آغا سليم

سنڌي ادبي بورڊ

لات جا لطيف جي

از:

آغا سليم

سنڌي ادبي بورڊ

ڄامشورو سنڌ

2008ع

هن ڪتاب جا حق ۽ واسطا سنڌي ادبي بورڊ وٽ محفوظ

ڇاپو ڇهريون　　سال 2008ع　　ڪاپيون: هڪ هزار

قيمت: هڪ سو پنجهتر رپيا
[Price Rs. 175_00]

خريداريءَ لاءِ رابطو:
سنڌي ادبي بورڊ ڪتاب گهر
تلڪ چاڙهي، حيدرآباد سنڌ
Phone: 022_2633679, Fax: 022_2771602
Email: sindhiab@yahoo.com
www.sindhiadabiboard.org

هيءَ ڪتاب سنڌي ادبي بورڊ پرنٽنگ پريس ڄام شوري ۾ انچارج مئنيجر محمد رحيم نوحانيءَ ڇپيو ۽ پروفيسر سيد زوار حسين شاهه نقوي، سيڪريٽري سنڌي ادبي بورڊ، ان کي پڌرو ڪيو.

ڇپائيندڙ پاران

عظيم شاعري هميشہ فلسفي جيان گوڙهي ۽ فڪر آموز هوندي آهي. ڪنهن سماج ۾ مهان اڪابر هستين جو جنم وٺڻ اُن سماج جي نئين جنم جي نويد هوندو آهي. لطيف سائين سترهين صديءَ جي آخري ڏهاڪي ۾ جنم ورتو، جڏهن نندي ڪنڌ تي هڪ هزار سالن کان حڪومت ڪندڙ مختلف مسلم خاندانن مان آخري ترڪي النسل خاندان بابر جي اولاد جي بادشاهت پنهنجو توازن وڃائي رهي هئي. ان دور ۾ مغل دربار سان تعلق رکندڙ شاعر جعفر زٽلي پنهنجن شعرن ۾ حاڪمن تي نوان تنقيدي ڀهاڪا جوڙي رهيو هو:

"شاهہ عالم، از دِلي تا پالم"

(شاهہ عالم جي حڪومت فقط دهليءَ کان پالم تائين محدود آهي)

انهيءَ دور ۾، پندرهين صديءَ کان سنڌ جي 'حق حڪمراني' لاءِ ويڙهہ ڪندڙ وطن دوست ميان آدم شاهہ ڪلهوڙي جو اولاد اُتر سنڌ ۾ پنهنجو اقتدار پختو ڪري رهيو هو، جڏهن تہ ڏکڻ سنڌ تي مغل گورنر بدستور مقرر ٿيندا پئي آيا.

سما دور ۾ سنڌ جي آجپي لاءِ ڀرپور ويڙهہ ڪندڙ سورهيہ دولهہ دريا خان جي شهادت واري ساڳئي سال (1520ع) ۾ جنم وٺندڙ ميان آدم شاهہ ڪلهوڙي ۽ ان جي خاندان ساندهہ سوا سؤ ورهيہ سنڌ جي خوشحالي ۽ آجپي جا خواب جاڳندڙ اکين سان ڏٺا ۽ ان جي ساڀيان لاءِ عظيم قربانين ۽ شهادتن جو رت هاڻو داستان رقم ڪندا رهيا. هاڻ اهي خواب پورا ٿي رهيا هئا. لطيف سائينءَ جي بابرڪت وجود جو جنم جڻ تہ سنڌ جي آجپي جو پيغام هو، جو لطيف سائينءَ مغل آپيشاهيءَ جي انهيءَ دور جي پڄاڻيءَ ڪي اکين سان ڏٺو. هن جي دُورانديش نظر ماضي، حال ۽ مستقبل جو ڀرپور جائزو ورتو ۽ پنهنجي الهامي شاعريءَ وارو ڪتاب: "شاهہ جو رسالو" سنڌي سماج جي آجپي لاءِ جوڙي منزل جي نشانين طور ڏئي، پٽ تي 1752ع ۾ ابدي آرامي ٿيو ۽ ويندي ويندي يورپي قومن مان انگريزن جي سامراجي ارادن بابت نندي

ڪنڌ جي ماڻهن کي باخبر بہ ڪندو ويو:

معلم ماڳ نہ اڳئين، فلنگي منجهہ ڦريا،
ملاح تنهنجي مڪڙي، اڇي چور چڙهيا.

هن ڏاهي انسان هڪ صدي اڳ 'معلمن' جو اڳين ماڳن تي نہ هئڻ ۽ فرنگين جو 'ٻيڙي' (وطن) کي گهيرو ڪرڻ جو ذڪر ڪندي سنڌ سان گڏ ننڍي ڪنڌ جي سمورين قومن کي هوشيار ۽ خبردار رهڻ جي تلقين ڪئي:

'بندرجان پئي، تہ سُڪاڻيا مَ سُمهو'

لطيف جي وفات کان 5 سال پوءِ انگريزن سنہ 1757ع ۾ بينگال تي قبضو ڪيو ۽ 90 سالن کان پوءِ سنہ 1843ع ۾ سنڌ تي قبضو ڪيو. لطيف جي ديدهء بينا هڪ صديءَ کان بہ اڳتي واري سنڌ کي ڏسي رهي هئي ۽ هن پنهنجي شاعريءَ وسيلي سجاڳيءَ جو سبق ڏنو.

هن جي شاعريءَ ۾ مشرقي روايتن جو سمورو "عرق" شامل آهي ۽ خاص ڪري سنڌ جي سموري نفسيات پنهنجي رسالي ۾ اوتي ان کي عصرِ حاضر جو فڪري تقدس بخشيو آهي.

سنڌ جو هيءُ ڏاهو، اڪابر ۽ فلاسافر شاعر سنڌ جي صدين جي صدا آهي. هن زندگيءَ جي مختلف رُخن جو-جائزو جنهن ريت ورتو آهي، ان جي اُپٽار اسان جي سنڌي ٻوليءَ جي ڏاهي اديب محترم آغا سليم **'لات جا لطيف جي'** جهڙو شاندار ڪتاب لکي ڪري، ڪئي آهي. دنيا جي چندُ فلسفين جي حوالن سان پُر هن نئين ۽ نڪور لکڻي 'لات جا لطيف جي' کي عالمي فلسفي ۽ لطيفي فڪر سان دلچسپي رکندڙ حضرات وڏي چاهہ سان پڙهندا. بورڊ هن ڪتاب کي ڇپرائي پڌرو ڪري وڏو فخر محسوس ڪري ٿو.

ڄام شورو	**پروفيسر سيد زوار حسين شاهہ نقوي**
۳ ذوالحج ۱۴۲۹هہ	سيڪريٽري
2- ڊسمبر 2008ع	سنڌي ادبي بورڊ

فهرست

مضمون	صفحا
حصو پهريون	
❊ شروعات_ لات جا لطيف جي	9
❊ شاهہ جو غم جو فلسفو	18
❊ جونجس نيڪاري	31
❊ چوڏس چٽاٽو	50
❊ لڳي تَندُ تنوار	39
❊ سورٺ راءِ ڏياچ — مقدر جو ڊرامو	59
حصو ٻيو	
❊ صوفيءَ جو عورت وارو روپ ۽ سندس احساس گناهہ	67
❊ انساني عظمت جو ايپڪ	83
حصو ٽيون	
❊ درسن ڏارون ڏار	93
❊ اُير چنبا پس پرين	107
❊ بندر جان پئي	115
❊ ڳجهہ ڳجهاندر ڳالهڙي	128
❊ رندُ پروڙن راز	139
❊ آئي مُندَ ملار.......	149
❊ ڏُڪ تنين کي ڏِڪَ	159
❊ جي رُڃن راه پڇن	173
❊ ڪوهُ نہ جهارئيين جڪرو	183
❊ ناٿ ڏنائون نانهن ۾	193

حصو پهريون

* شروعات_ لات جا لطيف جي
* شاهہ جي غم جو فلسفو
* جونجس نيڪاري
* چوڏس چٽاٽو
* لڳي تَندُ تنوار
* سورٺ راءِ ڏياچ

لات جا لطيف جي

شروعات:

شاهہ لطيف سنڌي شاعريءَ جي عظيم صوفي روايت جو شاعر آهي ۽ ان روايت جي ٻين شاعرن وانگر شاهہ بہ پنهنجي ديس واسين جي ڏکن، سکن، خوابن، آدرشن، جاگرافيائي ماڳن، تاريخي، نيم تاريخي ۽ لوڪ ڪردارن ۽ داستانن جي حوالي سان پنهنجي وحدت الوجودي نظريي جي تشريح ڪئي آهي. شاهہ مولانا روميءَ کان گهڻو متاثر هو ۽ مولانا روميءَ وانگر ئي عظيم وحدة الوجودي فلاسفر محي الدين ابن العربيءَ جو فڪري پوئلڳ هو. مان تہ ايئن چوندس تہ شاهہ تصوف جي سموري فڪر ۽ شاعريءَ جي ورثي جو وارث آهي. سُر سورٺ ۾ شاهہ راءِ ڏياچ جي واتان چواريو آهي:

جي ميراثي مَڱڻان، آئون پڻ منجهان تَن،
ڪِن ڪَهُہ منهنجي ڪَن، اِرثُ مَنجهاران اُنُ جي.

شاهہ جي شاعري بہ سموري وحدة الوجودي فڪر جي "اِرث منجهاران" جي شاعري آهي.

ڪو وقت هو جو شاهہ کي اُمي ۽ اڻ پڙهيل چيو ويندو هو تہ جيئن سندس شاعريءَ کي معجزو ثابت ڪري سگهجي، پر ٻين واقعاتي شاهدين کان سواءِ خود شاهہ جي شاعري سندس عالم ۽ مفڪر هجڻ جي شاهدي ۽ ثابتي آهي. هن جي عالم هجڻ جو ننڍڙو مثال هيءُ آهي، تہ شاهہ پنهنجي شاعريءَ ۾ ڪيترا اهڙا اکر استعمال ڪيا آهن، جيڪي صوفياڻي فلسفي ۾ ڪنهن خاص معنيٰ ۽ مفهوم ۾ استعمال ٿيندا آهن ۽ انهن جي معنيٰ اها نہ هوندي آهي، جيڪا ڊڪشنري ۾ ڏنل هوندي آهي يا جنهن معنيٰ ۾ اسين اهي لفظ استعمال ڪندا آهيون. مثال طور اسان "وقت" لفظ مهل يا پهر لاءِ استعمال ڪندا آهيون پر تصوف ۾ صوفي

جنهن حال ۾ هوندو آهي، ان حال کي هن جو وقت چئبو آهي. هوجي دنيا سان هوندو آهي، تہ دنيا هن جو وقت هوندي آهي ۽ جي عاقبت سان هوندو آهي، تہ عاقبت هن جو وقت هوندي آهي. غم يا خوشيءَ ۾ هوندو آهي تہ غم ۽ خوشي هن جو وقت هوندا آهن. مطلب تہ جيڪا حالت صوفيءَ تي غالب هوندي آهي اها هن جو وقت هوندي آهي. اهڙيءَ طرح قديم لفظ جي معنيٰ پراڻو آهي، ۽ اسين اهو لفظ ان معنيٰ ۾ ئي استعمال ڪندا آهيون. ان جو ابتڙ لفظ جديد آهي. اهي ٻئي لفظ وقت جي ماپي لاءِ استعمال ٿيندا آهن. جنهن شيءِ کي گهڻو وقت گذري ويو هجي ان کي قديم ۽ جنهن کي ٿورو وقت ٿيو هجي ۽ اها هلندڙ وقت جي هجي، تہ ان کي جديد چوندا آهيون. پر تصوف ۾ قديم جي معنيٰ اها نہ آهي ۽ ان جو ابتڙ لفظ بہ جديد نہ پر حادث آهي. تصوف جي ٻوليءَ ۾ قديم لفظ جي معنيٰ آهي اهو جيڪو خلقيو نہ ويو هجي جڏهن تہ حادث لفظ خلقيل شيءِ لاءِ استعمال ٿيندو آهي. شاهہ قديم لفظ ان ئي معنيٰ ۾ استعمال ڪيو آهي:

قادر پنهنجي قدرت سين، قائم آه قديم.

هتي قديم لفظ جي معنيٰ جيڪڏهن صوفياڻي ادب واري نہ پر ڊڪشنري ۽ عام استعمال واري ورتي ويندي، تہ پوءِ خدا لامحدود نہ رهندو ۽ قدامت ۾ محدود ٿي ويندو. ڇاڪاڻ تہ قديم شيءِ اها آهي جيڪا وقت ۾ قيد هجي ۽ وقت جي گذرڻ ڪري ان کي قديم چيو ويندو هجي. ائين ئي شاهہ "بود ۽ نابود" "مرڻ کان اڳ مرڻ" وغيره اکر بہ صوفياڻي معنيٰ ۾ استعمال ڪيا آهن. جنهن مان ثابت ٿئي ٿو تہ شاهہ وڏو عالم هو ۽ هن کي وحدة الوجود جي فلسفي جي وڏي ڄاڻ هئي.

اسان وٽ تصوف جو ڏاڍو غلط تصور آهي. اسين خانقاهن، درگاهن، پيري مريدي، چيڙين، يڪتارن ۽ اوتارن کي تصوف سمجهندا آهيون جڏهن تہ تصوف باقاعدي فلسفو آهي. اسلام جي اوائلي دور ۾ تصوف جو اهو تصور نہ هو جيڪو هاڻي آهي. حضرت علي بن عثمان هجويري (1171ع) لکيو آهي تہ "اسلام جي اوائلي دور ۾ ماڻهن کي خبر ڪانہ هئي

تہ تصوف ڇا آهي پر هر ڪو ماڻهو سچو صوفي هو. اڄ ڪلهہ تصوف جي باري ۾ ڳالهيون تہ گهڻيون ٿيون ڪيون وڃن پر صوفي ڪو ورلي ٿو ملي. اُن دور ۾ تصوف جي معنيٰ سٺو اخلاق، دل جي صفائي ۽ پاڪائي سمجهي ويندي هئي ۽ صوفي انهن ماڻهن کي چوندا هئا جيڪي دل جي صفائيءَ سان ڏاس جو چوغو پائيندا هئا ۽ خواهشن کي سختيءَ جو مزو چکائيندا هئا."[1] پر پوءِ آهستي آهستي تصوف ۾ نوان تصور شامل ٿيندا ويا. نائين صدي عيسويءَ ۾ حضرت ذوالنّون مصريءَ (860ع) ۽ بيبي رابعہ بصريءَ تصوف ۾ عشق جي روايت وڌي. حضرت ذوالنّون مصريءَ کي پهريون قطب چوندا آهن. سندس چوڻ آهي تہ رڳو وجد ۽ حال سان خدا جي معرفت حاصل ٿي سگهي ٿي.

بيبي رابعہ بصريءَ جي هن تمثيلي روايت جي تہ سيني کي خبر آهي تہ هڪ دفعي پاڻ ڏيئو ۽ پاڻيءَ جو ڪوُنرو کنيون ٿي وئي. ڪنهن پڇيس تہ اهو ڏيئو ۽ ڪوُنرو کنيون ڪيڏانهن ٿي وڃين؟ چيائين: "هن ڪوُنري سان دوزخ جي باهہ وسائڻ ۽ ڏيئي سان جنت کي ساڙڻ ٿي وڃان، تہ جيئن ماڻهو دوزخ جي ڊپ ۽ جنت جي لالچ جي ڪري نہ پر پيار جي ڪري خدا جي عبادت ڪن."

هڪ دفعي ڪنهن پڇيس:

"تون شيطان کان نفرت ڪرين ٿي؟"

چيائين: "مون کي خدا جي محبت کان واندڪائي ئي ڪانہ ٿي ملي جو مان ڪنهن سان نفرت ڪيان."

حضرت بايزيد بسطاميءَ (895ع) تصوف ۾ حال، مستي ۽ وجد جي شروعات ڪئي. هن کي پهريون مست الست صوفي مڃيو ويندو آهي. مستيءَ جي حالت ۾ هن جي واتان ڪي اهڙا اکر بہ نڪرندا هئا جن کي شطحيات چوندا آهن، جنهن جي لفظي معنيٰ اهي "ڇُلڪي پوڻ". صوفين

[1] ڪشف المحجوب.

جي شطحيات کي خلاف شريعت سمجهيو ويندو آهي. هڪ دفعي بايزيد نعرو هنيو. "سبحاني ما اعظم شاني" مان عظيم آهيان، منهنجو شان اعليٰ آهي." هن جي ان اعلان جو پڙاڏو اسان کي سچل سرمست ۽ بيدل جي ڪلام ۾ پڌجڻ ۾ اچي ٿو. هڪ دفعي چيائين:

"منهنجي چوغي ۾ خدا آهي، مان ئي پيالو آهيان، مان ئي شراب آهيان."

حضرت جنيد بغدادي (910ع) تصوف ۾ فنافي الله جو تصور شامل ڪيو ۽ چيائين:

روزِ ازل انسانن جي روحن 'قالوبليٰ' چئي خدا سان عقيدت، بندگي ۽ محبت جو جيڪو قول ڪيو هو ان قول کي پورو ڪرڻ ئي انساني زندگيءَ جو مقصد آهي.

حضرت جنيد جي اها ڳالهہ اسان کي شاهہ جي شاعريءَ ۾ مارئيءَ جي واتان ٻڌڻ ۾ اچي ٿي:

الست بربڪم، جڏهن ڪن پيوم،
قالو بليٰ قلب سين، تڏهن تت چيوم،
تنهين وير ڪيوم، وچن ويڙهيچن سين.

سُر سهڻيءَ ۾ سهڻي ميهار سان ڪيل وچن ورجائيندي چوي ٿي:

الست ارواحن کي، جڏهن چيائون،
ميثاقان ميهار سين، لڏيون مون لائون،
سو موٽي ڪيئن پاهون، جو محفوظان معاف ٿيو.

ابو مغيث حسين بن منصور (922ع) ۽ ابن العربي (1165ع) کان اڳ تائين اسلامي تصوف رڳو روحاني رويو هو پر هنن ٻن صوفين وحدة الوجود جي فلسفي جي شروعات ڪئي. منصور ۽ ابن العربي، ٻئي ابليس ۽ فرعون کي وڏا موحد مڃيندا هئا. منصور چيو:

"جي اوهان خدا کي سڃاڻو ٿا، تہ هن جي نشانين کي سڃاڻو. مان اها نشاني آهيان. مان حق آهيان، خدا جي طفيل حق آهيان. منهنجا سڄڻ ۽

مرشد فرعون ۽ ابليس آهن. ابليس کي دوزخ ۾ وجهڻ جو ڊپ ڏياريو ويو پر هو تائب نہ ٿيو. فرعون سمنڊ ۾ غرق ٿي ويو پر توبهہ نہ ڪيائين ۽ پنهنجي ۽ خدا جي وچ ۾ ٻئي ڪي وسيلو نہ بڻايائين. مون کي قتل ڪن، سوريءَ تي چاڙهين يا منهنجا هٿ پير وڍن، پر تہ بہ مان توبهہ نہ ڪندس."[1]

محي الدين ابن العربي جي فلسفي جي شارع عبدالڪريم جليلي سندس باري ۾ لکيو آهي، تہ ابليس ۾ اشتقاق تبليس مان آهي. ابليس کي جڏهن ٻين فرشتن سان گڏ آدم کي سجدي ڪرڻ لاءِ چيو ويو تہ هن کي گمان ٿيو تہ جيڪڏهن آدم کي سجدو ڪندس، تہ غير الله کي سجدي ڪرڻ جو مرتڪب ٿيندس. ان ڪري هن سجدي ڪرڻ کان انڪار ڪيو.

محي الدين ابن العربيءَ جي اها ڳالهہ شاهہ پنهنجي انداز سان چئي آهي:

عاشق عزازيل، ٻيا مڙيئي سڌڙيا،
منجهان سڪَ سبيل، لعنتي لال ٿيو.

ابن العربي تصوف جو بنَياد منطق تي رکيو. هن جي صوفياڻي فلسفي کي وحدة الوجود جو فلسفو سڏيو ويندو آهي. سندس فلسفي ۾ بنيادي نقطو هيءَ آهي تہ الله کان سواءِ ٻيو ڪنهن جو وجود ڪونهي. ڪائنات ۾ جيڪي بہ شيون آهن انهن جو پنهنجو ڪو وجود ڪونهي پر سندن وجود خدا جي وجود جو مظهر آهي. هن جو وحدة الوجود جو فلسفو ڪو نئون ڪونهي. هن کان گهڻو اڳ يونان جي هڪڙي فلاسفر پارمينڊيس (Parmenides) وجود جي وحدت جو نظريو پيش ڪيو هو. فلسفي جي تاريخ ۾ هو پهريون ڏاهو هو جنهن چيو هو تہ ازلي ۽ ابدي حقيقت وجود (Being) آهي، جنهن کان سواءِ ٻيو ڪنهن جو وجود ڪونهي. پارمينيڊس 514 قبل مسيح يونان جي (Elea) علائقي ۾ پيدا ٿيو. جوانيءَ ۾ هو مشهور يوناني فلاسفر فيثاغورث (Pythagorus) (6 صدي ق.م) جو پوئلڳ هو. پر پوءِ هن پنهنجو الڳ دڳ ڳوليو ڪڍيو. هو اعليٰ ذهن ۽ اعليٰ اخلاق جو مالڪ هو. ماڻهو هن جي جيئري توڙي سندس وفات کان پوءِ وڏي عزت

---

[1] وحدة الوجود تي پنجابي شاعري، علي عباس جلالپوري.

ڪندا هئا. افلاطون بہ سندس نالو احترام سان وٺندو هو. هن پنهنجو فلسفو هڪ ڊگهي نظم ۾ پيش ڪيو آهي، جنهن جي هڪ حصي جو نالو "سچ جو رستو" آهي. نظم جي ان حصي ۾ هن پنهنجي فلاسافي بيان ڪئي آهي. ٻئي حصي جو نالو "خيال جو رستو" آهي، جنهن ۾ هن پنهنجي دور جي عام سوچ جي اُپٽار ڪئي آهي. هن وجود (Being) جو خيال پنهنجي هڪڙي پيشرو ڏاهي زينوفينس (Xenophcnes) کان ورتو جيڪو بنيادي طرح هڪ مذهبي مفڪر هو. پارمينيڊس هن جي مذهبي سوچ ۾ پنهنجي پاران واڌارو ڪري ان کي غير مذهبي فلاسافيءَ جي شڪل ڏني. زينوفينس اٽڪل 576 قبل مسيح آيونيا (Ionia) جي علائقي ڪولوفون (Colophon) ۾ ڄائو هو. هو شاعر ۽ ڳائڻو هو. هنڌ هنڌ گهمندو ۽ ميلن ۽ محفلن ۾ پنهنجا نظم ڳائيندو هو. 92 ورهين جي ڄمار تائين هو ايئن گهمندو ڦرندو ۽ ڳائيندو رهيو. هن جا نظم گهڻي ڀاڱي هَجوَ ۽ مرثيا آهن ۽ ڪٿي ڪٿي انهن ۾ فلاسافاڻي سوچ بہ آهي. يونان ۾ هو پهريون ماڻهو هو جنهن هڪ خدا جو تصور پيش ڪيو. ماڻهن جي روايتي مذهبي عقيدن تي حملا ڪيا ۽ سندن ديوتائن جي خلاف ڳالهايو تہ جيئن ماڻهو ديوتائن جي عبادت کي ڇڏي خدا جي ڳولا ڪن. يوناني ديوتائن جون شڪليون ۽ خصلتون انسانن جهڙيون هيون ۽ سندن باري ۾ چوري، زنا، دوکي ۽ فريب جون ڪيتريون ڪهاڻيون گهڙيل هيون. هن ديوتائن جي باري ۾ انهن سڀني ڪهاڻين کي رد ڪيو. ديوتائن جي گهڻائيءَ کان انڪار ڪيو ۽ اعلان ڪيو تہ خدا هڪ آهي جيڪو ڪنهن بہ طرح انسانن جهڙو نہ آهي ۽ هر شيءِ تي هن جو حڪم ٿو هلي. هن جي هڪ خدا جي تصور لاءِ سمجهيو ويندو آهي تہ اهو خدا جي اسلامي تصور جهڙو آهي، پر خدا جي باري ۾ ٻنهي تصورن ۾ وڏو فرق آهي. اسلام جو خدا ڪائنات کان ماورا آهي جڏهن تہ زينوفينس جو خدا ڪائنات ۾ تحليل ٿيل آهي. اجا بہ ائين چئجي تہ هن لاءِ هيءَ ڪائنات ئي خدا آهي. هو ڪائنات کي زنده حقيقت ٿو سمجهي جيڪا سوچي ۽ محسوس ڪري ٿي. هن جو چوڻ هو تہ ڪائنات ۾ نهاريندي رڳو هڪ هستيءَ جي موجودگيءَ جو احساس ٿو ٿئي ۽ اها هستي هڪ خدا آهي، جنهن ۾ ڪا ڦير گهير ۽ تبديلي اچي نٿي سگهي.

هو ٻهريون شخص هو جنهن ’همہ اوست‘ يعني سڀ هو آهي، جو نعرو هنيو. پارمينڊس هن جي ان فڪر کي اڳتي وڌايو ۽ چيو تہ ڪائنات جي هر شيءِ ۾ تبديلي اينلدي ٿي رهي. ڪابہ شيءِ جيڪا جنهن حالت ۾ هينئر موجود آهي اها ٿوري دير کان پوءِ ان حالت ۾ نٿي رهي، ان ڪري اسين چئي سگهون ٿا تہ ڪابہ شيءِ آهي بہ تہ نہ بہ آهي. ساڳئي وقت موجود ۽ عدم موجود، وجود ۽ غير وجود واري صورتحال آهي. تبديليءَ جي ان وهڪري ۾ وهندڙ شين جي حقيقت جو علم ٿي نٿو سگهي. هن تبديلي جي انِ عظيم وهڪري ۾ ڪنهن مستقل ۽ ڪڏهن نہ بدلجندڙ حقيقت کي ٿي ڳولهيو ۽ هو ان نتيجي تي پهتو تہ اها حقيقت وجود (Being) آهي، جيڪو ازلي ۽ ابدي حقيقت آهي. ٻين سيني شين جا وجود غير وجود ۽ غير حقيقي آهن. اسان کي پنهنجن حواسن سان جن شين جي ڄاڻ ٿئي ٿي اُهي حقيقت ۾ غير موجود آهن. حواسن جي دنيا غير حقيقي ۽ نظر جو فريب آهي. ظاهري شڪل واريون سڀ شيون غير وجود آهن. انهن سيني شين جي حقيقت رڳو هڪ وجود آهي. جنهن ۾ ڪابہ تبديلي اچي نٿي سگهي. ان جي نہ ڪا ابتدا آهي ۽ نہ انتها، هن کي بيان ڪري نٿو سگهجي. هن لاءِ چئي نٿو سگهجي تہ هو هي آهي يا هو آهي. هن جو ڪو حال ڪو ماضي ۽ ڪو مستقبل ڪونهي. هو وقت کان مٿانهون آهي. هن جي رڳو هڪڙي صفت اهي ۽ اها آهي هجڻ (Is_ness).[1] اها وحدة الوجود جي ابتدائي شڪل آهي. جنهن کي اسلامي تصوف جي تاريخ ۾ ابن العربيءَ منطقي بنيادن تي فلسفي جي شڪل ڏني. هن چيو تہ ڪائنات ۾ جيڪي بہ شيون نظر اچن ٿيون، انهن جو پنهنجو ڪو وجود ڪونهي پر اهي خدا جي وجود جون مظهر آهن ۽ الله کان سواءِ ٻيو ڪنهن جو وجود ڪونهي. هن پنهنجي ان نظريي جي باري ۾ دليل ڏيندي چيو تہ ڪائنات ۾ موجود سڀ شيون قدرت جي ڪن قانونن تحت وجود ۾ اچن ٿيون ۽ اهي قانون خدا ۾ موجود آهن ۽ وجود ۾ آيل شيون انهن قانونن جون مادي شڪليون آهن. وجود ۾ اچڻ کان اڳ اهي شيون قانونن جي صورت

---

[1] Greek philosophy. By: W.T.S.

۾ خدا ۾ موجود هيون ۽ هاڻي اهي خدا جي وجود جو ئي مظهر آهن ۽ هنن جو پنهنجو وجود ڪونهي. پنهنجي ڳالهه جي وڌيڪ وضاحت ڪندي هن هيو مثال ڏنو آهي، ته خدا ڪائنات جو ڪارڻ آهي. ڪارڻ پنهنجي نتيجي کان جدا نه آهي ۽ جيئن ڪوبه ڪارڻ پنهنجي نتيجي ۾ موجود هوندو آهي خدا به ڪائنات ۾ موجود آهي ۽ ان کان جدا نه آهي. هن جو مشهور قول آهي ته "وجود المخلوقات عين وجود الحق" يعني مخلوقات جو وجود عين حق (خالق) جو وجود آهي ..... انساني روح جي باري ۾ سندس چوڻ آهي، ته انساني روح روحِ ڪائنات کان جدا نه آهي پر ساڳئي وقت ان جو حصو به نه آهي. ڇاڪاڻ ته روحِ ڪائنات جا حصا ٿي نٿا سگهن. انساني روح روحِ ڪائنات جو انفرادي عڪس آهي. خالق کي مخلوق کان جدا سمجهڻ ائين آهي جيئن ڪنهن به شيءِ جي هڪ رُخ کي ان شيءِ کان الڳ سمجهيو وڃي -- انساني روح پنهنجي حقيقي مصدر کان جدا ٿي هن خاڪي جهان ۾ حيران ۽ پريشان آهي ۽ پنهنجي محبوب جي جدائيءَ ۾ روئي ۽ رڙي ٿو ۽ ان صورتحال مان نجات حاصل ڪري پنهنجي حقيقي محبوب سان ملڻ ٿو گهري. ان صورتحال مان نجات حاصل ڪرڻ جا صوفين جدا جدا طريقا ٻڌايا آهن. ويدانتي گيان، ڌيان، تپسيا، تياڳ ۽ ڀڳتي کي وصل جا طريقا ٿو چئي. صوفين ترڪ، مجاهدن ۽ عقل کي وصل جا وسيلا ٿو سمجهي. بوعلي سينا وڏو عقل پرست هو. هن جي ڪتاب "دانش نامه علائي" جي ڀڃاڻي هنن لفظن سان ٿي ٿئي "الحمد واهب العقل". خدا جي تعريف جنهن عقل عطا ڪيو. هن صوفين جي ترڪ، حال، وجد ۽ عشق کي رد ڪيو ۽ چيو ته محبوب حقيقي جو وصل عقل سان ٿئي ٿو. ابن العربي جيتوڻيڪ وڏو عقل پرست هو هن پنهنجي فلسفي جو بنياد منطق تي رکيو هو ۽ پنهنجي فلسفي کي احديت معقولي چوندو هو پر تنهن هوندي به اها ڳالهه مڃيندو هو ته انساني عقل حقيقت تائين پهچي نٿو سگهي. ان لاءِ مراقبو ۽ عشق ضروري آهي. وجود جي جيئن ته وحدت آهي ان ڪري هجر ته آهي ئي ڪونه، رڳو وصل آهي. طالب پاڻ مطلوب آهي ان ڪري هجر ٿي نٿو سگهي، پر طالب کي ان حقيقت جي ڄاڻ ڪانه هوندي آهي. ان ڪري هو هجر جا ڏک پيو سهندو آهي

پر پوءِ جڏهن هن کي حقيقت جو عرفان ٿيندو آهي تڏهن هجر ۽ وڇوڙي جا سيئي ڏک ختم ٿي ويندا آهن.

هن ننڍي کنڊ ۾ وحدة الوجود کي ويدانت يا ادويت چيو ويجي ٿو. ادويت جي معني آهي جيڪو ٻه نه آهي. ويدانت کي باقاعدي فلسفي جي شڪل ڏيڻ وارو مالابار جو هڪڙو برهمڻ هو جنهن جو نالو شنڪر هو. شنڪر اٺين صدي عيسويءَ ۾ ٿي گذريو آهي. ويدانت جو بنياد اُپنشد، ڀڳوت گيتا ۽ برهم سوتر مڃيا وڃن ٿا. برهم سوتر کي ويدانت سوتر به چوندا آهن. ان جي مصنف جو نالو بادريان (Badryan) هو. هن جو چوڻ آهي ته برهم ۽ ڪائنات هڪ آهن. هي جهان برهم جي ليلا يعني سانگ آهي، جيڪو هن پاڻ کي وندرائڻ لاءِ رچايو آهي. بادريان جي لکٽي اٺ چٽي هئي ۽ جدا جدا عالمن پنهنجي پنهنجي سمجهه ۽ ڄاڻ آهر ان جي تشريح ڪئي آهي. شنڪر به برهم سوتر جي تشريح لکي. هن جي نظريي کي "ادويت واد چوندا آهن" جنهن ۾ دوئي جي ڪا جاءِ ڪانهي. حقيقت مطلق هڪ آهي. ان کان سواءِ ٻئي ڪنهن جي به حقيقت ڪانهي. ڪائنات برهم آهي ۽ برهم ڪائنات آهي. دنيا ۾ جيڪا به شيءِ نظر اچي ٿي اُها مايا ۽ نظر جو فريب آهي. وجود رڳو هڪ آهي ۽ اهو برهم آهي جيڪو حقيقت مطلق آهي.(1)

شاهه پنهنجي شاعريءَ ۾ نه رڳو ابن العربيءَ جي وحدة الوجود جي نظريي جي تشريح ڪئي آهي پر هو پاڻ ان نظريي جو وڏو تخليقي مفڪر به آهي ۽ هن حقيقت جي عرفان جو ٻين سڀني کان جدا طريقو ٻڌايو آهي. هن جو نظريو آهي ته حقيقت جو عرفان تڏهن حاصل ٿي سگهي ٿو جڏهن ماڻهوءَ جو اندر اجرو ٿئي. اندر جي اُجري ٿيڻ کي انگريزي ۾ ڪيٿارسس (Catharses) چوندا آهن ۽ شاهه ان کي "نجس جو نڪرڻ" ٿو چئي. شاهه جي خيال ۾ اندر جي اُجري ٿيڻ جا ٽي وسيلا آهن، غم، حسن ۽ موسيقي!

