهي "ردم، موسيقي" جيڪا برقرار آهي. پاڻ لکي ٿو: "اياز گهڻا تڻا گيت هندي ماترڪ ڇند تي لکيا آهن. ۽ ڪيترائي هندي ڇند ۽ فارسي وزن جي ميلاپ مان جوڙيل نون ترنمي سانچن تي جوڙيل

آهن. ڪجهہ فارسي وزنن تي بہ ڪامياب گيت لکيا اٿس، پر هن فارسي وزن اهي اختيار ڪيا آهن، جيڪي سنڌي ٻوليءَ ۽ شاعريءَ جي مزاج سان ٺهڪندڙ آهن.“ (9)

اياز پنهنجي سنگيت ناٽڪ دودو چنيسر ۾ بہ فني تجربا ڪيا آهن. ان ۾ ڊراميٽيڪل گهُرجن ۽ ان انداز سان گڏ ان ۾ پنهنجي فني اورچائيءَ ذريعي وائي، غزل، گيت ۽ نظم جي جيڪا رس چس، رنگ ڍنگ، سُونهن ۽ نرملتا جو رنگ ڀريو آهي، ان تي ڊاڪٽر فياض لطيف هن طرح ويچار ونديا آهن: ”هُن (شيخ اياز) هِن سنگيت ناٽڪ (دودو چنيسر) ۾، پنهنجي ڪمال ذات ۽ ذانءَ سان نہ فقط احساس ۽ تاثر جي تازگي پيدا ڪئي آهي، پر ان ۾ هيئت جي تخليقي تجربن سان ڪٿي وائيءَ جو سوز ۽ گداز ڀريو آهي، تہ ڪٿي غزل جي رنگ ۽ سنگ جون سُڳنڌون اوتيون آهن. ڪٿي ان ۾ گيت جو رچاءُ آهي، تہ ڪٿي نظم جي رنگيني ۽ رعنائي ملي ٿي.“ (10)

دوهي ۾ ڪيل شيخ اياز جي فني تجربن تي ڊاڪٽر فياض لطيف، شيخ اياز تي لکيل پنهنجي ڪتاب ”شيخ اياز جا دوها“ ۾ سٺي روشني وڌي آهي، جنهن ۾ هن اياز جي ڪيل دوهن ۾ فني تجربن کي مثالن سان پيش ڪيو آهي. شيخ اياز ڪجهہ اهڙا دوها بہ لکيا آهن، جن ۾ هن 16–10 ماترائون، ڪجهہ ۾ 16 –11 ماترائون ۽ وري ڪجهہ اهڙا دوها جيڪي 11–16 ماترائن تي سرجيل آهن. 16–10 ماترائن واري دوهي بابت فياض لطيف لکي ٿو:

”.... پهرين مصرع جي پهرين پد ۾ ٽن ماترائن جو اضافو ڪري، ان جي ٻي پد مان هڪ ماترا گهٽائي ان جي ترتيب (16+ 10=26) بيهاري آهي، جنهن جي ٻنهي مصراعن جو ماترڪ انگ 52 جُڙي ٿو.

تو وٽ دک جي دينَ نہ ڪائي، سُک جا سانگ سوين،
چَو چَو چاڪي ٿو تون پنهنجي تن جي تانگهہ چَوين؟“ (11)

ٻئي 16 –11 ماترائن تي لکيل دوهي بابت ڊاڪٽر فياض لطيف لکي ٿو:

”شيخ اياز جي دوهي ۾ سڀ کان وڌيڪ پسند جو وزن جنهن تي هن لڳ ڀڳ 265 دوها لکيا آهن، اهو هري پد دوهو (16+11=27) آهي.“ (12)

هن ۾ فياض لطيف، شيخ اياز جي هري پد دوهن جا 16 مثال ڄاڻايا آهن ۽ انهن جون خوبيون بيان ڪيون آهن، جهڙوڪ: ٽين ۽ چوٿين پد جو ورجاءُ، ٻي ۽ چوٿين پد جو ورجاءُ ۽ ان سان گڏ ڊائلاگ فارم دوهن جا مثال ڏنا آهن.

اڳتي 11_16 ماترائن واري دوهي بابت ڊاڪٽر فياض لطيف لکي ٿو:

”.... ان ۾ ماترائن جو سٽاءُ (11+16 =27) مقرر ڪيو آهي، جيڪو دوهي ۾ فني حوالي سان هڪ نئين تجربي جو ڏس ڏئي ٿو:

مان سنڌوءَ جي ڏار، نہ روڪيو آ جنهن کي ڪنهن گهاٽ،
لَهرَ لَهرَ تلوار، ڪندي وئي ڪُنَ ڪُنَ ۾ ڪڙڪاٽ.“ (13)

ڊاڪٽر فياض لطيف طرفان مٿي ڄاڻايل اياز جي دوهي جي ٻي اها بہ خوبي آهي جو هيءُ دوهو سورٺو بہ آهي. دوهي جو پهريون ۽ ٽيون پد پڻ پاڻ ۾ هڪ ٻئي (ڏارَ_ تلوارَ) قافيو رکن ٿا. ان کان سواءِ شيخ اياز نظم رنگ ۾ بہ دوها لکيا آهن. جيڪو پڻ هڪ انوکو تجربو آهي. ڊاڪٽر فياض لطيف، شيخ اياز جي دوهن ۾ مسلسل نظم رنگ دوهن جو ذڪر بہ ڪيو آهي تہ مثال بہ ڏنا آهن:

”اياز پنهنجي هري پد دوهي ۾ مسلسل نظم جو تاثير ۽ تاثر پيدا ڪرڻ جي ڪوشش پڻ ڪئي آهي.

مُڪڙيءَ مُڪڙي جي مُک تان بس چُميون وتيون سي چار،
پرين، اسان جو آهي سڀ سان، پوپٽ وارو پيار.“ (14)

شيخ اياز دوهي ۾ بہ تجربا اهي بہ ڪيا آهن. جو هن هڪ دوهو جنهن جي پهرين ۽ ٽين پد ۾ 16 ماترائون ۽ ٻئي ۽ چوٿين پد ۾ 14 ماترائون رکيون آهن. ٻيو دوهو جنهن جي چئن ئي پدن ۾ 16_16 ماترائون رکيون آهن. “دوهن مان هڪ جي ٻئي پد ۾ ٻن ماترائن (16+14=30) ۽ ٻئي ۾ چئن ماترائن يعني (16+16=32) جو واڌارو ڪري هن نئين انداز ۽ سٽاءَ تي طبع آزمائي ڪئي آهي.

ڪير پئي ٿي جهانجهر لاهي، چانديءَ جهڙا پير ڏِسي،
هِن چانديءَ ۾ هُن چانديءَ ۾، فرق پئي ٿي ڪير ڏسي.

***

هرڻي! تنهنجي هوڏ اجائي، رڻ ۾ رُڃ سوا ٻيو ڇاهي؟
آءُ تہ ڪا واٽهڙي ڳوليون، جيڪا اُڃَ اسان جي لاهي. (15)

اهڙي ئي تجربي جو هڪ ٻيو مثال بہ ڊاڪٽر فياض ڏنو آهي، جنهن ۾ هڪ دوهي جي پهرين سٽ 16_14 ماترائن ۽ ٻي سٽ 16_11 ماترائن تي آهي.

”پهرين دوهي جي پهرين سٽ جو وزن (16+14=30) ۽ ٻي مصرع جو وزن (16+11=27) آهي ۽ ان جون ڪل ماترائون 57 بيهن ٿيون.

هر ڪو ابدي خاموشيءَ ۾، ڪوئي اڳي ڪوئي پوءِ،
سوچي پيئي ماڻهوءَ هيڻان، جڻ پيرن جي لوءِ!“ (16)

اياز پنهنجي ڪتاب ”رڻ تي رم جهم“ ۾ ڇهہ سِٽي سٽاءَ ۾ ڪجهہ شعر لکي شعري صنف نظم ۾ تجربو ڪيو آهي. ”رڻ تي رم جهم ۾ او سپنا سپني جا سپنا جي سِري سان ڇهہ سِٽي سٽاءَ ۾ لکيل مختصر نظمن جو هڪ جُهڳٽو ملي ٿو جيڪو نہ فقط اياز جي

اڳئين نظمن جي هيئت ۽ گهاڙيٽي کان مختلف ۽ الڳ آهي پر وزن، ترنم ۽ اظهار جي لهجي ۽ لطافت جي لحاظ کان پڻ نئون ۽ نرالو آهي.“ (17)

ڊاڪٽر فياض لطيف پنهنجي ڪتاب ”شيخ اياز جي سنڌي شاعريءَ ۾ جماليات“ ۾ اياز جي ڪيل شعري تجربن ”گيت نما وائي“، ”سهري رنگ وائي“، ”نظم رنگ وائيون“، ”هڪ لفظي ۽ ٻه لفظي وراڻ واريون وايون“، ”نظم رنگ غزل“، ”ڪافي رنگ غزل“، ”گيت رنگ غزل“ ۽ ”هائيڪو نظم“ جو مثالن سان ذڪر ڪيو آهي. گيت نما وائيءَ ۾ ”منهنجي من کي چينُ ناهي“، ”تنهنجي اکڙين ۾ هئي“، سِهري رنگ وائي ۾ ”دودل گهر آيو“، نظم رنگ وائين ۾ ”اڄ تہ منهنجو روح رڄجي ئي نٿو“، ”تنهنجي ڪهڙي منزلِ مقصود آ؟“، ”راڳ اسان جا راڳ اسان جا“ جا مثال ڏنا آهن. نظم رنگ غزل ۾ ”قدم قدم تي هجومِ رندان، نظر نظر ۾ شراب خانا“، ”ڪنهن ڪيئن چيو ڪنهن ڪيئن چيو پر وائي سڀ ڪي وات هئي“، ”جيجل! ڪهڙي ٻيجل آندي هيءَ تنبي جي تانَ؟“ ۽ ڪافي رنگ غزل جي مثالن ۾ ”ڇا چوان آ ڪير مهمان اي اديون!“، ”ٿئي شال ڪوئي پليءَ جو پلو ڙي“ مثالن سان لکيو آهي.