---

(1) The Message of the Upanised. By Swami Rengonath anand.

شاهہ جي غمر جو فلسفو

پس منظر: ڏک سُور ۽ پيڙا

انسان اوائل کان ان ڳالهہ تي سوچيندو رهيو آهي، تہ زندگيءَ ۾ ايذا ڏک ڏولاوا ۽ اهنج ايذاءَ ڇو آهن. انهن جا ڪهڙا سبب آهن ۽ انهن کان ڪيئن پاڻ بچائي سگهجي ٿو. اوائل ۾ انسان ائين سمجهيو (۽ اجا تائين پيو سمجهي) تہ هن جي ڏکن ڏولاون جو سبب ديوتائن جو ناراضپو آهي. هن جي انفرادي يا قبيلي جي اجتماعي گناهن جي ڪري ديوتا ناراض ٿيندا آهن ۽ انسان کي انفرادي توڙي اجتماعي تڪليفون ۽ ڏک سهڻا پوندا آهن. هن ائين بہ سمجهيو تہ پنهنجو پاڻ کي تڪليفون ۽ ديوتائن جي نالي تي قربانيون ڏيڻ سان ديوتا راضي ٿيندا آهن ۽ ڏک ڏولاوا ختم ٿي ويندا آهن. پنهنجو پاڻ کي تڪليفون ڏيڻ سان نہ رڳو ديوتا راضي ٿيندا آهن پر ماٺهو ڏکن ڏولاون جي باهہ ۾ سڙي سون بہ ٿي پوندو آهي.

پنهنجو پاڻ کي تڪليفون ڏيئي پنهنجن گناهن جو ڪفارو ادا ڪرڻ واري ان تصور کي ڪيترن مذهبن خاص ڪري عيسائيت باقاعدي فلسفي جي شڪل ڏني. خدا جڏهن آدم کي خلقيو تڏهن آدم، اُلوهيت واري حالت ۾ هو. فرشتن هن کي سجدو ڪيو هو پر پوءِ آدم خدا جي نافرماني ڪري پهريون گناهہ ڪيو ۽ هن جو اُلوهيت واري رتبي تان زوال ٿيو. هن کي ڌرتيءَ تي اڇلايو ويو ۽ اهڙيءَ طرح ڌرتيءَ تي زندگي ۽ گناهہ جي شروعات ٿي. ڌرتيءَ تي موت جنمر ورتو موت جي ڪري برايون پيدا ٿيون ۽ گناهہ وڌڻ لڳا، انسان کي ان صورتحال مان ڇوٽڪارو حاصل ڪرڻو هو. حضرت مسيح صليب تي چڙهي آدم جي گناهہ جو ڪفارو ادا ڪيو. حضرت مسيح سُور ۽ ايذاءَ سهي اُلوهيت ۾ آيو. ڏک ۽ سور سهڻ سان ماڻهو تڪميل حاصل ڪري ٿو ۽ آدم جي گناهہ کان اڳ واري حالت ۾ اچي ٿو.

زندگيءَ جي ڏکن ۽ سورن بابت مذهبي توڙي غير مذهبي ٽي نظريا

آهن:

(1) زندگيءَ ۾ ڏک ئي ڏک آهن. ماڻهوءَ کي جيئڻ جي سزا ڏني وئي آهي، جنهن مان جيئري ڇوٽڪارو ممڪن نہ آهي. ڏک انسان جا پنهنجا پيدا ڪيل آهن، جن کي پوريءَ طرح ختم ڪري نٿو سگهجي پر ڪن اُصولن تي هلڻ سان انهن کي گهٽائي سگهجي ٿو.

(2) پنهنجو پاڻ کي ايذاءَ ڏيڻ سان انسان روحاني بلنديون ٿو حاصل ڪري ۽ ڪيس ديوتائن وارو درجو ٿو ملي.

(3) ڏک انسان جي اندر کي ڏوئي اُجرو ٿو ڪري ۽ هن ۾ خود شناسي تي پيدا ٿئي.

ڏک جي پهرين نظريي جا وڏي ۾ وڏا علمبردار گوتم ٻُڌ ۽ جرمن فلاسفر شوپنهار (Schopenhaur) (1788_1860ع) آهن.

گوتم ماڻهن کي ڏکن ۽ سورن ۾ مبتلا ڏسي کين ڏکن ۽ سورن کان نجات ڏيارڻ جو رستو ڳولهڻ لاءِ تياڳ ورتو ۽ تياڳ ۽ تپسيا سان ئي گيان حاصل ڪيو. پر گيان حاصل ڪرڻ کان پوءِ هن تياڳ ۽ تپسيا جي واٽ کي رد ڪيو ۽ عيش پرستي ۽ تياڳ جي وچين واٽ ڏسي. هن جيتوڻيڪ چيو تہ "سروم دکم دکم"، سڀ ڏک ئي ڏک آهن، پر هن ڳالهہ اِتي ختم نہ ڪئي ۽ ڏک کان نجات جي واٽ بہ ڏسي. سندس نظريي موجب ڏک مان نجات جا چار اصول آهن، جن کي هو چار سچ ٿو چئي.

(1) ڏک جو سچ:

گوتم جي آڏو ڏک جي معنيٰ ڏک کان سواءِ ٻي بہ آهي، جيئن محرومي، مايوسي، ناڪامي وغيره. هن جي آڏو زندگي مسلسل ڏک ۽ مايوسي آهي.

(2) ڏک جي سبب جو سچ:

ڏک جو بنيادي سبب خواهش آهي. خواهش لاءِ هن ترشنا لفظ استعمال ڪيو آهي، جنهن جي معنيٰ اُڃ آهي. ترشنا جو سچ وري اوديا آهي، اوديا جي ڪري ترشنا پيدا ٿيندي آهي. اوديا جي معنيٰ اڻ ڄاڻائي نہ

آهي پر ڪنهن بہ معاملي جي اڻ پوري ۽ هڪ طرفي ڄاڻ آهي.

(3) ڏک ختم ڪرڻ جو سچ:

ماڻهوءَ کي ڪنهن بہ شيءِ جي پوري ڄاڻ هوندي ۽ ان جي فائدن ۽ نقصانن کان پوريءَ طرح واقف هوندو تہ پوءِ هو اهڙيءَ شيءِ کي حاصل ڪرڻ جي خواهش نہ ڪندو، جنهن مان ٿوري بہ نقصان جو امڪان هجي ۽ جيڪڏهن ان شيءِ کي حاصل ڪرڻ جي خواهش ڪندو بہ تہ هن جي خواهش ايڏي شديد نہ هوندي جو اُها ترشنا ٿي پوي. ترشنا کي ختم ڪرڻ يا اهڙيءَ حالت ۾ اچڻ جو ماڻهوءَ جي دل ۾ ترشنا پيدا نہ ٿئي، ان کي گوتم نرواڻ سڏيو آهي. نرواڻ هن جو چوٿون سچ آهي. گوتم جڏهن خواهش کي ختم ڪرڻ جي ڳالهہ ٿو ڪري تڏهن هو ائين نٿو چئي، تہ ماڻهو خواهش ڪرڻ ئي ڇڏي ڏي ڇاڪاڻ جو ڪنهن بہ ماڻهوءَ لاءِ اهو فطريءَ طرح ناممڪن آهي، تہ هو جيئرو بہ هجي پر ساڳي وقت خواهشون بہ نہ ڪري. گوتم کي ان ڳالهہ جو احساس هو تہ خواهش زندگي آهي. ان ڪري هن ائين نہ چيو تہ خواهش بنهہ نہ ڪجي، پر چيو تہ خواهش ڪجي، خواهش کي ترشنا ٿيڻ نہ ڏجي، ڇاڪاڻ جو اُڃ لاهڻ لاءِ ماڻهو مجبور هوندو آهي ۽ خواهش کي مجبوري بنائڻ نہ گهرجي. ماڻهوءَ کي گهرجي تہ هو زندگيءَ ۾ پورو پورو بهرو وٺي، گهر گرهستي ۽ ڪاروبار هلائي، دل ۾ خواهشون پيدا ٿينديون رهن، پر انهن کي ترشنا جهڙي مجبوري نہ بڻائي. هندو فلاسفيءَ ۾ ان کي "نش - ڪام ڪَرم" چوندا آهن. جنهن جي معنيٰ آهي اهڙو عمل جنهن ۾ خواهشون شامل نہ هجن (نش = نہ. ڪام = خواهش ۽ ڪرم = عمل) اهڙي عمل کي گيتا ۾ اڪرم چيو ويو آهي. يعني اهو ڪرم (عمل يا ڪم) جنهن ۾ ماڻهوءَ جون خواهشون شامل نہ هجن ۽ جيڪو ڪنهن بہ فائدي وارن نتيجن جي خواهشن کان سواءِ ڪيو وڃي.[1] ڪرشن مهاراج گيتا ۾ چيو آهي:

"جيڪو ڪرم (عمل) ۾ اڪرم (نتيجي جي

---

[1] Buddhism. Religion of No Religion. Allan Watts.

خواهش کان سواءِ عمل) ۽ اڪرم ۾ ڪرم ڪي
ٽيندو ڏسندو آهي اهڙو عارف سڀ عمل ڪندو آهي
پر پنهنجي روحانيت ۾ محو هوندي ڪندو آهي."(1)

"جيڪو ماڻهو پنهنجن عملن جي نتيجن ڪي
وساري ۽ انهن کان بي نياز ٿي عمل ٿو ڪري اهڙو
ماڻهو عمل ڪندي به ڄڻ عمل نٿو ڪري."

صوفي ان کي ترڪ واري حالت ٿو چئي ۽ صوفين جو ترڪ ڏاڍو ڏکيو آهي. مشهور صوفي حضرت شبليءَ چيو آهي ته جيڪڏهن ڪو ماڻهو ڪنهن اهڙيءَ شيءِ کي ترڪ ٿو ڪري جيڪا هن جي پنهنجي نه آهي ته اُن کي ترڪ ڪرڻ چئي نٿو سگهجي ڇاڪاڻ ته جيڪا شيءِ هن جي نه آهي ان کي هو ڪيئن ترڪ ڪري سگهي ٿو ۽ وري جيڪڏهن ڪو ماڻهو ڪنهن اهڙيءَ شيءِ کي ترڪ ٿو ڪري جيڪا هن جي آهي ۽ هن وٽ آهي ته اُن کي به ترڪ چئي نٿو سگهجي ڇاڪاڻ ته جيڪا شيءِ هن وٽ اڃا موجود آهي ان کي ترڪ ڪرڻ ڪيئن چئبو.

صوفين وٽ ترڪ جي معنيٰ آهي خواهشن کي روڪڻ، وڏي دل ڌارڻ ۽ چڱا ڪم ڪرڻ.

گوتم ٻڌ جي غم جي فلاسفيءَ جو پڙاڏو اسان کي اڻويهين صدي جي جرمن فلاسفر شوپنهار جي فلاسفيءَ ۾ ٻڌڻ ۾ اچي ٿو. شوپنهار لاءِ چيو ويندو آهي ته هو ويدانت ۽ گوتم ٻڌ جي فلاسفيءَ کان تمام گهڻو متاثر هو. زندگيءَ جي ڏکن، سورن ۽ موت جي باري ۾ هن جي سوچ گهڻي ڀاڱي گوتم جي سوچ سان ملندڙ آهي. هن جو چوڻ هو ته هر حقيقت جي پٺيان هڪڙي انڌي قوت ڪم پئي ڪري جنهن کي هو Will يعني 'ارادو' ٿو سڏي. هن ڪائنات ۾ ارادي جي انڌي قوت ڪارفرما آهي. شيون جڏهن

---

(1) Bhegved Gita: translated and interpreted by Franklin Edgerfon.

پنهنجو وقت گذاري فنا ٿيون ٿين، تڏهن ارادي جي قوت انهن شين جي جاءِ تي ٻين شين کي وجود ۾ ٿي آڻي ۽ ائين فنا ۽ بقا جي جنگ جاري آهي.

هن زندگيءَ جو ڏاڍو خوفناڪ نقشو چٽيو آهي. هن لاءِ زندگي بدي آهي ڇاڪاڻ جو زندگيءَ جي بنيادي حقيقت ۽ محرڪ ڏک آهي. ماڻهوءَ جي هڪ پريشاني ختم ٿي ٿئي، ته ٻي ان جي جاءِ ٿي والاري. ڪي ماڻهو چوندا آهن، ته هي دنيا ايڏي ته سٺي آهي جو ان کان وڌيڪ سٺي دنيا جو تصور ڪري نٿو سگهجي. دنيا کي ايڏو سٺو سمجهڻ وارن کي اسپتال، آپريشن ٿيٽر، اپاهج گهر، جيل خانا ۽ ڦاهي گهاٽ ڏسڻ گهرجن ته جيئن هنن کي خبر پوي ته زندگيءَ جا اهنج ايذاءَ ڇا آهن. ڊانٽي جهنم جو جيڪو نقشو چٽيو آهي، ان جو مواد هن زندگيءَ مان ئي ڪنيو آهي ۽ پوءِ جڏهن هو جنت جو نقشو چٽڻ لڳو ته ان لاءِ هن کي مواد ڪونه ٿي مليو ڇاڪاڻ ته زندگيءَ ۾ اهڙيون شيون آهن ئي ڪونه جن سان جنت جو تصور ڪري سگهجي. اهڙين حالتن ۾ جيڪڏهن ڪو ماڻهو هن دنيا کي مثالي ٿو سمجهي ته هو سچ پچ ته انسانن جي اهنجن ايذائن تي ٺٺولي ٿو ڪري... زندگي لڳاتار ڏک آهي. خوشي ڏک جي وقتي غير موجودگي آهي. ارسطو سچ چيو آهي ته سمجهدار ماڻهو اهو آهي جيڪو خوشي حاصل ڪرڻ کان وڌيڪ ڏک ۽ ايذاءَ کان پاڻ بچائي ٿو ..... خوش رهڻ لاءِ ماڻهوءَ کي ڪنهن نوجوان وانگر زندگيءَ جي اُگراين کان اڻ ڄاڻ هئڻ گهرجي. نوجوانن کي خبر ڪانه هوندي آهي ته ماڻهوءَ جي ارادن جي ٽٽڻ جو ايذاءُ ڇا آهي ۽ خواهشن جي شڪست جو رنج ڇا آهي. ڪا خواهش جڏهن پوري ٿي ٿئي ته اها ڪيڏي نه اَجائي ۽ بي معنيٰ ٿِي ٿي وڃي. آدرش حاصل ٿو ٿئي ته ماڻهو ڪيڏو نه ڏکوئجي ٿو. زندگي بدي ۽ لڳاتار جنگ آهي. فطرت ۾ هر طرف ڇڪتاڻ، ٽڪراءُ ۽ مقابلو جاري آهي، جنهن ۾ ڪاميابي توڙي ناڪامي ٻئي خودڪشيءَ جي برابر آهن.

هن جو چوڻ هو ته موت زندگيءَ کي بي معنيٰ ٿو بڻائي ۽ موت جي

احساس سان انسان جون عارضي خوشيون بہ اَجايون ٿي ٿيون وڃن. موت جي ڊپ کان بچڻ لاءِ ماڻهو مذهب ۽ فلاسافيءَ ۾ پناهہ ٿو ڳولهي. غير فاني زندگيءَ جو تصور بہ موت کان فرار آهي. جوانيءَ ۾ موت ياد نٿو رهي. پر جڏهن جواني لڙي ٿي تہ موت سامهون ٿو نظر اچي ۽ ماڻهوءَ جو هڪ هڪ ڏينهن ان قيديءَ جي هڪ هڪ قدم جهڙو ٿو ٿئي جنهن کي ڦاهي ڏيڻ لاءِ ڦاهي گهاٽ ڏانهن وٺي ويندا آهن. جيئن مذهب موت کان پناهہ آهي تيئن چرياڻپ زندگيءَ جي اهنجن ۽ ايذائن کان پناهہ آهي.

زندگيءَ جو اهڙو خوفناڪ نقشو چٽڻ کان پوءِ شوپنهار زندگيءَ جي ڏکن ۽ ايذائن کي گهٽ ڪرڻ جي واٽ ٿو ڏسي جيڪا گوتم جي واٽ جهڙي ئي آهي ۽ اها واٽ ڄاڻ جي واٽ آهي. ارادي جي ان انڌي قوت کي ڄاڻ سان پنهنجي تابع ڪري سگهجي ٿو. ڄاڻ جيتوڻيڪ پاڻ ارادي جي انڌي قوت جي پيداوار آهي پر تنهن هوندي بہ ڄاڻ ان قوت کي پنهنجي تابع ٿي ڪري. ڄاڻ سان خواهشن جي شدت گهٽجي ٿي. اسان جيڪڏهن شين جي سببن ۽ ماڻهن جي اصل حقيقت جي ڄاڻ حاصل ڪيون تہ پوءِ ڏهہ شيون جيڪي اسان کي ڏکوئين ٿيون انهن مان نوَ شيون اسان جي ڏک جو سبب نہ ٿينديون. جهڙيءَ طرح گهوڙي کي لغام پوندو آهي اهڙي طرح ارادي جي انڌي قوت کي ڄاڻ جو لغام پوندو آهي. جيترو وڌيڪ اسان پنهنجن جذبن کي سمجهنداسين اوترو وڌيڪ اهي ڪمزور ٿيندا ۽ اسان تي زور هلائي نہ سگهندا. دنيا کي فتح ڪرڻ ايڏي وڏي ڳالهہ نہ آهي پر پنهنجو پاڻ کي قابو ۾ رکڻ تمام وڏي ڳالهہ آهي.

(2) پاڻ کي ايذاءَ ڏيئي روحاني بلنديون حاصل ڪرڻ وارو نظريو:

اسان زندگيءَ جي ان نظريي جي تہ زندگي ڏک ئي ڏک آهي ۽ ماڻهوءَ کي جيئڻ جي سزا ڏني وئي آهي، اپٽار ڪري آيا آهيون. هاڻي اسين ڏک ۽ غم جي باري ۾ ان نظريي ڏانهن ٿا اچون، تہ پنهنجو پاڻ کي ايذاءَ ڏيڻ سان

انسان روحاني بلندي تي حاصل ڪري ۽ ڪيس ديوتائن وارو رتبو ٿو ملي. اهو نظريو بنيادي طرح سنڌو ماٿر جي اصلوڪن رهاڪن جو هو جيڪو پوءِ آرين بہ اختيار ڪيو. هنن هتان جي رهاڪن وانگر جهنگن ۾ رهي تپسيا ڪرڻ، پاڻ کي جسماني ايذاءَ ڏيڻ ۽ چاٽي واٽي زندگيءَ جي نعمتن کان محروم ڪرڻ شروع ڪيو جو سمجهيائون، تہ ائين ڪرڻ سان ماڻهوءَ جون روحاني قوتون اڀرنديون آهن ۽ ڪيس ہين ماڻهن جي دلين جي رازن ۽ ڪائنات جي اسرارن جي خبر پوندي آهي. ڪيترا اهڙا مذهبي اڳواڻ بہ هئا جن خدا کي نئي مجيو پر جسماني ايذائن کي انسان جي تڪميل جو وسيلو ٿي سمجهيو. جين مت جي اڳواڻ مهاوير دهريو هو پر هن تياڳ جي زندگي گذاري ايستائين جو نانگو گهمندو هو ۽ پنهنجن پوئلڳن کي بہ تياڳ جي تعليم ڏيندو هو.

(3) ڏکن ۽ سورن سان اندر جي اُجري ٿيڻ وارو نظريو

ان نظريي جي اسان عيسائين جي حوالي سان وضاحت ڪري آيا آهيون ۽ وڌيڪ وضاحت اڳتي ڪنداسين.

هڪ طرف ڏکن ۽ سورن جا اهي نظريا آهن، تہ ٻئي طرف وري مسرت پرستيءَ جو نظريو آهي، جنهن مطابق زندگيءَ جو مقصد ڏکن سورن کان پاڻ بچائڻ ۽ مسرت ماڻڻ آهي. اهڙي نظريي جي بانين جو چوڻ آهي، تہ اها انسان جي فطرت آهي تہ هو تڪليفن ۽ ڏکن کان پاڻ بچائڻ ۽ خوشيون ماڻڻ جي ڪوشش ڪندو آهي. هو ڪو بہ اهڙو ڪم ڪرڻ نہ گهرندو آهي، جنهن سان کيس خوشي نہ ملي ۽ تڪليف ٿئي. يونان جي فلاسفرن ۽ هندستان جي ڏاهن جي هڪڙي گروهہ بہ جن کي چارواڪ سڏيندا آهن خوشي ماڻڻ واري نظريي کي باقاعدي فلسفي جي شڪل ڏني. يونان جي مسرت پرستيءَ جي فلسفي کي هيڊونزم (Hedonism) ۽ ائپيڪيورنزم (Epicureanism) چوندا آهن. هيڊونزم (Hedonism) فلسفي جو باني آرسٽيپس (Arstipes) نالي فلاسفر هو. هو سقراط جو شاگرد هو. هن مسرت پرستيءَ جي فلسفي جي شروعات ڪئي. هن چيو تہ نيڪيءَ جو

مقصد خوشي آهي يا اجا بہ ائين چئجي تہ خوشي نيڪي آهي. هن اها بہ ڳالهہ ڪئي تہ سقراط چيو آهي تہ ماڻهو نيڪي ان ڪري ٿو ڪري جو نيڪيءَ مان ڪيس فائدو ٿو رسي، جنهن جي ڪري کيس خوشي ٿي ملي. ڪوبہ انسان نيڪيءَ کي پنهنجو فرض سمجهي نٿو ڪري پر ڪنهن نہ ڪنهن غرض يا مقصد لاءِ ٿو ڪري جنهن جي حاصل ڪرڻ سان کيس خوشي ٿي ملي. سقراط جي ان ڳالهہ مان آرسٽيپس نتيجو ڪڍيو تہ زندگيءَ جو مقصد نيڪي آهي ۽ نيڪيءَ جو مقصد خوشي آهي.

سقراط کان پوءِ ارسطوءَ بہ نيڪي کي خوشي ۽ خوشيءَ کي نيڪي مڃيو ۽ چيو تہ نيڪيءَ جو مقصد خوشي آهي ۽ ماڻهو سماج ۾ ڪو رتبو ماڻڻ جي انڪري ڪوشش ڪندو آهي جو سماجي رتبي سان کيس خوشي ملندي آهي. خوشيءَ کي انساني زندگيءَ جو مقصد بنائڻ کان پوءِ هن ان ڳالهہ تي بحث ڪيو آهي، تہ خوشيءَ جي نوعيت ڪهڙي هئڻ گهرجي ۽ اها خوشي ڪيئن حاصل ڪجي. انسان بہ ٻين جاندارن جهڙو جاندار آهي پر ٻين جاندارن کان هن جي حيثيت ان ڪري مٿاهين آهي جو هن ۾ سوچڻ ۽ غور ڪرڻ جي صلاحيت آهي. ان صلاحيت جي ڪري ئي هو سڀني جاندارن تي حڪومت ٿو ڪري ۽ هن جي ان صلاحيت جي ترقي ئي هن جي تڪميل آهي. ماڻهوءَ کي گهرجي تہ هو سوچ سمجهہ ۽ عقل جي زندگي گذاري جو اهڙي زندگي گذارڻ سان کيس خوشي ٿي ملي ۽ اها خوشي نيڪي آهي.

آرسٽيپس پنهنجي استاد سقراط جي خوشي ۽ نيڪي جي ڳالهہ کي ان جي منطقي انجام تي پهچايو. هن چيو تہ خوشي جيئڻ تہ جيئڻ جو مقصد ۽ نيڪي آهي ان ڪري خوشي حاصل ڪرڻ لاءِ ماڻهوءَ تي ڪابہ پابندي وجهي نٿي سگهجي ۽ جنهن بہ شيءِ مان هن کي خوشي ملي، ان کي خراب چئي نٿو سگهجي. هن لاءِ روح جي خوشيءَ کان حواسن جي خوشي وڌيڪ آهي. هن جي حواسن جي وسيلي خوشي حاصل ڪرڻ جي سکيا سندس پوئلڳن کي لذتن جي انڌي کوهہ ۾ اڇلائي ڇڏي ها پر

هن ائين چئي کين بچائي ورتو تہ ماڻهوءَ کي خوشي حاصل ڪرڻ لاءِ سياڻپ ۽ احتياط کان ڪم وٺڻ گهرجي. ڇڙواڳ خوشيءَ سان تڪليف رسندي آهي ۽ ڪڏهن ڪڏهن تہ ماڻهوءَ جي بربادي جو سبب بہ ٿيندي آهي. تڪليف ۽ ڏک بدي آهن ۽ اسان کي ان بديءَ کان پاسو ڪرڻ گهرجي. هن ائين بہ چيو تہ وڏي خوشي حاصل ڪرڻ لاءِ جيڪڏهن ننڍيون ننڍيون خوشيون قربان ڪرڻيون پون، تہ ڪرڻ گهرجن. اهو ماڻهو ڪامياب دنيادار آهي جيڪو ٻاهرين خوشين جي ڪري نہ پر تڪليف کان بچڻ لاءِ خوشيون ماڻڻ ۾ احتياط تو ڪري. دنيا ۾ خوشي ماڻڻ ڏاڍو ڏکيو آهي ۽ اسين جيڪڏهن خوشي ماڻي نٿا سگهون تہ گهٽ ۾ گهٽ تڪليف ۽ ڏک کان پاڻ بچائي سگهون ٿا جيڪا پڻ خوشيءَ جي ڳالهہ آهي.

ايپي ڪيورس مسرت پرستيءَ جو امام سمجهيو ويندو آهي. هو 342 قبل مسيح يونان جي علائقي سوموز (somos) ۾ پيدا ٿيو. 306 ۾ هن هڪڙو مدرسو قائم ڪيو جنهن ۾ هو فلاسافي پڙهائيندو هو. اهو مدرسو هن جي مرڻ کان پوءِ ڇهہ سو سالن تائين قائم رهيو. هو ڪو ايڏو وڏو فلاسفر نہ هو ان ڪري هن کي پوپٽ فلاسفر (Butterfly Philosopher) چوندا آهن. هن خوشيءَ کي اخلاق ۽ اخلاق کي خوشي ٻڌايو. چيائين تہ دنيا ۾ بہ طاقتون آهن. هڪ نيڪي ۽ ٻي بدي. خوشي نيڪي ۽ ڏک بدي آهي. اخلاق اهڙو عمل آهي جنهن سان ماڻهوءَ کي خوشي ملي. اخلاق ۽ نيڪيءَ جي تيستائين ڪا حيثيت ڪانهي جيستائين ان کي خوشيءَ سان نہ ڳنڍجي. وقتي خوشي اصل خوشي نہ آهي. خوشي اها آهي جيڪا سڄي زندگيءَ لاءِ هجي. اصل خوشي جسماني نہ پر ذهني ۽ روحاني آهي. وقتي ۽ اهڙي خوشيءَ کان پاسو ڪرڻ گهرجي جنهن سان اڳتي هلي تڪليف ٿئي يا جنهن سان ٻئي کي ڏک پهچي. ٻئي کي رنجائي حاصل ڪيل خوشي نج نہ هوندي. اهڙي خوشي ماڻڻ واري جي دل ۾ ان ڳالهہ جو ڪنڊو پيو چڀندو تہ هن ٻئي کي ڏکوئي خوشي حاصل ڪئي آهي. اهڙي

طرح ايپي ڪيورس خوشيءَ کي سماجي اخلاق بڻايو.

ايپي ڪيورس پاڻ ڏاڍي سادي زندگي گذاريندو هو ۽ ٻين کي سادي زندگي گذارڻ جي نصيحت ڪندو هو. چوندو هو تہ جيڪو ماڻهو مانيءَ ڀيي ۽ پاڻيءَ تي گذر ٿو ڪري اهو عظيم ديوتا زيورس کان بہ وڌيڪ خوش ٿو گذاري. هن جو انسان کي پنهنجي ۽ ٻين جي خوشيءَ جو احترام ڪرڻ سيکاريو. ماڻهوءَ جي انفرادي خوشيءَ کي سماجي اخلاق بڻايو ۽ انسان کي ديوتائن ۽ موت جي ڊپ کان آجو ڪرڻ جي ڪوشش ڪئي. چيائين تہ مذهبي اڳواڻ ماڻهن کي ڪوڙيون ڪٿائون ٻڌائي ڪين قبر ۽ آخرت جي حساب ڪتاب کان ڊيڄاري هنن کان خوشي کسي ٿا وٺن. هيءَ ڪائنات نہ ديوتائن ٺاهي آهي ۽ نہ اُهي ان کي هلائن ٿا. ڪائنات مشين وانگر پاڻ مرادو هلندي ٿي رهي ۽ ديوتا ان ۾ ڪابہ دست اندازي نٿا ڪري سگهن. ماڻهو دنيا ۾ خوشيون ماڻڻ لاءِ آزاد آهن پر مذهبي ماڻهو ڪين ڊيڄارئي مٿن اجايون پابنديون ٿا وجهن. هن ديوتائن جي وجود کان انڪار نہ ڪيو پر چيائين تہ ديوتا پنهنجو پاڻ ۾ پورا آهن ۽ هو انساني معاملن ۾ ڪابہ دست اندازي نٿا ڪن. ان ڪري ديوتائن جو ڊپ دل مان ڪڍي ڇڏڻ گهرجي..... هن ماڻهن کي موت جي ڊپ کان ائين نجات ڏياري جو چيائين تہ موت آهي تہ اسان نہ آهيون ۽ اسان آهيون تہ موت ڪونهي. جيڪا شيءِ آهي ئي ڪانہ، ان کان ڊڄڻ اجايو آهي.[1]

جيئن گوتم جي سرور دکر دکر جو پڙاڏو اسان کي ويهين صديءَ جي جرمن فلاسفر شوپنهار جي فلاسفي ۾ ٻڌڻ ۾ آيو. ائين ايپي ڪيورس جي مسرت پرستيءَ واري نظريي جو پڙاڏو اڻويهين صديءَ جي فلاسفر جان اسٽيورٽ مل (John Stuart Mill) (1806 – 1873) جي افاديت (Utilitarianism) واري نظريي ۾ ٻڌڻ ۾ اچي ٿو. ان نظريي مطابق سوسائٽيءَ جي اخلاقيات جو سڀ کان اعليٰ معيار ماڻهوءَ جي خوشي آهي. ان نظريي جو بنيادي اصول

[1] Greek philosophy W.T.S.

آهي "گهڻن مان گهڻن ماڻهن جي گهڻي مان گهڻي خوشي" (Greatest happiness of the greatest number) ان نظريي جو باني جرمي بنٿم (Jeramy Bentham) کي سمجهيو ويندو آهي. پر ان نظريي جو اصل باني هڪڙو فرانسسي عالم فرانڪس Francis Hutcheson هو جنهن پنهنجي ڪتاب Inquiry into the origin of our ideas of Beauty and Virtue 1925ع ۾ پيش ڪيو. بينٿم (Bentham) هن جي ان نظريي جي حمايت ڪئي ۽ جان استوئرٽ مل جو پيءُ جيمس مل (James Mill) هن جو هم خيال هو ۽ استوئرٽ مل ان نظريي کي اڳتي وڌايو ۽ وڏيڪ چٽائيءَ سان پيش ڪيو. يونان ۾ ايپي ڪيورس جي مسرت پرستيءَ واري نظريي جي ماڻهو مخالفت ڪندا هئا ۽ کين جانور سڏيندا هئا. سندن چوڻ هو تہ مسرت پرست انسانن کي زندگيءَ جو ڪو اعليٰ مقصد ۽ آدرش ڏسڻ جي بدران خوشي ماڻڻ وارو مقصد ۽ آدرش پيا ڏسن ۽ ماڻهن کي حيواني سطح تي جيئڻ جي تعليم پيا ڏين. هنن جا مخالف هنن کي چوندا ئي سوئر هئا. جان استوئرٽ مل جا مخالف بہ هن جي افاديت واري نظريي کي "سوئرن وارو نظريو" چوڻ لڳا ۽ مل پنهنجن مخالفن کي، جن ۾ پادري، عالم ۽ صحافي شامل هئا "عام ماڻهن جو ڏڻ" چوندو هو. هن جو چوڻ هو تہ ماڻهن جا اهي اجتماعي توڙي انفرادي اعمال صحيح آهن، جن سان خوشي حاصل ٿئي ۽ اهي اعمال غلط آهن، جن جو نتيجو خوشيءَ جي ابتڙ نڪري. خوشيءَ مان مراد مسرت آهي يعني ڏک ۽ اهنج جو نہ هجڻ. ڏک يا ناخوشي خوشيءَ جي نہ هجڻ واري حالت آهي. جيڪي ماڻهو منهنجي خوشيءَ واري نظريي جي مخالفت تا ڪن: انهن جي نظرن ۾ خوشي زنا ڪاري ۽ اهڙي ئي قسم جي جسماني لذتن جو نالو آهي. يونان جي مسرت پرستن تي بہ جڏهن اهڙي تنقيد ٿيندي هئي، تڏهن اُهي کين جواب ڏيندا هئا تہ مسرت پرستيءَ وارو نظريو گهٽيا نہ آهي، پر ان نظريي تي تنقيد ڪرڻ وارن جو انساني مسرت ۽ خوشيءَ جو تصور گهٽيا آهي. هو سمجهن ٿا تہ ماڻهو جانورن (سوئرن) واري خوشيءَ کان اعليٰ خوشي حاصل ڪرڻ جو اهل ئي نہ آهي. ماڻهوءَ جي خوشيءَ کي حيوانن جي خوشيءَ سان ڀيٽڻ ۽ ان کي ان

جهڙو سمجهڻ انساني خوشيءَ جي توهين آهي.[1]

مسرت پرستن جي نظريي تي اعتراض ڪندي ڪن چيو تہ جيڪڏهن ماڻهوءَ جو هر عمل خوشي ماڻڻ لاءِ آهي تہ پوءِ جوڳين، ويراڳين ۽ تياڳي پنهنجو پاڻ کي جسماني ايذاءَ ڇو ڏيندا آهن. ويراڳي چوندا آهن تہ جيئڻ تہ زندگي هڪ لڳاتار ايذاءَ آهي، ان ڪري اسان پنهنجو پاڻ کي ايذاءَ ڏيئي پنهنجو پاڻ ۾ ايذاءَ سهڻ جي قوت پيدا ڪندا آهيون. هنن جي ان نظريي مان ثابت ٿو ٿئي، تہ هر هڪ ماڻهو خوشيءَ جي ڳولها ۾ نٿو رهي ۽ ماڻهن جو هر عمل خوشيون ماڻڻ لاءِ نہ آهي.

مسرت پرستن هنن جي اعتراض جو جواب ڏيندي چيو تہ ويراڳي ۽ تياڳي پنهنجو پاڻ کي ايذاءَ ڏيئي ان مان روحاني خوشي حاصل ڪندا آهن ۽ هنن جو پاڻ کي ايذاءَ ڏيڻ وارو عمل بہ اصل ۾ مسرت پرستي آهي.

هنن تي ٻيو اعتراض اهو ٿيو تہ جيڪڏهن ماڻهو رڳو خوشي ماڻڻ ٿو گهري ۽ ڏک کان پاڻ بچائي ٿو تہ پوءِ هن کي اهڙا ڏکوئيندڙ ڏيک ڏسڻ کان بہ پاڻ بچائڻ گهرجي جن جي ڏسڻ سان هن کي ڏک ٿئي ۽ خوشي نہ ملي. مثال هو الميہ ڊراما ڇو ٿو ڏسي جن جي ڏسڻ سان ڏسڻ وارو ڏکوئجي ٿو ۽ کيس ڪنهن بہ قسم جي خوشي نٿي ملي.

ان اعتراض کان پوءِ ان ڳالهہ تي بحث شروع ٿيو تہ ماڻهو الميہ ڊرامو ڇو ٿا ڏسن ۽ ان مان کين ڪهڙو مزو ٿو ملي. ڪن چيو تہ الميہ ڊرامو ڏسڻ وارو ڊرامي جي ڏکوئيندڙ ڏيکن مان بہ پنهنجي انداز سان مزو وٺندو آهي. ڪي ماڻهو ٻين کي ايذائن ۾ ڏسندا آهن تہ کين خوشي ٿيندي آهي. اهڙي قسم جي ٻين کي ايذائن ۾ ڏسي خوشي ماڻڻ واري نفسياتي لاڙي کي ايذاء پسند (Sadism) چئبو آهي. الميہ ڊرامون ڏسڻ وارو ڊرامي جي ڪردارن کي ايذاءَ سهندو ڏسي ايذاءَ پرستي (Sadist) وارو مزو ماڻيندو آهي. ٻين چيو تہ ڪي ماڻهو پنهنجو پاڻ کي ايذاءَ ڏيئي خوش ٿيندا آهن. اهڙي

---

[1] Concise Dictionary of politics, Iain Mcben.

نفسياتي لاڙي کي پاڻ ڏکوئڻ، پاڻ ايذائڻ يا خود اذيتي (Masochism) يعني پاڻ کي ايذاءَ ڏيئي لذت ماڻڻ چوندا آهن. الميہ ڊرامو ڏسڻ وارا پنهنجو پاڻ کي ڊرامي ۾ ايذاءَ سهڻ وارن ڪردارن جي جاءِ تي تصور ڪندا آهن ۽ هنن جي ايذائن مان خود اذيتيءَ وارو مزو وٺندا آهن. ڪن وري چيو تہ الميہ ڊرامو ڏسڻ وارو ڊرامي جي ڪردارن جا ايذاءُ ڏسي ان ڳالهہ تي خوش ٿيندو آهي تہ هو پاڻ انهن ايذائن کان بچيل آهي جيڪي ڊرامي جا ڪردار هن جي سامهون اسٽيج تي سهن پيا. مطلب تہ ماڻهو ڏک جي نظارن مان بہ مزو ماڻيندو آهي.

ارسطوءَ الميہ ڊرامو ڏسڻ جي نفسياتي ڪيفيت تي مسرت پرستيءَ جي نقطہ نظر کان هٽي علمي نقطہ نگاهہ کان بحث ڪندي چيو آهي تہ الميہ ڊرامو ڏسڻ وارو جڏهن ڊرامي جي ڪردارن کي ايذاءَ سهندو ڏسندو آهي، تڏهن هن جي اندر ۾ انهن ڪردارن لاءِ همدردي ۽ رحم جا جذبا جاڳندا آهن. همدردي ۽ رحم انسان جا اعليٰ جذبا آهن ۽ انهن جذبن جي جاڳڻ سان انسان اعليٰ انساني سطح تي پهچندو آهي. ان عمل کي هن ڪيٿارسس (Catharses) چيو آهي. جنهن جي معنيٰ آهي "ڌوئي اُجرو ڪرڻ".[1] شاهہ وٽ بہ ڏک، سُور ۽ غم جو اهو ساڳيو تصور آهي جنهن کي شاهہ نجس جو نکرجڻ ٿو چئي.

[1] Dictionary of literacy terms and literary theories. J.A. Cuddon.

جو نجس نيڪاري

هاڻي اسين شاهہ جي ڏک، سور ۽ غم جي نظريي ڏانهن ٿا اچون. هونئن تہ شاهہ جي ذري گهٽ سموري شاعري حسن، عشق، وصل لاءِ تڙپ، بيتابي سرشاري ۽ وڇوڙي جي درد، سورَ ۽پيڙا جي شاعري آهي پر شاهہ پنهنجي غم جي فلسفي جو تت هن هڪڙي بيت ۾ بيان ڪيو آهي:

صدا وڏيم سُورَ جي، اڳيان ڪوهياري،
جو نجس نيڪاري، سو پنهونءَ وڏم پاند ۾.

سسئي چوي ٿي، تہ مون پنهنجي ڪوهياري جي اڳيان سين هٽي، هن ڪان سور گهريو ۽ منهنجي ڪوهياري منهنجي پاند ۾ سور وڌو جيڪو نجس کي نيڪاري اندر کي اُجرو ٿو ڪري ۽ شاهہ پنهنجي ان نظريي کي سر مومل راڻو ۽ سسئيءَ جي پنجن سرن ۾ ان جي منطقي انجام تي پهچايو آهي. هونئن تہ سسئيءَ جا سُر جيتوڻيڪ انسان جي جستجو عظيم، ارڏي ۽ اڏول عزم ۽ نيت پنهنجو مقصد ماڻڻ جا سر آهن پر منهنجي خيال ۾ سسئيءَ جا پنج ئي سر انسان جي ڏکن ڏولاون، اهنجن ۽ ايذائن سان اُجرو ٿي پنهنجو پاڻ کي ڳولهي لهڻ جا سُر آهن. پنهنجي ان ڳالهہ کي اڳتي وڌائڻ کان اڳ مان سسئيءَ جي سُرن بابت هڪڙي ٻي ڳالهہ ڪرڻ ٿو گهران. سسئي جا سُر پڙهندي مون کي محسوس ٿيو آهي تہ سسئيءَ جي پنجن ئي سُرن جي بيتن جي ترتيب اصل قصي جي واقعن جي ترتيب مطابق نہ آهي جنهن جي ڪري پڙهندڙ جي ذهن ۾ داستان جي بيتن ۾ بيان ڪيل فڪر ۽ سرن جي مرڪزي خيال جي سلسليوار ۽ منطقي اوسر نٿي ٿئي ۽ جيڪڏهن اسين جدا جدا سُرن ۾ ۽ جدا جدا هنڌن تي پکڙيل بيتن کي خيال، احساس ۽ واقعن جي تسلسل مطابق ترتيب ڏينداسين، تہ اها هيئنرءَ ريت بيهندي.

صوفي سوچ مطابق ”عشق اول در دل معشوق پيدا مي شود“ يعني تہ عشقي

پهريان معشوق جي دل ۾ پيدا ٿيندو آهي. سسئي بہ پنهونءَ سان ملڻ کان اڳ ساڻس ملڻ جي آس ڪيو ويٺي آهي. پنهونءَ جي تصوير سندس اندر ۾ اُڪريل آهي ۽ هوءَ هن جي اچڻ جي آس ۾ ڪيس سجاڻڻ جي ڳالهہ ٿي ڪري:

الا، اچن اوءِ، جن آئي من سرهو ٿئي،
پَسان ماڻُ پَر ڪهين، جتن سندي جوءِ،
گولي ٿيان گل بوءِ، جي سڃاڻان ساٿ ڏٺي.
(سر ديسي، داستان ٽيون)

سسئيءَ جي آس پوري ٿي، پنهون ڀنڀور ۾ آيو ۽ پنهونءَ جي پَرَ ڏسي سسئيءَ جا ننهن سين نيڻ ٺري پيا:

آيا آس ٿيام، ڀاروچا ڀنڀور ۾،
پسي پَهرَ پنهونءَ جي، ننهن سين نيڻ ٺريام
گوندر وسريام، سکن شاخون مُڪيون.
(سر حسيني، داستان ڇهون)

پنهونءَ جو قافلو ڪيچان ڪهي آيو ۽ پنهونءَ کي ڏسي سندس بي آرام اکين کي آرام اچي ويو. سندس اندر ۾ آس جاڳي تہ هي ڪيچي پاڻ سان نِينِ تہ مان پاڻ تي ناتر ناڻءَ رکي سندن ٻانهي ٿيان:

ڪيچان آيو قافلو ڄامن سندو ڄام،
پسندي پنهونءَ کي، اکين ڪيو آرام،
ناتر ڇا يان نام، جي مون نيو پاڻ سين.
(سر سسئي، داستان ٽيون)

هاٺي سرهاڻ جا سوداگر بازار ۾ ٻيٺا سوداگري ٿا ڪن. سرهاڻ سان سارو ڀنڀور هٻڪارجي ويو آهي:

سرهي منجهان ساٿ، آئي بوءِ ڀنڀور کي،
ٻيٺا بازارن ۾، لائي جَتَ جبات،
سنديءَ هوت حمات، ڪيچ پهتو قافلو.
(سر ديسي، داستان ستون)

سسئي پنهنجي پرينءَ جي زلف سان زاف ٿي، ڪاڪل ڪيس ڪنو ۽ هاٿي سندس اها ڪيفيت آهي جو "درد نہ لهي دارو ٿين":

درد نہ لهي دارو ٿين، زلف زور ڏنوم،
ڪاڪل ڪالهہ ڏنوم، رخساري تي روپ سين.
(سُر سسئي آبري، داستان ڇهون)

قصي جو هڪڙو باب اِتي ختم ٿو ٿئي ۽ نئون باب شروع ٿو ٿئي. سسئيءَ جا ڏير پنهونءَ کي کڻي ٿا وڃن ۽ سسئيءَ جي ڏکن سورن جو دور شروع ٿو ٿئي. سسئي دانهون ٿي ڪري تہ:

وارو وَرُ وٺ ويا، آريچا اظلام،
آنداؤن آريءَ جا، پنهونءَ ڏي پيغام،
پَهہ ڪيائون پاڻ ۾، مونهان مخفي مامَ
سنيوڙا ساٿ ڪٺي، ويساهي وريام،
ڪا ڪيون! رات قيام، جيڏيون جت ڪري ويا.
(سُر ديسي، داستان چوٿون)

سسئي بيتابيءَ مان برن ڏانهن نڪري پئي. سرتين ڪيس جهليو پر هوءَ سندن جهل ۾ نہ آئي ۽ عشق کي پنهنجو رفيق ۽ رهبر بڻائي برن ۾ پنڌڪرڻ لاءِ رواني ٿي وئي:

اڇيو اڇيو چون، ويهہ، ويا تہ گهوريا،
سرتين سانگ سکن سين، مون جئن رت نہ رون،
او مَر وينيون هون، مون ساڱاتو سُورَ ٿيا.
(سُر ڪوهياري، داستان پنجون)

۽ پوءِ سسئيءَ جو سورن جو سفر شروع ٿيو. سندس صعوبتن واري سفر ۾ ئي شاهہ غم جي فلسفي جي تشريح ڪئي آهي ۽ وڏي شاعراڻي ڪماليت سان دشت بيابان جو منظر نامو چٽيو آهي. بُر وڏو آهي ۽ بار گهڻو. نيڻ نهارتائين بريٺ بيابان، نہ وڻ نہ ٽڻ، جتي وڻ آهن اُتي نيلا نانگ ٿا سُڄن:

بَرُ وڏو بار گهٽو ويجهو نہ وٽڪار.

***

وڏا وڻ وٽڪار جا، جت نانگ سُڃن نيلا.

***

وڏا وڻ وٽڪار جا جت، جاڙ، جَر، جَرَ،
ڪوساتپن ڪڪرا، ہي دم دم تپي ڏَر.

***

ڪرڙا ڏونگر ڪَهہ گهٽي، جت بريٿ بيران،

***

ڪرڙا ڏونگر ڪَهہ گهٽي جت واٽن تي واري،

***

ڪرڙا ڏونگر ڪَهہ گهٽي، جت ماتر متاهين

***

ڪرڙا ڏونگر ڪَهہ گهٽي، جت جبل گونا گون،

***

آڏ تراچا آهڙا، وندُر وَراڪا واڪ،

***

آڏتراچا، آهڙا، ڏونگر ڪي ڏاڪا.
وَرَ وراڪا وچ ۾، لکين آڏو لَڪَ.

سسئي جنهن جا پيرَ پٽان ئي ڪُنئرا آهن، اهڙا لَڪَ تي لتاڙي جن آڏو مردن بہ مات مڃي آهي:

سسئي لنگهيو سو مرد جنهن مات ڪيا،
جبل وڻو جو نوڻ مڙيو ئي نيهن جو.

انسان جي ارادي ۽ عزم جو اهو عالم آهي جو سسئي جبل کي تي للڪاري:

آڏو تَڪَرَ تَـرُ متان روہ رتيون ٿئين،

سسئيءَ جي سفر جا اهي سمورا سوُر نيٺ صاب تا پون ۽ سسئي پنهنجو پاڻ ۾ ئي پنهنجي پرينءَ کي ڳولهي ٿي لهي:

پيهي جا پاڻ ۾، ڪيم روح رهاڻ،
تہ نہ ڪو ڏونگر ڏيهہ ۾، نڪا ڪيچين ڪاڻ،
پنهون ٿيس پاڻ، سسئي تان سوُرَ هئا.
(سُر سسئي آبري، داستان پنجون)

اِهو بيت سسئيءَ جي سيني سُرن جي نقطہ عروج (Climax) جو بيت آهي ۽ سسئيءَ جي تلاش، ڳولها ۽ سندس سفر جا ڏک ڏولاوا، اهنج ايذاءَ ۽ هن جو پنهنجو ڪردار منطقي انجام تي ٿو پهچي. پر ان بيت کان پوءِ جيڪي بيت ڏنل آهن، انهن ۾ وري اسين سسئيءَ کي سفر ڪندو ۽ پنهونءَ جي ڳولها ۾ برن ۾ ڀٽڪندو تا ڏسون:

قافنئون ڪاهينديا، موٽان تان ڪَرُ ميهڻو
ٻانهي ٻاروچن جي، سَڱ نہ ساهينديا،
"اَلِفراق اَشَدَ مِنَ الموت"، هتي نہ هونديا،
آهہ نہ لاهينديَا، جيئري جَتُ ڏسي مران.

۽ سسئيءَ پنهونءَ کي پنهنجو پاڻ ۾ ڳولهي لهڻ کان پوءِ وري ان واقعي جو ذڪر ٿي ڪري جڏهن پنهونءَ جا ساٿي چانگن تي چڙهي سوير ئي هليا ويا هئا:

جيئڻ جَتَ ڏاران، معذور جو مَسُ ٿئي،
چانگن سر چڙهي ويا، ساٿي سوارا،
اکيون اوتَارا، پَسيو روُنِ پنهونءَ جا.

منهنجي خيال ۾ سسئيءَ جي سُرن جي ترتيب داستان جي مختلف واقعن جي بيتن مطابق ٿيڻ گهرجي. سسئيءَ جي پهرين سُر جو پهريون بيت هي هئڻ گهرجي:

الا، اچن اوءِ، جن آئي مَنُ سرهو ٿئي،

--

۽ آخري سُر جو آخري بيت هي هئڻ گهرجي:

پيهي ٻجا پاڻ ۾، ڪيم روح رهاڻ،

***

هاڻي اسين شاهہ جي غم جي فلسفي واريءَ ڳالهہ ڏانهن تا اچون. سسئيءَ جي سفر جي سورن ۽ پنهونءَ جي ڳولها وارو احساساتي منظر نامو مَتجي ٿو ۽ سسئيءَ جنهن هاڻي تائين چيو ٿي تہ:

هلندي هاڙهو مٿي، ڳسان تان مَ ڳسان،
لَڪَن تان، لطيف چئي، رڙهي مانَ رسان،
پنهون شال پسان، وهانُ تان نہ وَس پيو.
(سُر معذُوريَ، داستان ٽيون)

اها ساڳي سسئي چئي ٿي:

ڏوريان ڏوريان مَ لهان، شال مَ ملان هوت،
من اَندر جَالوچ، مَچُڻ، ملڻ سان مانئي ٿئي.

***

آءٌ ڏوريئين، شال مَ لهئين، تَنَ م ملين تون،
لونءَ لونءَ منجهان مون، لوچ تنهنجي نہ لهي.

***

آءٌ ڏور يئين، شال مَ لهئن، پرين هُئين پَري،
هَڏِ نہ ساهَ سري، تن تسلي نہ ٿئي.
(سُر حسيني، داستان ستون)

اها عشق جي عجيب ڪيفيت ۽ سڪ جي سمجهہ ۾ نہ ايندڙ صورتحال آهي جو جنهن محبوب لاءِ سسئي لوچي ٿي ۽ برن ۽ بيابانن ۾ ٿي ڀٽڪي، ان ساڳي محبوب سان هاڻي ملڻ نٿي چاهي. پنهونءَ کان وڌيڪ پنهونءَ جي لوچ هن کي پياري آهي ۽ ڪيس ڊپ آهي تہ جي هوءَ پنهونءَ سان ملي تہ سندس لونءَ لونءَ جي اُڃ ۽ تن جي تاس اجهامي ويندي جيڪا هوءَ اجهائڻ نٿي گهري. محبت ۾ اهڙي رويي کي خود اذيتيءَ

روبو چٽبو آهي، جنهن ۾ ماڻهو پنهنجو پاڻ کي وصل (Masochistic) جي خوشين کان محروم ڪري، هجر جا ايذاءَ سهي ان مان مزو ماڻيندو آهي. انهن بيتن وانگر سسئيءَ جا هي بيت بہ اهڙي ئي رويي جا غماز آهن:

جيڪي فراقان، سو وصالان نہ ٿئي،
اچي اوطاقان، مون کي پرينءَ پري ڪيو.
(سر حسيني، داستان پنجون)

هن بيت مان اها ڳالهہ واضح نٿي ٿئي تہ آخر اهو ڇا آهي جيڪو فراق مان حاصل ٿو ٿئي ۽ وصل مان حاصل نٿو ٿئي ۽ ڪيئن سسئيءَ جي پرين اوطاق مان اچي کيس پري ڪيو. وري هوءَ فراق کي سڏ ٿي ڪري جو وصل سندس ۽ پرينءَ جي وچ ۾ پيو هو:

ڦري آءُ فراق، مون کي وصال وچ پيو،
جي ٿي ڇڪيم چاڪَ، سي پرينءَ گڏجي پُوريا.
(سر حسيني داستان پنجون)

ڪي بيت وري اهڙا آهن جيڪي سسئي پنهونءَ جي اصل قصي جي واقعن جي ابتڙ آهن. اهڙا بيت پڙهڻ سان پڙهندڙ جي ذهن ۾ ابهام تو پيدا ٿئي. اصل قصي مطابق سسئي جيستائين جيئري هئي پنهونءَ کي ڳولهيندي رهي پر پنهون کيس نہ گڏيو. ٻنهي لاءِ ڌرتي ڦاٽي ۽ ٻئي هڪ ٻئي پٺيان ڌرتيءَ ۾ داخل ٿي پاڻ ۾ مليا. پر شاهہ جي سُرن ۾ سسئيءَ جو وُرُ وٽس وري آيو ۽ جيئري ئي هوءَ هوت سان هيڪاندي ٿي:

برهہ مٽايس بُرَ، نَاتَ سُکي ڪير سڏون ڪري،
گَهٽو ڏورياڻين ڏک سين، ڏيرن لئہ ڏونگر،
وَري آيس وَرُ، سَفَرَ مُٺيءَ جا ساب ٿيا.
(سر ديسي، داستان ٽيون)

ڏيکاريس ڏکن، گوندر گُسن پرينءَ جو
سو نہا ئي سورن، ڪٺي هيڪاندي هوت سين.
(سر حسيني، داستان ٻارهون)

انهن بيتن کي جڏهن اسين شاهه جي غم جي فلسفي جي پس منظر ۾ رکي پڙهنداسين تڏهن اسان کي انهن جي معنيٰ سمجهه ۾ ايندي. مان مٿي چئي آيو آهيان ته شاهه جو غم جو فلسفو ڪيٿارسس (Catharses) وارو آهي ۽ پنهنجي هڪڙي بيت ۾ شاهه غم ۽ سورن جي ڪيٿارسس واري فلسفي جي تشريح ڪندي چيو آهي:

صدا وڏم سُورَ جي، اڳيان ڪوهياري،
جو نجس نيڪاري، سو پنهونءَ وڏم پاندَ ۾.

پنهونءَ جي هجر ۾ سفر جا سورَ سهندي سهندي سسئيءَ جو اندرُ جڏهن نکرجڻ ۽ اُجرو ٿيڻ لڳو تڏهن هن کي محسوس ٿيڻ شروع ٿيو ته اصل ڪوهيارو ڪيچ وارو پنهون نه پر ڪو ٻيو آهي جنهن جو ڳسُ، ڏک هن کي ڏيکارين پيا ۽ سُور جنهن سان ڪيس سونهون پيا ڪن. ان ڪري سسئي چوي ٿي ته ڪيچ واري پنهونءَ کي ڳولهيندي رهان پر ڳولهي نه لهان ته جيئن من جي اها لوچ ۽ تن جي تاسِ لهي نه وڃي جيڪا ڪيس ڪامل ڪوهيارو پئي ڏيکاري. فراق کي به هوءَ ان ڪري ٿي سڏ ڪري جو وصل واري حالت ۾ هوءَ ڪيچ واري پنهونءَ کي ئي ڪامل ڪوهيارو سمجهي ويٺي هئي ۽ اهڙيءَ طرح ڪيچ واري پنهون جي وصل هن کي اصل پرينءَ کان پري ڪري ڇڏيو هو. پر پوءِ ڏکن ۽ سورن هن کي ڪامل ڪوهيارو ڏيکاريو. هن جا سور صاب پيا ۽ هوءَ پنهنجي پرينءَ سان هيڪاندي ٿي.

اصل ۾ سسئيءَ جو سفر هن جي پنهنجي وجود جو سفر آهي ۽ هوءَ پنهنجي وجود جي وڻڪار ۾ ئي پنهنجي پنهونءَ کي ڳولهيندي ٿي رهي ۽ کيس خبر ٿي پئي ته جنهن پنهونءَ کي هوءَ ڳولهيندي ٿي رهي اهو پنهون هوءَ پاڻ آهي:

پيهي جا پاڻ ۾، ڪيم روح رهاڻ،
ته نه ڪو ڏونگر ڏيهه ۾، نه ڪا ڪيچين ڪاڻ،
پنهون ٿيس پاڻ، سسئي تان سُور هئا.
(سسئي آبري، داستان پنجون)

سسئيءَ جو سفر پنهنجو پاڻ کان پاڻ تائين پهچڻ ۽ پنهنجو پاڻ سان هيڪاندي ٿيڻ جو سفر آهي.

چوڏس چٽاڻو

دنيا ۾ ادب ۽ آرٽ جا ٻه نظريا آهن، هڪ ادب براءِ زندگي ۽ ٻيو ادب براءِ ادب. ادب براءِ زندگيءَ جي نظريي وارن جو چوڻ آهي ته ادب ۽ آرٽ جي ڪانه ڪا افاديت، مقصديت ۽ ڪونه ڪو سماجي ڪارج هئڻ گهرجي. سماج ۾ ماڻهو اڪيلو نه آهي. سماج ۾ بيشڪ ته فرد جي پنهنجي انفراديت آهي، پر هن جي انفراديت انسانيت سان ڳنڍيل آهي. سماج ۾ هو ٻين انسانن سان گڏ ٿو رهي ۽ ائين هو هڪ عظيم سماجي ڪُل جو جُز آهي ۽ هن تي سماج ۾ سڀني انسانن جون جوابداريون آهن. اديب ۽ فنڪار به انهن جوابدارين کان آجو نه آهي. هن کي به ادب ۽ فن جي وسيلي سماج ۽ انسانن جون جوابداريون پوريون ڪرڻيون آهن. هن جي وڏي جوابداري اها آهي، ته هو پنهنجي تخليق جي معرفت انسانن جي فلاح واري سماج جي قائم ٿيڻ جي جدوجهد ۾ حصو وٺي. اسٽالن اديبن ۽ فنڪارن کي "روحن جا انجنيئر" سڏيندو هو ۽ ادب براءِ زندگيءَ جي نظريي جا پوئلڳ گهڻي ڀاڱي مارڪسي هئا.

ادب جي سماجي ڪارج واري سوچ مارڪسيت کان به گهڻي پراڻي آهي. اوائلي دور ۾ ادب ۽ آرٽ جو ڪارج سماج کي سڌارڻ هو. ان ڪري ان دور جو ادب ۽ آرٽ ناصحاڻو هو. شاعر ۽ اديب جانورن ۽ پکين جي تمثيلن سان نصيحتون ڪندا هئا. ماڻهن کي اعليٰ آدرش ۽ سماج کي اخلاقي قدر ڏيندا هئا. ساڳئي وقت ادب ۽ آرٽ ماڻهن جي روحانيت جو اظهار به هئا. ناچ، ڳائي ۽ سنگتراشيءَ ته سڌو سنئون زرخيزي واري مت مان جنم ورتو هو. شِو ديوتا به موئن جي دڙي جي دور جي زرخيزيءَ واري مت جو ديوتا آهي، جنهن جي تَانڊوَ ناچ سان ڪائنات وجود ۾ آئي. هن جو هڪڙو نالو نٽ راج يعني ناچ جو راجا به آهي ۽

هن ڪيترائي ناچ تخليق ڪيا آهن. زرخيزيءَ جو مت عورت ۽ مرد جي جسماني ميلاپ ۽ ان مان نسل جي تسلسل جو مت آهي. ان ڪري ان دور جو ادب گهڻي ڀاڱي عورت ۽ مرد جي جسماني ڪشش ۽ ميلاپ جو اظهار هو. چيو ويندو آهي ته جڏهن پڪيءَ پنهنجي ماڊيءَ لاءِ آڪيرو ٺاهيو تڏهن فن وجود ۾ آيو. هندو ديو مالا ۾ سرسوتي ادب ۽ آرٽ جي ديوي آهي ۽ يوناني ديومالا ۾ هر هڪ فن لاءِ جدا جدا ديوي هئي، جن کي ميوسس (Muses) چوندا آهن. پر پوءِ آهستي آهستي اديب ۽ فنڪار ادب ۽ آرٽ جي ناصحاڻي مقصد کان بيزار ٿي پيا ۽ هنن ادب برائي ادب جي تحريڪ هلائي. مشهور اديب ايڊگر اپن پو ادب براءِ زندگيءَ کي "ناصحاڻي بدعت" چوندو هو. اديبن ۽ فنڪارن جو اهڙو لڏو پيدا ٿيو جنهن ادب جي ناصحاڻي بدعت ۽ ترقي پسندن جي سماجي ڪارج افاديت ۽ مقصديت واري نظريي کي رد ڪري ڇڏيو. هنن کي ايسٿيٽڪس (Acsthctics) ۽ هنن جي تحريڪ کي ايسٿيٽسڪزم (Acstheticism) چيو ويندو آهي. اهي ٻئي لفظ يوناني لفظن Aisthctic ۽ Aesthctica مان نڪتل آهن. ايسٿيٽڪ (Aesthetic) جي معنيٰ آهي- حواسن سان محسوس ٿيندڙ شيون ۽ ايسٿيٽڪا (Aesthetica) جي معنيٰ آهي- ڏسڻ وارو. پر پوءِ آهستي آهستي اهي لفظ ايسٿيٽڪا (Aesthetics) ٿي ويا ۽ اهو لفظ حَسين شين جي ساڃهه ۽ پرک ۽ ماڻهوءَ جي جمالياتي ذوق واري نظريي لاءِ به استعمال ٿيڻ لڳو. ايسٿيٽڪ (Aestheic) ان ماڻهوءَ کي چيو ويو جيڪو موسيقي فن ۽ ادب ۾ حسن ۽ جماليات جو قائل هجي. اها تحريڪ ايسٿيٽڪزم (Aestheticism) سڏجڻ لڳي. جيڪا اڻويهين صديءَ ۾ شروع ٿي ۽ جنهن ۾ شامل اديبن ۽ فنڪارن جو چوڻ هو ته ادب ڪنهن مقصد حاصل ڪرڻ جو وسيلو نه پر پاڻ مقصد آهي ۽ ادب لاءِ ضروري نه آهي ته اهو ناصحاڻو هجي يا ڪنهن سياسي، سماجي يا معاشي نظريي جي تشريح ڪري. ادب ۽ آرٽ کي سماجي ڪارج ۽ افاديت واري معيار تي پرکڻ جي بدران ان کي ان جي پنهنجي معيار تي پرکڻ گهرجي ۽ ادب کي خودمختيار هئڻ گهرجي. اديب ۽ فنڪار تي ڪا جوابداري ڪانهي ۽ هو ڪنهن به ڳالهه لاءِ ٻڌل نه آهي. هنن اعلان ڪيو ته "زندگيءَ نه پر فن، زندگيءَ جو

متبادل فن آهي، زندگي فني تخليق جهڙي هئڻ گهرجي." آسڪر وائيلڊ جيڪو اڪرن ۽ جملن سان ڪيڏڻ جو ماهر هو تنهن چيو تہ "ماڻهوءَ جو پهريون فرض آهي تہ هو زندگيءَ کي جيترو مصنوعي بڻائي سگهي بڻائي. ماڻهوءَ جو ٻيو فرض ڪهڙو آهي، تنهن جي اڃا خبر پئجي نہ سگهي آهي."

انهيءَ تحريڪ جي هڪ مشهور ناول نگار ولر ڊي اسلي ايڊم (Isle Adam Viller de)(1896ع) جي ناول ايل (Ail) جو هيرو چئي ٿو:

"جيئڻ! اهو ڪم تہ اسان پاران اسان جا نوڪر بہ ڪري سگهن ٿا"[1]....

جماليات جي اها تحريڪ اصل ۾ پنهنجي دور جي بدصورتيءَ ۾ خوبصورتيءَ کي ڳولهڻ جي ڪوشش هئي. ادب جي افاديت جي باري ۾ چيو ويو تہ بيشڪ تہ شاعريءَ جي ڪتاب ۾ اها افاديت ڪانهي جيڪا رڌ پچاءَ جي ڪتاب ۾ آهي. رڌ پچاءَ جو ڪتاب پڙهڻ سان نوان کاڌا پچائڻ جي ڄاڻ حاصل ٿئي ٿي جڏهن تہ شاعريءَ جو ڪتاب پڙهڻ سان ڪا بہ ڄاڻ نٿي ملي. پر شاعري ماڻهوءَ جي اندر کي اُجرو ٿي ڪري. فرانس جي مشهور علامت نگار شاعر ويلري (Valrey) شاعريءَ کي اعليٰ الهامي فن مڃيندو هو. شاعريءَ لاءِ سندس چوڻ آهي تہ:

"شاعري، پاڪائيءَ لاءِ آرزو ۽ بلندي ۽ عظمت لاءِ اتساهہ پيدا ڪندي آهي ۽ اندر جي ساري گدلاڻ کي ڌوئي ڇڏيندي آهي."

شاهہ جي شاعري بنيادي طرح ادب براءِ زندگيءَ جي شاعري آهي. هن زندگيءَ جا نوان تصور ۽ نوان آدرش ڏنا آهن. هن لوڪ داستانن ۽ انهن جي، ڪردارن جي تشريح ڪري انهن کي نئين معنيٰ ڏني آهي. پر هن جي شاعري ادب براءِ ادب جي شاعري بہ آهي. سندس سرڪنيات جنهن ۾ چاندوڪيون ۽ خوشبوئون آهن ۽ چانڊاڻ جهڙي بدن وارا پرين پنهنجا چندن ۾ چڪ ٿيل چوٽا ڪولي ولهہ ۾ ستل آهن. سر مومل راڻي ۾ گجرين

[1] Dictionary of literary terms and literary theories J.A Cuddon

جو حسن ۽ سُر سامونڊي ۾ وڻجاريءَ جو پنهنجي پرديس ويل پرينءَ جي فراق ۾ تڙپڻ .... شاهه جي شاعري، وليري جي چوڻ موجب پاڪائيءَ لاءِ آرزو ۽ بلنديءَ لاءِ اتساهه ئي جاڳائي. شاهه به پنهنجي شاعريءَ کي الهامي ٿو چئي:

لات جا لطيف جي، سڌ تنهنجو سُڃي،

يا

جي تو بيت ڀانيان، سي آيتون آهن.