”شيخ اياز جي ڪتابن، ”واٽون ڦلن ڇانئيون“، (ص215،211،207،199)، پن ڇڻ پڇاڙان، (ص56، 203، 232) ۽ ٻڙ جي ڇانوَ اڳي کان گهاٽي، (ص141، 142) ۾ ڪيترائي هائيڪو نما نظم نظر اچن ٿا، جيڪي اصل ۾ هائيڪو ۽ تہ ـ سٽا آهن پر اياز پنهنجي فني ذات ۽ تخليقي ڏانءَ سان انهن ۾ ڪٿي پهرين سٽ جي وراڻي سان خيال جي وحدت ۽ تسلسل جو تاثر برقرار رکيو آهي تہ ڪٿي سٽاءَ ۽ گهاڙيٽي ۾ فني ۽ تخليقي تجربا ڪري ان ۾ نظم جي ڪيفيت، رواني ۽ رنگيني پيدا ڪئي آهي.

مان ۽ تنهنجي سار،
رتل ڏانهن رُسي وئين
ڇا لئہ منهنجا يار؟

مان ۽ تنهنجي سار،
سڄو وڃ سُرندڙي
وَڄي ويرو تار!

مان ۽ تنهنجي سار،
رڻ تي راتاها، مٿان
واريءَ جا وسڪار!

مان ۽ تنهنجي سار،
ايندي ڇا آڪاس مان
هماليہ هونگار.

مان ۽ تنهنجي سار،
پُرندي ڪڏهن اوچتو
جبل جي جهونگار...؟" (18)

ان ڪان سواءِ شيخ اياز ڪجهہ اهڙا هائيڪو نظم بہ لکيا آهن جن ۾ هن وچين سِٽ ورجائي آهي. ڊاڪٽر فياض لطيف اهڙن هائيڪو نظمن جا مثال بہ ڏنا آهن. اهڙن هائيڪن ڪي مسلسل هائيڪا يا هائيڪو مالها سڏجي تہ غلط نہ ٿيندو.

"بيت ۾ ٻئي رديف ۽ ساڳيي لفظ کي قافيي طور استعمال ڪرڻ جي تخليقي تجربي کان ويندي بيت جي پهرين ۽ ٻي پد ۾ قافيي ۽ رديف رنگ جو تجربو بہ اياز جي ڏَينِ آهي، جيڪو سنڌي شاعريءَ ۾ هن کان اڳ ۾ ورلي ڪنهن شاعر وٽ ملندو." (19)

ڊاڪٽر فياض لطيف ان جي مثال ۾ شيخ اياز جي شاعريءَ مان بہ بيت ڏنا آهن جن ۾ اياز جو اهڙو تجربو واضح آهي، اُهي بيت هي آهن:

تيسين تائين پون، رهندي تنهنجي تاڪ ۾،
جيسين تائين تون، ورندين وطن ياتري.

***

ڇئي سگهندين چنڊ، توڙي مان ڇو ٿو تڪيان،
ڏئي سگهندين چنڊ، مون کي پار پرينءَ جا.

ڊاڪٽر اسحاق سميجي، شيخ اياز جي غير مطلع غزل ۽ طويل غزل جي تجربي کي بحث هيٺ آندو آهي. غزل کي مطلع کان سواءِ پيش ڪرڻ، ان جي شعرن کي وڏائي هر شعر ۾ مختلف خيال، موضوع پيش ڪرڻ جو حوالو ڏنو آهي. اياز ڪيترائي اهڙا غير مطلع غزل لکيا آهن. ڪيترائي طويل غزل لکيا آهن.

"هن (شيخ اياز) نہ فقط مطلع کان سواءِ غزل لکيا پر مسلسل غزل ۽ گهڻ موضوعاتي غزلن جي سيريز کي ملائي، طويل غزلن لکڻ جا تجربا پڻ ڪيا، جن ۾ هڪ ئي وقت رومانويِ، سماجي، سياسي، ادبي ۽ ثقافتي موضوعن جي مختلف پهلوئن کي ڇُهيو ويو آهي. اهڙا اڪثر غزل هن جي ڪتاب "ڪلهي پاتم ڪينرو" ۾ شامل آهن." (20)

ان کان سواءِ غير مطلع (مطلع کان سواءِ) غزل تي عزيز قاسماڻيءَ بہ پنهنجي ڪتاب "شيخ اياز جي غزل جو فن" ۾ بحث ڪيو آهي. ان سان گڏ غير مقطع غزل جو بہ حوالو ڏنو آهي، پر عزيز قاسماڻي، شيخ اياز جي غير مطلع ۽ غير مقطع غزل ڪي غزل ۾ شعوري عمل دخل نٿو ڄاڻائي پر هن اياز جي غير مطلع ۽ غير مقطع غزلن جو جواز اهو ڄاڻايو آهي تہ ٿي سگهي ٿو اياز جي غزلن جا مطلع ۽ مقطع وقت ۽ حالتن جي ور چڙهي گُم ٿي ويا هجن. عزيز قاسماڻيءَ جي اها راءِ قبول ڪرڻ جي حق ۾ آهي يا نہ. حقيقت ڄاڻڻ لاءِ ان حوالي سان وڌيڪ تحقيق ٿيڻ گهرجي تہ اياز جي غير مطلع ۽ غير مقطع غزلن جا "مطلع" ۽ "مقطع" آهن ئي نہ يا وقت ۽ حالتن جي ور چڙهي ويا!؟.

نتيجو:

جديد شاعريءَ ۾ شيخ اياز جو نالو سڀ کان اهم آهي، جيڪڏهن سنڌي شاعريءَ ۾ سڀ کان وڌيڪ ڪنهن شاعر فني تجربا ڪيا آهن تہ اهو شيخ اياز ئي آهي.

اياز شاعريءَ ڪي روايتي انداز ۾ ناهي اپنايو پر ان ۾ پنهنجي طرفان ڪي نہ ڪي تبديليون/ اضافا ضرور ڪيا آهن.

اياز جي شعري تجربن تي امير علي چانڊيي، قاسم ملڪ، پروفيسر سحر امداد، ڊاڪٽر فياض لطيف، ڊاڪٽر اسحاق سميجي، عزيز قاسماڻي وغيره جو ڪم ٿيل آهي، جنهن ۾ قاسم ملڪ جو اياز جي ترائيل تي ۽ پروفيسر سحر امداد جو اياز جي ڪتاب "پونر پري آڪاس" ۾ شامل واين تي ٿيل تحقيقي ڪم مستند نوعيت جو ناهي، ڇو جو انهن مقالن ۾ ڪيترائي تضاد آهن (تفصيلي ذڪر مقالي اندر ڏنل آهي) ۽ ڪيترن ئي پاسن کان اڻپورو پڻ.

حوالا:

1. چانڊيو جامي (مرتب) "شيخ اياز - اينٽالاجي"، مضمون: امير علي چانڊيو، سنڌيڪا اڪيڊمي ڪراچي، فيبروري 1998ع، ص332
2. ساڳيو، ص333
3. ساڳيو، ص334
4. ملڪ نديم، ڊاڪٽر ۽ سومرو ادل، ڊاڪٽر، "سوديس مسافر منهنجو ڙي"، مضمون: سحر امداد، شيخ اياز چيئر شاهہ عبداللطيف يونيورسٽي خيرپور ميرس، ڊسمبر 2001ع، ص199

5. شيخ اياز "ناوَ هلي آ گيت ڪٽي"، (مرتب) سميجو، اسحاق، روشني پبليڪيشن ڪنڊيارو، 2009ع، ص23
6. ساڳيو ص17
7. ساڳيو ص22،23
8. ساڳيو ص28
9. ساڳيو رايو: تاج جويو ص359
10. شيخ اياز "اياز جا سنگيت ناٽڪ"، (مرتب) سميجو، اسحاق، رايو: ڊاڪٽر فياض لطيف، روشني پبليڪيشن ڪنڊيارو، 2017ع، ص189
11. لطيف، فياض، ڊاڪٽر، "شيخ اياز جا دوها"، سمبارا پبليڪيشن حيدرآباد، مارچ 2018ع، ص50،51
12. ساڳيو ص51
13. ساڳيو ص55
14. ساڳيو ص55
15. ساڳيو ص56
16. ساڳيو ص57
17. لطيف، فياض، ڊاڪٽر، "شيخ اياز جي سنڌي شاعريءَ ۾ جماليات"، انسٽيٽيوٽ آف سنڌالاجي، سنڌ يونيورسٽي ڄامشورو، 2018ع، ص302
18. ساڳيو ص258
19. ساڳيو ص215
20. شيخ اياز "گيڙو ويس غزل"، (مرتب) سميجو اسحاق، روشني پبليڪيشن ڪنڊيارو، ڇاپو ٽيون 2015ع، ص38

الاهي بخش اڇڻ

شاهہ جي رسالي جي لغتن ”لغات لطيفي“ ۽ ”روشني“ جو تقابلي جائزو

A Comparative Study of Shah jo Risalo Dictionaries: “Lughat-e-Latifi” and “Roshni”.