❊❊❊

تصوف جي روايت ۾ حسن ۽ پيار جا ڪي خاص تصور آهن ۽ شاهه جي حسن ۽ پيار جي تصورن کي سمجهڻ لاءِ مان وري ابن العربي جي نظريي جو مثال ٿو ڏيان ابن العربي لاءِ خدا ۽ انسان جو تعلق بنيادي طرح پيار ۽ محبت جو تعلق آهي. دنيا جي سڀني مذهبن جو بنيادي عقيدو خدا جي عبادت آهي ۽ عبادت پيار مان پيدا ٿيندي آهي. دل ۾ پيار کان سواءِ ڪوبه ماڻهو ڪنهن ديوتا جي عبادت ڪري نٿو سگهي. ديوتا جي ڊپ کان ماڻهو سندس نانءُ تي قربانيون ته ڏيئي سگهي ٿو پر اندر مان سندس عبادت ڪري نٿو سگهي. ابن العربي به ٻين صوفين وانگر محبت کي ساري ڪائنات ۾ رچيل ۽ سڀني انسانن، جاندارن ۽ مادي شين کي پاڻ ۾ ڳنڍڻ واري قوت ٿو سمجهي. هن جو چوڻ آهي ته خدا پاڻ پيار آهي ۽ انسان جو جذبو جيڪو خدا جي عبادت تي کيس مائل ٿو ڪري اهو به پيار آهي ۽ جيئن ته خدا ۽ انسان ٻئي پيار آهن، ان ڪري چئي سگهجي ٿو ته پيارُ پيارَ سان پيار ٿو ڪري. خدا جي سچي عبادت ورد، وظيفا، مراقبا ۽ مجاهدا نه آهي. خدا جي سچي عبادت اها آهي ته ماڻهو خدا جي معمولي مادي توڙي اعليٰ روحاني مظاهر تي، جن ۾ هو پاڻ به شامل آهي، غور ڪري..... پيار کي زندگيءَ جو اعليٰ ترين مقصد مڃڻ کان پوءِ هو پيار جي پنهنجي ليکي الڳ حيثيت نٿو مڃي. هو ڪنهن اهڙي حقيقت کي مڃي ٿو جيڪا پيار کان مٿانهي آهي ۽ جيڪا پيار جو سبب ٿئي ٿي. اها

حقيقت حسن آهي. هن جي خيال ۾ حسن رڳو ماڻهوءَ جو جسماني حسن نہ آهي پر هن جي شخصيت يا سندس ڪنهن ڳڻ جو حسن بہ آهي. ڪنهن کي ڪو ماڻهو سهڻو ڏولڳي پر ٻئي کي نٿو لڳي.... خدا سان ماڻهو ان ڪري پيار ٿو ڪري جو خدا حسين آهي. خدا جي بدصورت هجي تہ ڪوبہ ساڻس پيار نہ ڪري. خدا بہ پنهنجي مخلوق سان ان ڪري پيار ٿو ڪري جو خدا جي مخلوق بہ حسين آهي: سوال آهي، تہ مخلوق ۾ حسن ڪٿان آيو. مخلوق جو جسماني، ذهني ۽ روحاني حسن سندس خالق جو حسن آهي. خدا جي ساري مخلوق حسين آهي ۽ خدا پنهنجي مخلوق جي حسن سان ان ڪري پيار ڪري ٿو جو ڪائنات جو مادي حسن خدا جي غير مادي حسن جو مظهر آهي. حسن ۽ اهڙو پيار جنهن جو سبب حسن آهي، هن ڪائنات جي تخليق جا سبب آهن. روحن جي خدا لاءِ ۽ خدا جي روحن لاءِ ڇڪ پنهي جي هڪ ٻئي لاءِ محبت آهي.

شاهہ جيئن تہ پاڻ وحدة الوجود جي فلسفي جو تخليقي مفڪر هو ان ڪري هن جو حسن جو پنهنجو نظريو آهي. شاهہ جي نظريي مطابق غم ۽ سوُر وانگر حسن بہ ماڻهوءَ جي اندر کي ڏوئي اجرو ٿو ڪري. هن کي روحاني بلنديون ٿو بخشي، هن کي پنهنجو پاڻ مان ڇوٽڪارو ڏياري هن ۾ پنهنجي سڃاڻ ٿو پيدا ڪري، عام صوفي مت ۾ مجازي حسن ماڻهوءَ ۾ حقيقي حسن جي شناس پيدا ڪندو آهي. مشهور ملامتي صوفي سرمد کي اَڀيچند جي حسن ۾ حقيقي حسن جو جلوو نظر آيو. فارسيءَ جي مشهور صوفي شاعر فخرالدين عراقيءَ (1289ع) درويشن جي ٽولي سان گڏ همدان مان ملتان پهتو هو جو ان ٽولي ۾ هڪڙو سهڻو نوجوان بہ هو جنهن جي حسن ۾ هن خدا جو جلوو ڏٺو.

شاهہ جي سُر مومل راڻو ۾ سوڍين جي سونهن راڻي جي اندر کي اهڙو اُجرو ڪري ٿي ڇڏي جو هو پنهنجو پاڻ کان سر بلند ٿي ٿو وڃي:

ڪاڪ ڇڏيائون ڪنڌ تي، پاڻان ويا پئي.

اها ڪيفيت ڪمالي هن کي تڏهن ٿي حاصل ٿئي جڏهن هو

پنهنجو پاڻ مان جاڳي ٿو ۽ سندس اندر ۾ هجرت شروع ٿي ٿئي. گوتم کي بہ پنهنجو پاڻ مان جاڳڻ سان گيان مليو هو. گوتم جي لفظي معنيٰ ڏاهو پڌائي ويندي آهي پر گوتم جي اصل معنيٰ جاڳيل آهي. راڻي کي هڪڙي بابو بان بري گجرين جي حسن جي حقيقت سان روشناس ڪرائي کيس جاڳايو هو:

جوڳيءَ جاڳائي، ماري وڌو مامري،
لنؤ لنبوٽي ڪنڌيين، اميو آهي،
وجو جي ڪاهي، تہ نڪون پسو نينهن جون.

جوڳي جيڪو سوڍين جي سونهن جو ذڪر ڪري راڻي کي جاڳائي ٿو سو پاڻ لنبوٽين ڪنڌئين واري حسن جي اسرارن جو اسير ۽ امين آهي. هن جي پوري وجود تي عشق جو جڙاءُ ٿيل آهي. هو پيدا ٿي شمع تي پاڻ ساڙڻ واري پتنگ جيان ٿيو آهي ۽ هن جا سارا وڙ سج جهڙا آهن ۽ سج جيان پيو جرڪي. هو بہ ڪاڪ تڙن جي ڪنئارين جو ڪڪوريل هو:

جوڳيءَ تي جڙاءُ، نسورو نينهن جو،
پتنگن جئن پيدا ٿيو سامي سج وڙاءُ،
آيو ڪاڪ تڙاءُ، ڪنوارين ڪڪوريو.

ڪڏهن هن جي بت تي سوني روپي شاهي خلعت ۽ مٿي تي جواهرن جڙيل تاج هو. اڄ هن جي بت تي پيوت مليل ۽ مٿي تي جوڳين وارو مُڪٽ آهي، جنهن مان عشق جي عطر جي خوشبو پئي اچي:

سج سياٽي جا ڪري، ساميءَ سائي روءِ،
اچي تي عطر جي، منجهان مُڪَٽ بوءِ،
سا ڏيکاريون جوءِ، جتان لاهوتي لعل ٿيو.

اڄ بہ ڪاڪ جو نالو ٻڌڻ سان سندس چُتل ڦٽ چڙي ٿا پون:

بيڪاريءَ کي بر ۾، ويو ڪيف چڙهي،
ڳالهيون ڪندي ڪاڪ جون، ڳوڙها پيس ڳڙي،
ڪا جا انگ اڙي، جئن چتا ڦٽ چڙي پيا.

هونئن تہ ساري رسالي ۾ عورت ئي عشق ۾ هجر ۽ وصل جي واردات بيان ڪئي آهي پر هي پهريون سُر آهي، جنهن ۾ مرد عورت جو جمال بيان ڪيو آهي ۽ اهڙي انداز سان بيان ڪيو آهي جو شاهہ جي گجرين جي حسن واري شاعري جمالياتي شاعريءَ جو شاهڪار ٿي پئي آهي. هر طرف خوشبوئون ۽ رنگ، حسن ۽ جواني جي تپش، هبڪارون ۽ حواسن سان محسوس ٿيندڙ حسن، گلن جهڙا لباس، پانن جي پنن جهڙيون سايون شالون، چندن ۾ چڪ ٿيل چوٽا. هو جڏهن ڪاڪ نديءَ جي تڙ تي پنهنجا چوٽا ڌوئين تہ پنور پنيولجي اچي پاڻيءَ ۾ تا پون:

جنهن تَڙ ڌوڙيون ڌون، چوٽا چڻدن چڪ ڪيو
اچن پنور پنيوليا، پاڻيءَ تنهن پون،
راول رتو رئن، ڪو وَہ لڳو واسئين.

***

اهڙي لاثاني حسن جو ہڏي راڻي جي دل ۾ ان کي حاصل ڪرڻ جي طلب جاڳي ۽ سنس اندر ۾ هجرت ۽ پنهنجو پاڻ ڏانهن مراجعت جو سلسلو شروع ٿيو:

هلو هلو ڪاڪ تڙين، جتي نينهن اُچَلَ،
نہ ڪا جهل نہ پل، سڀ ڪو پسي پرينءَ کي،

***

هلو هلو ڪاڪ تڙين، جتي گهڙجي نينهن،
نہ ڪا رات نہ ڏينهن، سڀ ڪو پسي پرينءَ کي.

***

ڪاڪ تڙن تي خوشبودار وڻ، ٻوٽا،ڪنواريون ۽ ڪنول جا اهڙا ڪنوارا گل آهن، جن تي اچا پنور نہ پريا آهن:

آکون، ڏاکون، سرکنڊ شاخون، جتي چوکا چندن ڪنور،
ميي سي ئي ماٽيا، جت نہ پرن پنور
ڪنواريون ۽ ڪنور ڪاهِ تہ پسون ڪاڪ .جا.

ڪاڪ جي ڪنئارين هنن کي ڪکوري ڇڏيو ۽ هو امڙا رچي رينا ٿيا جو "ڪين اوباٽجڻ اوءِ":

جي ڪاڪ ڪکوريا ڪاپڙي، تن لهي نہ لالي،
ڪڙي ڪيف خماريا، مئي پي موالي،
ڪري حاصل هليا، ڪيفيت ڪمالي،
وتن وصالي، لڏوٽيان لوڏي ٿيا.

ڪڙي ڪيف جي خمار راٿي کي اهي بلنديون بخشيون جو هو ڪاڪ کي ڪُنڌَ تي، مومل کي ماڳ ۽ پنهنجو پاڻ کي پٺتي ڇڏي، پاڻ کان بہ اڳتي نڪري اُتي وڃي پهتو جتي "ٿيو مڙيئي منڊرو":

ڪاڪ ڇڏيائون ڪُنڌَ تي، پاٽان ويا پئي،
لوڏيئڙن، لطيف چئي، سوڍو ڪيو سهي،
مومل ماڳ رهي، ٿيو مڙوئي مينڊرو.

***

ڪاڪ نہ جهليا ڪاپڙي، موهيا ڪنهن نہ مال،
جي ڇورين ڏنا ڇال، ت بہ لاهوتي لنگهي ويا.

ان حالت ۾ راڻو پنهنجي لوڪ داستان واري شناخت وڃائي هڪ نئين شناخت ۾ ٿو اچي ۽ ڪنهن ماورا حقيقت جي علامت ٿو بڻجي ۽ ان نئين حقيقت جي علامت بڻجڻ واري مينڊري لاءِ مومل چئي ٿي:

روءِ راٿي جي ناه ڪو سوڍو سين سونهن،
لاٿائين لطيف چئي، مٿان دلين ڏونهن،
ڪانهي ڀي وَرونهن، ٿيو مڙيو ئي مينڊرو.

***

روءِ راٿي جي ناه ڪو سوڏا ڀيا بہ سڄاڻ،
نسوريائي نينهن جي، ڪسيائين ڪمان،
ڇڏي وياڇوهَ ۾، دعوائون ديوان،
ڀي رهيا ئي ڪانَ، ٿيو مڙيوئي مينڊرو.

اتي راڻي جي روحاني رفعتن ماڻڻ جو سفر پورو ٿو ٿئي ۽ مومل جي اندر جي هجرت شروع ٿي ٿئي. ان هجرت جي شروعات غم ۽ اندوهه سان ٿي ٿئي. سسئيءَ کي رڳو پنهونءَ جي وڇوڙي جو غم هو پر مومل کي راڻي جي وڇوڙي سان گڏ ان ڳالهه جو بہ ڏک آهي تہ هن جي پرينءَ سندس وفاداريءَ تي شڪ ڪيو. شاهه مومل جي وڇوڙي جي تڙپ ۽ اندر جي ايذاءَ سان راڻي جي انتظار جو مختلف زاوين کان اظهار ڪيو آهي ۽ هن جي انتظار جا مختلف ۽ جدا جدا عڪس (Images) ٺاهيا آهن. ڪتيون ڪَرَتيون موڙين، ٽيڙو اُيا آهن. ڏيئي جي وٽ جي سُرڻ سان وقت جي گذرڻ جو احساس، تيل قليل جي ڏيئڻ جو ٻرڻ، ٻري وسامڻ ۽ وري ٻرڻ، ستارن جي روشنيءَ جي جهڪي ٿيڻ سان انتظار جي رات جو گذري وڃڻ:

شمع ٻاريندي شب، پره باکون ڪڍيون،

***

اُيي اُياريام، نکٽ سپ نئي ويا،

***

ڏيئا تيل قليل جا، ٻاريم تائين ٻانگ،

***

وٽ سوريندي ولها، ويو تيل ٻري،

***

ڪتين ڪَرُ موڙيا، ٽيڙو اُيا ٿيئي.

راڻي مومل تي شڪ ڪري هن تي داغ لڳايو هو مومل ڪيس ان جو مهڻو ڏيندي چوي ٿي:

جيئن ايندي ٿي موٽئين ميندرا، وڏي جاڙ ڪياءِ،
ورٽون نہ هوءِ، وَلها، هُونهجَتي، مون جَاڳاءِ،
تہ ستي جي ساجاءِ، سوڍا، سگهيائي ٿيئي.

پر پوءِ جڏهن راڻو علامت ٿو ٻڌجي تڏهن هو اُهو راڻو نٿو رهي

جنهن هن تي الزام هٽي هن کي اُگهاڙو ڪيو هو. پر هو هن نئين شناخت ۽ نئين جوڻ ۾ مومل جي اوگهڙ جو سَتر آهي ۽ هن کي ڪاڪ جو ڪکر ڪيو اٿئين:

ڍولي ڍڪي آهيان، هيس اُگهاڙي اڳ،
جوڙي وچان جڳ، ڪکر ڪيائينم ڪاڪ جو.

***

ڍولي ڍڪي آهيان، هيس اُگهاڙي آنءُ،
رکي پنهنجو نانءُ، ڪکر ڪيائين ڪاڪ جو.

هي نئين جوڻ ۾ آيل راڻو مومل جي راحت ۽ ڌرتيءَ جو راڄ ڌڻي آهي جنهن لاءِ سهاڳڻيون سڪن ٿيون:

آءِ راڻا راحت، ڌاڄَ ڌرتيءَ جا ڌڻي،
سڪن ٿيون سهاڳڻيون، سوڍا، تنهنجي سَٿَ،
مون تان لاءِ مَ هٿَ، ڪامل ڌڻي ڪاڪ جا.

پوءِ اوچتو مومل جي هجر ۽ مايوسيءَ جي اونداهي رات ۾ اميد جو سوجهرو ڦٽي ٿو پئي. شاهه مومل راڻو قصي ۾ هڪڙو نئون ڪردار متعارف ٿو ڪرائي. اهو ڪردار هڪڙي آديسي جو آهي جيڪو راڻي جي ريهاڻ مان آيو آهي ۽ جنهن جي اچڻ سان هجر ۽ مايوسيءَ جي اونداهيءَ رات ۾ چوڏهين ماهه چنڊ جي چانڊاڻ ڪڙي پئي آهي:

راڻي جي رهاڻ مان، ڪو آديسي آيو
چوڏهينءَ ماهه چنڊ جيئن، ڪيو ساميءَ سهاءُ،
لٿو اونداهو جوڳيءَ سندي جوت سان.

ساميءَ جي اچڻ ۽ سهائي ڪرڻ سان سُر جي پهرين داستان واري جوڳي ڪاپڙيءَ جو ڪردار پنهنجن منطقي انجام کي ٿو پهچي. راڻي جي هجر جو غم ۽ الزام جي ايذاءَ سان مومل جي اندر ۾ شروع ٿيل هجرت مڪمل ٿي ٿئي. مومل جو اندر بـ سسئيءَ وانگر ڏکن، ايذائن سان

اُجرو تو ٿئي ۽ هوءَ ان راڻي کي ڳولهي ٿي لهي جنهن جو چوڏس چٽائو آهي، جيڪو هن مهل تائين هن جي اکين کان اوجهڙ هو ۽ هاڻي جڏهن هن جو اندر اُجرو ٿيو آهي تڏهن هو اهو چٽائو پسي سگهي آهي. هاڻي سيئي طرف، ڏساؤن ميٺجي ۽ ريٺجي ويون آهن. نہ ڪاڪ آهي، نہ لڏاڻو ۽ نہ عمرڪوٽ وارو راڻو. سڀ نظر جو فريب هو. اندر ۾ ئي ڪڪوري ڪاڪ آهي. لڏاڻو ۽ باغ بهار آهي. جنهن راڻي لاءِ هوءَ بيتاب هئي، اهو چوڏار پيو چمڪي، هر طرف راڻو ئي راڻو آهي:

ڪيڏانهن ڪاهيان ڪرهو چوڏس چٽائو
منجهين ڪاڪ ڪڪوري، منجهين لڏاڻو
راڻو ۽ راڻو ريءَ راڻي ٻيو ناهه ڪو.

***

ڪيڏانهن ڪاهيان ڪرهو چٽائو چوڏار
منجهين ڪاڪ ڪڪوري، منجهين باغ بهار
ڪانهي ٻي تنوار ٿيو مڙيوئي ميندرو.

لڳي تَندُ تنوار

سسئي ۽ مومل جي سُرن وانگر شاهه جو سُر سورٺ بہ ڪئٿارسس يعني اندر جي ڏوپجي اُجري ٿيڻ جو سُر آهي. سسئيءَ جي اندر کي سورن ڏوئي اُجرو ڪيو. سُر مومل راڻو ۾ مومل جي حسن راڻي کي پنهنجو پاڻ کان بلند ڪري ان مقام تي بيهاريو جو هن ڪاڪ ڪنڌ تي چڙهي ۽ پاڻان پئي ويو.

ڪاڪ چڙهيائون ڪُنڌَ تي، پاڻان ويا پئي

۽ راڻي جي هجر جي غم مومل جي اندر ۾ ايڏو ڇنڊڇاڻ ڪيو جو کيس هر طرف راڻو ئي راڻو نظر اچڻ لڳو ۽ سُر سورٺ ۾ موسيقي راءِ ڏياچ کي ان حالت ۾ ٿي آڻي، جنهن کي شاهه "ناڪسي نابود" واري حالت ۽ گوتم "نرواڻ" ٿو چئي. هونئن تہ شاهه جي ساري شاعري هر وڏي شاعر جي شاعريءَ وانگر علامتن، استعارن، ۽ تمثيلن جي شاعري آهي پر سر سورٺ تہ آهي ئي علامتن جو سُر، ڪن علامتن جا اهڃاڻ اڻ ڇٽا ۽ غير واضح آهن ۽ ڪي بيت وري اِهڙا آهن، جن جو مفهوم اصل قصي جي واقعن سان نٿو ٺهڪي ۽ ڪنهن حد تائين غير منطقي بہ ٿو لڳي، شايد ان ڪري ئي رسالي کي ترتيب ڏيڻ وارن ڪن عالمن اهڙا بيت سُر ۾ شامل نہ ڪيا آهن.

هن سُر جي هڪڙي انفراديت اها بہ آهي، تہ شاهه جا لوڪ داستانن وارا سيئي سُر انهن داستانن جي سورمين جي چوڌاري ڦرن ۽ سورمن جا ڪردار سامهون نٿا اچن. انهن جي باري ۾ يا تہ سورميون يا وري شاهه پاڻ ڳالهيون ڪري هنن جو ڪردار ٿو چٽي، سورٺ پهريون سُر آهي، جنهن ۾ داستان جي سورمي سامهون نٿي اچي پر هن جا رڳو حوالا ڏنا ويا آهن، جيئن: "سُونهارا سورٺ وَرَ"، "سُورٺ مئي سک ٿيو" يا "سهسين سورٺ جهڙيون، اُپيون اوسارين". ساري سُرَ ۾ بيجل ۽ ڏياچ جي سر گهرڻ

۽ سر ڏيڻ جي ڊرامائي ڪشمڪش آهي.

سُر جي شروعات ٻيجل جي تعارف سان ٿي ٿئي. اسين ساڻس ملون ٿا تہ ان وقت هو عام مڱڻهار آهي. هن پنهنجي ساز ڪي جهوڙا ۽ جهائين ٻڌا آهن، ڏٿيءَ در وينتي ٿو ڪري تہ راجا سندس راڳ سان ريجهي:

الله جي آس ڪري هليو هئائين،
چارڻ ٻڌا چنگ ڪي، جهوڙا ۽ جهائين،
ڏولي راءِ ڏياچ جي، ڏوران ڏٺائين،
وينتي واحد در، تنهن دم ڪيائين،
سڀاجها سائين! راءِ ريجهائين راڳ سين.

پوءِ جڏهن هو ساز ٿو وڄائي تہ خبر ٿي پوي تہ هو ايڏو تہ وڏو موسيقار آهي جو سندس ساز جي تندن جي تپش سان سارو شهر لهسجي ٿو وڃي ۽ دايون درمانديون ٿيون ٿين ۽ ٻانهيون ٻاڏائن ٿيون. ٻانهون پريشان ٿيون ٿي وڃن.

جا جڪ جهوناڳڙه ۾، ڪو عطائي آيو
تنهن ڪاملَ ڪيڏي ڪينرو ويهي وڄايو
شهر سڄو ئي سُر سين، تندن تپايو
دايون در مانديون ٿيون، ٻائن ٻاڏايو
چارڻ ٿي چايو تہ ماري آهي مڱتو.

آهستي آهستي هو پنهنجي لوڪ داستان راوي شناخت مان نڪري ٻي شناخت ۾ ٿو اچي. ان نئين شناخت ۾ هن جي موجودگيءَ سان ڏياچ جي خيمي ۾ چانڊوڻا تا چمڪن، نِميل نيڻ نور سان نور جو تجلو ٿا پسن:

ريءَ مصلحت مڱڻا، محلين ڪين اچن،
نُور تجلو نور سين، نَميو نيڻ پسن،
خيمي ۾ ڪَنگهار جي، چانڊوڻا چمڪن،

لڏائين لطيف چئي، سَندا ڏاڻ ڏِسين،
تيلانهين مُلڪ ڏٺين، مجيو مڱڻهار کي.

هن جي اها نئين شناخت اڃا اڻ چٽي آهي، جيڪا ٻئي بيت ۾ چٽي ٿي ٿئي ۽ ٻيجل ان نئين شناخت ۾ پنهنجو تعارف ڪرائيندي چئي ٿو تہ "انا احمد بلا ميم"، مان ميم کان سواءِ احمد آهيان:

نرتي تَندُ نياز سين، ٻرائي ٻيجلَ،
راجا ر تولن ۾، ورنائي اُملَ،
راز ڪيائين راءِ سين، ڪنهن موچاريءَ مهلَ،
ڪنهن ڪنهن پيئي ڪلَ، تہ هر دوئي هيڪ ٿيا.

علامتي شاعريءَ ۾ جيڪا شيءِ علامت طور استعمال ٿيندي آهي، ان لاءِ ضروري نہ هوندو آهي تہ اها هڪ ئي مفهوم ۽ تصور يا شيءِ جي علامت رهي پر هڪ ئي نظم ۾ اها ڪن ٻين مفهومن ۽ تصورن جي بہ علامت ٿي ويندي آهي. ٻيجل بہ پوءِ موت جي علامت بڻجي ٿو وڃي:

سُر مڱي، سُر گهري، سُر ريءَ ٿئي نہ صلاح،
غَريبنئون نَہ گذري، َتو ماري مير ملاح،
نايو نوابن جا، سوريو ڪيي ساه،
خالق منجهہ صباح، ڪونہ چڏيندو ڪٿهين.

❊❊❊

موٽي مڱڻهارا، شال م اچين ڪڏهن،
اَئي پهر اجل جو ڪُنڍو منجهہ ڪپار
جنهن تو سپ چمار هنيا چَٽَ پٽن سين.

۽ ڪنهن ڪنهن بيت کي پڙهندي معراج وارو واقعو ٿو ذهن ۾ اچي:

نرتي تندُ نياز سين، ٻيجل ٻرائي،
راجا رتولن ۾، ورنائي وائي،
ڪوناياٿين ڪوٽ ۾، ٻارت ٻاجهائي،
راجا راڳائي، هر دوئي هيڪ ٿيا.

هيٺئين بيت ۾ بہ معراج واري واقعي جو اشارو ٿو ملي. شاهہ وڏي شاعراڻي هنرمنديءَ اشارن ڪناين سان معراج وارو واقعو بيان ڪرڻ کان پوءِ بيت کي اصل قصي سان ڳنڍي ٿو ڇڏي:

راجا رنگ محل ۾، جا جڪ سر زمين،
جا هنيائين هٿن سين، سا سُئي بالا بين،
جت اچن نہ اُردا بيگيون، اُت ڪوٺايو امين،
تازي ڏيوس تڪڙو، جوهر پائي زين،
هيو مڱي ڪين، ڏاران سرَ سيد چئي.

هيستائين تہ علامتن جو مفهوم سَمجهہ ۾ ايندو ٿو رهي پر پوءِ اڳتي هلي اهڙا بيت سامهون تا اچن جن جي علامتن جو مفهوم سمجهہ ۾ نٿو اچي. ابهام واري صورت تي پيدا ٿئي ٿي بيت جو مٿاڇري وارو مفهوم اصلي قصي جي واقعن سان تضاد ۾ ٿو محسوس ٿئي. ڏياچ جڏهن پوريءَ طرح ٻيجل جي سُرندي جي سحر ۾ اچي ٿو وڃي تڏهن ٻيجل کي چئي ٿو:

مٿي اُتي منهنجي، جي ڪوڙين هون ڪپار،
تہ واريو واريو وڍيان، سسيءَ کي سو وار،
تہ پڻ تند تنوار، مونهان مٿاهون مڱڻا!

۽ ڏياچ جي ان ڳالهہ جو ٻيجل ڪيس جواب تو ڏي تہ:

ڏيڻ گهڻو ڏهلو سسي ڏيڻ سُک،
سو تان ڏياچ ڏک، جو تعلق رکي تندسين.

يعني تہ سسي ڏيڻ سولو اهي پر اهو ڪي ڏيڻ ڏکيو آهي جنهن جو تعلق تندُ سان آهي. سوال آهي تہ ٻيجل ڏياچ کان سسي وٺڻ آيو هو هاڻي هو جڏهن ٻيجل کي پنهنجي سسي ڏيڻ لاءِ تيار آهي تڏهن ٻيجل ڪيس چئي ٿو تہ اهو ڏان ڏکيو ڏيڻ آهي جنهن جو تعلق تند سان آهي. هو سسيءَ جي ڳالهہ وساري ڏياچ کان تند سان تعلق رکڻ وارو ڏان ٿو طلبي:

جو تَعلقُ رک تَندُ سين، سو ڪين پلئہ پاءِ،
مون کي م موٽاءِ، آءٌ آ ڳاهون آئيو.

تَندُ ڪتارو ۽ ڪنڌُ نيئي پاڻ ۾ پرچيا. گرنار جو گل ڇڳو نارين ناڏ ڪيا ۽ سهسين سورٺ جهڙين اُيي او ساريو تڏهن مڱڻهار کي ڏياچ جو مٿو حاصل ڪرڻ جو ڏاڍو ڏک ٿيو ۽ هن مٿو موٽائي آٽي ڏياچ جي منهن ۾ هنيو جو ڏياچ هن کي اهو ڏان تہ ڏنو ئي ڪونہ جيڪو هن ڪانئس گهريو ٿي:

پاسنگ جنهن پيش ڪيو تنهن ڏنو ڪين ڏياچ،
مٿو نيئي ماچ، وڃي ڏور ڏک ٿيو.

***

ڏِنو ڪِين ڏياچ، تو سائل سڪائِي،
منهن تي موٽائي، مٿو هنيس مَڱڻي.

اهڙي نوع جو ادب جيڪو ظاهريءَ طرح متضاد ۽ غير منطقي لڳي، ان کي حقيقتن کان ماورا حقيقتن جي اظهار (super_realism) جو ادب چوندا آهن. اهڙي ادب ۽ آرٽ کي ويهين صديءَ جي ٻئي ڏهاڪي ۾ فرانس جي آرٽسٽن سُريلزم (surrealism) جو نالو ڏنو ۽ ان کي باقاعدي ادبي تحريڪ جي شڪل ڏني. هنن جو چوڻ هو تہ انسان جي ذهن کي منطق ۽ دليلن جي پابندين کان آزاد ڪرائڻ گهرجي تہ جيئن منطق ۽ دليلن کان مٿاهين حقيقتن جو بہ ادب ۽ آرٽ ۾ اظهار ٿي سگهي. اسان کي اها ڳالهہ ميٽي پوندي تہ غير منطقي دنيا ۾ بہ ڪو اهڙو نقطو آهي. جتان ماڻهو عام حقيقتن کان مٿاهين حقيقتن جي ڄاڻ حاصل ڪري ٿو. اسان کي گهرجي تہ اسين انهن حقيقتن کي جيڪي اسان جي عام زندگي ۽ عام شعوري حالت ۾ متضاد ۽ غير منطقي لڳنديون آهن. سولو ڪري پيش ڪيون.

تصوف جي دنيا بہ سُريلزم (surrealism) جي دنيا آهي، جنهن ۾ منطق کان مٿاهون منطق هوندو آهي ۽ اهي مٿيان بيت، جيڪي اسان کي غير منطقي ۽ متضاد ٿا لڳن، اُهي تصوف جي منطق کان ماورا منطق سان ئي سمجهہ ۾ اچي سگهن ٿا. انهن ئي بيتن جي سلسلي جو بيت آهي تہ:

پَسي پاٹُ پُر تيو سَندو جَادِمِ جُودُ،
مَگَ وهائيءَ مگٹا، مَٹو هير موجُودُ،
بَلڪ آهي بُودُ، ناڪسيءَ نابُود ۾.

آخري سٽ جي معنيٰ آهي تہ نابود ٿيڻ ۾ ئي بود آهي. ظاهريءَ طرح اها ڳالهہ غير منطقي ٿي لڳي تہ ماڻهو نابود ٿيڻ کان پوءِ ڪيئن بود ۾ اچي سگهي ٿو. اهڙو غير منطقي بيت سُر سسئيءَ ۾ بہ آهي تہ "مرڻا اڳي جي مئا، مري ٿيا نہ ماتِ". هنن ٻنهي بيتن ۾ مرڻ ۽ نابود ٿيڻ جي معنيٰ اکري نہ پر علامتي آهي. تصوف ۾ نابود جي معنيٰ آهي "جُز جو پاڻ وڃائي ڪُل ٿي وڃڻ". ابن العربي جُز جي ڪُل کان الڳ وجود کي نٿو مڃي. هن جو چوڻ آهي، تہ جُز آهي ئي ڪونہ رڳوڪُل آهي. ماڻهوءَ کي جڏهن ان حقيقت جو شعور ٿو ٿئي، تہ هن جو ڪُل کان الڳ ڪو بہ وجود ڪونهي، تڏهن هو نابود واري حالت ۾ ٿو اچي ۽ اها نابود واري حالت ئي اصل ۾ بُود واري حالت آهي.

ان موضوع تي مشرقي علمن جي ماهر الن واٽس (Allen watts) بہ بحث ڪيو آهي. هن جو چوڻ آهي تہ اسان لاءِ پنهنجي "مان" کي سمجهڻناممڪن آهي. جيئن اسان جو پنهنجي اکين کي ڏسڻ ناممڪن آهي. عام طور اسان جو پنهنجي "مان" جو تصور اهو آهي، تہ اسان جو "مان" اسان جي کل جي ڪيپسُول ۾ بند ٿيل اسان جي انا آهي، جنهن کي هو skin encapsulated ego ٿو چئي. اسان جو مان اسان جو روح آهي، جنهن کي اسان جي جسم ۾ قيد ڪيو ويو آهي، جيڪو اسان جي اندر جي قيدخاني مان ٻاهرين دنيا کي ڏسي وائسي ۽ ان ۾ حصو وٺي ٿو. اسان جو ورح هن دنيا جو حصو نہ آهي پر ڪنهن ٻئي هنڌان هن دنيا ۾ آيو آهي. اسين پکين جي ولر وانگر آهيون ۽ ڪنهن ٻئي هنڌان اُڏامي اچي هن دنيا جي وڻ جي ٽارين تي ويٺا آهيون. هر ڪو پکي پنهنجي پنهنجي لات لنوين اوڏانهن اڏامي ٿو وڃي، جتان اُڏامي هن هنت آيو آهي. پر اسان جو ائين سمجهڻ صحيح نہ آهي. اسين پرديسن پکين

وانگر ڪنهن ٻئي هنڌان آڏامي اچي هن دنيا جي وڻ تي نہ ويٺا آهيون پر اسين گونچن وانگر ان وڻ جي ٽارين مان ڦٽا آهيون. هيءَ ڪائنات سمنڊ وانگر آهي ۽ ڪائنات جي هر شيءِ سمنڊ جي لهر وانگر آهي، جيڪا اُڀري ٿي ۽ وري سمنڊ ۾ لهي ٿي وڃي. ماڻهوءَ کي جڏهن ان حقيقت جو شعور ٿئي ٿو تڏهن هو پنهنجي جُزَ واري الڳ حيثيت وڃائي ڪُل ٿي وڃي ٿو. اها نيستيءَ مان هستيءَ ۽ نابود مان بود ۾ اچڻ واري حالت آهي.