Abstract

This research paper Titled: “shah Jo Risalo Dictionaries: comparative study of “Lughat-e-latifi” and “Roshni” Lughat. Presents a Critical study of the lexicographical tradition associated with shah Abdul Latif Bhittai’s poetic masterpiece Shah jo Risalo. It traces the evolution of sindhi lexicography, emphasizing its linguistic, historical, and cultural significance in understanding the sindhi language and classical literature. The Paper begins with a general overview of the concept of a dictionary (لغت), discussing its definition, scope and necessity in the preservation and comprehension of language. It highlights how languages evolve over time, giving rise to new words while older ones fade, and therefore, dictionaries play a vital role in documenting and safeguarding linguistic heritage.

The study particularly focuses on the development of sindhi dictionaries from the early works compiled in the 19th century. Such as Captain George Stack’s English-sindhi Dictionary (1849) and Sindhi Grammar (1855) to the specialized dictionaries prepared to eludicate shah Latif’s poetic vocabulary. Among these, Ghareb-ul-lughat by renewed scholar Bheromal Maharchand Advani, Lughat-e-latifi by Mirza Qaleech baig(1914), and Roshni lughat by Dr. Nabi Baksh Khan Baloch (2000) are studied in thoroughly. The paper compares and contrasts these Lexicons to examine their methodology, organization, and linguistic contribution.

Mirza Qaleech Beg’s Lughat-e-Latifi is acknowledged as the First Comprehensive attempt to explain the difficult words of Shah jo Risalo with refrences from the Quran, Hadith, and sindhi cultural context. However, its limitation lies in being organized according to Surs (chapters) rather than alphabetical order. In contrast, Dr.

Dr.Nabi Bakhsh Baloch's 'Roshni' represents a modern, alphabetically arranged lexicon that covers both simple and complex words, idioms, and expressions, offering contextual meaning with poetic citations. The study highlights how Baloch's approach aligns with contemporary lexicographical principles, making it more accessible and academically systematic.

Key Words: Lughat-e-latifi, Roshni lughat, Ghareb-ul-lughat , Dictionary Of Shah Abdul latif Bhittai's poetry, comparative Study, Sur (chapter) , Alphabetical, lexicography. Dictionary.

سنڌي ٻولي علم ۽ ادب جي حوالي سان شاهوڪار ٻولي آهي، جنهن جو اندازو سنڌي ٻوليءَ ۾ سرجندڙ ادب ۽ ٿيندڙ تحقيق مان لڳائي سگهجي ٿو. ٻولي، جيڪا پنهنجي اندر انيڪ لفظ ۽ انهن لفظن جون ڪوڙ معنائون رکي ٿي. لفظ، جيڪي اسان ڳالهايون ٿا، انهن جون الڳ الڳ معنائون ٿين ٿيون، انهن کي سمجهڻ ئي ٻوليءَ کي سمجهڻ آهي. سنڌي ٻولي ڪيئن وجود ۾ آئي، ان بابت ماهرن جا ڪيترائي نظريا ۽ رايا ملن ٿا. انهن نظرين ۽ راين مان اهو اخذ ٿئي ٿو تہ ٻولي ابتدا کان وٺي هينئر تائين ڪيترين ئي منزلون طئي ڪيون آهن. ٻوليون، ٻولين مان اسري نڪتيون آهن، ٻوليون هڪبئي جو اثر قبول ڪن ٿيون، هڪبئي جا لفظ وٺن ۽ ڏين ٿيون. اها ٻولين جي حسناڪي آهي.

ٻوليون، جيڪي انسانذات جي اسرڻ ۽ وقت گذرڻ سان تبديل ٿينديون رهنديون آهن. انهيءَ ٻوليءَ جي لفظن کي سانڍي رکڻ ۽ انهن لفظن جي استعمال کي سمجهڻ لاءِ لغتون تيار ڪيون وينديون آهن تہ جيئن انهن لفظن کي پنهنجي ٻوليءَ ۾ زندهہ رکي سگهجي. اهي لفظ اسان جي تهذيب ۽ تمدن جو سرمايو هوندا آهن؛ پر وقت جي وهڪري سان گڏ هر ٻولي ترقيءَ جون منزلون طئي ڪندي اڳتي وڌندي ويندي آهي. ان ٻوليءَ ۾ وقت ۽ حالتن پٽاندڙ نوان نوان لفظ جڙندا ويندا آهن. اهي لفظ سياسي، سماجي، اقتصادي، سائنسي ۽ ذاتي مشاهدن تي مبني هوندا آهن. انهيءَ ڪري ترقي يافتہ ٻولي ايندڙ خطرن کان ڊڄڻ بجاءِ انهن جو مقابلو ڪندي آهي، جيئن متروڪ ٿيل لفظن کي سانڍي رکڻ سان گڏ جديد دور سان ڪلهوڪلهي سان ملائي هلجي. انهيءَ ڏِس ۾ سنڌي ٻوليءَ جي ودوانن پنهنجي وسَ آهر ٻولي جي جوهر کي بچائڻ لاءِ لغتون تيار ڪيون آهن، جنهن ذريعي اسان پنهنجي صديون پراڻي قومي ۽ ثقافتي ورثي سان جڙيل آهيون.

لغت تيار ڪرڻ آسان ڪم ناهي. لغت سازيءَ ۾ لغت جي اصولن ۽ ٻوليءَ جي سمجهہ کي سامهون رکيو ويندو آهي. جيئن هر هڪ لفظ جي ساخت ۽ ان جي مزاج کان واقفيت هجي ۽ انهيءَ لفظ جون حقيقي ۽ سماجي معنائون لکي سمجهي ۽ سمجهائي

سگهجن. 1853ع ۾ سنڌي ٻوليءَ جي منظور ٿيل رسم الخط /الف- بي متعارف ٿيڻ کانپوءِ لغتن جڙڻ جو سلسلو جاري رهيو آهي، توڙي جو انهيءَ کان اڳ بہ سنڌي ٻوليءَ جون لغتون پڻ تيار ڪيون ويون ويون هيون. پر اهي ديوناگري لپيءَ ۾ هيون. انگريزي- سنڌي لغت 1849ع ۽ سنڌي- انگريزي لغت 1855ع، ڪئپٽن جارج اسٽئڪ مرتب ڪري شايع ڪرايون. انهيءَ لاءِ ڊاڪٽر رياضت ٻرُڙو، ڊاڪٽر مرليڌر جيٽلي جو حوالو ڏيندي لکي ٿو:

”اسٽئڪ جو تيار ڪيل سنڌي گرامر ۽ سندس مرتب ڪيل انگلش - سنڌي ڊڪشنري بمبئي سرڪار 1849ع ۾ ڇپائي پڌرا ڪيا. اسٽئڪ جي انهيءَ ڊڪشنريءَ ۾ اٽڪل ٻارهن هزار انگريزي لفظن جون سنڌيءَ ۾ معنائون ڏنل آهن. انهيءَ سان گڏوگڏ هو سنڌي-انگلش ڊڪشنري بہ جوڙي رهيو هو. ان ۾ گهٽا ئي سنڌي لفظ ڏنل آهن، جيڪي اڄڪلهہ جي ٻوليءَ ۾ واهپي ۾ نٿا اچن. انهيءَ ڊڪشنريءَ جي تياريءَ ۾ حيدرآباد جا بہ سنڌي عالم پنڊت برهم سچانند ۽ پنڊت جيشٺ برهم جيتارام سندس ٻانهن ٻيلي هئا.“ (1)

ڪنهن بہ لغت ۾ ٻوليءَ جي لفظن جون معنائون سمايل هونديون آهن، انهن لفظن جي معنيٰ، پسمنظر، وضاحت کي سمجهڻ جي لاءِ لغت جو هئڻ انتهائي لازمي آهي، جو وقت گذرڻ سبب ڪيترائي لفظ ختم ٿي ويندا آهن يا ٻولي ترقي ڪري اڳتي وڌي ويندي آهي. ٻولي جڏهن ترقي ڪندي آهي تہ ڪيترا ئي نوان نوان لفظ ٻوليءَ ۾ شامل ٿي ويندا آهن. انهن لفظن جي معنائن کي سمجهڻ جو واحد ذريعو لغتون هونديون آهن. ٻوليءَ ۾ ڪيترائي لفظ اهڙا بہ هوندا آهن، جيڪي وقت گذرڻ سبب متروڪ ٿي ويندا آهن، ۽ اهڙن لفظن جي گهٽ استعمال سبب معنائن جي سمجهڻ ۾ پڻ مونجهارو ٿيندو آهي، اهڙن مونجهارن کي سلجهائڻ جي لاءِ لغتون اهم ڪردار ادا ڪنديون آهن. انهيءَ جي لاءِ ناسف علي شيراز لکي ٿو:

دنيا جي ڪنهن بہ ٻوليءَ کي سمجهڻ لاءِ ان جي علم صرف و نحو ۽ علم اللغت جو مطالعو تمام ضروري آهي. ڪا بہ ٻولي ايستائين پوريءَ طرح سمجهي نہ سگهبي، جيستائين ان ٻوليءَ جي محاورن، اصطلاحن، پهاڪن، چوڻين ۽ لفظن جي معنائن کي نٿو سمجهيو وڃي . اهو ان صورت ۾ ئي ممڪن ٿي سگهي ٿو. جڏهن ان ٻوليءَ جي لغتن جو مطالعو ڪيو وڃي. ان کان علاوه مختلف دورن ۾ ان ٻوليءَ جي لفظن ۾ جيڪي تبديليون ٿين ٿيون. انهن جو تقابلي جائزو ورتو وڃي تہ جيئن لفظن اندر سمايل اونهي معنيٰ کي آسانيءَ سان سمجهي سگهجي مثلاً: سنڌي ٻوليءَ ۾ ڪجهہ لفظ جيڪي اڳ استعمال ٿيندا هئا. هاڻ اهي استعمال ۾ نٿا اچن. ڪيترن ئي لفظن جي لکٽيءَ ۾ بہ فرق اچي ويو

آهي. اڳ اسين لفظ ”چپاءِ“ لکندا هئاسين، هاڻ ان کي ”چپائين“ ڪري ٿا لکون. شاهه جي دور جي ٻولي ۽ اڄڪلهه جي مروج ٻوليءَ ۾ به ڪافي فرق آهي. اها تبديلي ٻوليءَ جي واڌاري ۽ صحت لاءِ ضروري آهي. ٻوليءَ جي ترقيءَ جو مدار ٻوليءَ ۾ نون لفظن جي داخلا ٿيڻ تي آهي. جنهن سان ٻولي وڏيڪ شاهوڪار ٿئي ٿي“ (2)

ناسف علي شيراز جي ڳالهه بلڪل واضح آهي، سنڌي ٻولي پنهنجي ترقيءَ جون راهون طئي ڪندي رهي آهي. هن وقت شاهه لطيف جي شاعريءَ ۾ ڪيترائي اهڙا لفظ آهن، جيڪي استعمال نٿا ڪيا وڃن. جيڪڏهن اهي استعمال نٿا ٿين، ۽ انهن کي ڪنهن لغت ۾ به نه سانڍجي ها ته هوند، اسان لطيف جي بيتن کي سمجهي به نه سگهون ها!

سنڌي ٻولي انهيءَ حوالي سان ڀاڳوان آهي، جو ڪيس هر دور ۾ اهڙا ماڻهو مليا آهن، جيڪي سنڌي ٻوليءَ جي خدمت ۾ اڳيان اڳيان رهندا آهن. هونئن ته سنڌيءَ ۾ جامع لغتون ته لکيون پئي ويون، پر شاهه لطيف جي بيتن ۾ ڪتب آيل ٻوليءَ ۾ لفظن جي معنائن کي سمجهڻ جي لاءِ پيڙهه جو پٿر سنڌي ٻوليءَ جي تمام وڏي نالي، ڪاڪي پيرومل مهرچند آڏواڻيءَ رکيو. پروفيسر مرليڌر جيتلي لکي ٿو:

> ”پيرومل مهرچند آڏواڻي شاهه جي رسالي جو گهرو اڀياس ڪندڙ هو. ’غريب اللغات‘ نالي سان رسالي جي ڏکين لفظن جي معنيٰ جدا جدا جلدن ڇپائڻ شروع ڪئي. پهريون ڀاڱو1907ع ۾ حيدرآباد سنڌ مان ڇپائي ظاهر ڪيائين. انهيءَ ۾ سر ڪلياڻ، سر يمن ڪلياڻ ۽ سر ڪنيات جا ڏکيا لفظ ڏنل آهن. اهو ڀاڱو سٺ صفحن ۾ آهي ۽ ڪيترن هنڌن تي لفظن جي وِتپتي (Etymology) پڻ ڏنل آهي.“ (3)

ڪاڪي پيرومل جي شاهه لطيف جي بيتن مان لفظ چونڊي، معنيٰ لکڻ جي اها پهرين ڪوشش هئي، جيڪا ڇاڙايل ٽن سرن تائين محدود آهي.محترم بدر ابڙي، انور ڏنگڙائيءَ جي تيار ڪيل لطيفي لغت ”پرتوو“ جي مهاڳ ۾ ٻن سرن بابت لکيو آهي، ممڪن آهي، اها پروف جي چڪ هجي. پر، ان جي وضاحت ڪرڻ ۽ رد ڪرڻ ضروري آهي، جيئن اندازو ٿي سگهي ته ڪم جي ابتدا ٻن سرن کان نه بلڪ ٽن سرن کان ٿي هئي. بدر ابڙو لکي ٿو:

> ”لطيفيات تي ڊڪشنري ناهڻ جي سلسلي جي ڳالهه ڪجي ته سڀ کان پهرين ڪاڪي پيرو مل مهرچند آڏواڻيءَ جو معتبر نالو سامهون اچي ٿو. جنهن غريب اللغات لکي هئي، پر اها صرف ٻن سرن تي مشتمل ۽ ان معاملي ۾ شروعات هئي.“ (4)

جيئن تہ مٿي اڳيئي واضح آهي تہ ڪاڪي ڀيرو مل مهرچند آڏواڻيءَ ٻن نہ، بلڪ ٽن سرن جي لغت تيار ڪئي. جن ۾ شامل آهن: سر ڪلياڻ، سر يمن ڪلياڻ ۽ سر ڪنڀات. ان کان سواءِ شاهہ لطيف جي ٻوليءَ کي سمجهڻ لاءِ ٻين اهم وک سنڌي ٻوليءَ ۽ ادب جي اهم ٿنڀ مرزا قليچ بيگ ڪنئي. هن جيڪو رسالو ترتيب ڏنو انهيءَ جي لغت الڳ سان تيار ڪئي. اها لغت سر وار موجود آهي. انهيءَ لغت جي لاءِ پروفيسر ڊاڪٽر مرليڌر جيٽلي لکي ٿو:

”مرزا قليچ بيگ لغت نويسيءَ جي کيتر ۾ پڻ ٻين عالمن کان گهڻو اڳتي هو. هن شاهہ جي رسالي جو نئون ڇاپو تيار ڪري ڇپائڻ سان گڏ 1913ع (نومبر1913ع ۾ مرزا قليچ بيگ لغات لطيفيءَ جو مهاڳ لکيو آهي ۽ ڇپجي 1914ع ۾ آهي) ۾ ’لغات لطيفي‘ بہ شايع ڪئي. ان ۾ سندس تيار ڪيل ’شاهہ جي رسالي‘ جي ايڊيشن مطابق، سرن موجب لفظن جي معنيٰ ڏنل آهي“[5]

ساڳئي مقالي ۾ اڳتي لکي ٿو:

”مرزا قليچ بيگ جو ٽيون ڪتاب آهي ”لغات قديمي“ جيڪو هن 1923ع ۾ ڇپائي پڌرو ڪيو. انهيءَ ۾ شاهہ لطيف جي ڪلام سان گڏ ٻين بہ جهونن سنڌي شاعرن جي شعر مان ڏکين لفظن جي معنيٰ ڏنل آهي.“[6]

مرزا قليچ بيگ صاحب جي اها لغات طويل عرصي تائين رهي، جنهن مان پوءِ جي عالمن تمام گهڻو استفادو ورتو آهي. اها لغات انڪري بہ اهم آهي، جو مڪمل رسالي جي آهي، جيڪو پاڻ ترتيب ڏنائون. مرازا قليچ بيگ ان ۾ لفظن جون معنائون ڏنيون آهن، وڌيڪ انهن کي ڌاتو ڪوش يا سنڌي وياڪرڻي حيثيت ۾ ناهي رکيو. جيتوڻيڪ ان لغات ۾ ڳالهائڻ جي لفظن پٽاندڙ اسم، ضمير، صفت، ظرف، فعل ۽ حرفن جو وچور ناهي ڏنو ويو پوءِ بہ لغات لطيفي تمام اهم آهي.

شاهہ لطيف تي لغت جي سلسلي ۾ جديد تنقيدي معيار جي لغت ۾ اهم ڪم ڊاڪٽر هوتچند مولچند گربخشاڻيءَ ڪيو آهي، جيڪڏهن سندس رسالي جي ارڙهن ئي سرن جي آخر ۾ ڏنل معنيٰ ۽ شرح کي الڳ الڳ ڪري ڇاپيو وڃي تہ هڪ بهترين لغت تيار ٿي ويندي، جنهن مان لفظن جي نہ رڳو معنيٰ جي خبر پوي ٿي، بلڪ لفظن جي اصليت جي بہ خبر پوي ٿي. جنهن لاءِ ڊاڪٽر مرلي ڌرجيٽلي لکيو آهي:

”ڊاڪٽر هوتچند مولچند گربخشاڻي شاهہ جو رسالو“ ٽن جلدن ۾ مرتب ڪيو. هر هڪ جلد جي آخر ۾ سمجهاڻيءَ واري حصي ۾ ڏکين لفظن جي

معنيٰ ۽ انهن جي وڌيڪ تشريح ڪئي وڃي. ان کي ذيلي ڪتاب جي صورت ۾ ترتيب ڏئي ڇپائجي ته شاهه جي رسالي جي شبد ڪوش بڻجي پوندو.“ (7)

ڊاڪٽر گربخشاڻيءَ جي ترتيب ڏنل ٽنهي جلدن ۾ هر هڪ سر جي آخر ۾ ڏنل معنيٰ ۽ شرح جي بنياد تي ٻين سرن جي به معنيٰ ۽ شرح ترتيب ڏيڻ جي ضرورت آهي. انهيءَ طرز تهيل لغت مان سنڌي ٻوليءَ ۾ آڳاٽن لفظن جي سڃاڻ جي پروڙ پوندي ۽ متروڪ لفظ ساڻيڻ سگهبا. نه رڳو ايئن ٿيندو بلڪ ٻوليءَ ۾ قديم سنڌي لفظن جي پڻ اهم ڄاڻ جي ڪاڻ جڙي پوندي. اصلوڪن لفظن جي لغت پڻ تيار ٿي پوندي. ڊاڪٽر گربخشاڻيءَ جو ڪم سنڌي ٻوليءَ جي واڌاري ۽ سڌاري ۾ اهم آهي. ڊاڪٽر رياضت برڙو پنهنجي مقالي ”لغت نويسي: وصف، قسم ۽ اهميت ۾ حڪيم فتح محمد سيوهاڻيءَ جو حوالو پيش ڪيو آهي:

”سنڌي هڪ سهڻي ۽ سندر، سلوڻي ۽ سولي ٻولي آهي. منجهس هڪ معنيٰ جا گهڻا لفظ ۽ هڪ لفظ جو گهڻيون معنائون موجود آهن. منجهس، جذبن جي اظهار جا آواز ۽ اسباب به چڱا چوکا پسجن ٿا. منجهس چقمق واري ڪشش به آهي جو ڏارين لفظن کي ڇڪيو پنهنجو بڻائي ڇڏي. (8)

هاڻي، انهيءَ مان واضح ٿيو ته ڊاڪٽر هوتچند مولچند گربخشاڻيءَ جيڪو ڪم ڪيو آهي، انهيءَ ۾ هن سنڌي ٻوليءَ سان لاڳاپيل ٻين ٻولين جي لفظن جا به ڌاتو ڳولي لڌا آهن، ۽ انهن جي شرح به ڪئي آهي. انهيءَ سان سنڌي ٻوليءَ ۾ ٻين لفظن جي سمائجڻ جو هڪ اهم دستاويز سامهون اچي ويو آهي. انهيءَ جي لاءِ ڊاڪٽر رياضت برڙي جي هيءَ راءِ وزندار آهي:

”جنهن ٻوليءَ وٽ جيترا گهڻا لفظ هوندا آهن، اها اوتري ئي گهڻي شاهوڪار هوندي آهي ۽ ڪنهن به خيال، مفهوم ۽ مقصد کي ڀرپور ۽ سهڻي طريقي سان اظهاري سگهندي آهي ۽ سماج ۾ پنهنجو گهڻ طرفو ڪارج ادا ڪندي رهندي آهي. لفظن ۾ تاريخ پڻ سمايل ٿئي ٿي. تنهن ڪري لفظن جي اپياس سان اسان کي تاريخ جي اپياس جو به موقعو ملي ٿو.(9)

شاهه لطيف ٻوليءَ جو ڪامل ڪاريگر هو. هن عام ڳالهائجندڙ ٻوليءَ ۾ جيڪو نزاڪتون رکيون آهن يا هن عام جي ٻوليءَ کي جيڪا اهميت ڏني آهي، ان جو اندازو رسالي مان لڳائي سگهجي ٿو جنهن کي سمجهڻ جي لاءِ ڪيترن ئي محققن، نقادن، لغت سازي ڪندڙن شاهه لطيف جي ٻوليءَ کي سمجهڻ جي لاءِ لغتون تيار

ڪيون آهن. انهن لغتن وسيلي هاڻي موجوده دور ۾ لطيف جي دور جي ٻوليءَ کي سولائيءَ سان سمجهي سگهجي ٿو. انهن لغت نويسن شاهه لطيف جون لغتون تيار ڪيون آهن، اهي سڀ جس لهڻن. هاڻي اڳتي انهيءَ ڪم جي پوئيواري ڪم ٻين شاهه لطيف جي پارکن تي پڻ ٿئي ٿي. جيئن شاهه لطيف جي شاعريءَ ۾ جيڪي به لفظ ڪتب آيل آهن، انهن جي بيهڪ کي به سمجهي سگهجي. هڪ مخصوص ويا ڪرڻ جو ڪتاب شاهه لطيف جي ٻوليءَ آڌار جوڙيو وڃي، جيئن هر هڪ ڳالهائڻ جي لفظ جو به اندازو لڳائي سگهجي.

هتي ٻن اهم لغتن جو مختصر تقابلي جائزو پيش ڪجي ٿو جيئن اسان انهن ٻنهي لغتن جي نزاڪتن ۽ اهميت کان واقف ٿي سگهون. اهي ٻئي لغتون سنڌي ٻوليءَ جي وڏن خدمتگذارن پاران تمام گهڻي محنت سان جوڙيون ويون آهن. ٻنهي لغتن جي پنهنجي پنهنجي اهميت آهي. پر جيئن ته ٻنهي لغتن تيار ٿيڻ ۾ لڳ ڀڳ 86 سالن جو فرق آهي. انهن سالن جي دوران ٻوليءَ ۾ نوان لفظ، نوان اصطلاح، محاورا، پهاڪا ۽ چوڻيون شامل ٿي ويون آهن. پر، جيئن ته هنن ٻنهي مهان ليکڪن جون لغتون ساڳئي ئي شخصيت جي ڪلام جي لغت آهي. هڪ آهي، ”لغات لطيفي“ مرزا قليچ بيگ جي، جنهن 1914ع ۾ جوڙي راس ڪئي ۽ ٻي آهي: ”روشني“ جيڪا، ڊاڪٽر نبي بخش خان بلوچ ، سن 2000ع ۾ سنڌي ٻوليءَ جي با اختيار اداري پاران ڇپائي پڌري ڪئي. ڊاڪٽر رياضت ٻرڙو انهيءَ جي وضاحت ۾ لکي ٿو:

> ” غريب اللغات“ ۽ ”لغات لطيفي“ ” شاهه جي رسالي“ جي اهنجن لفظن جي معنائن جون ابتدائي لغتون هيون، جيڪي ويهين صديءَ جي شروعات ۾ ڇپيون، جڏهن سنڌي ٻوليءَ ۾، لغت نويسيءَ جي اجا ابتدائي اوسر ٿي رهي هئي. اهي ڪوششون ان وقت جي لحاظ کان ساراهه جوڳيون هيون، پر جڏهن ”روشني“ ايڪيهين صديءَ ۾، 100 سالن جي وڏي وقت ڪانپوءِ ڇپي، ته سنڌي ٻوليءَ ۾ لغت نويسيءَ ابتدائي دور منجهان گذري، پنهنجا بنياد پڪا پختا ڪري چڪي آهي“[10]

هاڻي انهن ٻنهي لغتن جا نوان ڇاپا سنڌي ٻوليءَ جي با اختيار اداري پاران ’لغات لطيفي‘ جو چوٿون ڇاپو روشني جو ٻيو ڇاپو 2017ع ۾ شايع ڪرايو آهي. ڇاپن کي هتي لکڻ جو مقصد اهو آهي ته اسان پنهنجي ٻوليءِ سان بي پناهه پيار ڪريون ٿا، انهيءَ ڪري ئي لغتون بار بار ڇپجي پڌريون ٿين ٿيون، مطلب اسان انهن ڪتابن کي پڙهي پنهنجي قديم سنڌي ٻوليءَ کي سمجهڻ جي ڀرپور ڪوشش ڪري ٻوليءَ جي جَڙُن سان جُڙَڻَ جي ڪوشش ڪندا آهيون.