نابود ۽ بود جو ٻيو تصور اهو آهي، تہ صوفي جڏهن پنهنجي خواهشن کي ختم ڪري خواهشن کان مٿاهين مقام تي پهچندو آهي، تہ اها حالت نابود مان بود واري حالت آهي. مشهور صوفي حضرت ذوالنون مصريءَ جو چوڻ آهي تہ خواهشن کي ڇڏڻ بہ خواهش آهي، صوفي اهو آهي، جنهن کي خواهشون پاڻ ڇڏي وڃن. ان حالت کي ٻڌمت وارن نرواڻ ۽ خال Emptiness چيو آهي، جنهن ۾ ماڻهو لالچ، حرص، نفرت، غلط تصورن ۽ اُج جهڙين شديد خواهشن کان خالي ٿي ويندو آهي.

مان شاهہ جي غم جي فلسفي واري باب ۾ گوتم جي غم جي نظريي جو ذڪر ڪندي چئي آيو آهيان تہ انسان لاءِ اهو ناممڪن آهي تہ هو زندهہ تہ هجي پر خواهشون نہ ڪري. ماڻهوءَ جون خواهشون رڳو هن جي جسماني موت سان ئي ختم ٿي سگهن ٿيون. گوتم ۽ صوفين بہ ائين ڪونہ چيو آهي، تہ خواهشن کي صفا ختم ڪري ڇڏيو پر خواهشن کي ختم ڪرڻ سان هنن جو مقصد آهي، تہ ماڻهوءَ کي خواهشن جو تابع ٿيڻ نہ گهرجي. اهڙيون خواهشون ختم ڪري ڇڏڻ گهرجن جيڪي اُج جهڙيون شديد آهن ۽ جيئن اج جي نہ اجهامڻ سان اُج اجا وڌندي آهي، ائين اج جهڙين خواهشن جي پوري نہ ٿيڻ سان اهي وڌيڪ شديد ٿينديون آهن ۽ ماڻهوءَ جي حالت گوتم جي "دڪا" واري ٿي ويندي آهي. ان حالت مان نڪرڻ ۽ خواهشن کي پنهنجي تابع ڪرڻ سان ماڻهو ٻهرين حالت ۾ نابود ٿو ٿي وڃي ۽ ٻي حالت ۾ اچڻ جڻ تہ نابود ٿي پوءِ بود ۾ اچڻ آهي ۽ هي سارو سُر ڏياچ جي ان حالت ۾ اچڻ جو سُر آهي. خيما ڪٽڻ ۽ سسي

وڏڻ کان پوءِ مڱڻهار جو ڏياچ کي سسي موٽائي ڏيڻ، نفسياتيءَ طرح هن جو هڪ جوڻ مان ٻي جوڻ ۾ اچڻ آهي، جنهن ۾ هو خواهشن کان آجو ٿي ويو آهي. سورٺ ڇڻ تہ مري وئي آهي ۽ راڳ روپ بي معنلي ٿي ويو آهي. اها حالت ٿي ٻڌمت جي نرواڻ ۽ خالي پٽي واري حالت آهي ۽ شاهہ ان کي راجا جو پنهنجو پاڻ سان راضي ٿيڻ ٿو چئي:

سورٺ مئي، سک ٿيو خيما کنيا کنگهار
نہ ڪو راڳ نہ روپ ڪو نہ ڪا تندُ تنوار
تِنهان پو مڱڻهار ڏنو سِرُ ڏِياچ کي.

***

سورَٺ مُئي، سُکُ ٿِيو خِيما هنيا کَنگهَار
ٿيو راڳ، رُوپَ ڪو لڳي تَندُ تَنوارَ
سو ڍنين پٽين پار پسوا راجا راضي ٿيو.

هاڻي اسين ٻيجل ڏانهن ٿا اچون. ٻيجل کي شاهہ پارس ٿو چئي:

ڪُنجهي ڪيرَت ڪينرو واڄو ولاتِي،
هَنئي تَندُ حُضُورَ ۾، تَنهن پَارس پيراتي،
ڏسنديِ ڏياچ کي، ظاهر تَيو ذاتي،
ڪِديِ تنهِن ڪاتِي، وڌو ڪَرڻَ ڪَپارَ ۾.

پارس پٿر هوندو آهي، جيڪو لوهہ کي تہ سون ڪندو آهي پر پاڻ پٿر ئي رهندو آهي. ٻيجل ڏياچ کي تہ سون ڪيو پر پاڻ پٿر ئي رهيو. اهو ئي هن جو الميو آهي جو هو پاڻ سون ٿي نہ سگهيو. ان ڪري جو سُرَ هن جي اندر کي اُجرو ڪري نہ سگهيا. ڏياچ جڏهن ڏسي ٿو تہ ٻيجل جو سرندو مَتس ڪو اثر نٿو ڪري جڏهن تہ هن جي سرندي هن جو هاڻ وڍي ڇڏيو آهي، تڏهن ڪيس چئي ٿو:

چارڻا تنهنجي چنگ جو عجب آهيم ايءُ،
هٿين اُيو هٿن سين، جيئرو رکين جيءُ،
رات منهنجو ريءُ، ڪاٽيو تو ڪماچ سين.

ہيجل ڏياچ سان اها ئي ڳالھہ ٿو ڪري تہ تو سسيءَ جو ڏان تہ ڏنو پر اهو ڏان نہ ڏنو جنهن جو تند سان تعلق آهي ۽ جيڪو منهنجي اندر ڪي بہ ائين اُجرو ڪري جيئن تنهنجو اندر اُجرو ٿيو آهي. جيئن تارازيءَ جي ڪانڊ لاهڻ لاءِ تارازيءَ جي ڳنيءَ ۾ ڪوڏيون (پاسنگ) ہڌبيون آهن ۽ ٻئي پُڙ برابر ڪيا آهن ائين مون تنهنجي ڪانڊ لاٿي پر تو مون کي ڪجھہ نہ ڏنو ۽ هي هيٺيان بيت ہيجل جي ان ڪيفيت جو اظهار آهن:

ڏيڻ گھٽو ڏهلو سسي ڏيڻ سک،
سوتان ڏياچ ڏک، جو تعلق رکي تندُ سين.

❊❊❊

جو تعلق رکي تند سين، سو مون پلئہ پاءِ،
مون کي م موٽاءِ، آءٌ آڳاهون آهيان.

❊❊❊

پاسنگ جنهن پيش ڪيو تنهن، ڏنو ڪين ڏياچ،
مٿو نيئي ماچ، وڃي ڏور ڏک ٿيو.

❊❊❊

ڏنو ڪونہ ڏياچ، تو سائل سڪائي،
منهن تي موٽائي، مٿو هنيس مگٽي.

❊❊❊

سورٺ راءِ ڏياچ: مقدر جو ڊرامو

سورٺ ۽ راءِ ڏياچ وارو لوڪ داستان پڙهندي مون کي ائين لڳندو آهي ڄڻ مان ڪو يوناني الميہ ڊرامو پيو پڙهان، جنهن ۾ ڊرامي جا ڪردار پنهنجي مقدر جي فيصلي کي مڃڻ کان انڪار تا ڪن ۽ مقدر سان ٽڪرائجڻ لاءِ تيار تا ٿين ۽ مقدر جي فيصلي کي مڃڻ کان انڪار ڪندي ان کان بچڻ لاءِ هو جيڪي بہ اُپاءَ تا وٺن. جيڪي بہ قدم تا کڻن ۽ جيڪي بہ ڪوششون تا ڪن انهن سان سندن مقدر جو فيصلو ٽري تہ نٿو پر سندن ڪوششن ۽ اُپائن سان پاڻ اهو پورو ٿو ٿئي. اهو ئي انسان جو الميو ۽ عظمت آهي، تہ هو مقدر سان ٽڪرائجي ٿو ۽ پڇي پورا ٿو ٿئي پر مات نٿو مڃي.

الميہ ڊرامي جو هيرو هميشہ ڪو عظيم انسان هوندو آهي، جيئن ڪو سٺو ۽ نيڪ طاقتور بادشاھ، ڪو وڏو بهادر سپہ سالار ڪو غير معمولي انسان جنهن ۾ وڏا ڳڻ هوندا آهن ۽ هر لحاظ کان هو عام ماڻهن کان مٿانهون هوندو آهي پر انهن ڳڻن ۽ چڱائن هوندي بہ هن جو ڏاڍو المناڪ زوال ۽ انجام ٿيندو آهي. الميہ ڊرامي جي هيرو لاءِ چوندا آهن تہ هن جو زوال خارجي قوتن جي ڪري نہ پر هن جي پنهنجي اندر جي قوتن ۽ پنهنجي ڪنهن غلطيءَ جي ڪري ٿيندو آهي. هو ڪا غلطي ڪندو آهي جيڪا اخلاقي غلطي نہ هوندي آهي پر اهڙي غلطي هوندي آهي جو هو حالتن جي صحيح اندازو لڳائي نہ سگهندو آهي، يا جيڪي فيصلا ڪندو آهي انهن جي نتيجن جي صحيح ڪٿ ڪري نہ سگهندو آهي.

ڏياچ بہ ڪنهن عظيم الميہ ڊرامي جي هيرو جهڙو آهي. هن ۾ الميہ ڊرامي جي هيري وارا سڀ ڳڻ آهن. هو ايڏو تہ بهادر آهي جو انيراءِ ڪيس شڪست ڏيئي نہ سگهيو، ايڏو تہ سخي آهي جو هُو پنهنجو سر بہ دان ۾ ڏيئي ٿو ڇڏي. وعدي جو ايڏو پڪو جو سر جو سانگو لاهي بہ پنهنجو

وعدو پورو ٿو ڪري. هو به الميه ڊرامي جي هيرو وانگر صورتحال جي ڪٿ ڪري نٿو سگهي. هيجل کي وچن ڏيڻ کان اڳ اندازو لڳائي نٿو سگهي، ته هيجل ڪيئن سندس وچن ۾ وڪوڙجي سگهي ٿو ۽ اهڙيءَ طرح هو پاڻ ئي پنهنجي موت جو سبب ٿو بڻجي.

سترهين صديءَ جي اوائل جي هڪڙي الميه سرل ٽرنر نگار Cyral Tourneur الميه ڊرامي جي باري ۾ چيو آهي ته الميه ڊرامو تڏهن اعليٰ بڻبو آهي، جڏهن ڪنهن خراب ماڻهوءَ جو رت وهندو آهي. هن جي خيال ۾ الميه هيرو اهو آهي جيڪو ڪا برائي ڪري ۽ جنهن جي نتيجي ۾ ڪيس ڀوڳڻو پوي ۽ سور سهڻا پون ۽ نيٺ سندس زوال ٿئي. اهڙيءَ طرح قدرت هن کي هن جي خراب عملن جو نتيجو ڏيئي انصاف ڪندي آهي. Cyril جي ڳالهه صحيح نه آهي ڇاڪاڻ جو جڏهن ڪو ماڻهو خراب آهي ۽ قدرت ڪيس سندس اعمالن جي سزا ڏيئي انصاف ٿي ڪري ته قدرت جي اهڙي انصاف سان ان خراب ماڻهوءَ کي ڀوڳيندو ڏسي ماڻهن کي ڏک جي بدران خوشي ٿيندي. ڏک تڏهن ٿيندو جڏهن قدرت ڪنهن چڱي ماڻهو کي هن جي نيڪ نيتيءَ سان ڪيل ڪنهن غلطيءَ جي ڪري ڪيس سزا ٿي ڏئي ۽ ڪيس سور سهڻا ٿا پون. ان جو مثال يونان جي مشهور الميه ڊراما نويس سوفوڪليس (Sophocles) جو ڊرامو اوڊيپس (Oedipus rex) جو هيرو اوڊيپس آهي. هو ڪنهن به لحاظ کان خراب ماڻهو نه آهي. هن ۾ عظيم انسان وارا سيئي ڳڻ آهن. هن کان بنهه بيخياليءَ ۽ اڻ ڄاڻائيءَ ۾ اهڙو گناهه ٿو ٿئي، جنهن جي تصور سان ئي لونءَ ڪانڊارجي ٿي وڃي. هن هڪڙي بادشاهه کي قتل ڪيو ۽ بادشاهه جي راڻيءَ سان شادي ڪئي. هن کي خبر ئي ڪانه هئي، ته جنهن بادشاهه کي هو قتل پيو ڪري. اهو هن جو پنهنجو پيءُ آهي ۽ جنهن راڻيءَ سان شادي پيو ڪري سا سندس پنهنجي ماءُ آهي. اهڙيءَ طرح هن "اُن ڪُک ۾ ٻج پوکيو جنهن مان هو پاڻ ڦٽو هو". اهو بيشڪ عظيم گناهه آهي پر اهو گناهه هن ڄاڻي واڻي ته ڪونه ڪيو هو جو ان گناهه جي ڪيس سزا ملي. اهو گناهه هن کان ديوتائن ڪرايو هو ۽ ان جا گنهگار ديوتا هئا.

سترهين صديءَ جي هڪڙي الميہ ڊراما نگار اينوييٿ (Anouith) پنهنجي ڊرامي اينٽي گوني (Antigony) ۾ ڊرامي جي ڪورس جي واتان الميہ ڊرامي بابت چوارايو آهي تہ ”الميہ ڊرامي ۾ گهٽي ياڳي مايوسي هوندي آهي ۽ ڊرامي جو هر واقعو اڻ ٽر هوندو آهي. هر ڳالھ واضح هوندي آهي ۽ ان ڳالھ جو ذري جيترو بہ امڪان ڪونہ هوندو آهي تہ اهو واقعو ٽري ويندو ۽ ڊرامو ڏسڻ وارو اميد جي فريب ۾ نہ ايندو آهي.“ سورٺ راءِ ڏياچ ڪهاڻيءَ ۾ بہ ڪا ڳالھ لڪل ۽ اڻ چٽي ڪانهي. ڏياچ جي انجام جي اسان سيني کي خبر آهي پر پوءِ بہ اسين اميد جي دوکي ۾ اچي ٿا وڃون ۽ اميد ٿا ڪريون تہ ٻيجل جي ڄمڻ وقت نجوميءَ جيڪا اڳڪٿي ڪئي هئي تہ ٻيجل وڏو ٿي ڏياچ جو ڪنڌ ڪپيندو اها اڳڪٿي شايد غلط ثابت ٿئي ۽ ڏياچ بچي وڃي. نجوميءَ مقدر جو فيصلو ٻڌائي ڇڏيو. پر ڪهاڻيءَ جو هڪڙو ڪردار ٻيجل جي ماءُ مقدر جي ان فيصلي کي مڃڻ کان انڪار ٿي ڪري، تقدير جي لکئي کي ٽارڻ لاءِ تدبير ٿي ڪري پر هوءَ جيڪا بہ تدبير ٿي ڪري اها تقدير جي لکئي کي پورو ڪرڻ ۾ مددگار ٿي ثابت ٿئي. ٻيجل جيئن ئي پيدا ٿيو تہ سندس ماءُ کيس درياھ ۾ اڇلائي ڇڏيو ۽ سمجهيائين تہ سندس ٻار جي مرڻ سان تقدير جو لکيو پورو نہ ٿيندو پر تقدير جي لکئي کي پورو ٿيڻو هو ان ڪري ٻار بچي ٿو وڃي.

انوييٿ (Anouith)، جنهن جو مان مٿي حوالو ڏيئي آيو آهيان، الميہ ڊرامي جي هيرو ۽ ولئن جي باري ۾ رايو ڏيندي چيو آهي تہ الميہ ڊرامي جي ڪردارن ۾ هڪ ٻئي لاءِ پاڻيءَ وارا جذبا هوندا آهن. ڊرامي ۾ جيڪو قتل ڪندو آهي اهو ايترو ئي معصوم هوندو آهي جيترو قتل ٿيڻ وارو. هن ڊرامي جي ڪهاڻيءَ ۾ بہ جيتوڻيڪ ٻيجل ڏياچ جو سر ٿو وڍي پر تنهن هوندي بہ هو ڏياچ جهڙو ئي بي ڏوهي آهي. اصل قاتل انيراءِ آهي. پر ان هوندي بہ ٻيجل ڏياچ جي قتل جي ڏوھ کان آجو ٿي نٿو سگهي. هن قتل ڪيو آهي ۽ انصاف جي اها ئي، تقاضا آهي، تہ ان جي هن کي سزا ملڻ گهرجي جيڪا هن کي ملي ٿي ۽ ڪهاڻيءَ جي آخر ۾ هو باھ ۾ ٽپو ڏيئي پاڻ ٿو ساڙي. هن جي زال بہ هن جي ان ڏوھ ۾ هن سان شامل آهي.

هن کي بہ سزا ٿي ملي ۽ هوءَ بہ باهہ ۾ ٽپو ڏيئي پاڻ ٿي ساڙي ۽ اهڙي طرح ڏياچ جي سر وڍڻ جي ڪري هنن ٻنهي ڪردارن لاءِ پڙهندڙ جي دل ۾ جيڪا ڪاوڙ پيدا ٿي هئي, اها ختم ٿي ٿي وڃي.

هن ڪهاڻيءَ جي انجام جي باري ۾ آخر تائين غير يقينيءَ واري حالت ٿي رهي. شروع کان وٺي آخر تائين پڙهندڙ کي اها هورا ڪورا ٿي رهي تہ الائجي نجوميءَ جي اڳڪٿي پوري ٿيندي يا نہ ٿيندي. ڊرامي جا ڪردار اَن ڄاڻائيءَ ۾ ٿا رهن, پر پڙهندڙ هر صورتحال کان باخبر ٿو رهي. انيراءِ کي خبر ڪانهي تہ سورٺ, جنهن کي هو رتڻي جي ڌيءَ سمجهي ساڻس شادي ڪرڻ ٿو گهري, سا هن جي پنهنجي ڌيءُ آهي, پر پڙهڻ واري کي خبر آهي. پڙهندڙ جو انديشو تڏهن ختم ٿو ٿئي, جڏهن ڏياچ سورٺ سان شادي ٿو ڪري ۽ پيءُ جي ڌيءُ سان شادي ڪرڻ وارو واقعو ٽري ٿو وڃي.

ڏياچ جي پيڻ کي خبر نہ آهي تہ هن جو پٽ, جنهن کي هن درياهہ ۾ ڦٽو ڪرايو هو سو بچي ويو آهي ۽ وڏو موسيقار آهي ۽ نجوميءَ جي اڳڪٿي پوري ڪرڻ آيو آهي.

ڏياچ کي خبر ڪانهي تہ جنهن چارڻ جي چنگ هن جو چت چريو ڪيو آهي ۽ جيڪو هن کان هن جي سر جو دانَ ٿو گهري اهو هن جو پنهنجو ڀاڻيجو آهي ۽ بيجل کي بہ خبر ڪانهي تہ جنهن ڏاتار جو هو ڪنڌ ڪپڻ آيو آهي, اهو هن جو پنهنجو ماموآهي, جڏهن تہ پڙهڻ وارن کي سڀ خبر آهي.

مون جڏهن سوفو ڪليس جو اوڊيپس ڊرامو پڙهيو هو تہ ان ڊرامي ۽ سورٺ راءِ ڏياچ لوڪ ڪهاڻيءَ جي واقعن ۾ هڪ جهڙائي ڏسي ڏاڍي حيرت ٿي هيم. اوڊيپس ڊرامي ۾ اپولو (Apollo) ديوتا اڳڪٿي ٿو ڪري, تہ ٿيبس (Thebes) جي بادشاهہ ليئوس (Laios) جو پٽ پنهنجي پيءُ کي قتل ڪندو. لوڪ ڪهاڻيءَ ۾ بہ نجومي اڳڪٿي ٿو ڪري تہ بيجل پنهنجي مامي ڏياچ جو سر وڍيندو.

* ٿيبز جي بادشاهہ کي پٽ ڄاو تہ هن ٻار جا پير چيرايا ۽ هڪڙي چارڻ کي ڏنائين تہ کيس جبل ۾ ڪنهن اهڙي هنڌ اڇلي اچ جتي

جابلو جانور كيس كائي چڏن، ہيجل چائو تہ ماڻس كيس نوكرن كي ڏنو تہ هن كي درياءِ ۾ لوڙهي اچو.

* اوڊيپس چائو تہ اجا سندس نالو نہ رکيو ويو هو ۽ جيئن تہ هن جا پير چيريل هئا ان ڪري هن تي اوڊيپس يعني چيريل پيرن وارو نالو رکيو ويو. ہيجل تي بہ اجا نالو نہ رکيو ويو هو جو كيس درياءِ ۾ اڇلايو ويو هو پاڻيءَ مان مليو هو ان ڪري چارڻ جنهن هن كي پاليو كيس ہيجل سڏڻ لڳو.

* ٻنهي كي ننڍي لاءِ مارڻ جو حڪم ڏنو ويو هو پر ٻنهي تي نوڪرن ڪي رحم آيو ۽ ٻئي بچي ويا.

* ٻنهي كي چارڻن پاليو جن كي پنهنجو اولاد نہ هو.

* ٻنهي جي مائن كي پڪ هئي تہ جيئن تہ هنن جا ٻار مري ويا آهن ان ڪري هاڻي اڳڪٿي پوري ٿي نہ سگهندي. اوڊيپس جي ماءُ لوڪيسٽ (locaste) اپولو جي اڳڪٿيءَ تي ٺٺولي ڪندي چئي ٿي:

”۽ اهڙي طرح اپولو پٽ هٿان پيءُ كي مارائي نہ سگهيو اها اليئوس بادشاهہ جي قسمت هئي تہ هو پنهنجي پٽ هٿان نہ مري جنهن جو كيس ڊپ هو. اڳڪٿيون ڪرڻ وارن ۽ سندن اڳڪٿين جي حيثيت اجها اها آهي.“

هن جي ان ڳالهہ تي اپولو ديوتا مرڪيو ٿي جو هن كي خبر هئي تہ ٻار مئو نہ آهي ۽ هو وڏو ٿي پنهنجي پيءُ كي قتل ڪندو.

آرٿر ملرس (Arthur Millers) چيو آهي، تہ الميہ ڊرامي جو هيرو اسان كان گهٽو ڪجهہ گهرندو آهي ۽ الميہ ڊرامو ڏسڻ كان پوءِ مايوسيءَ جي بدران اسان كي عجيب طرح جي فتحيابيءَ جو احساس ٿيندو آهي، تہ اسان انساني عظمت جو هڪ نئون رخ ڏٺو.

آرٿرملر جو اهو رايو شايدجوليئس سيزر، مئڪبيٿ، هيمليٽ جهڙن الميہ هيروز سان نہ ٺهڪندو هجي پر ڏياچ جهڙي الميہ ڪردار سان پوريءَ طرح ٺهڪي ٿو اچي. هو پنهنجن آدرشن مطابق زندهہ رهيو ۽ هن جي ڪهاڻي پڙهي اسان كي واقعي محسوس ٿو ٿئي، تہ اسان انسان جي عظمت ڏٺي.

حصو ٻيو

* صوفيءَ جو عورت وارو روپ ۽ سندس احساس گناهہ
* انساني عظمت جو ايپڪ

صوفيءَ جو عورت وارو روپ ۽ سندس احساس گناهه

گهڻو ڪري دنيا جي سيني وڏين توڙي ننڍين ٻولين جي شاعريءَ ۾ مرد عاشق ۽ عورت محبوب هوندي آهي، پر ڪن ڪن ٻولين ۾ اهڙي شاعريءَ جا مثال به آهن جن ۾ عورت ئي عاشق ۽ عورت ئي محبوب آهي. اهڙي شاعريءَ جو وڏو مثال يونان جي قبل از مسيح دور جي شاعره سيفو جي شاعري آهي، جنهن پنهنجي محبوب عورتن لاءِ عشقيه گيت لکيا ۽ جيڪي اڄ به دنيا جي اعليٰ عشقيه شاعريءَ ۾ ليکيا وڃن ٿا. افلاطون هن جي باري ۾ چيو هو ته:

”ڪي سمجهن ٿا ته فن جون نوَ ديويون آهن. ائين چوڻ وارا ڪيڏا نه اڻ ڄاڻ آهن. هنن کي گهرجي ته هو ليزباس جي سيفو کي ڏسن، جيڪا ڏهين ديوي آهي.“

دنيا جي شاعراڻي روايت جي اُبتڙ ايران ۾ وري مرد عاشق ۽ مرد ئي محبوب آهي. ان جو سبب هم جنس پرستي نه آهي پر خدا جو مذڪر هجڻ آهي. جنهن جي ڪري فارسي شاعريءَ ۾ حقيقي ۽ مجازي محبوب مرد هوندو آهي. اسان جي هن ننڍي کنڊ ۾ وري عورت عاشق ۽ مرد محبوب آهي. عورت ئي پنهنجي محبوب جي هجر ۾ آهون ڀرينڌي، ڪانگ اُڏائيندي، ٻاسون ٻاسيندي ۽ ڪيس ڳُولهيندي آهي. هندي شاعري ته گهڻي ڀاڱي آهي ئي عورت جي عشق جي شاعري، راڌا ڪرشن تي عاشق هئي ۽ هندي شاعرن، راڌا جي روپ ۾ پنهنجي پنهنجي ڪرشن سان عشق ڪيو آهي. سنڌيءَ جي مسلمان صوفي شاعرن به هندي شاعريءَ جي ان روايت کي قائم رکي، عورت ٻڻجي پنهنجي محبوب سان عشق ڪيو. گجرات جي مشهور صوفي شاعر حضرت محمود دريائي عورت جي روپ ۾ پنهنجي پير جي آجيان ٿو ڪري:

نينن ڪاجل، مُک تيولا، ناڪ موتي، گل هار
سيس نواؤن، نيها پاؤن، اپني پير ڪرون جُهار
[اکين ۾ ڪجل وجهان، منهن تي تِرُ ناهيان، نڪ ۾ موتي ڳچيءَ ۾ هار پايان.
ڪنڌ جهڪايان ته پيار ملي ۽ پنهنجي پيرَ جي آجيان ڪيان]
ان ساڳئي شاعر جو الله جي وحدانيت جي لاءِ شعر آهي ته:
ڪاجل ڏارون ڪر ڪرا، سر ما سهيونہ جاءِ.
جن نينن ۾ پي بسي، دوجا اور نہ سماءِ.
[ڪاجل وجهان تي ته چيپي ٿو سرمون سهي نٿي سگهان
جن نيڻن ۾ پرين ٿو رهي انهن نيڻن ۾ ٻئي ڪنهن جي جاءِ ڪانهي.]
مهدي جونپوري، جنهن جو سنڌ تي وڏو اثر رهيو آهي، ۽ سنڌ جو مشهور هيرو دولهہ دريا خان بہ سندس پوئلڳ تي ويو هو ڪلهوڙا بہ سندس مريد هئا، ان جو دوهو آهي ته:
هون بلهاري سجنان، هون بلهار
هون سر سجن سهرا، ساجن مجهہ گل هار
[مان پنهنجي سجن تان قربان ٿيان
مان سجن جي مٿي جو سهرو آهيان ۽ سجن منهنجي ڳچيءَ جو هار آهي.]
حضرت شيخ عبدالقدوس گنگوهيءَ پنهنجو تخلص الک داس رکيو هو. هن جو هڪڙو دوهو آهي ته:
جڏر ديکون هي سکي! ديکون هور نہ ڪوئي
ديکا بوجهہ وچار ۾، بسين آپي سوئي
[اي سرتي، مان جيڏانهن نهاريان ٿي ٻئي ڪنهن کي نہ ڏسان.
مون پنهنجي سمجهہ ۾ سوچ ۾ ۽ هر هنڌ کيس ئي ڏٺو]

سنڌي شاعرن بہ عورت جي زبانيءَ پنهنجن احساسن، پنهنجي مجازي عشق ۽ روحانيت جو اظهار ڪيو آهي، جنهن جو بہ وڏو مثال شاهہ جي شاعري آهي. مشهور روايت آهي تہ جڏهن سنڌس اندر ۾ عشق آرس پڳا تہ هو پنهنجو پاڻ کي بہ وساري وينو ايستائين جو هڪ هنڌ وينءِ وينءِ واريءَ سان سنڌس لڳ ڏڪجي ويا. سنڌس والد حبيب شاهہ هن کي ان حالت ۾ ڏسي چيو:

لڳي لڳي واءُ، ويا انگڙا لتجي،

تنهن جي جواب ۾ شاهہ پنهنجي ڪيفيت عورت جي زبانيءَ بيان ڪئي:

پئي ڪٽي پساهہ، پسڻ ڪارڻ پرينءَ جي.

سوال آهي، تہ آخر ڇو هندي ۽ سنڌيءَ جي شاعرن عورت بڻجي پنهنجي احساسن جو اظهار ڪيو آهي ۽ ان جا ڪهڙا سماجي ۽ مذهبي سبب آهن. مذهبي سبب اهو آهي تہ هندو ڌرم جيتوڻيڪ ديوين بہ آهن پر برهما، وشنو ۽ شِو ديوتا مذڪر آهن ۽ شاعرن، انهن جي عورت عاشق بڻجي، پنهنجي عقيدت ۽ عشق جو اظهار ڪيو آهي. سماجي سبب اهو آهي، تہ جنهن دور ۾ اها شاعري ڪئي ويندي هئي اهو جاگيراڻو دور هو. عورت مرد جي ملڪيت هئي، هُو هن جي ائين حفاظت ڪندو هو جيئن هو پنهنجي چوپائي مال، جائيداد، ملڪيت ۽ ٻني ٻاري جي حفاظت ڪندو هو. سنڌيءَ ۾ اڄ بہ چوڻي آهي تہ مرد زر زمين ۽ زن لاءِ مرندا آهن يا مڙس ٻني ۽ ونيءَ تي سر ڏيندا اهن. ٻنهي چوڻين مان خبر پوي ٿي تہ عورت جي حيثيت ٻنيءَ وَاري هئي. قبائلي قانون موجب، مڙس سان بي وفائي ڪرڻ واري عورت واجب القتل هئي. اِهو قبائلي قانون اڄ بہ ڪاروڪاريءَ جي خوفناڪ رسم جي صورت ۾ سنڌي سماج ۾ موجود آهي. عورت جي وفاداري غير مشروط هئي. مڙس ڪهڙو بہ هجي زال کي ساڻس وفادار رهڻو آهي ۽ ساڻس محبت ڪرڻي آهي. قديم دور جي سماجي سائنس جي هڪڙي ڪتاب ارٿ شاستر ۾ لکيل آهي تہ:

* Sمرد بيشڪ تہ جهنگلي ۽ عياش هجي،
* هن ۾ ڪي بہ چڱايون نہ هجن،
* پر بااخلاق عورت جو فرض آهي تہ
* هوءَ کيس ديوتا سمجهي سندس پوڄا ڪري.

عورت ۾ اهڙي غلاماڻي ذهنيت پيدا ڪرڻ لاءِ هٿرادو ڪهاڻيون گهڙيون ويون. اهڙين ڪهاڻين مان هڪڙي مشهور ڪهاڻي آهي، تہ هڪڙي زال ٻاهہ جي پرسان ويٺي هئي. هن جو مڙس هن جي ڪڇ ۾ مٿو رکي ستو پيو هو ۽ سندس ٻار پرسان راند تي ڪيڏي. راند ڪيڏندي ٻار ٻاهہ ڏانهن وڌڻ لڳو. ماءُ کيس روڪڻ گهريو پر روڪي نہ ٿي سگهي جو آواز ڪڍڻ يا چرپر ڪرڻ سان سندس مڙس جاڳي ٿي پيو. ٻار جڏهن وڌيڪ ٻاهہ جي ويجهو ويو ۽ ماڳهين ٻاهہ ۾ وڃي ٿي پيو تڏهن هن جي ممتا بي تاب ٿي ٻار کي بچائڻ لاءِ اگني ديويءَ کي ٻاڏايو. اگني ديوي هن جي پنهنجي مڙس سان ايڏي وفاداري ڏسي ڏاڍي متاثر ٿي. انهيءَ وچ ۾ ٻار وڃي ٻاهہ ۾ پيو ۽ ماءُ ڏٺو تہ ٻار ٻاهہ جي اُلن جي وچ ۾ ويهي راند ٿو ڪيڏي. ٻار تيستائين اُلن ۾ راند ڪيڏندو رهيو جيستائين سندس مڙس ننڊ مان نہ اُٿيو..... اهڙين مذهبي ڪهاڻين ۽ پتي (معنيٰ مالڪ) ورتا جي مذهبي تصور زال جي دل ۾ مڙس لاءِ غلاماڻي وفاداري پيدا ڪئي، ايستائين جو مڙس جي مرڻ کان پوءِ زال کي چکيا تي چڙهڻو پوندو هو. اها عورت جي سماجي مجبوري هئي. پر شاعرن هن جي ان سماجي مجبوريءَ کي مڙس سان انڌي وفاداري ۽ محبت جو رنگ ڏنو هڪڙي شاعر چيو:

نينها سگا، سوئي سگا، اور سگا نہ ڪوءِ،
مان بيٺي تريا جلي، اِچرج سب ڪو هوءِ،

[نينهن جو ناتو ئي سچو ناتو آهي ۽ نينهن کان سواءِ ٻيو ڪو ناتو سچو نہ آهي

ماءُ ويٺي آهي ۽ پرائي عورت پئي سڙي، اهو ڏسي سڀ اچرج ۾ آهن]

مسلمان شاعر تہ زال جي ھھڙي وفاداري کي ڏسي حيران ٿي ويا.
خسرو چيو:

خسرو در عاشقي، کمتر ز هندو زن مَ باش،
سو ختن بر شمعِ کشتہ، کار هر پروانہ نيست.
[اي خسرو عاشقيءَ ۾ هندو عورتَ کان گهٽ نہ ٿي،
وساٽيل شمع تي پاڻ ساڙڻ هر پرواني جو ڪم نہ آهي]

مڙس زال سان پيار ۽ سندس عزت ڪندو هو پنهنجي ڪمائيءَ آهر هن جون ضرورتون پوريون ڪندو ۽ هن کي سهولتون ڏيندو ۽ ڪيس سٺا ڪپڙا ۽ زيور وٺي ڏيندو هو. نُنهن جي حيثيت ۾ گهر ڏياٽي ۽ ماءُ جي حيثيت ۾ کيس ديوي مڃيو ويندو هو. زال جي حيثيت ۾ هن جي وفاداريءَ جو مثال نہ هو. انهن سيني ڳڻن ۽ چڱائين هوندي بہ هن کي بي وفا، دوکي باز جهيڙاڪر، فتني باز ڪنن جي ڪچي ۽ جلدي هرکي پوڻ واري سمجهيو ويندو هو. اها عورت هئي جيڪا شيطان جي برغلائڻ ۾ آئي ۽ آدم کي جنت مان نيڪالي ڏيارائين. هندن جي مذهبي ڪتابن ۾ بہ آدم ۽ حوا جهڙي ڪهاڻي آهي. شِو ديوتا آسمان مان انجير جو وڻ هيٺ اڇلايو ۽ عورت کي چيائين تہ مردَ کي ان جو ميوو کائڻ لاءِ هرکاءِ جوان جي کائڻ سان هو امر ٿي ويندا ۽ موت کين ماري نہ سگهندو.