لغات لطيفي ۾ مرزا قليچ بيگ لکي ٿو: "مون ڪوشش ڪري ساري رسالي مان مشڪل لفظ ۽ قرآن جون آيتون، حديثون وغيره، گڏ ڪري هر هڪ سر جا لفظ ڏار الف ـ بي وار ترتيب سان لکيا آهن" (11)

مرزا قليچ بيگ واضح ڪري ٿو ته مان هن لغات لطيفي ۾ چونڊ مشڪل لفظن جون معنائون، قرآن جي آيتن ۽ حديثن جي معنيٰ ڏني آهي. جيئن ته هيءَ ابتدائي شاهه لطيف جي ڪلام جي لغت آهي، ۽ جڏهن مرزا قليچ بيگ هيءَ لغت تيار ڪئي هئي، ان وقت تائين شاهه لطيف جي ٻوليءَ کي سمجهڻ ڪنهن قدر سولو هيو جنهنڪري مرزا صاحب صرف ڏکين لفظن جي معنيٰ، قرآن جي آيتن جو ترجمو (مفهوم) ۽ حديثن جو مفهوم لغات لطيفي ۾ شامل ڪيو آهي. اهڙيءَ ئي ريت پاڻ ئي ديباچي ۾ لکي ٿو:

"گهڻن هنڌن تي ته ساڳيا لفظ ٻين معنائن سان جدا جدا سرن ۾ وري وري به ڏنا ويا آهن" (12)

اصولي طور جيڪڏهن هيءَ لغت سر وار ٺهيل آهي، ته جيڪو لفظ جنهن سر جو آهي، انهيءَ سر ۾ ڏيڻ گهرجي ها، يا اتي حوالو ڏنل هجي ها ته هيءُ لفظ فلاڻي سر جي فلاڻي جڳهه تي ڏنو ويو آهي. ايئن نه ڪرڻ ڪري لفظ جي ڳولها مشڪل ٿي پئي آهي. انهيءَ لاءِ ڊاڪٽر رياضت برڙو پنهنجي پي ايڇ ڊي جي ٿيسز ۾ لکي ٿو:

" بهتر هو ته سر جي هر ڏکيي لفظ کي ان سر ۾ ضرور لکجي ها، ڇاڪاڻ ته هيءَ لغت سر وار مرتب ٿيل آهي، پوءِ يا ته اتي به معنيٰ ڏجي ها يا وري اڳ آيل داخلا ڏانهن اشارو ڪجي ها. مثال طور، سر ڪلياڻ ۾ جو لفظ "وهسڻ" معنيٰ "خوش ٿيڻ" (ص: 15) سر سهڻي جي ستين داستان ۽ سر سارنگ جي ٽئين داستان ۾ به شامل آهي. جيڪڏهن ڪو ماڻهو سر سهڻي يا سر سارنگ پڙهندي "وهسڻ" جي معنيٰ ڏسڻ گهري، ته پوءِ ڪيئن ڏسي! اهو لفظ ته ٻنهي سرن جي اهنجن لفظن ۾، پنهنجيءَ جڳهه تي موجود ئي ناهي! ڪو ماڻهو ڪيئن سمجهندو ته اهو لفظ سر ڪلياڻ واري حصي ۾ آيل آهي، هيءَ ته آسانيءَ بدران مشڪل ٿي پئي" (13)

انهيءَ ئي جڳهه تي ڊاڪٽر بلوچ صاحب پنهنجي تيار ڪيل لغت "روشني" ۾ مرزا قليچ بيگ جي حوالي سان هيءَ ڳالهه ڪري ٿو:

" ميرزا قليچ بيگ 1914ع ۾ سڄي رسالي لاءِ " لغات لطيفي" تصنيف ڪئي، جنهن ۾ دستور موجب سر ـ وار ڏکين لفظن جون معنائون لکيائين، پر جڏهن ڪو صاحب خاص طرح ڏکين لفظن جي معني لکندو ته هو

ضرور انهن لفظن جي معنيٰ لکندو، جيڪو سندس پنهنجي چاڻ موجب ”ڏکيا“ هوندا“ [14]

اتي ٻيئي ڳالهيون سامهون هئڻ گهرجن، هڪ ته مرزا صاحب جيڪا لغت تيار ڪئي، ان وقت اجان لطيف جي ٻوليءَ کي سمجهڻ ڪنهن قدر سولو هيو ۽ مرزا صاحب نه رڳو پنهنجي پاران بلڪ سنگت ساٿين کان به اهڙن ڏکين لفظن جي خبر پئي هوندي! تنهنڪري صرف انهن لفظن جي لغت تيار ڪئي وئي. هاڻي جڏهن وقت جي تيز وهڪرن ۾ جتي هر علم تڪڙو تڪڙو ترقي ڪري رهيو آهي، اتي ٻوليون به هڪٻئي جي اثر هيٺ آيون آهن. انهيءَ اثر ڪري ڪيترين ئي ٻولين جا لفظ متروڪ ٿي چڪا آهن. ڪتي لفظ نوان اچي ويا آهن. ڪتي پراڻن لفظن جو استعمال گهٽجي ويو آهي. جنهنڪري هاڻي شاهه لطيف جي ٻوليءَ کي سمجهڻ مشڪل ٿي پيو آهي. انهيءَ لاءِ شاهه جي ڪلام جي لغت وقت جي ضرورت آهي، جيئن اسان سندس ڪلام جي خوبين مان فائدو حاصل ڪري سگهون. انهيءَ لاءِ ڊاڪٽر بلوچ صاحب جي تيار ڪيل هيءَ لغت اسان جي لاءِ مشعل راهه آهي. ڊاڪٽر صاحب پنهنجي هن لغت جي لاءِ لکي ٿو:

”هن لغت ۾ (روشني) رڳو ڏکين لفظن جي معنيٰ نه لکي وئي آهي، پر ڏکين توڙي سولن لفظن جي معنيٰ ڏني وئي آهي؛ چاڪاڻ جو بيتن ۽ واين ۾ سمايل شاهه جي اصطلاحي ٻوليءَ کي سمجهڻو آهي“ [15]

شاهه لطيف جي ٻوليءَ جي لغت سازيءَ جي باري ۾ بدر ابڙو انور ڏنگڙائيءَ جي ترتيب ڏنل لغت ”پرتوو“ جي مهاڳ ۾ لغات لطيفي ۽ روشني لغات جي باري ۾ لفظن جي ڳاڻيٽي جي باري ۾ لکي ٿو:

جن عالمن پٽائيءَ جي رسالي جي حاشين ۾ معنائون ڏنيون آهن ان کي به اسان ڊڪشنري چئي سگهون ٿا، پر ان ڏس ۾ مرزا قليچ بيگ تمام سٺو ڪم ڪيو آهي ۽ اسان کي لطيفي لغات ڏني پر بيگ صاحب به صرف ان رسالي تي ڪم ڪيو آهي جيڪو هن پاڻ ترتيب ڏنو آهي ۽ ان رسالي ۾ معنائن پٽاندر 6300 لفظن تي ڪم ڪيو آهي پر انهن ۾ 8006 لفظن جو ورجاءُ آهي. جيڪڏهن سندس ڊڪشنري مان ورجاءَ وارا اهي لفظ ڪڍجن ته رڳو 4594 لفظ وڃي بچن ٿا.

تنهن کانپوءِ ڊاڪٽر نبي بخش بلوچ ڊڪشنري سامهون اچي ٿي پر ان ۾ ته لفظن جو ورجاءُ مرزا قليچ بيگ واري ڪم کان به گهٽو ٿو ملي، ايتريقدر جو هڪ هڪ لفظ ويهه ٻاويهه دفعا به وريل ٿو ملي. جيڪڏهن اهو ورجاءُ اتان به ڪڍجي ته پوءِ بلوچ صاحب جي ڊڪشنريءَ ۾ وڃي 3983 بچن ٿا. [16]

بدر ابڙي اهو لفظن جي ڳاٽيتي جي ڳالهه اٿاري آهي، جيڪو پڻ اهم معاملو آهي، انهيءَ ڪان بهتر هجي ها ته ابڙو صاحب اها تنقيد ڪري ها ته ڊاڪٽر بلوچ جيڪا لغت تيار ڪئي آهي، اها ڊاڪٽر گربخشاڻيءَ جي جوڙيل معنائن ۽ شرح جي آڌار تي آهي. انهيءَ سان الف- بي وار هڪ اجا وڏيڪ معياري لغت تيار ٿئي ها. هن وقت به ڊاڪٽر بلوچ جي تيار ڪيل شاهه لطيف جي رسالي جي لغت اهم آهي، جو ان ۾ هڪ لفظ جون مختلف معنائون، سر جي نالي سان درج ڪيل آهن. جيڪي لغت جي معيار کي اهم بڻائن ٿيون. ان کان علاوه جيڪڏهن ڪو پڙهندڙ ان لفظ جي معنيٰ سان گڏ بيت پڙهڻ چاهي ته ان جي ڄاڻ به ملي ٿي.

شاهه لطيف تي تيار ٿيل لغتن جي تقابلي اڀياس ۾ لازمي طور اڳتي هلي، ٻين لغتن کي به شامل ڪيو ويندو جيئن سڀني تيار ٿيل لغتن ۾ فرق ۽ معيار کي سامهون رکندي، شاهه لطيف جي ٻوليءَ کي سولائيءَ سان سمجهي سگهجي. انهن ۾ خاص ڪري، انور ڏنگڙائيءَ جي ترتيب ڏنل ’پرتوو‘، ڊاڪٽر بلوچ جي ترتيب ڏنل ’روشني‘ مرزا قليچ بيگ جي ترتيب ڏنل ”لغات لطيفي“، پيرومل مهرچند جي ”غريب اللغات“، ڊاڪٽر گربخشاڻيءَ جي لکيل معنا ۽ شرح ۽ ٻين شاهه جي شارحن جيڪي پنهنجن رسالن ۾ جيڪي لفظن جون معنائون ڏنيون آهن، انهن جو پڻ اڀياس ڪيو ويندو. خاص ڪري، محترمه ج ع منگهاڻيءَ جي ’شاهه لطيف جي ٻولي‘ ۾ شارحن ۽ لغت نويسن پاران جيڪو بحث اٿاريو آهي، اهو اهم آهي. انهيءَ ۾ ٿي پرفيسر ڊاڪٽر فهميده حسين جو لکيل مهاڳ پڻ اهم آهي، جنهن ۾ ڊاڪٽر صاحبه ڪيترن لفظن جي معنائن کي کولي بيان ڪيو آهي.

هتي، ٻنهي لغتن ۾ بنيادي فرق اهو آهي ته ”لغات لطيفي“، شاهه جي ڪلام جي سر وار ترتيب ڏني وئي آهي. انهيءَ سر جي لحاظ کان لفظ جي معنيٰ جو تعين پڻ ڪيو ويو آهي. جيئن مرزا قليچ بيگ پاڻ واضح ڪري چڪو آهي. جڏهن ته ڊاڪٽر نبي بخش خان بلوچ جي تيار ڪيل لغت، جامع لغت جي آڌار الف ب وار جي ترتيب سان آهي. هن لغت ۾ ڏنگين ۾ سر جو نالو داستان ۽ بيت جو ڳاٽيتو نمبر ڏنو ويو آهي.

’لغات لطيفي‘ ۽ ’روشني‘ لغت ۾ بنيادي فرق جون اهم ڳالهيون

نمبر	لغات لطيفي	روشني
01	هي لغت سر وار ترتيب ڏني وئي آهي.	هيءَ لغت الف ب وار ترتيب ڏني وئي آهي.
02	هن لغت ۾ صرف ڏکين لفظن، قرآن جي آيتن ۽ حديثن جي معنيٰ ڏني وئي آهي.	هن لغت ۾ ڏکين توڻي سولن لفظن، قرآن جي آيتن ۽ حديثن سان گڏ اصطلاحن جي معنيٰ ڏني وئي آهي.

03	هن لغت ۾ هر هڪ سر کي الف ب وار ترتيب سان معنيٰ ڏني وئي آهي.	هن لغت ۾ هر هڪ لفظ جي الف- بي وار جي ترتيب سان سڄي رسالي ۾ شامل لفظن جي معنيٰ ڏني وئي آهي.
04	هن لغت ۾ ساڳيا لفظ ٻين معنائن سان جدا جدا سرن ۾ وري وري به ڏنا ويا آهن.	هن لغت ۾ ”ٻه“ معنيٰ طلب لفظ موجود آهن ته ٻنهي لفظن جي معنائن هيٺ ساڳيو حوالو شاهدي طور آندو ويو آهي.
05	هن لغت ۾ اختصار کان ڪم وٺندي صرف لفظ جي معنيٰ ڏني وئي آهي.	هن لغت ۾ جتي وڌيڪ وضاحت جي ضرورت محسوس ڪئي وئي آهي، اتي ڏنگين ۾ وضاحت ڪئي وئي آهي.
06	هن لغت ۾ هر هڪ لفظ جي پٺيان ڏنگين ۾ داستان جو عدد ڏنو ويو آهي.	هن لغت ۾ حرفن، لفظن، فقرن يا سٽن جي معنيٰ لکي وئي آهي ۽ شاهه جي ڪلام مان مثال پڻ ڏنا ويا آهن. اڳيئون ڏنگين ۾ بيت، وايون، سر ۽ داستان لکيو ويو آهي. داستان جو نمبر مٿان ۽ بيت يا وائيءَ جو نمبر هيٺان ڏنل آهي.
07	هيءَ لغت شاهه جي ڪلام جي لفظن جي لغت آهي.	هيءَ لغت شاهه جي اصطلاحي ٻوليءَ جي لغت آهي.
08	هن لغت ۾ لفظن جي معنيٰ ڏنل آهي	هن لغت ۾ مفرد حرفن جي به معنوي حيثيت تسليم ڪندي بيتن جي حوالن سان معنيٰ لکي وئي آهي.

”لغات لطيفي“ ۽ ”روشني“ لغتن ۾ شامل ڪجهه لفظن جو تقابلي جائزو

نمبر	لغات لطيفي	روشني
01	آخر والعصر: والعصر قرآن جي 103 سورة آهي. انهي جي آخرين لفظ صبر آهي. تنهنڪري معنيٰ آهي صبر	آخر والعصر: والعصر: سوره ”والعصر“ جو آخر تنهنجي دوا آهي“ يعني: ”صبر“ تنهنجي دوا آهي.
02	آسر(3): آسرو اميد(10_5).	آسر: (يمن9/1، آبري1/2، ليلان 11/3، سهڻي 7/2) محبوب جي مهر ۽ قرب جي.

03	آگو(1) خدا تعاليٰ ، ڌڻي. آغا (1،2،4) (2_7) (6_7)	آگو: (ڪلياڻ 8/1) ڌڻي، مالڪ ، آقا.
04	اپي (2) بيني، ڪڙي	اپي (ڪلياڻ 3/5، سورٺ 1/2) بيني (ان مان مراد "متي سڌي ڪتل"
05	ات (2) انت، اندر جو حال، خبر، حقيقت، نهايت	اَتُ، انتُ =آخر، پڇاڙي، (لفظي معنيٰ) آخري ڳالهه، راز
06	اتائين(1) ڇيائين	روشني لغت ۾ اهو لفظ شامل ڪونهي.
07	احد: هڪڙو، واحد، خدا تعاليٰ جو نالو	احد (ڪلياڻ 8/1، سهڻي 5/8) = هڪ الله، فقط "ذات حق"، هڪ ئي هڪ.
08	اعليٰ (1) وڏو، مٿانهون (3_1)	اعليٰ (ڪلياڻ 1/1) = مڙني کان مٿانهون.
09	انا مولاڪ وانت محبوبي: حديث قدسي موجب حضرت صلعم جي نسبت يعني آءُ تنهنجو ڌڻي اهيان ۽ُب تون منهنجو محبوب آهين.	هيءَ حديث روشني لغت ۾ ڪونهي.
10	اوتڙ(1): ابتو تڙ، ڏکيو تڙ، اپ ڪپيريو تڙ.	اوتڙ (ڪلياڻ 1 /6، سامونڊري 23/1، سنهڻي 1/12) = ڏکيا تڙ، ڏکيا ماڳ، لنگهه، خطري وارو اٽاگو ۽ ڏکيو تڙ، خطري وارو ماڳ ٻيڙين لاءِ.

مثال ڪجهه لفظ 'لغات لطيفي' ۽ 'روشني' لغت مان الڳ الڳ ڪري پيش ڪيا آهن، جيئن ٻنهي لغتن جو تقابلي جائزي جو اندازو ٿي سگهي. انهيءَ تقابلي جائزي مان اهو اندازو ڪري سگهجي ٿو تہ ٻنهي لغتن ۾ ڪجهه فرق آهي.

مرزا قليچ بيگ جي 'لغات لطيفي' محدود لفظن ۽ محدود معنيٰ تي آڌاريل آهي. جيئن تہ بنيادي آهي، انهيءَ ڪري ان جي اهميت کان ڪير بہ انڪار نٿو ڪري سگهي. جڏهن تہ ڊاڪٽر بلوچ جي ترتيب ڏنل لغت جديد لغت نويسيءَ جي اصولن تحت جوڙيل آهي. انهيءَ کان علاوه ڊاڪٽر بلوچ جي سامهون هڪ کان وڌيڪ لغتون سامهون هيون. جنهنڪري سندس هيءَ لغت جيڪا صرف لفظن تائين محدود ڪانهي، بلڪ حرف کان لفظ، لفظن کان،فقري، اصطلاح ۽ سٽ جي مڪمل وضاحتي لغت آهي. روشني لغت جي ٻي خوبي اها آهي تہ هن ۾ لفظ سان گڏ، مصدرن کي سامهون رکيو ويو آهي ۽ اصطلاحن جي سمجهاڻي جي لاءِ بيت جي سٽ ۽ ان جي وضاحت پڻ ڪيل آهي.

نتيجو:

- هن مقالي ۾ مرزا قليچ بيگ ۽ ڊاڪٽر نبي بخش خان بلوچ جي لغت جو تقابلي جائزو وٺڻ دوران اهو سامهون آيو آهي تہ مرزا صاحب جي لغت ۾ مخصوص لفظن جون معنائون ڏنيون ويون آهن، جڏهن تہ ڊاڪٽر بلوچ صاحب عام مستعمل لفظن جون بہ معنائون درج ڪيون آهن.
- ڊاڪٽر هوتچند مولچند جي رسالي ۾ ڏنل معنائن ۽ شرح جي اهميت جي خبر پئي ٿي تہ هن لفظن جي معنائن سان گڏ لفظن جي اصليت کي بہ اجاگر ڪيو آهي.