عورت جي جنسي خواهشن لاءِ سمجهيو ويو تہ هن جا جنسي جذبا مڙد جي جنسي جذبن کان وڌيڪ شديد آهن. جنسي طرح هوءَ ڪڏهن بہ نٿي ڍاپي ۽ پنهنجي چڱي ڀلي مڙس کي ڇڏي ڪنهن لولي لنگڙي سان بہ جنسي تعلق پيدا ڪري سگهي ٿي. قديم دور جي ادب ۾ هن جي بي وفائيءَ جون ڪيتريون ڪهاڻيون آهن. سندس جنسي خواهشن لاءِ چيل آهي تہ:

* باه لاءِ ڪيترا بہ ٻَنڊَ
* سمنڊ لاءِ ڪيترا بہ درياهہ
* موت لاءِ ڪيترا بہ روح،

٭ ۽ سهڻين اکين واري عورت لاءِ ڪيترا بہ مرد گهٽ آهن.

مرد کي گهڻيون شاديون ڪرڻ جي اجازت هئي، جنهن جا ڪيترائي سماجي سبب هئا. هڪ وڏو سبب قبائلي جنگيون ۽ جهيڙا هئا، جن ۾ مڙس مارجي ويندا هئا ۽ عورتن جو انگ مردن کان وڌي ويندو هو. هنن کي کاڌ خوراڪ، لٽو ڪپڙو ۽ زندگيءَ جون ٻيون ضرورتون مهيا ڪري ڏيڻ لاءِ ضروري هو تہ مرد هڪ کان وڌيڪ شادي ڪن ۽ هنن کي پالين. ٻيو سبب پٽ جو اولاد هو. زال کي پٽ جو اولاد نہ ٿيندو هو تہ مڙس ٻي شادي ڪندو هو. قبائلي نظام ۾ گهڻن پٽن جو پيءُ طاقتور سمجهيو ويندو هو ۽ مرد گهڻن پٽن لاءِ بہ وڌيڪ شاديون ڪندا هئا. عورت کي پيٽ ٿيندو هو تہ ٻار ڄمڻ کان پوءِ بہ ڪجهہ وقت تائين مڙس ساڻس همبستري ڪري نہ سگهندو هو. ان ڪري هن کي ٻي شاديءَ جي ضرورت محسوس ٿيندي هئي. هڪ مڙس جون جيئن تہ هڪ کان وڌيڪ زالون هيون، ان ڪري هر هڪ زال مڙس جو پيار حاصل ڪرڻ لاءِ ٻين زالن تي چڙهت ڪندي هئي. پاڻ وٽائڻ لاءِ هار سينگار جا نت نوان طريقا ۽ نوان نوان ناز نخرا سکندي هئي. جادو ٽيڻا بہ ڪندي هئي. مڙس کي سيني زالن سان هڪ جهڙي هلت هلڻي هوندي هئي. پر اهو ناممڪن هو جنهن جي ڪري زالن جو هڪ ٻئي سان ساڙ هوندو هو. پهرين زال مڙس جي ٻي شاديءَ جو ٻڌندي هئي، تہ هن جي جيڪا حالت ٿيندي هئي، تنهن لاءِ ان دور جي هڪڙي شاعر چيو آهي:

٭ ان مرد جو ايذاءُ، جنهن کان ساري دولت ڦرجي وئي هجي،
يا جنهن جو جوان پٽ قتل ٿيو هجي،
٭ ان زال جو ايذاءُ، جنهن جو مڙس مري ويو هجي،
٭ يا ان ماڻهوءَ جو ايذاءُ، جيڪو پنهنجي پٽيءَ تي چيتي جا ساهَ محسوس ڪندو هجي،
٭ انهن سيني ايذائن کان ان عورت جو ايذاءُ وڌيڪ آهي،

* جنهن جو مڙس ٻي شادي ڪرڻ وارو هجي.

مرد ڪم ڪار سانگي گهڻو وقت گهر کان ٻاهر رهندو هو ۽ گهر کان ٻاهر هن کي پنهنجي دل وندرائڻ جا ٻيا ڪيترا موقعا هئا، پر عورت کي گهر ۾ ڪا وندر ڪانه هئي. هن جي زندگيءَ جي وڏي ۾ وڏي وندر سندس مڙس جي محبت هئي، ان ڪري هوءَ ڪوشش ڪندي هئي تہ هن جو مڙس گهٽي کان گهڻو وقت هن سان گذاري. هو ڪنهن ڪم ڪار سانگي ڳوٺ کان ٻاهر ويندو هو تہ هوءَ اڪيلي ٿي پوندي هئي، هن جي موٽڻ لاءِ ٻاسون ٻاسيندي ۽ ڪانگ اُڏائيندي هئي. شاهہ هن جي ان ڪيفيت جي اظهار سُر سامونڊي ۾ ڪيو آهي. اهڙي سماج ۾ هن جي غير مشروط ۽ غلاماڻي وفاداري ۽ اهڙي صورتحال ۾ هن جي مڙس لاءِ تانگهہ کي ڏسي صوفي ۽ ويدانتي شاعرن عورت جي پيار کي بندي جي خدا سان پيار جي علامت بڻايو ۽ ائين هندي توڙي سنڌي شاعريءَ ۾ عورت کي عاشق ڪري پيش ڪرڻ جي روايت پئي.

عيسائي اوليائن (1010 کان 1134) سينٽ برنارڊ (St. Bernard)، (1515 کان 1591) سينٽ ٽريزا (St. Teresa) ۽ (1001 کان 1551) سينٽ جان آف ڪراس (St. John of cross) خدا ۽ بندي جي محبت واري تعلق کي عورت ۽ مرد جي شاديءَ جي تمثيل ۾ پيش ڪيو. عورت پنهنجن سمورين جسماني خواهشن ۽ تن جي تاس سان پرين لاءِ تڙپي ٿي ۽ اها تڙپ تمثيلي طور انساني روح جي ڪائناتي روح (Universal Soul) سان ملڻ جي بيتابي آهي. هندومت ۾ راڌا ۽ گوپين جو ڪرشن سان عشق بہ اندروني طرح بندي جو خدا سان عشق آهي. ڪرشن جوڻ مٿائي انساني روپ ۾ آيل ڀڳوان آهي ۽ راڌا ڪفارو طمانيت ۽ انساني روح آهي.

عورت جي محبت بيشڪ جو مرد جي محبت کان وڌيڪ شديد ۽ تمام گهٽي گهري هئي، هن جي وفاداري بہ غير مشروط ۽ مثالي هئي پر فطريءَ طرح هوءَ ڪمزور ارادي جي ڪچي، ڦرٽي گهرٽي طبيعت ۽ هرڪي ٻوڻ واري مخلوق هئي. ان ڪري ڇاٽي واٽي يا اڻ ڇاٽائيءَ ۾ پنهنجي پرينءَ سان پيار جي معاملي

۾ هن ڪان ڪي ڪوتاهيون تي ويندي‌ون هيون. سَسيءَ ڪان اها ڪوتاهي ٿي جو هوءَ سڪ هوندي بہ سمهي پئي. مُومل سُومل کي مرداڻو ويس پارائي ساڻس ستي جنهن جي ڪري راڻي جي دل ۾ غلط فهمي پيدا ٿي ۽ هو ڪانئس رُسي ويو. ليلا هار تي هرکي هاريو پانيائين تہ هار پائڻ سان وڏيڪ سهڻي لڳندس ۽ چنيسر کي وڏيڪ وڻندس. پر چنيسر ڪانئس رُسي ويو. ائين بندو بہ محبت جي راھ ۾ ڪيترين ڪوتاهين ڪري ٿو جنهن جي ڪري سندس راڻو ڪانئس رُسي ٿو وڃي. ان ڪري صوفيءَ کي سدائين ان ڳالهہ جو انديشو هوندو آهي، تہ ڪٿي اڻ ڄاڻائيءَ ۾ يا ڄاڻي واڻي هن ڪان ڪوتاهيون نہ ٿيون هجن. ڇاڪاڻ تہ هو فطريءَ طرح ڪمزور، گنهگار ۽ عيبدار آهي. اهڙي احساس جي ڪري صوفيءَ پنهنجي شاعريءَ ۾ پاڻ کي ميري مندي، ڪين جهڙي ڪميڻي، ڪوجهي، ڪُوڙي، هوجا پائن پير ۾ تنهن نہ جتين جيهي ڪري پيش ڪيو آهي، جيڪا ڳچيءَ ۾ ڳارو وجهي، سراپا التجا بڻجي، پرينءَ آڏو بيٺي آهي تہ منهنجا عيب نہ ڦول، سچل اسان کي پنهنجي شاعريءَ ۾ ان روپ ۾ نظر اچي ٿو:

ميري آهيان، مندي آهيان، بيشڪ بندي آهيان
ڏکين ميڏا ڊولڻا، عيب نہ ڦولڻا،
ننگڙا نماڻي دا، جيوين تيوين پالڻا.

بابا فريد گنج شڪر وڏو عبادت گذار صوفي هو ۽ ايڏو نيڪ هو جو شايد ڪڏهن بي خياليءَ ۾ بہ ڪو اڻ وڻندڙ ڪم نہ ڪيو هوندائين پر تڏهن بہ هو پاڻ لاءِ چئي ٿو:

ڪالي ميڏي ڪمڙي، ڪالا ميڏا ويس،
گناهين ڀريا مين ڦران، لوڪ آکڻ درويش.

صوفيءَ جي ان ڪيفيت جو اظهار گرونانڪ ڏاڍي شاعراڻي انداز ۾ ڪيو آهي:

سڀ اوگڻ مين، گن نہ ڪوئي، ڪُوڪَر ڪَنت ملاوا هوئي،
نہ مين روپ، نہ بانڪي نينان، نہ ڪُل ڍنگ، نہ ميٺي بينان،
سهج سهاڳ ڪا من ڪر آوي، تا سهاڳڻ جانتي پاوي.

[مون ۾ رڳا اوڳڻ آهن، ڪو ڳڻ ڪونهي، پوءِ ڪانڌ سان ڪيئن ميلاپ ٿئي،

نہ مون ۾ روپ آهي نہ منهنجا نيڻ بانڪا آهن، نہ مون ۾ ڪو ڍنگ آهي نہ منهنجو ڳالهائڻ مٺو آهي.

جيڪا عورت هار سينگار ڪري ايندي، سائي سهاڳ ماڻيندي.]

صوفيءَ جي اهڙي سوچ جو وڏو سبب اهو آهي، تہ دنيا جي ذري گهٽ سيني مذهبن انسان کي ڪمزور، نامڪمل ۽ گناهہ ڏانهن لاڙو رکندڙ مخلوق سڏيو آهي. آدم ۽ حوا پنهنجي فطرت ۾ ڪمزور هئا ان ڪري هنن کان خدا جي نافرمانيءَ وارو گناهہ ٿيو ۽ ڌرتيءَ تي انسان جي زندگيءَ جي شروعات گناهہ سان ٿي. مذهب جيتوڻيڪ انسان کي ڪمزور چيو آهي، پر پوءِ بہ انسان لاءِ اخلاق جو ايڏو تہ اعليٰ معيار مقرر ڪيو آهي جو ان تي پورو لهڻ نہ رڳو ڏکيو پر ڪنهن حد تائين ناممڪن بہ آهي. گوتم پنهنجن پوئلڳن کي عورت ۽ شراب جي ويجهو وڃڻ ۽ ذاتي ملڪيت رکڻ کان جهليو. ائين ڪرڻ ماڻهوءَ لاءِ جيڪڏهن ناممڪن نہ آهي، تہ بہ ڏکيو ضرور آهي. ڪنفيوشس مذهب جي ان ڳالهہ تي تہ دشمن سان پيار ڪيو سوال ڪيو تہ جيڪڏهن ماڻهو دشمن جي دشمنيءَ جي موٽ پيار سان ڏي تہ پوءِ پيار ڪرڻ واري جي پيار جي موٽ ڇا سان ڏئي. مذهبي عالمن جا ان موضوع تي هڪ ٻئي سان بحث بہ ٿيندا رهيا آهن. حضرت عيسيٰ عليہ السلام کان چار سو سال پوءِ جي هڪڙي مذهبي عالم پيلاگس (Pelagius) ۽ سينٽ آگسٽائن گپو (St. Augustan Gippo) جي وچ ۾ ان موضوع تي خيالن جي ڏي وٺ تي هئي ۽ سوال اٿاريو ويو هو تہ ڇا انسان لاءِ ممڪن آهي تہ هو خدا جي احڪامن کي پورو ڪري سگهي. پيليگس (Pelagius) جو چوڻ هو تہ خدا جا احڪام آهن ئي ان لاءِ تہ انهن تي عمل ڪيو وڃي پر ولي آگسٽن جو چوڻ هو تہ خدا انسان کي اهڙا ڏکيا احڪام ان ڪري ڏنا آهن تہ جيئن هو انهن تي عمل ڪري نہ سگهي ۽ کيس سزا ملي. اهو عيسائين جو آدم جي گناهہ وارو تصور آهي، جنهن جي ڪري هر انسان کي سزا پوڳڻي آهي.

انهيءَ پس منظر کي ذهن ۾ رکي شاهه جا سُرَ ڪاموڏ ۾ ليلا پڙهنداسين تہ هئي سُرَ انسان جي فطري طور ڪمزور عيبدار ۽ گنهگار هجڻ واري انساني صورتحال جو عڪس (Image) لڳندا. نوري ان انساني صورتحال جو شعور آهي. ليلا ان صورتحال جي اڻ ڄاڻائي ۽ بي خبريءَ جي علامت آهي. نوري ۾ اهو سارو منظر نامو جنهن ۾ هوءَ رهي ٿي .... ڪکيءَ هاٺيون ڪاريون، ڇڇيءَ هاٺا ڇڄ، سر ٻانڌيين پيون رهن ۽ وهن، سندن ٻار لڏڙن جيان پيا پاٺيءَ ۾ ترڙڪن، ڪاريون، ڪوجهيون، ڪُوَڙيون ۽ مُور نہ موچاريون مهاڻيون جن جو جي پاند بہ پانڌ سان لڳي تہ لڄ اچي .... انسان جي ان گنهگار هجڻ واري صورتحال جي ئي تشريح ۽ تمثيل آهي. نوري جسمانيءَ طرح ايڏي سهڻي آهي جو "تهڙو ڪينجهر ۾ ڪين هيو جهڙي سونهن سندياس" پر سماجي طور هوءَ عيبدار آهي جو بدبوءِ هاٺي مهاڻي آهي. هن کي پنهنجي ان سماجي حيثيت جو پورو پورو شعور آهي جنهن جي ڪري هوءَ پنهنجو پاڻ ڪان نادم آهي. سُر جي شروعات ئي هن جي ندامت ۽ غير يقينيءَ واري ڪيفيت سان ٿي ٿئي:

تون سمون آئون گندري، مون ۾ عيبن جوءِ.

***

تون سمون آئون گندري، مون ۾ عيبن اَپار

***

تون سمون آئون گندري، مون ۾ عيبن ڪوڙ

***

تون سمون آئون گندري، مون ۾ عيبن لَکَ.

***

هاڻي اسين جاگيرداري نظام ۾ عورت جي ان سماجي حيثيت ۽ حالت واري ڳالهه ڏانهن تا اچون جنهن جو مان مٿي ذڪر ڪري آيو آهيان. نوري ان عورت جو جيئرو مثال آهي. هن جي هلت چلت ۽ رويا بہ اهڙي ئي عورت وارا آهن. ڄام جون ٻيون بہ راڻيون آهن جيڪي اعليٰ خاندان جون آهن. جيتوڻيڪ

هوءَ انهن سيني راڻين مان وڏيڪ حسين آهي (جيئن سگهو منجهه سرندڙي، تئن راڻن ۾ راڻي) پر سماجي حيثيت ۾ هوءَ هنن جو مَٽُ ٿي نٿي سگهي. ان صورتحال ۾ هو ٻين راڻين کان اڳ پوڻ ۽ ڄام وٽ پاڻ اگهائڻ لاءِ نوڙت ۽ نياز منديءَ جي حرفت ٿي هلائي ۽ نيڻن سان ناز ڪري ڄام کي ٿي هيري:

مهاڻيءَ جي من ۾، گيرب نه گاءِ،
نيڻن سين ناز ڪري، ريجهايائين راءِ،
سمو سين ملاءِ، هيريائين حرفت سين.

ڄام جڏهن سيني راڻين ڏانهن هار سينگار ڪري تيار ٿي ويهڻ جو نياپو موڪليو تڏهن نوريءَ کي محسوس ٿيو ته هار سينگار ۾ هوءَ ٻين راڻين سان پڄي نه سگهندي. هار سينگار سان هوءَ ٻين راڻين جهڙي نه لڳندي ان ڪري هن حرفت هلائي ته جيئن ٻين راڻين کان الڳ به نظر اچي ۽ ڄام جو هن ڏانهن ڌيان به ڇڪجي. ان ڏينهن هن مهاڻيءَ وارو ويس پاتو ۽ ڄام کي پاڇوڙو پيش ڪيو. نوريءَ جو اهو انداز ڏسي ٻيون راڻيون هڪيون تڪيون رهجي ويون:

پاڇوڙو پيش ڪيو نئون نوريءَ نيئي،
حاضر هيون هڪيون، سميون سڀيئي،
نوازي نيئي، گاڏيءَ چاڙهي گندري.

شاهه جيڪي به لوڪ داستانن جا سر لکيا آهن انهن ۾ داستانن جي ڪردارن کي تصوراتي ۽ رومانوي انداز ۾ پيش ڪيو آهي. پر سُر ڪاموڏ شاهه جو پهريون سُر آهي، جنهن ۾ شاهه جديد دور جي ڪنهن حقيقت نگار شاعر وانگر مهاڻن جي زندگيءَ جي بدصورتيءَ ۽ ڪُرائيءَ کي چٽيو آهي ۽ هي سُر پڙهندي خبر ٿي پوي ته ان دور ۾ مهاڻن جي زندگي ڪيڏي نه مفلسي، ناداري ۽ ان مان پيدا ٿيندڙ گندگي ۽ بدبوءِ ۾ ٿي بسر ٿي. اها انسان جي ڪيڏي نه وڏي توهين آهي جو سندس پاندُ پاندَ سان لڳي ته ماڻهوءَ کي لڄ اچي .... پر شاهه جي حقيقت نگاري جديد دور واري اها حقيقت نگاري نه آهي جنهن جي شروعات فرانس ۾ ٿي ۽ بالزاڪ

جهڙن ليکڪن زندگيءَ جي حقيقتن کي ڪنهن سائنسدان وانگر جيئن جو تيئن پيش ڪيو. شاهه جي حقيقت نگاري مارڪسي ليکڪن واري بہ نہ آهي جيڪي غريبن ۽ نادارن جي زندگيءَ جي بدصورتين، ايذائن ۽ اهنجن کي پيش ڪندا هئا تہ جيئن پڙهڻ وارن کي زندگيءَ جي اُن رُخ جي بہ خبر پوي، سندن دلين ۾ انهن لاءِ همدردي جاڳي ۽ هو انهن جي سماجي صورتحال کي بدلائڻ جو سوچن، پر شاهه جي حقيقت نگاري بہ تصوف جي حوالي سان آهي. شاهه مهاڻن جي نادار ۽ بدبودار حياتي ان ڪري ڏيکاري آهي تہ جيئن ڇام جي عظمت وڌيڪ اُڀري، اها ڇام جي عظمت آهي جو حاڪم هوندي بہ ان گندگيءَ ۾ ٿو گذاري:

ککيءَ هاٺيون ڪاريون، ڇڇيءَ هاٽا ڇَڄَ،
پانڌُ جنين جي پانڌَسين، لگو ٽئي لَڄ،
سمو ڇام سُهَڄ، اُيو ڪري اُنَ سين.

❋❋❋

ڇاريون، ڪاريون، ڇَڄَ، ڇپريون، جن جي محبت مڇيءَ ساڻ
رَهن وهَن سر ڀانڏيين، سيئي بدبوءِ هاڻُ،
لڏڙن ڄڻن لَطيف چئي، پاٽيءَ وجهن پاڻ،
تن ملاحن جو ماڻُ، سمي سر ڪيو پانهنجي.

شاهه جيئن تہ بنيادي طرح اميد پرست شاعر آهي ان ڪري مومل، مارئي ۽ ليلا وارا جيڪي هجر ۽ وڇوڙي جا سُر آهن، انهن ۾ بہ هجر جي اونداهيءَ رات جو اوچتو وصل جي اميد جا ڪرڻا ڦٽي ٿا پون. سُر ڪاموڏ ۾ بہ مهاڻن جي بدبودار زندگي خوشبوئن سان هُبڪارجي ٿي وڃي. پکا ٿا پکارجن، ملاح ٿا مرڪن، گندرين جا گوندر ٿا لهن، آتڻ ٿا اُجرا ٿين جو سنڌ جو سمو سلطان مهاڻن کي موکڻ لاءِ پيو اچي:

پکن پوءِ پچار اڄ تماچي آئيو
مرڪن ملاحن جا، مٿن ڀانڏيءَ بارَ
وڏي ڇامَ ڇمار جنهن مهاڻيون موکيون.

❋❋❋

پکا پکاريو چامر تماچي آئيو
گوندر لاهي گندريون، آتڻ اُجاريو
ڪينجهر قراريو سمي سامَ بخشي.

شاهه جي لوڪ ڪهاڻين وارن سينٽي سُرن ۾ جيئن تہ عورت طالب ۽ مرد مطلوب آهي، ان ڪري شاهه هر سُر جي مرد ڪردار کي نئين علامت بڻائي ان کي نئين معنيٰ ڏني آهي. هن سُر ۾ بہ چامر تماچي پنهنجو پاڻ کان سر بلند تي ان تخت تي تو نظر اچي جيڪو ”ڪبر ڪبرياءَ“ آهي:

نہ ڪنهن چايو چامر کي، نہ ڪو چامَ وياءَ،
ننڍيءَ وڏيءَ گندريءَ، سين آه سياءَ،
لم يلد ولم يولد، ايءَ نجابت نياءَ،
ڪبر ڪبرياءَ، تخت تماچيءَ چامر جو.

چامر تماچيءَ جو ڪردار ان روپ ۾ نوريءَ جي ڪردار کي بہ نئين معنيٰ تو ڏي:

نوريءَ جي نوازيو ٿيو تماچي تي،
گاڏيءَ چاڙهي گندريءَ، ماڙهو ڪيو مي،
ڪينجهر چوندا ڪي، تہ سچ سيائي ڳالهڙي.

ڪنهن بہ نظم يا افساني ۾ اها جاءِ، مڪان ۽ ماحول ۽ وقت (جنهن کي انگريزي ۾ Setting چوندا آهن) جي وڏي اهميت هوندي آهي جو ان ۾ واقعا ٿيندا ۽ ڪردار چُرندا پُرندا آهن. ماحول سان ڪردارن جي مزاج، سندن سماجي حالت ۽ احساساتي ڪيفيت جو پتو پوندو آهي. مثال جيڪڏهن ڪو ڪردار ڏکويل آهي، تہ وقت ۽ ماحول جي ڪيفيت بہ ڏکويل هوندي. هينري جيمس (Henry James) چيو آهي تہ ماحول پاڻ ڪردار هوندو آهي. سُر ڪاموڏ ۾ شاهه ڪردارن جي ڪيفيت مطابق ئي ماحول چٽيو آهي، جنهن سان ڪردارن جي ڪيفيت جو وڌيڪ اثرائتي انداز سان اظهار ٿيو آهي. شاهه جڏهن مهاڻن جي حالت بيان تو ڪري تڏهن سارو ماحول بدصورت ۽ بدبودار

آهي. پر جڏهن نوري ۽ ڄام جي محبت جو منظر ٿو ڏيکاري تڏهن ڪنڌيءَ ڪنول ٽڙيل آهن، واهوندا وريا آهن ۽ ساري ڪينجهر خوشبوئن سان هٻڪارجي وئي آهي. نوري جيڪا ڪيءَ جون ڪاريون ڪٽي ويٺي هئي، هينئر ڄام سان گڏ ٻيڙيءَ ۾ ويٺي آهي. ٻيڙي لهرن ۾ پئي لڏي، اُتر واءُ ٻيو لڳي ۽ ڪينجهر هندوري وانگر پئي جهولي. شاهه نوري ۽ ڄام تماچيءَ جي محبت رڳو پاڻ بيان نٿو ڪري پر سارو ماحول هنن جي محبت بيان ٿو ڪري. ڪينجهر ڍنڍ، پاسي جي وڻراهه، ڪنڌيءَ جا ڪَنول ۽ اُتر واءُ ۾ ڪٽوري ٿيل ۽ هندوري وانگر جهولندڙ ڪينجهر ڍنڍ سندن دلين جو داستان ٿا ٻڌائين:

هيٺ جَرُ مٿي مَڃَرُ پاسي ۾ وڻراهه،
اڇي وچي وچ ۾، تماچيءَ جي ساءِ،
لڳي اُتر واءُ، ڪينجهر هندورو ٿئي.

❊❊❊

هيٺ جَرُ مٿي مڃر، ڪنڌيءَ ڪنول ٽڙن،
وري واهوندن، ڪينجهر ڪٽوري ٿئي.

نوري ماڻهوءَ جي فطريءَ طرح اٽپوري، ڪمزور ۽ عيبدار مخلوق هجڻ جي شعور ۽ ان شعور مان پيدا ٿيندڙ نوڙت، نياز ۽ نهٺائيءَ جي علامت اهي تہ ليلا ان ڪان اڻ ڄاڻ هجڻ ۽ ان اڻ ڄاڻائيءَ جي ڪري هٺ وڏائي ۽ ارڏائيءَ جو استعارو آهي. مان مٿي چئي آيو آهيان تہ پراڻي زماني ۾ جيتوڻيڪ عورت جي پيار ۽ وفا کي مثالي سمجهيو ويندو هو پر ساڳئي وقت عورت کي غير مستقل مزاج، ڦرٽي گهرٽي، دماغ ڪان وڌيڪ دل جو چيو مڃڻ واري مخلوق بہ سمجهيو ويندو هو ۽ اڄ بہ گهڻي ڀاڱي سمجهيو ٿو وڃي. لوڪ سطح تي ليلا اهڙي ئي سوچ جي تجسيم (Personification) آهي. ليلا جي دل جنهن هار تي هرکي ٿي ان کي هوءَ ڪنهن بہ نفعي، نقصان جي پرواهہ ڪرڻ ڪان سواءِ هر حالت ۾ حاصل ڪرڻ ٿي گهري ۽ حاصل ڪري ٿي وڃي. هن جي هار تي دل هرکي

۽ ان هار لاءِ هوءَ كيس بي پناهہ پيار ڏيڻ ۽ سندس سهي نہ سگهڻ جهڙا انگل ۽ ارڏايون سهندڙ پنهنجي مڙس جو سودو ڪرڻ لاءِ بہ تيار ٿي ٿي وڃي. ڪؤرو بہ ليلا جو ئي عڪس آهي. هن جي ڪردار ۾ ليلا جي ڪردار کان وڌيڪ زور ۽ قوت آهي. هن چنيسر کي ان لاءِ حاصل ڪرڻ نٿي گهريو جو هن جي چنيسر تي دل هرکي هئي پر ان لاءِ حاصل ڪرڻ ٿي گهريو جو هن کي هن جي مڱيندي جي پيڻ چنيسر سان شادي ڪرڻ جو طعنو ڏنو هو جنهن سان هن جي انا ۽ خود پرستيءَ مجروح ٿي هئي ۽ هن ڪنهن بہ طرح چنيسر کي حاصل ڪرڻ جو ارادو ڪيو. ايستائين جو ان مقصد لاءِ هن بادشاهي محل ڇڏيو. فقيراڻو ويس ڪري ليلا جي نوڪرياڻي ٿي ۽ نيٺ چنيسر کي حاصل ڪري پنهنجي هوڏ پوري ڪيائين.

لوڪ سطح تي ليلا ۽ نوريءَ جي ڪردارن جي تخليق وڏي هنرمنديءَ سان ڪئي وئي آهي, ٻنهي جو سماجي پس منظر ڏيکاريل آهي, جيڪو هنن جي شخصيت جي جوڙجڪ تي اثر انداز ٿو ٿئي. نوري مهاڻي آهي, حاڪم سان تعلق پيدا ٿيڻ کان پوءِ هن لاءِ ضروري آهي, تہ هن کي پنهنجي مهاڻي هجڻ جو احساس رهي ۽ هوءَ نوڙت نياز ڏيکاري. جڏهن تہ ليلا, حاڪم جي پٽ ـ راڻي آهي. مڙس هن جا انگل ٿو ڪٽي ان ڪري هوءَ هٺ ۽ هوڏ ڪري سگهي ٿي. ٻئي ڪردار پنهنجي هلت چلت ۽ روين سان پنهنجي پنهنجي منطقي انجام ۽ تڪميل ڏانهن وڌندا ٿا وڃن. نوري پنهنجي نوڙت جي ڪري مهاڻيءَ مان مهاراڻي ٿي بڻجي, تہ ليلا مهاراڻي واري مقام تان ٿاٻڙجي هيٺ ٿي ڪري ۽ پٽ تي ٿي اچي پوي. ٻئي ڪردار پنهنجي پنهنجي سماجي پس منظر ۽ روين سان, انسان ۽ الله جي تعلق ۽ انسان جي اندر جي سفر ۾ منزل ماڻڻ ۽ اڳ ئي ماٺيل منزل تان پٽڪي وڃڻ واري تصور جي تشريح لاءِ نهايت موزون ۽ مناسب آهن.

نوري ۽ ليلا هڪ ٻئي جي تڪميل آهن, جيئن اوندهہ ۽ روشني هڪ ٻئي جون متضاد هوندي بہ هڪ ٻئي جي تڪميل هونديون آهن ۽ هڪ

جو تصور ہئي جي تصور کان سواءِ ڪري نہ سگھبو آهي. نوريءَ جو ڪردار سڌو سنئون آهي جڏهن تہ ليلا جو ڪردار ته دار آهي. اهڙن ڪردارن کي انگريزيءَ جي مشهور ناول نگار اي. ايم. فارسٽر (E.M. Forster) سڏا ۽ ڦيريدار (Flat and Round) ڪردار سڏيو آهي, فليٽ ڪردار سڏا سنوان هوندا اهن. جهڙا شروع ۾ تهڙا آخر تائين جڏهن تہ رائونڊ ڪردار تهہ دار هوندا آهن ۽ جيئن جيئن ڳالهہ اڳتي وڌندي آهي تيئن تيئن هنن جي شخصيت جا تهہ کلندا آهن. نوريءَ سا اسين جڏهن ملون تا, تڏهن هوءَ پنهنجي شخصيت جي نماڻائيءَ واري رُخ ۾ اسان جي سامهون ٿي اچي ۽ آخر تائين هن جو اهوئي رُخ اسان جي سامهون ٿو رهي. پر ائين نہ آهي تہ هن جو ڪردار هڪ هنڌ بيٺل آهي. هن جو ڪردار اُسرندو ٿو رهي پر هڪ ئي رُخ ۾ اُسرندو ٿو رهي. جڏهن تہ ليلا جي ڪردار جي ہئي نموني ۾ اوسر ٿي ٿئي. هوءَ ارڏائي ۽ هوڏ واري حالت مان نماڻائيءَ واري حالت ۾ ٿي اچي يعني ليلا واريءَ جوڻ مان هوءَ نوريءَ واري جوڻ ۾ اچي وڃايل پرينءَ کي وري حاصل ٿي ڪري ۽ سندس ڳالهائڻ جو انداز بہ نوريءَ وارو ٿيو ٿو وڃي:

اَوَڳڻ ڪري اپارَ تو در آيس داسڙا,
جئن تو رسڻ سنديون روح ۾, تئن مون ٻيٽي ناهِ پتار
سائينءَ لڳ ستار ميٽ منديون منهنجون.

❊❊❊

تان ڪا وُائي وار دلاسي جي داسڙا,
تون منهنجو وَلهو آئون تو ۾ طمعدار
ڍڪي ڍول! گذار لڄ منهنجي لوڪ ۾.

انساني عظمت جو ايپڪ

تهذيب جي سفر ۾ جيتوڻيڪ انسان اڃا تڪميل حاصل ڪري نہ سگهيو آهي، وحشي آهي ۽ ڪڏهن تہ حيواني سطح کان بہ هيٺاهين سطح تي لهي ٿو اچي پر هڪڙي ڳالھ ميٺي پوندي تہ هن ۾ تڪميل جي وڏي تمنا آهي ۽ جيڪڏهن پاڻ تڪميل حاصل ڪري نہ سگهيو آهي تہ هن مارئيءَ جهڙا مڪمل ڪردار تخليق ڪري پنهنجي تڪميل جي تمنا پوري ڪئي آهي. هو جڏهن ڪنهن خراب ماڻهوءَ جي ڪردار ٿو تخليق ڪري تہ اهو بہ عمر سومري جهڙو ئي ٿو تخليق ڪري جيڪو هڪ هيٺي ڇوڪريءَ کي کوھ تان کڻي تہ آڻي هن تي زنجير بہ وڌائين، ڪيس لالچ بہ ڏنائين پر هن جي لوئي نہ لاٿائين سندس دامن تي داغ نہ هنيائين ۽ اُجري جو اُجرو کيس مارن ڏانهن موٽائي موڪليائين. مارئيءَ جو جنم ڪو نئون ڪونهي. رامائڻ واري دور ۾ هوءَ سيتا جي روپ ۾ پيدا ٿي هئي ۽ سومرا دور ۾ هن مارئي تي جنم ورتو. ٻنهي جنمن ۾ هوءَ ڪردار جي جرائت، سالميت، ديانت ۽ مزاحمت جو روح آهي. اُن دور ۾ جڏهن راوڻ هن کي کنيو هو تڏهن هوءَ انساني جوڻ ۾ آيل پکوان جي زال هئي ۽ هن کي آزاد ڪرائڻ لاءِ انسانن سان گڏ حيوانن بہ جنگ ڪئي ۽ هنومان لنڪا کي باھ ڏني. پر سومرا دور ۾ هن جڏهن جنم ورتو تڏهن هن جو ڪو اوهي واهي نہ هو. هن جا وارث مفلس، نادار ۽ هيٺان هئا مارئيءَ جو ڪڇڻ سان هنن ۾ دهشت پکڙجي وئي ۽ سموري سُر ۾ هڪر دانهن ۽ پوٽيءَ جو آواز بہ ٻڌڻ ۾ نہ آيو. مارن جا گهر خالي ٿي ويا. مارئيءَ جون سرتيون، جيڪي ٽولن ۾ کوھ تي پاڻي ڀرڻ ايندڀون هيون، ڏڄي پنهنجي گهر وارن جي ڪڇ ۾ وڃي سٽيون، مارو پنهنجا پکا پٽي ڪن پراون پٽن ڏانهن لڏي ويا:

ٻُري نـ ٻڪَرَ دانهن، ٻُوڙ ٻُٽڪو نـ سُٽا،
ميان، مارُوئڙن جا، اُوٺان ڏسان آنهن،
جن سائيڪا سنجيا سي، ڏٺيءِ! ڪيئڙي ڪانهن،
پڪا ڪٽي پرانهن، جيڪس لڏيو لوڙ ياريس،

***

ڀنيءَ جي ڀوڻن، ڀيج ڀٽڪو نـ سُٽا،
سنجن واريون سُٽيون، وجي ويڙهه ورن،
پيا سيٺَ سڙن، ٽُرهي ٻنهين ڪنڌيين.

مارئيءَ کي چڏائڻ وارو ڪو ڪونهي. هوءَ اڪيلي سر پنهنجي عصمت جي حفاظت جي جنگ تي وڙهي ۽ ان جنگ ۾ فتحياب تي ٿئي، رامائڻ واري دور ۾ هن جي عصمت جي توهين ڪئي وئي هئي ۽ هن. تي شڪ ڪيو ويو هو تـ ايترا ڏينهن جو هوءَ راوڻ وٽ رهي آهي تـ ڀڪ هن جي دامن تي داغ لڳو هوندو ۽ سيتا باهہ مان لنگهي پنهنجو ست ثابت ڪيو هو. سنڌ ۾ بـ هن سا ائين ئي ٿيو ۽ هت بـ هن باهہ ۾ تتل لوهي سيخ هٿن ۾ جهلي پنهنجي لوئيءَ جي پَلوَ جي پاڪائي ثابت ڪئي.

ٻنهي جنمن ۾ مارئي هند ۽ سنڌ ۾ عورت جو آدرش رهي آهي ۽ هر عورت پنهنجي ڪردار ۾ مارئيءَ جي ڪردار واري سالميت، ديانت ۽ مزاحمت پيدا ڪري، هن جهڙي ٿيڻ جي ڪوشش ڪئي آهي. هن دور ۾ جڏهن زرعي دور جي آدرشن جي جاءِ ڪلن واري ڪلچر جا آدرش ولارپندا ٿا وڃن تڏهن اڄ بـ سنڌ جي عورت جو آدرش مارئي آهي. رامائڻ واري دور ۾ هوءَ سراپا مزاحمت هئي پر سومرا دور ۾ هوءَ وطن پرستيءَ جو لازوال استعارو ۽ پنهنجي ديس جي ڀٽن ڀاٽن، ڪکن ڀنن، ڍنڍن، ڍورن، وٽن ٽٽن ۽ مارُوئڙن سان پيار جو انڪشاف آهي. هن جي اها خواهش سچ پچ تـ پرتش جهڙي آهي جو هوءَ چئي ٿي تـ جيڪڏهن ديس کان دور رهندي موت اچي تـ منهنجي مڙهہ تي ديس جي ٿڌي مٽي وسائجان ۽ ديس جي ولين جو واس ڏيجانءِ، تـ مان مئي جيئري ٿي پوندس:

واجهائي وطن کي، ساري ڏيان سَاهَ،
بت منهنجو بند ۾، قيد مَ ڪريَجاهَ،
پر ڏيهاٽي پرينءَ ري، ڏار مَ ڏريجاهَ،
تڏي وسائج ترن جي، مٿي مُئيءَ مَٿاهَ،
جي پويون ٿئي پساهَ، تہ نجاهَ مڙهَ ملير ڏي.

***

واجهائي وطن کي، آئون جي هت مياس،
گور منهنجي سومرا، ڪج پنهوارن پاس،
ڏج ڏاڏاڻن ڏيهہ جي، منجهان ولڙين واس،
ميا ئي جياس، جي وڃي مڙهَ ملير ڏي.

هن جي ڪردار جو هڪڙو روشن رُخ اهو بہ آهي تہ هوءَ نہ رڳو جبر ۽ ڏاڍ جي اڳيان ڪنڌ نٿي جهڪائي پر خود- رحميءَ جو شڪار بہ نٿي ٿئي ۽ هر جبر ۽ ڏاڍ هن جي عزم کي عظيم تر ٿو بڻائي:

جي لوڻ لڱئين لائيين، چيري چيري چَمُ،
مون ڪُرَ اڳ نہ ڪيو اهڙو ڪوجهو ڪَمُ،
جان جان دعوي دَمُ، تان تان پرت پنهوار سين.

عمر آپي شاهہ هو ۽ آپي شاهي دور ۾ حاڪم اخلاقي قدرن ۽ قانون کان مٿاهان هئا. ان دور جا وڏا ڏاها جيڪي دربار سان وابستہ هوندا هئا، انهن جو بہ چوڻ هو تہ وقت جو حاڪم ڪنهن بہ اخلاقي ۽ رياستي قانون جو محتاج نہ آهي. اهي قانون عام ماڻهن لاءِ آهن، غير معمولي ماڻهن لاءِ نہ آهن. اهي قانون عام ماڻهن ان لاءِ ٺاهيا آهن تہ جيئن غير معمولي انسانن تي پابنديون وجهي هنن کي بہ پاڻ جهڙو عام ماڻهو بڻائين. هنن تہ ائين بہ چيو تہ عدل ۽ انصاف اهو آهي جيڪو طاقتور کي وڏيڪ طاقتور بڻائي، پر ان دور ۾ بہ ڪي اهڙا ڏاها هئا جن چيو تہ ماڻهو سماجي جاندار آهي. هن ۾ انفرادي تحفظ (Self Preservation) جي جبلت سان گڏ پنهنجي گروهہ ۽ قبيلي جي بچاءَ جي سماجي جبلت (Social Instinct) بہ آهي ۽ هن جي سماجي تحفظ واري جبلت سندس

انفرادي جُبلت کان وڌيڪ طاقتور آهي ڇاڪاڻ جو ماڻهو کي خبر آهي تہ انفرادي بچاءُ گروھہ يا قبيلي جي بچاءُ کان سواءِ ممڪن نہ آهي، ان ڪري سماجي تحفظ بہ هن جي انفرادي تحفظ وانگر سندس رت ۾ شامل آهي. فرانسس بيڪن (Francis Bacon) پنهنجي ڪتاب "Advancement of Learning" ۾ لکيو آهي تہ "سڀ شيون ہن چڱاين جي طلب سا نوازيل آهن. هڪ اها تہ ڪابہ شيءِ پنهنجو پاڻ ۾ ڪُل آهي ۽ ٻي اها تہ هر هڪ شيءِ ڪنهن عظيم ڪُل جو جُز آهي. اها پوئين سوچ تہ هر شيءِ ڪنهن عظيم ڪُل جو جُز آهي پهرينءَ سوچ کان وڌيڪ اهم آهي. ان سوچ ۾ وڌيڪ وسعت آهي، اهڙيءَ سوچ سان وڌيڪ تحفظ حاصل ٿئي ٿو". عمر اهو ڪردار آهي جنهن لاءِ جُز ڪنهن وڏي ڪُل کان وڌيڪ اهم آهي جڏهن تہ مارئيءَ لاءِ جُزَ کان وڌيڪ اهم ڪُل آهي. هوءَ گروهي ۽ اجتماعي اخلاق جي علمبردار آهي ۽ سندس اخلاقيات مذهبي نہ پر سماجي آهي. جڏهن بہ هوءَ پنهنجي مٿي تان لوئي لاهڻ کان انڪار ٿي ڪري تڏهن مذهبي احڪامن جو حوالو نٿي ڏي پر پنهنجي قبيلي جي ريتن رسمن ۽ رواجن جو حوالو ٿي ڏي:

ايءَ نہ مارن ريت، جئن سيڻ مٽائن سون تي،
اچي عمر ڪوٽ ۾، ڪنديس ڪانہ ڪُريت،
پکن جي پريت، ماڙيءَ سان نہ مٽيان.

❊❊❊

سون برابر سگڙا، ماروءَ سندا مون،
پٽولا پنهوار کي، عمرا آڇ مَ تون،
وُرَ لوئيءَ جي لُون، ڏاڏاڻن ڏنيام جي.

مارئيءَ جو حياتيءَ ۾، انسان جي قوتن ۾، ۽ الله ۾ ويساھہ آهي. هوءَ جڏهن ڏسي ٿي تہ جيڪي هن سان ٿيو ان کي ٽاري نٿو سگهجي، تڏهن هوءَ پنهنجي ۽ پنهنجن مارن جي ٻي وسيءَ کي تقدير جو نالو ٿي ڏي. اهو هن جو مقدر هو تہ هن کي زوريءَ کنيو ويجي. هوءَ سورَ سهي، پنهنجي ديس ۾ پنهنجن پيارن جي وڇوڙي ۾ ڦٽڪي ٿي پر تقدير جي جبر ۽ پنهنجي ٻي وسيءَ جي ان صورتحال ۾ بہ هوءَ مايوس نٿي ٿئي.

ڪتي ڪتي مارئيءَ جو سُر تمثيل ٿو لڳي. هن سُر ۾ بہ ٻين تمثيلن وانگر معنيٰ جا بہ مٿاچرا آهن. هڪ مٿاچرو سڌو سنئون قصي جي معنيٰ وارو آهي، جنهن ۾ مارئي پنهنجن مارن، مڱينديءَ ملير ۽ سرتين سان ملڻ لاءِ تڙپي ٿي. پر معنيٰ جي ٻي مٿاچري تي هي سُر انسان جي روحاني ياترا جو سُر آهي، جنهن ۾ انساني روح آزمائشن مان لنگهندو نيٺ نجات حاصل ڪري ٿو ۽ ان محبوب سان وصل ماڻي ٿو جنهن سان ملڻ جو الست ڪان وچن ٿيل آهي.

اَلستَ بِرَبِڪُم، جڏهن ڪَن پيوم،
'قَالُو بَلِيٰ' قلب سين، تڏهن تِتِ چيوم،
تنهين ويرَ ڪيوم، وچن ويڙيچن سين.

سُر ۾ جيتوڻيڪ اصل قصي وارا واقعا وڏي تمثيل سان بيان ڪيل آهن پر تنهن هوندي بہ پڙهڻ وارو انهن تفصيلن ۾ لڪل تمثيلي معنيٰ سمجهي وچي ٿو. ڪن نقادن اهڙيءَ تمثيل کي چيني ڏيئي (China lamp) جهڙو سڏيو آهي، جيڪا جڏهن ٻريل نہ هوندي آهي تہ ان تي لنڊن جو نقشو نظر ايندو آهي پر جڏهن ٻريل هوندي آهي تڏهن لنڊن ۾ جيڪا باهہ لڳي هئي ۽ جنهن ۾ ڏري گهٽ سارو شهر سڙي ويو هو اها باهہ بہ نظر ايندي آهي. هن سُر جي تمثيل ۾ علامتن جي جدا جدا ماڻهن جدا جدا معنيٰ ڪيل آهي. ڪن ان کي انسان جي اندر جي ان جنگ جي علامت سڏيو آهي. جيڪا نيڪي ۽ بديءَ جي انساني قوتن ۾ لڳل آهي ۽ انسان جي روحاني سفر ۾ ڏاڍائين، ڏکن ۽ لالچ وغيره جا جيڪي مرحلا اچن ٿا انهن مان لنگهي پار پوڻ جي تمثيل آهي. وڏو ادب هميشہ گهڻ۔ پاسائون هوندو آهي ۽ هر دور جا ماڻهو پنهنجن سماجي، سياسي ۽ معاشي حالتن مطابق ان جي تشريح ڪندا آهن. اهو ادب ئي زنده رهي سگهندو آهي جيڪو ايندڙ دور جي مسئلن جو حوالو ۽ نون سوالن جا جواب هوندو آهي. جنهن ادب ۾ اها ڳالهہ نہ هوندي آهي اهو لئبريرن ۾ دفن ٿي ويندو آهي. اڄڪلهہ جي دور ۾ مارئيءَ جي ڪردار جي ايئن بہ

تشريح ڪئي ٿي وڃي تہ مارئي سنڌ آهي، جنهن کي اغوا ڪري باندي بڻايو ويو آهي. اها سنڌ آهي جيڪا مارئيءَ جي روپ ۾ پنهنجا ڏک ڏولاوا ٿي بيان ڪري.

سُر ڪاموڏ کان پوءِ هن سُر ۾ شاهہ مفلس ۽ نادار مارن جي زندگيءَ کي نهايت پرنور انداز سان پيش ڪيو آهي. سُر ڪاموڏ ۾ مهاڻن جي زندگيءَ جو رُخ بدصورتي وارو هو پر سُر مارئي ۾ شاهہ هنن جي مفلسي ۽ ناداريءَ ۾ گذرندڙ زندگيءَ کي روحانيت جو رنگ ڏيئي آدرشي ڪري پيش ڪيو آهي. هنن جي زندگيءَ جا عڪس ڪڏهن شاهہ پاڻ ٿو چٽي تہ ڪڏهن وري مارئيءَ جي واتان بيان ٿو ڪرائي. ائين ٿو لڳي تہ ڪلن جي اجوڪي ڪلچر کان اڳ زرعي ڪلچر واري دور ۾ بہ شهري زندگي، نفعي، ڏيتي ليتي، خود غرضي ۽ لالچ واري هئي جو شاهہ ٿر جي مارن کي فطرت جا فرزند ۽ مثالي انسان ڪري پيش ڪيو آهي. ٿر ۾ هنن جي زندگي گذارڻ جي انداز کي ڏسي ائين ٿو لڳي جڻ ٿَرُ فطرت پرست انارڪستن جي خوابن جي سرزمين آهي. هنن جي سماج ۾ ڪنهن وٽ ڪا ذاتي ملڪيت ڪانهي. ڪو حاڪم ڪو محڪوم ڪونهي. ڪو محصول ڪونهي. ذاتي ملڪيت نہ هجڻ جي ڪري فصل کي لوڙهي ڏيڻ ۽ ان جي رکوالي ڪرڻ جي ضرورت ڪانهي.

پاٽهي پچي پيئيون، ريءَ واهيت، ريءَ واڙ
جوءِ ڪشادي جيڏيين، ملير موڪَ مهاڙ
اُتي اباڻا جَنهن جا، سا ماڙيءَ مور نہ چاڙھ،
جي اُڪنديون آراڙ لوہ تنين کي لاهيين.

هر ڪو پنهنجي ضرورت آهر پوک ڪري ٿو يا جهنگ مان ميوو ۽ پاچيون پٽي آڻي پنهنجون ضرورتون پوريون ڪري ٿو:

نہ ڪا جَهَلَ نہ پَلَ، نہ ڪو راُڻر ڏيهہ ۾،
اٽيو وجهن آهرين، روڙيو رَتا گَلَ،
مارو پاڻ . اَسَنَ، مليرونِ مَرَڪٽو.

ان حالت ڪي جنهن ۾ ماڻهو سڏو سنئون جهنگ مان ميوا ۽ ٻاجهيون پٽي کائي، شاهه "ويڙن سين واپار" ٿو چئي:

تن وَهَين ويڙيچن ۾، سدائين سڪار،
چونڊيو آٽيو چاڙهين، سندو ڏؤنرن ڏار،
جن جو ويڙن سين واپار، سي ڏوٿي هونِ نه ڏيرا.

افلاطون طبقاتي سماج جو وڏو علمبردار هو ۽ اهڙي سماج واري جمهوريت جو تصور پيش ڪيائين جنهن جو حاڪم فلاسفرن جو طبقو هو. يونان جي هڪ ٻئي فلاسفر زينو (Zeno) جيڪو ٽئين صدي قبل مسيح ۾ پيدا ٿيو هو تنهن افلاطون جي جمهوريت جي مخالفت ڪئي ۽ هن رياست ۽ رياستي ادارن ۽ قانون کان انڪار ڪيو. چيائين ته جيڪڏهن ماڻهوءَ کي پنهنجن جبلتن مطابق زندگي گذارڻ جو موقعو ڏجي ته پوءِ پوليس، جيل، عدالت، عبادت گاهن ۽ فوج جي ضرورت ئي ڪانه رهندي. انارڪسٽ رياست ۽ گرجا جي خلاف هئا ۽ چيائون ٿي ته رياست ماڻهوءَ جي جسم کي زنجيرن ۾ جڪڙيو آهي جڏهن ته گرجا هن جو روح کي قيد ڪري هن کان هن جي روح جي آزادي ۽ اظهار جي قوت کسي ڇڏي آهي. شاهه جي مارن جي زندگيءَ ۾ به ڪٿي به مذهب جو حوالو نه ٿو ملي جو مارن لاءِ سارو جهان مسجد آهي ۽ هو پاڻ اهڙا ئي نيڪ انسان آهن جنهن جو مذهب تصور پيش ڪيو آهي.

هن سُر ۾ ايڏي ته وسعت، همه گيري ۽ بلندي آهي ۽ هن جي مرڪزي خيال ايڏو ته شان شوڪت ۽ عظمت وارو آهي جو اسين هن سُر کي (Epic) چئي سگهون ٿا. انسان جي جنگجوئيءَ جو ايپڪ نه پر انسان جي عظمت جو ايپڪ!

حصو ٽيون

* ❊ درسن ڏارون ڏار
* ❊ اُبر چنڊ پس پرين
* ❊ بندر جا پئي
* ❊ ڳجهه ڳجهاندڙ ڳالهڙي
* ❊ رند پروڙن راز
* ❊ آئي مُندَ ملار
* ❊ ڏُک جنين ڏِک
* ❊ جي رُجن راهه پڇن
* ❊ ڪوهه نہ جهاريين جڪرو
* ❊ ناٿ ڏنائون نانهن ۾

درسن ڏارون ڏار

ڪلياڻ ۽ ايمن جا ٻئي سُرَ ڄڻ تہ هڪ ٻئي جي توسيع ۽ تڪميل آهن. ٻنهي جا ڪجهہ موضوع بہ ساڳيا آهن جيئن مَڏُ، عشق جا مريض ۽ ويڄ ۽ طبيب ٻئي ڪلاسيڪي موسيقيءَ جا ۽ عبادت جا راڳ آهن. ٻنهي راڳن جي پراڻين بندشن[1] جو موضوع گهڻي ڀاڱي عبادت وارو ۽ دعائيہ هوندو آهي. شاهہ جي سُر ڪلياڻ جي شروعات بہ حمد سان ٿي ٿئي:

اول الله، عليمُ، اعليٰ عالم جو ڌڻي،
قادر پنهنجي قدرت سين، قائمُ آهہ قديمُ،
والي، واحد، وحده، رازق، رَبُّ رحيمُ،
سو ساراهہ سچو ڌڻي، چئي حمد حڪيمُ،
ڪري پاڻ ڪريمُ، جوڙون جوڙَ جهان جون.

۽ سُرُ ايمن دعا سان ٿو شروع ٿئي:

تون حبيب، تون طبيب، تون درد جي دَوا،
جانبَ، منهنجي جيءَ ۾، آزار جا انواع،
صاحب، ڏي شفا، ميان معذورن کي.

خدا جي حمد کان پوءِ پاڻ سڳورن جا نعتيہ بيت آهن:

وحدهُ لاشريڪ لہُ، جان تون چئين ايئن،
تان مَڃ محمّد ڪارڻي، نرتون منجهان نينهنَ،
تان تون وڃيو ڪيئن، نائين سرُ ٻين کي.

مٿئين بيت ۾ لفظ ڪارڻي جي لغتَ ۾ جيڪي معنائون ڏنل آهن انهن مان هڪ معنيٰ شافع ۽ شفاعت ڪندڙ ۽ ٻي معنيٰ وسيلو ۽

[1] ٻولَ ۽ شاعراڻا بندَ جن کي موسيقيءَ جي زبان ۾ استائي ۽ انتره چئبو آهي

ذريعو آهي. شافع ۽ شفاعت ڪندڙ واري معنيٰ سان بيت جي سٽ جي معنيٰ ٿيندي تہ محمّد ﷺ جن کي شافع مڃ ۽ وسيلو ۽ ذريعو واري معنيٰ سان سٽ جي معنيٰ بيهندي تہ محمّد ﷺ کي ڪائنات جي تخليق ڪارڻ مڃ. يعني تہ تون مڃ تہ خدا هيءَ ڪائنات پاڻ سڳورن لاءِ پيدا ڪئي. اهڙيءَ طرح پاڻ سڳورا ڪائنات جي تخليق جو ڪارڻ آهن. شاهہ جو اشارو صوفين جي ان عقيدي ڏانهن آهي تہ خدا ڪائنات جي تخليق پاڻ سڳورن جي وسيلي سان ڪئي آهي صوفين جي عقيدي موجب پاڻ سڳورن جون ٻہ حيثيتون آهن، هڪ حيثيت انسان واري آهي جنهن ۾ پاڻ سڳورن جنم ورتو انسانن واري زندگي گذاري ۽ وفات ڪيائون ۽ ٻي حيثيت تخليق جي وسيلي واري آهي، ان کي ابن العربي حقيقت محمديہ تو چئي جيڪا حقيقتن جي حقيقت آهي. منصور ۽ ابن العربي جو چوڻ آهي خدا حقيقت محمديہ سان ڪائنات جي تخليق ڪئي ۽ هاڻي ان سان ئي تخليق جو عمل جاري ۽ ساري آهي. حقيقت محمديہ سانئي خدا پاڻ سڳورن کي انسان واري حيثيت ۾ پيدا ڪيو ۽ سڀ نبي سڳورا حضرت ابراهيم عليہ السلام، حضرت موسيٰ عليہ السلام ۽ حضرت عيسيٰ عليہ السلام بہ حقيقت محمديہ سان تخليق ٿيا. منصور چيو تہ:

> ”حضور پاڪ ﷺ جن آدم کان بہ اڳ موجود هئا ۽ قلم کان اڳ سندن اسم موجود هو. پاڻ ان وقت بہ موجود هئا جڏهن نہ جوهر جو وجود هو ۽ نہ حوادث جو جڏهن اول ۽ آخر پردي ۾ لڪل هئا .... سندن تعلق ان قبيلي سان هو جيڪو نہ مشرق مان آيو هو ۽ نہ مغرب مان، سندن نور قلم کان وڌيڪ قديم ۽ روشن آهي.“

هيرا ڪليٽس جو چوڻ هو تہ هن جي خيال ۾ لوگس (Logos) سوچڻ جي هڪ قوت آهي جنهن سان ڪائنات وجود ۾ آئي. پوءِ هو لوگس کي آفاقي قانون جي معنيٰ ۾ استعمال ڪرڻ لڳو. لوگس جي تصور

کان اڳ سمجهيو ويندو هو تہ خدا ڪائنات کان مٿانهون آهي ۽ خدا ۽ ڪائنات جي وچ ۾ ڪي روح وسيلي طور ڪم ڪن ٿا. اڳتي هلي روحن جو تصور لوگس ۾ شامل ٿي ويو. لوگس جو ظهور خدا مان ٿيو ۽ لوگس سان ساري ڪائنات وجود ۾ آئي.[1]

اسلام ۾ اهڙو تصور منصور داخل ڪيو ۽ ان کي حقيقت محمديہ سڏيو جنهن سان خدا ڪائنات کي وجود ۾ آندو.. منهنجي خيال ۾ شاهہ ڪارڻي لفظ ان معنيٰ ۾ ئي استعمال ڪيو آهي.

پهرين بيت ۾ شاهہ خدا جو ماورائيت وارو شخصي تصور پيش ڪيو آهي ۽ خدا جون صفتون بيان ڪيون آهن ۽ پوءِ اڳتي هلي پاڻ سڳورن جي ڪارڻي هجڻ واري وصف جي ذڪر کان پوءِ خدا جو وحدت الوجود وارو تصور بيان ڪيو آهي جنهن جي معنيٰ تہ خدا جي ماورائيت واري شخصي تصور کان خدا جي وحدة الوجودي تصور تائين پهچڻ لاءِ ضروري آهي تہ پهرين پاڻ سڳورن کي ڪارڻي مڃجي ۽ وحدت جي وهانءَ ۾ اهڙي حالت ٿئي جو:

سُرُ ڍونڊيان، ڏڙ نہ لهان، ڏڙ ڍونڊيان سر ناهہ،
هَٿ ڪرايون، آڱريون، ويا ڪپجي ڪانهن،
وحدت جي وهانءَ، جي ويا سي وڍيا.

يا

وحدت جي وڍيا، الاالله سين اورين،
هنئون حقيقت گڏيو طريقت تورين،
معرفت جي ماٺ سين، ڏيساندر ڏورين،
سک نہ سُتا ڪڏهين، ويهي نہ ووڙين،
کُلهنئون ڪورين، عاشق عبداللطيف چئي.

۽ ان کان پوءِ شاهہ مختلف زاوين کان خدا جو وحدة الوجودي تصور پيش ڪيو آهي:

---

[1] Dictionary of Philosophy.

پاڻهين جَلّ جلاله، پاڻهين جان جمالَ،
پاڻهين صورت پرينءَ جي، پاڻهين حسن ڪمال،
پاڻهين پير مريد ٿئي، پاڻهين پاڻ خيال،
سُو سڀوئي حال، منجهان ئي معلوم ٿئي.

--

سوهي، سوهو سو اَجلَ، سو الله،
سو پرين، سر پساهه، سو ويري، سو واهرو.

خدا جو اهو تصور پيش ڪرڻ ۽ داستان جي آخر ۾ شاهه ڪائنات کي خدا جو مظهر ٿو چئي جنهن ۾ پرينءَ (ابن العربي جو الحق) جا ڪيئي روپ آهن. جيءَ هڪ آهي جيڪو هر ڪنهن جيءَ سان جڙيل آهي پر صورتون جدا جدا آهن:

ڪوڙين ڪاياؤن تنهنجيون، لَکن تَک هزار،
جيءُ سڀ ڪنهن جيءَ سين، درسن ڏاروڏار،
پريم تنهنجا پار، ڪهڙا چئي ڪيئن چوان.

جنهن مطابق خدا.هن ڪائنات ۾ پنهنجو ظهور ڪيو آهي ۽ خدا هن ڪائنات ۾ جاري ۽ ساري آهي ان کي سرائيت وارو تصور بہ چئبو آهي. خدا جي ماورائيت ۽ سرائيت وارن تصورن جي (Mç. Giffert) نالي هڪڙي عالم (Encyclopedia of Religion and Ethics) لاءِ لکيل پنهنجي ليک ۾ وضاحت ڪندي لکيو آهي تہ: جديد دينيات ۾ سرائيت يا (Emanation) آهي تہ خدا جو هن ڪائنات ۾ ظهور ٿيل آهي (يعني تہ خدا هن ڪائنات جي باطن ۾ جاري ۽ ساري آهي) خدا جي ان تصور جي بر خلاف خدا جو ماورائيت ان کي Transcendence وارو تصور چوندا آهن، جنهن مطابق خدا ڪائنات کان مٿانهون آهي. خدا جا اهي ٻئي تصور هڪ هنڌ بہ ٿي سگهن ٿا."

(Dr. Mechangro) خدا جي ماورائيت واري تصور لاءِ چيو آهي تہ:

گهڻو ڪري مذهب خدا جو ذڪر عام ماڻهن جي ٻوليءَ ۾ ڪندو آهي. خدا کي انساني صفتن کان ماورا مڃيندي ٻـ خدا کي انساني صفتون جيئن انساني عضوا (يعني هٿ، پير، اکيون منهن وغيره) چرپر، ارادو تبديلي وغيره منسوب ڪندو آهي."

خدا جي اهڙي تصور کي جنهن ۾ انساني صفتون هونديون آهن فلسفي ۾ علم الانسان جي اصطلاح ۾ تشبيهي Anthropomorphic يعني خدا کي پنهنجي شڪل صورت تي تصور ڪرڻ چئبو آهي.[1] امام فخرالدين رازيءَ جو چوڻ آهي تہ قرآن مجيد جو پيغام جيئن تہ هر طبقي جي اعليٰ توڙي ادنيٰ ماڻهن تائين پهچائڻو هو انڪري قرآن مجيد جو انداز عام ماڻهن کي سمجهائڻ وارو آهي. ان سلسلي ۾ پاڻ سڳورن جي هڪڙي حديث بہ بيان ڪئي ويندي آهي تہ پاڻ سڳورن فرمايو تہ اسان نبين کي خدا جو حڪم آهي تہ اسان ماڻهن سان سندن سمجهہ آهر ڳالهہ ڪريون." اهو ئي سبب آهي جو خدا کي سمجهڻ لاءِ خدا ڏانهن ڳالهائڻ، ٻڌڻ ۽ ڏسڻ وغيره جهڙيون وصفون منسوب ڪيون ونديون آهن.

عالمن جو چوڻ آهي تہ خدا جو ماورائيت وارو تصور سامي نسل جي مذهبن جهڙوڪ يهوديت، عيسائيت ۽ اسلام جو آهي، جڏهن تہ سرائيت وارو تصور سرياني ۽ آرياني مذهبن جي پوئلڳن هندو ۽ يونانين جو آهي. خدا جي ان ٻن تصورن ۾ هيٺيون فرق ڏيکاريو وڃي ٿو:

خدا جو ماورائيت وارو تصور	خدا جو سرائيت وارو تصور
1. خدا جو تصور شخصيت جي صورت ۾ ڪيو ويندو آهي، جنهن ڪائنات کي عدم مان وجود ۾ آندو.	1. خدا جو تصور غير شخصي آهي. ڪائنات جي تخليق خدا جي تجلي سان ٿي.

[1] Fregrance of sesfism: Muhammed Qutbe Mehmood Ali.

2. خدا قادر مطلق ۽ بااختيار آهي جيڪو پنهنجي مرضيءَ مطابق ڪائنات ۾ ڦيرگهير ڪري سگهي ٿو.	2. خدا موجب بالذات آهي.
3. خدا قديم ۽ ڪائنات حادث آهي.	3. خدا ۽ مادو ٻئي قديم آهن. خدا ۽ مادي ۾ روح ۽ جسم جو تعلق آهي.
4. وحدت شهود يا همہ از اوست جو تصور آهي. بندو ڪٺي ڪيتري بہ ترقي ڪري خدا جي ذات سان متحد ٿي نٿو سگهي.	4. وحدت الوجود ۽ همہ اوست جو تصور آهي. انساني روح ارتقا جون منزلون لنگهندو پنهنجي اصل ماخذ ۾ فنا ٿي وڃي ٿو.
5. خدا پنهنجي برگزيده بندن سان هم ڪلام ٿيندو آهي ۽ فرشتن جي معرفت هنن تائين پنهنجا احڪام پهچائيندو آهي.	5. وحي ۽ الهام جو تصور ڪونهي. جڏهن ڪنهن ماڻهوءَ تي ڪثرت ۽ مايا جو فريب ظاهر ٿيندو آهي تڏهن هو پنهنجو پاڻ خدا سان تعلق پيدا ڪرڻ جي قابل ٿي ويندو آهي.

يهودين جي مذهبي ڪتابن ۾ خدا جو انساني وصفن وارو تصور هيئن بيان ڪيل آهي:

> اي يروشلم! هاڻي تو تي ڪير رحم ڪندو ڪير تنهنجو همدرد ٿيندو. تنهنجي خيريت ۽ عافيت پڇڻ لاءِ ڪير توڏانهن ايندو. خداوند فرمائي ٿو تہ تو مون کي ترڪ ڪيو ۽ مون کان ڦري وئين ان ڪري مان تو ۾ هٿ وجهندس ۽ توکي برباد ڪندس. توتي ترس کائيندي کائيندي مان هاڻي بيزار ٿي پيو آهيان.[1]

---

[1] علي عباس جلالپوري

هٿ وجهڻ، برباد ڪرڻ، ترس کائڻ ۽ بيزار ٿيڻ اهي سڀ انساني وصف آهن، جن سان خدا کي موصوف ڪيو ويو آهي.