حوالا

1 ٻرڙو رياضت، لغت نويسيءَ بابت مضمون ۽ مقالا، سنڌي ٻوليءَ جو بااختيار ادارو. سال:2018ع، ص: 210،

2. شيرازي، ناسف علي، سنڌي لغت نويسيءَ جي تاريخ ۽ ببليوگرافي، ٽہ ماهي ”مهراڻ“ نمبر 2000/4.

3. جيٽلي، مرليڌر، ڊاڪٽر، سنڌي لغت نويسيءَ جي تاريخ، ٽہ ماهي ”مهراڻ“ نمبر 2000/4

4. ابڙو بدر (مهاڳ: پرتوو)، ڇاپو پهريو 2022ع ، ايلسا پبليڪيشن، حيدرآباد.

5. جيٽلي، مرليڌر، ڊاڪٽر، سنڌي لغت نويسيءَ جي تاريخ، ٽہ ماهي ”مهراڻ“ نمبر 2000/4

6. ساڳيو

7. ساڳيو

8. ٻرڙو رياضت، ڊاڪٽر: لغت نويسي: وصف، قسم ۽ اهميت (لغت نويسيءَ بابت مقالا ۽ مضمون، سنڌي ٻوليءَ جو با اختيار ادارو حيدرآباد، سال 2018ع ،ص 192ع

9. ساڳيو

10. ٻرڙو رياضت علي، ڊاڪٽر، ٽيسز سنڌي ٻوليءَ ۾ لغت نويسي، سنڌي ٻوليءَ جو با اختيار ادارو حيدرآباد، سال 2018ع، ص 243

11. بيگ، مرزا قليچ ، لغات لطيفي (مهاڳ، ديباچو)، سنڌي ٻوليءَ جو با اختيار ادارو.

12. ساڳيو

13. ٻرڙو رياضت علي، ڊاڪٽر، ٽيسز سنڌي ٻوليءَ ۾ لغت نويسي. سنڌي ٻوليءَ جو با اختيار ادارو حيدرآباد، سال 2018ع، ص 237_238

14. بلوچ، نبي بخش خان، ڊاڪٽر، ڇاپو پهريون: سنڌي ٻوليءَ جو با اختيار ادارو حيدرآباد. 2017ع

15. ساڳيو

16. ابڙو بدر (مهاڳ: پرتوو)، ڇاپو پهريو ايلسا پبليڪيشن، حيدرآباد، 2022ع

ادارتي پاليسي

- "سنڌي ٻولي" تحقيقي جرنل جي پهرئين حصي ۾ سنڌي ٻوليءَ، لسانيات، وياڪرڻ ۽ سنڌو لکت جي موضوعن تي لکيل مقالا ترجيحي بنيادن تي شايع ڪيا ويندا آهن.
- نڪور/ اڻ ڇهيل ادبي موضوعن تي لکيل تحقيقي مقالا بہ جرنل جي ٻئي حصي ۾ شايع ڪيا ويندا.
- جيڪڏهن ڪو ليکڪ انگريزي ٻوليءَ ۾ لسانيات، سنڌي ٻوليءَ ۽ سنڌو لکت جي موضوعن تي معياري مقالو لکي موڪلي ٿو تہ ان جي اشاعت ايڊيٽوريل بورڊ جي منظوريءَ سان مشروط هوندي.
- هڪ مقالي ۾ فقط هڪ مقالا نگار جو نالو شايع ڪيو ويندو، شريڪ ليکڪ (Co-Author) طور فقط رهنما (Guide) جو نالو ئي شايع ٿي سگهندو.
- 'سنڌي ٻولي' تحقيقي جرنل لاءِ جمع ڪرايل/ اُماڻيل هر مقالي جو سڀ کان پهرين ايڊيٽوريل ٽيم ابتدائي جائزو وٺندي، جيڪڏهن مقالي جو موضوع نئون ۽ علمي اهميت رکندڙ آهي ۽ مقالي ۾ تحقيق جو رائج طريقہ ڪار اختيار ڪيل هوندو تہ اهو مقالو لاڳاپيل ٻئي مرحلي ۾ داخل ڪيو ويندو.
- ٻئي مرحلي ۾ مقالو لاڳاپيل موضوع جي ٻن (ڏيهي /پرڏيهي) ماهرن ڏانهن راءِ (REVIEW) لاءِ موڪليو ويندو. ماهرن وٽان مثبت راءِ اچڻ کان پوءِ ڇپائيءَ جو فيصلو ٿيندو.
- ڪنهن بہ ماهر پاران مقالي جي مواد ۾ ترميم يا سڌارا ڪرڻ جي نشاندهي ٿيڻ تي مقالا نگار سان رابطو ڪري گهربل واڌارا سڌارا ڪرڻ جو هڪ موقعو ڏنو ويندو آهي.
- پاليسيءَ تحت ماهراڻي راءِ دوران ليکڪ توڙي ماهر ٻنهي جو نالو ڳجهو رکيو ويندو آهي.

ليکڪن لاءِ رهنمائي

- مقالو لکڻ وقت تحقيق جا رائج اصول ڌيان ۾ رکڻ لازمي آهن.
- حوالا (References) ڏيڻ لاءِ MLA وارو طريقو اختيار ڪرڻ گهرجي.
- ڪوشش ڪري مقالو ڪنهن نئين ۽ اڻ ڇهيل موضوع تي لکڻ گهرجي، جنهن جي موضوع جو دائرو سنڌي ٻولي ، لسانيات، گرامر ۽ سنڌو لکت سان هجڻ جي صورت ۾ اوليت جي بنياد تي شايع ڪيو ويندو.
- پهرئين صفحي تي مقالي جو عنوان، ليکڪ جو نالو سڃاڻپ، مڪمل ڏس پتو اي ميل ۽ فون نمبر ڄاڻايل هجڻ گهرجي.
- ٻئين صفحي تي 150 کان 250 لفظن تي مشتمل مقالي جو خلاصو/تت (Abstract) لازمي شامل هجڻ گهرجن. خلاصي ۾ موضوع سان لاڳاپيل گهٽ ۾ گهٽ پنج مکيہ/خاص لفظ (Keywords) پڻ واضح ۽ ايريل (Bold) هجڻ گهرجن.
- موڪليل مقالي لاءِ لازمي آهي تہ اهو ليکڪ جو پنهنجو لکيل هجي . ان جو متن ڪنهن بہ صورت ۾ نقل ٿيل (plagiarized) نہ هجي. مقالو نہ ڪنهن ٻئي جرنل ۾ شايع ٿيل هجي ۽ نہ ئي شايع ٿيڻ لاءِ موڪلڻ گهرجي.
- ڪنهن بہ ڪتاب، رسالي، اخبار يا ويبسائيٽ تان ڪنيل انگن اکرن (Data) مواد جو حوالو لازمي ڏيڻ گهرجي.
- مقالي ۾ شامل مواد جي چوري (plagiarism) جي تصديق يا ساڳيو مقالو ٻن هنڌن تي شايع ڪرائڻ جي صورت ۾ ادارو ليکڪ تي پابندي مڙهڻ جو اختيار رکي ٿو.
- مقالا جرنل جيِ اِي ميل sindhiboli@sindhila. edu.pk تي موڪليا وڃن

Editorial /Advisory Board (International)

Dr. Jetho lalwani
Scholar/ Ex: Director
National Council for Promotion of
Sindhi Language (India)

Dr. Jagdesh lachhani
Ex-Principal S.T.D Kalani College
Ulhas Nagar, (India)

Dr. Mansoor Thalho
Research scholar
Albani (USA)

Dr. Haaso dadlani
Head of Sindhi Department,
Samrat Pirthivi Raj Chauhan Govt. P.G
College Ajmer Sharif (India)

Dr. Sandhya C.Kundnani
Head of Sindhi Depart:
Chandi Bai College,
Ulhas Nagar (India)

Editorial /Advisory Board (National)

Prof. Dr. M. Qasim Bughio
Ex-Chairman
Sindhi Language Authority

Dr. Muhammad Ali Manjhi
Ex-Chairman
Sindhi Language Authority

Prof. Dr. Adal Soomro
Ex-chairman, Sindhi Department
SALU, Khairpur

Prof. Dr. Tahmina Mufti
Ex-Professor
University of Sindh, Jamshoro

Dr. Ghulam Nabi Sadhayo
Ex-Professor
College Education Department, Sindh

SINDHI BOLI Research Journal

Chief Editor:	Dr. Ishaq samejo
Editor:	Dr. Raz Shahani
Sub Editor:	Shoukat Chachar
Web developer:	Anees kaka
Layout:	Rafique Hussain Kolachi
Title Design:	Faisal Jaffar Memon
Volume:	18th - Issue: 1st (June 2025)
Published by:	Sindhi Language Authority, National Highway, Hyderabad Sindh, 71000
Printed by:	M/s Akaash Printers & publisher, Hyderabad
Price:	Rs.500/-
E-mail:	sindhiboli@sindhila.edu.pk
Website:	www.journal.sindhila.org

ISSN-L: 2519-9765 Print Version

ISSN: 2521-4608 online Version

www.journal.sindhila.org

SINDHI BOLI

According to the Policy of HEC

Chief Editor

Dr. Ishaq Samejo

Editor

Dr. Raz Shahani

Sub Editor

Shoukat Chachar

SINDHI LANGUAGE AUTHORITY

HYDERABAD, SINDH