ان جي پيٺ ۾ سرائيت وارن جو چوڻ آهي تہ وجود هڪ آهي باقي سڀ نظر جو دوکو آهي. انساني روح جو منبع روح ڪُل آهي ۽ انساني روح پنهنجي منبع ڏانهن موٽڻ ۽ ان ۾ جذب ٿي وڃڻ لاءِ هر وقت بيتاب رهندو آهي. سالڪ جي آخري منزل "فنا في الله" آهي جتي پهچي هو ابدي نجات حاصل ڪندو آهي ۽ حق ۾ جذب ٿي حق ٿي ويندو آهي. جيئن قطرو سمنڊ ۾ داخل ٿي سمنڊ ٿي ويندو آهي. ابن سينا، اخوان الصّفا، ابن العربي ۽ شهاب الدين سهروردي جي مقتول جهڙن صوفين جو خداوند جو اهوئي تصور آهي. جڏهن تہ شيخ احمد سرهندي وحدت الوجود ۽ همہ اوست کي الهام سمجهندو هو ۽ همہ از اوست جو قائل هو.

اسلام ۾ جيتوڻيڪ يهوديت ۽ عيسائيت وانگر خدا جو ماورائي تصور آهي پر امام غزالي خدا جي سرائيت واري تصور کي اسلام جي خلاف نہ سمجهندو هو. سندس چوڻ هو تہ قرآن جو هڪ ظاهر ۽ هڪ باطن آهي ۽ انهن ٻنهي ۾ تضاد ڪونهي. ماڻهن کي سمجهائڻ لاءِ ضروري آهي، تہ خدا جي صفتن کي انساني صفتن ۾ بيان ڪيو وڃي. ٻي صورت ۾ ڪيتريون ڳالهيون ماڻهن جي سمجهہ کان رهجي وينديون. ڪيترن عالمن جو چوڻ آهي تہ اسلام ۾ ماورائيت ۽ سرائيت وارا ٻئي تصور آهن. قرآن مجيد ۾ خدا کي آسمانن ۽ زمينن جو نور سڏيو ويو آهي جنهن جي معنيٰ تہ خدا نور جي صورت ۾ ساري ڪائنات ۾ جاري ۽ ساري آهي.

مان مٿي چئي آيو آهيان، تہ شاهہ وٽ خدا جا ٻئي تصور آهن. سسئي پاڻ پنهون آهي. هن جو پنهون هن جي پنهنجو پاڻ کان ٻاهر نہ آهي. هن جو وجود ئي وڪار آهي. سُر سهڻيءَ ۾ بہ پريںءَ جي جر ٿر ۾ پچار آهي.

’جر ٿر تک تنوار، وڻ ٽڻ وائي هيڪڙي،‘

يا

'لهرن لک لباس، پاڻي پسڻ هيڪڙو،'

پر ساڳئي وقت خدا مخلوق کان ماورا آهي. هو سپڙ ۽ ڏاتار آهي ۽ بندو سيڪڙو ۽ نسورو ڏوهہ آهي:

تون سپڙ آءٌ سيڪڙو تون ڏاتار آءٌ ڏوهہ،
تون پارس آءٌ لوهہ، جي سيڇين تہ سون ٿيان.

سپڙ ۽ سيڪڙو ڏاتار ۽ مگتي، پارس ۽ لوهہ جا هڪ ٻئي کان جدا وجود آهن. انهن جي وجود جي وحدت ڪانهي پر وجود جي ٻيائي آهي. ايئن ئي ڄام تماچي لم يلد ولم يولد ۽ هن جو تخت ڪبر ڪبرياءَ آهي.

نہ ڪنهن ڄايو ڄام کي، نہ ڪو ڄامَ وياءَ،
نڏيءَ وڏيءَ گندريءَ، سين آه سياءَ،
'لمَ يلد ولم يولد'، ايءَ نجابت نياءَ،
ڪبر ڪبرياءَ، تخت تماچيءَ ڄام جو.

سر سهڻيءَ ۾ وري چئي ٿو تہ:

سا هڙ سا سهڻي، سائِرِ پڻ سوئي،
آهي نجوئي، ڳجهہ ڳجهاندر ڳالهڙي.

خدا جي انهن ٻن تصورن جي ڇنڊڇاڻ کان سواءِ سُر ڪلياڻ جو ٻيو منظر شروع ٿو ٿئي. اهو منظر سُر ايمن جي اُنين داستان تائين پکڙيل آهي ۽ ان ساري منظر ۾ يار جي عشق ۽ سندس هجر ۾ عاشقن جي حالت جا اميجز چٽيل آهن. صوفين جو عشق، هجر ۽ وصل جو خاص تصور آهي اي.جي.آربري (A. j. Arbery) پنهنجي ڪتاب The Doctrine of the Sufis ۾ ٻڌائي ٿو تہ هڪڙي صوفيءَ جو قول آهي تہ محبت سان ماڻهوءَ کي خوشي ملندي آهي پر الله سان محبت ڪرڻ سان خوشي نہ ملندي آهي ڇاڪاڻ تہ حقيقت تائين پهچڻ لاءِ حيرت، غير مشروط اطاعت ۽ وحشت مان لنگهڻو پوندو آهي. خدا پنهنجي بندي سان ايئن محبت ڪندو آهي جو ڪيس ايذاءُ ڏيندو آهي ۽ ڪيس ان لائق ئي نہ

ڇڏيندو آهي تہ هو خدا کان سواءِ ڪنهن بہ شيءِ سان محبت ڪري سگهي. آربري هڪڙي ٻي صوفيءَ جو قول ڏنو آهي تہ جيڪڏهن محبت مخلوق سان هوندي آهي تہ خوشي ملندي آهي پر جي خالق سان هوندي آهي تہ اها محبت عاشق کي فنا ڪري ڇڏيندي آهي ... ڇيو وڃي ٿو تہ خدا سان بندي جي عشق جو تصور پهريون دفعو (Plorinus) نالي فلاسافر 205 عيسويءَ ۾ پيش ڪيو. پهريون دفعو هن خدا کي حقيقي محبوب سمجهيو ۽ چيو تہ خدا حسن ۽ جمال آهي. خدا جي حسن ۽ جمال جي ڪري ماڻهوءَ جي دل ۾ عشق پيدا ٿيندو آهي ۽ ان عشق جي ڪري ئي ڪائنات جو نظام قائم آهي. اسلام جي اوائلي دور جا فلاسافر جن کي 'اخوان الصفا' چوندا آهن پلوٽينس جي فلسفي کان تمام گهڻو متاثر هئا. هنن پنهنجن رسالن ۾ جنهن يوناني فلاسافيءَ جي اپٽار ڪئي آهي اها پلوٽينس جي ئي فلاسافي هئي. هنن پنهنجن رسالن ۾ خدا سان محبت جو تصور وڏي تفصيل سان پيش ڪيو. ان کان اڳ قرآن مجيد، حديث شريف يا جاهليت جي دور جي ڪنهن بہ شاعر وٽ خدا سان عشق جو تصور نٿو ملي. اهو پلوٽينس هو جنهن چيو تہ انساني روح پنهنجي اصل منبع کان وڇڙڻ کان پوءِ ان ڏانهن موٽي وڃڻ لاءِ تڙپندو آهي. مان مٿي هڪڙي صوفيءَ جو قول ڏيئي آيو آهيان تہ خدا جي محبت عاشق کي فنا ڪري ڇڏيندي آهي ظاهر آهي تہ عشق ۾ هن جي انا ۽ خودي فنا ٿيندي آهي ۽ شاهہ جي سر ايمن ۽ ڪلياڻ پنهي سرن ۾ اسين عاشقن کي فنا ٿيندو ٿا ڏسون. هنن کي عشق جو اهڙو آزار آهي جو پرينءَ کان سواءِ ٻيا سڀ ويچ انڌا اونڌا آهن ۽ سندن ڪل تا ڪانئين. يار جو هجر سوريءَ جي سواري آهي ۽ هو سوريءَ کي سيج ٿا سمجهن. پهرين ڪاتي پائي پوءِ ٿا پرتيٽو پڇن. سر اڏيءَ تي ٿا ڏرن تہ من محبوب سندن ڪنڌ ڪپي. اڱيان اڏين وٽ آهن تہ پويان سُر سانباهي بيٺا آهن ۽ ڪلالڪي هٽ تي ڪسڻ جو ڪوپ پيو وهي. زهر پيا پيئن. ڪانار يا پيا ڪُٽڪن ۽ وا ڍوڙڪي منهہ ۾ ڪنجهہ لڳي پئي آهي. سچڻ سُر ٿو سچين ۽ کان ڪڙڪڙ

ڪندو وجودان نڪري ٿو وڃي ... اهي سپيئي عشق وارن جي هڪ حالت ۾ فنا ٿي ٻي حالت ۾ اچڻ جا اميجز آهن ۽ ان حالت ۾ اچڻ کان پوءِ ئي محبوب جو مشاهدو نصيب ٿيندو آهي.

سوري جنين سيج، مرڻ تن مشاهدو.

حضرت عيسيٰ عليہ السلام جي مصلوب ٿيڻ ۽ منصور جي سوريءَ تي چڙهڻ کان پوءِ مذهبي توڙي غير مذهبي ادب ۾ سوري ۽ صليب سچ جي علمبردارن، ڪي موجود جي محافظن پاران ايذاءُ ڏيئي مارڻ جون علامتون ٿي ويون آهن. پر هن سر ۾ شاهہ سوريءَ کي عاشقن جي ايذائن جي علامت طور آندو آهي. هجر ۾ هنن جي حالت سوريءَ ئي منصور جهڙي آهي. سُر ۾ سوريءَ جو پهريون ذڪر ئي هجر جي حالت جي حوالي سان ٿو ٿئي.

اگهي اگهائي، رنج پريان ڪي رسيو
چڪيم چڱائي، سورانگهي سوريءَ تان.

هجر يار جي ڪيفيت اها آهي جو عاشق کي جڻ تہ ڏينهن ۾ سو وار سوريءَ تي چڙهڻو ٿو پوي:

سوريءَ جي سوار ڏهاڙيو چنگ چڙهين،
جمر ور چي چڏئين، سڪڻ جي پچار
پرت نہ پسين پار، نينهن جئان ئي نگيو.

ايئنءَ ئي ڪاتيءَ جو استعارو استعمال ٿيل آهي.

پهرين ڪاتيءَ پاءُ، پڇج پوءِ پريتڻو
ذڪ پريان جو ڏيل ۾، واڄٽ جئن وڄاءِ،
سيخن ماه پڇاءِ، جو نالو ڳيڙءِ نينهن جو.

ان کان پوءِ شاهہ ان ساڳئي حالت جي تشريح لاءِ موڪي ۽ متارا واري لوڪ ڪهاڻيءَ جي مَڌُ، زهر، زهر پيا ڪن ۽ خود موڪيءَ کي نئين معنيٰ ڏني آهي صوفياڻي شاعريءَ ۾ شراب خدا جي عشق جي مستي جي علامت رهيو آهي. پنهنجي ان روحاني سرمستي ۽ خوشيءَ جي اظهار لاءِ

صوفين عام دنياوي ۽ روزاني زندگيءَ مان تشبيهون ۽ استعارا چونڊيا آهن تہ جيئن عام ماڻهو ان خوشي ۽ روحاني ڪيفيت کي محسوس ڪري سگهي. دنيا جي ڪيترن مذهبن ۾ شراب عبادت جو حصو رهيو آهي. يوناني ديوتا اولمپس پهاڙ تي نيڪٽر شراب ۽ هندوستاني ديوتا سوم رس پيندا هئا. شو ديوتا جو نالو مهيشور يعني وڏو ديوتا (مها ايشور) بہ آهي. ان روپ ۾ شو شراب جو ديوتا آهي. سنڌيءَ ۾ اُچار مهيسر آهي. شاهہ بہ ان کي ان اُچار ۾ استعمال ڪيو آهي:

جي اٿيئي سَڌَ سُرڪ جي، تہ وَڃُ ڪلالڪي ڪُوءِ،
مهيسر جي مَنڌَ جي، هُتِ هَڏِهين هُوءِ،
جان رمز پروڙيم رُوءِ، تان سِرُ وَٽِ سُرڪي سَگهَٽي.

يوناني ديومالا ۾ ڊايونيسس ديوتا شَراب ۽ انگور جو ديوتا آهي. هن جا پوئلڳ جڏهن شراب پي مست ٿيندا هئا تڏهن هنن جي خودي ۽ پاڻُ ختم ٿي ويندا هئا. ۽ پاڻ وڃائي هوپنهنجي ديوتا سان هڪ ٿي ويندا هئا. هن سُر ۾ شراب، پيا ڪن جي انفاديت ۽ پنهنجي وجود کي ڪُل کان الڳ سمجهڻ واري احساس کي ختم ڪرڻ جو استعارو آهي ۽ شراب چڪائڻ وارا اُهي ڪلال آهن جيڪي پيئڻ واري کي هڪ حالت ۾ فنا ڪري ٻيءَ حالت ۾ تا آڻن:

جي اٿيئي سَڌَ سُرڪ جي، تہ وڃُ ڪلالڪي هٽ،
لاهي رک لطيف چئي، مٿو ماٿي وٽ،
سِر ڏيئي مِ سٽ، پيچ کي پياليون.

❊❊❊

مَ ڪر سَڌَ سَري جي جي، تون تارئين ٿوهہ،
پيتي جنهن پاسي ٿئي، منجهان رڳن روح،
ڪاتي چَڪُ ڪڪوهَ، لاهي سِرُ لطيف چئي.

❊❊❊

سسي سي گهرن، جي واتيندڙ وچ ۾،
اوءِ ڪين پيو پڇن، سرو جن سنباهيو.

هنن سرن ۾ شاهه مي نوشن جي مي نوشيءَ جا ڏاڍا شاعراڻا اميجز ٺاهيا آهن. شرابي شراب جي نشي ۾ مست ٿي هڏڪيون پيا ڏين پر اڃا پيئڻ کان نٿا مڙن ۽ ساقيءَ کي پيا چون تہ "بر خيزبده ساقي!"

ڳهٽن ۾ ڳهٽڪن، وٽيون پيئن وهَ ڳاڙيون،
بر خيز بده ساقي، پيار کَي پرين،
پڪين ڪين پرچن، مٿ تڪاؤن منجهيان.

يا وري هي بيت تہ رات ميخاني تي جيڪا ماڪ پئي ساوا ٺاڙٺن جي مٿان وجهو:

وجهج واٺاڙٺن تي، ميخاني جي ماڪ،
ٿيندي سَڌَ سڀ ڪنهن، هنڌ هنڌ پوندي هاڪ
پرهُ جا پياڪ، جُہ سي اڳڻ آيا

۽ اهي پره جا پياڪ جڏهن اڳڻ ايندا تہ ميخاني ۾ شراب جي سُڃَ ڪري ڇڏيندا:

جُہ سي اڳڻ آئيا، تہ سرو ڪندا سُڃَ،
سائي ٿيندي اُڄ، هي پيتو هو آڻ ڪي.

عشق جي آزار هجر ۾ محبوب جي وصل لاءِ تڙپ صوفي شاعريءَ جا خاص موضوع رهيا آهن ۽ ٻيو خاص موضوع آهي علم کان بس ڪرڻ. الف پڙهي ٻيا ورقَ وسارڻ. قاضيءَ کي ان ڳالهہ جو احساس ڏيارڻ تہ هن گهڻو ئي علم حاصل ڪيو ۽ ڪاغذ ڪارا ڪيا پر علم سان هو پرينءَ کي حاصل ڪري نہ سگهيو. علم ۽ عقل جي واٽ ڇڏي دول جو ڏڳ وٺڻ سان ئي پرينءَ جو ادراڪ ٿئي ٿو. سر ايمن ۾ ان موضوع تي ٻہ بيت آهن:

اکر پڙهہ الف جو ورق سڀ وسار
اندر تون اُجار پنا پڙهندين ڪيترا

***

جئن جئن ورق وارئيين، تئن تئن ڏئو ڏوھ،
تنھن ڪھڙيءَ ڪبو ڪوھَ؟ جي رھڻيءَ رھيو نہ سپرين.

محققن جو چوڻ آھي تہ تصوف ۾ علم ڪان بس ڪري دل جي ڏگ تان پرينءَ کي ڳولھي لھڻ واري رويي جي شروعات امام غزاليءَ ڪان ٿي. امام صاحب جيتوڻيڪ پنھنجي علمي زندگيءَ جي شروعات فلسفي سان ڪئي پر پوءِ فلسفي ڪان تائب ٿي ويو. ان تبديليءَ جو سبب اھو ٻڌايو وڃي ٿو تہ فلسفي پڙھڻ سان ھن جي دل ۾ شڪ شبھا پيدا ٿيا. پھرين پاڻ مدرسہ نظاميہ ۾ پڙھائيندو ھو پر چار سال پڙھائڻ ڪان پوءِ ھن جي دل ۾ جڏھن مذھب جي باري ۾ شڪ شبھا جاڳيا تڏھن ھن پڙھائڻ ڇڏي ڏنو ۽ مجاھدا ڪرڻ ۽ چلا ڪڍڻ شروع ڪيائين. ڏھن سالن تائين ھو مجاھدا ڪندو ۽ چلا ڪيندو رھيو ۽ پوءِ ھو ان نتيجي تي پھتو تہ حقيقت جي ادراڪ لاءِ مراقبا ۽ مجاھدا ضروري آھن ۽ عقلي دليلن سان حقيقت جو ادراڪ ٿي نٿو سگھي. پاڻ عالمن ۽ صوفين جي نقطہ نظر جو فرق ٻڌائيندي فرمائن ٿا:

”اول تصوف جو لاڙو علمن ڏانھن نہ پر الاھي علمن ڏانھن ھوندو آھي. اھوئي سبب آھي جو ليڪڪن جا ڪتاب نہ پڙھندا آھن. بحث نہ ڪندا آھن. چوندا آھن تہ پھرين چڱيءَ طرح مجاھدو ڪرڻ گھرجي. اضافي صفتن ۽ تعلقدارين ڪان پاسو ڪري پوريءَ ھمٿ سان خدا ڏانھن ڌيان ڏيڻ گھرجي. ايئن ڪرڻ سان خدا تعالي پاڻ پنھنجي بندي جي قلب جو متولي ٿي ويندو ۽ جڏھن خدا متولي ٿيندو تہ پوءِ بندي تي رحمت جو پاڇو پوندو ۽ قلب روشن ٿي ويندو. پنو کلي ويندو ۽ سر ملڪوت ھن تي ظاھر ٿيندو قلب جي اڳيان حجاب ھٽي ويندو ۽ امورِ اَلاھي جا حقائق ھن تي ظاھر ٿيندا.“

(احياء علوم الدين، ترجمو سيد عباس جلال پوري)

امام غزالي ڪان اڳ ڪنھن بہ مسلمان عالم عقل ۽ علم جي ايئن ترديد نہ ڪئي آھي. ھنن عقل کي حقيقت تائين پھچڻ لاءِ وڏو رھبر ٿي سمجھيو ۽ ھو عقل کي نفس ناطقہ چوندا ھئا جيڪو ارسطوءَ جي

Rational Soul جو ترجمو هو. مشهور صوفي شيخ شهاب الدين سهرورديءَ چيو تہ ماڻهوءَ جي ذهن ۾ روح تي عقل جي حاڪميت هوندي آهي. اندلس جي مشهور فلاسافر ابن الطفيل جو چوڻ هو تہ عقل جي ڪري انسان کي اشرف المخلوقات جو رتبو مليو. رياضت ۽ مجاهدي کي ڪونہ مڃيندو هو. چوندو هو تہ رڳو غور ۽ فڪر سان پوري معرفت حاصل ڪري سگهجي ٿي.

شاهہ امام غزاليءَجي پيرويءَ ۾ عقل جي رهبريءَ کي نہ ٿو مڃي، ڏاهپ سان ڏک ٽا ملن جڏهن تہ پورائيءَ ۾ پرين جا پال ٽا ٿين. هن سُر ۾ بہ شاهہ الف پڙهي ٻيا ورق وسارڻ جي ڳالهہ ٿو ڪري.

اُبر چنڊ! پس پرين

ُر ڪنيات ۾ سُر ڪلياڻ ۾ سُر ايمن وانگر عشق ۾ جمال، هجر ۾ وصال جو سُر آهي، پر هن سُر جو مزاج انهن ٻنهي سرن کان الڳ آهي. هن سُر ۾ ڪوبہ گوڙهو صوفياڻو نقطو بيان ڪيل نہ آهي. علامتن جا تَهہَ ڪونهن ۾ جي آهن بہ تہ اهي ڪٿي بہ اهڙا چِٽا نٿا ٿين جو بيت جي ڪا اندروني معنيٰ ظاهر ٿئي ۾ ڪا ٻي حقيقت جهڙ ۾ جهالا ڏيندڙ پنهونءَ جي پرتو وانگر ڏيندي محسوس ٿئي. هجر ۾ وصف جون سڌيون سيئون ڳالهيون آهن. حسن آهي، عشق آهي، چنڊ آهي، ماڪ ڀنل چانڊاڻ آهي ۽ اهڙا محبوب آهن جيڪي چندن ۾ چڪ تيل چوٽا ڪولي ولهہَ ۾ ستل آهن ۽ چوڏهينءَ جو چنڊ مٿن ٽِڪَ ٻڌي بيٺو آهي:

اُبر چنڊ! پَسُ پرين، تو اوڏا مون ڏور،
سجڻ سُتا ولهہ ۾، چوٽا ڀري ڪپور.

جيڪي پنهنجن لال لڱن تي چندن جو چورو ملي، پرينءَ جي واٽ تا نهارين ۾ پرينءَ جي نہ اچڻ جي ڪري سندن لال لِڱ ۾ ڪافور ڪومائجي ٿا وڃن.

لايان لال لڱن ڪي، چندن ڀري ٻور
ڪوماڻو ڪپور، مون واجهائيندي پرينءَ ڪي

۾ جن جي سونهن آڏو چوڏهينءَ جي چنڊ جو حسن ڪا معنيٰ نٿو رکي:

چوڏهينءَ چنڊ! تون اُبرين، سهسين ڪرين سينگار،
پلڪ پريان جي نہ پرين، جي حيلن ڪريين هزار،
جهڙو تون سڀ ڄمار، تهڙو دم دوست جو.

سُر جي ذري گهٽ اڌ حصي ۾ چوڏهينءَ جو چنڊ ڪرٽيل آهي ۽

جدا جدا انساني ڪيفيتن جي حوالي سان چنڊ جي ڪيفيت بيان ڪيل آهي. وصل جي راتيءَ وقت چنڊ اڄائي ڪيو بيٺو آهي، پرينءَ جي اڄڻ جو وارو آهي تہ چنڊ جو بہ اُمارو آهي.

اڄ پڻ اڄائي، چوڏهينءَ ماهہ چنڊ جي،
مون گهر مون پرين جي، اڄڻ جي وائي
مون گهر واڏائي، پيئي ڪام ڪرن ۾.

***

اڄ پڻ اُمارو چوڏهينءَ مان چنڊ جو
مون گهر مون پرين جي، اڄڻ جو وارو
سڄڻ سوپارو پيچ پنيءَ گهر آئيو.

۽ هجر واري حالت ۾ چنڊ جي ڪيفيت هي آهي:

چنڊ! چٽائي تنهنجي، سياهيءَ ۾ سُور
لايان لال لڱن کي، چندن پري پُور
ڪوماٽو ڪپور مون واجهائيندي پرينءَ کي.

چنڊ پرينءَ کي پيغام پهچائڻ جو وسيلو آهي ۽ عاشق پاران چنڊ کي پنهنجي محبوب لاءِ پيغام پڏائيندي شاهہ پنهنجي ان ممدوح محبوب جو ڏس تو ڏيئي جنهن جي عشق ۾ هن هي سر رکيو آهي ۽ جنهن کي هو "عالم آسرو" تو چئي.

آءُ جي ڏيئينءَ سنيها، سي تون، چنڊ! پلءِ ٻَنڌُ،
چئج حال حبيب کي، نيئي نِوڙائي ڪَنڌُ،
تو تيڏانهن پَنڌُ، جيڏانهن عالم آسرو.

۽ جتي بہ عاشق محبوب جي چنڊ سان ڀيٽ ڪري پنهنجي محبوب جي حسن کي چنڊ جي حسن کان مٿاهون تو ڏيکاري، اُتي اهو محبوب شاهہ جو ممدوح محبوب آهي:

تون اڇو منجهہ رات، سڄڻ نت سوجهرو

***

جهڙو تون سپ چمار تهڙو دم دوست جو.

***

ٻه اکيون ٽيون نڪ، تو ۾ ناهي پرينءَ جهو.

***

منهن ۾ ٻريئي مڇ، تو ۾ ناهي پيشاني پرينءَ جي.

گهڻو ڪري شاهه عاشق جو واتان محبوب جو حسن بيان نٿو ڪرائي پر هن جي واتان ان حسن جي هجر ۾ سندس ڪيفيت تو بيان ڪرائي. محبوب جي حسن جو اظهار ڪري نٿو سگهجي. سهڻي ساهڙ لاءِ رڳو ايترو چئي ٿي سگهي ته:

ساهڙ مون جئن سرتيون، جي ڏسو سپيئي،
ته سمهو ڪين سڪ تي، پاسو ور ڏيئي،
مونهان اڳيئي، گهڙو سپ گهڙا ڪٽي.

هن بيت ۾ سهڻي ساهڙ جو حسن بيان نٿي ڪري پر ساهڙ جي حسن سان پيدا ٿيندڙ احساساتي ڪيفيت تي بيان ڪري جنهن سان ساهڙ جو حسن جو اهڙو تصور ٿو قائم ٿئي جيڪو بيان کان ٻاهر آهي. ايئن هتي ٻئي بيت ۾ چئي ٿي:

جيڪي ڏٺو مان، سر جي ڏٺو جيڏيين.

پر ڪٿي ڪٿي شاهه محبوب جو جڏهن حسن ٿو بيان ڪري تڏهن ايئن ٿو لڳي ته اهو محبوب هن جهان جي نه پر ڪنهن ٻئي جهان جي مخلوق آهي:

ڪٿي نيڻ خمار مان، جان ڪيائون ناز نظر،
سورج شاخون جهڪيون، ڪوماڻو قمر،
تارا ڪتيون تائب ٿيا، ديکيندي دلبر،
جهڪو ٿيو جوهر، جانب جي جمال سين.

يا

اونداهيءَ اڌ رات ۾، پرينءَ ٻسايو ٻاڻ،
چنڊُ ڪتين ساڻ، پيهي ويو پڙلاءَ ۾.

يا سُر بروو ۾ پرينءَ لاءِ چئي ٿو:

ناز منجهاران نڪري، جڏهن پرين ڪري ٿو پَنڌُ،
پُوَن پڙ "بسم الله" چئي، راهَ چمي ٿي رَندَ،
اُپيون گهٽي ادب سين، حورون حيرت هنڌُ،
سائينءَ جو سوڳنڌُ، ساجن سينئان سُهٽو.

شاعرن جي اهڙي اندازِ بيان جي ڪري چيو ويندو آهي تہ شاعريءَ جي دنيا غير منطقي هوندي آهي ۽ شاعر Never never land تخليقي ڪندا آهن، جنهن ۾ غير منطقي ڳالهين ۽ زندگيءَ کان وڏا (Bigger than life) ڪردار هوندا آهن. شاھ جنهن محبوب جي تعريف ڪئي آهي، اهو زندگيءَ کان وڏو ۽ هن جهان کان ماورا ڪنهن ٻئي جهان جو ڪردار ٿو لڳي. ائين نہ آهي. اهو ڪردار اسان جي جهان جو ئي ڪردار آهي پر احساسن جي انڊلٺي رنگن ۾ ويڙهيل آهي ۽ احساسن جي پنهنجي حقيقت ۽ ان حقيقت جو پنهنجو منطق هوندو آهي. انسان جي آھ و زاريءَ ۾ پنهنجي ترتيب ۽ پنهنجو منطق هوندو آهي ۽ غالب سچ چيو آهي تہ:

فرياد ڪي ڪوئي لئي نهين هي،
نالہ پابندي ني نهين هي.

دنيا جي شاعريءَ ۾ شاعر جُدا جدا انساني ڪيفيتن ۽ صورتحال جي حوالي سان چنڊ جي تشريح ڪندا رهيا آهن. اوائلي دور جي ديومالائن جي تخليقڪار شاعرن چنڊ جي ديويءَ جي روپ ۾ تشريح ڪئي. يونانين لاءِ چنڊ ڏيانا ديوي هو پر پوءِ ان کي selence ديوي سڏڻ لڳا. اها چاندوڪي راتين جي ديوي هئي جيڪي وصل جون راتيون هونديون آهن. اوماس جي راتين جي ديوي هيڪيٽا (Hecata) هئي جيڪا اونداهيءَ ۾ ٽيندڙ ڪارن ڪمن جي ديوي هئي ۽ اوماس جي راتين ۾ ٻہ واٽن تي ماڻهن جو ڏڳ جهلي بيهندي هئي. روم ۾ چنڊ جي ديويءَ جو نالو ليئنا (leene) هو. هندو ديومالا ۾ "سوم" چنڊ جو نالو هو

۽ سومر رس ديوتائن جو شراب هو. چنڊ گرهڻ کي خراب سڳوڻ سمجهيو ويندو هو. پيٽ واري عورت جي ٻار تي چنڊ گرهڻ جو خراب اثر پوندو هو. چنڊ جي ڪن تاريخن جو ماڻهن جي ذهن تي اهڙو اثر ٿيندو هو جو هو چريا ٿي پوندا هئا. انڪري چرياپ کي ليئنا (leene) ديوي جي حوالي سان ليونسي (lunacy) چئبو آهي. مسلمانن جو ڪئلينڊر چنڊ سان شروع ٿو ٿئي. دنيا جي شاعرن ۾ چنڊ احساسن جي اظهار جو وسيلو ۽ چانڊاڻ محبوب سان وصل جي بيتابيءَ کي وڌائيندي آهي ۽ ماڻهو اداس هوندو آهي تہ چنڊ بہ سوڳوار نظر ايندو آهي. انگريزيءَ جي مشهور شاعر شيليءَ کي پنهنجي ڪنهن خاص احساسي ڪيفيت ۾ چنڊ ڪنهن مرندڙ عورت جهڙو نظر ٿو اچي:

"۽ (چنڊ) ان عورت جهڙو هيڊو ۽ ڪمزور آهي
جيڪا چاريءَ وارو نقاب منهن تي سکي وجهي
پنهنجي پاڳل پٽي جي ڪري ٿا ٿڙندي
پنهنجي چيمبر مان ٻاهر نڪري آئي آهي."

جديد طرز جي شاعره سيلوا پاٿ (silucia path) لاءِ چنڊ عورت جي علامت آهي. جيڪو عورت وانگر Passive دائرو آهي ۽ سج جيڪو نرُ آهي تنهن جي وڌائيءَ جو عڪاس آهي:

"چنڊ دَرُ نہ آهي، پاڻ منهن آهي
هر سمنڊ کي ڪاري گناهہ وانگر پنهنجي پنيان گهلي ٿو
۽ مڪمل مايوسيءَ سان همڪنار آهي."

۽ مشهور عڪاس شاعر (Imagist) ٽي. اي هُملس (T. E. Hulmes) لاءِ چنڊ ٻار جي ڦوڪڻي وانگر آهي.

"خاموش بندر جي مٿان آڌيءَ رات جو
بادبانن جي رسن سان ٻڌل مستول جي اوچائيءَ ۾ اٽڪيل چنڊ
هتان ڪان ايڏو پري ٻار جي ڦوڪڻي وانگر ٿو لڳي
جنهن سان کيڏندي هو ان کي وساري ويو آهي

فلپ سڊني (Philip sidny) چنڊ لاءِ چئي ٿو:

اي چنڊ! تون ئين نہ ٿڪل ورمن سان آسمان ۾ چڙهين پيو
ڪيڏي خاموشي ۽ ڪيڏي ٿڪل چهري سان.

اهي سڀ ڪيفيتون چنڊ جون نہ پر شاعرن جون پنهنجون آهن جن ڪيفيتن ۾ هو چنڊ کي محسوس ٿا ڪن هن سُرڪنڀات ۾ بہ چنڊ جون ساريون ڪيفيتون عاشق جي ڪردار جون ڪيفيتون آهن.

شاهہ لفظن جو مصور آهي. هو لفظن جي رنگت سان اهڙو "لينڊ اسڪيپ" ٺو چٽي جو پڙهندي ائين ٿو لڳي ڄڻ اسين بہ ان لينڊ اسڪيپ جو حصو آهيون. چنڊ رات، نيڻ نهارتائين سنئين پَٽ تي سُتل چانڊوڪي، نئين پريت ۽ پنڌ پرانهون. اُٺ تي سوار عاشق اٺ کي پنهنجي محبوب ڏانهن ڪاهيندو پيو وڃي. اهو رڳو ٻاهر جو لينڊ اسڪيپ ناهي پر انساني احساسن جو بہ لينڊ اسڪيپ آهي:

رات سُهائي، پونءِ سنئين، پريت نئين، پنڌپور
ميا! محبوبن جي، هلي وانءُ حضور
جي چٽڪن چتَ ۾، سي ڪيئن سڄڻ ڏور
الله لڳ اسور، اُتان، تي آءُ تون.

***

رات سُهائي پون سنئين، پاهِ گهرجي پَلُ،
آهر ۾ ايلاچيُون، چندن چري چَلُ،
مون تو سين ڳالهڙي، ٻئي ڪنهين مَ سَلُ.
هاهُرَ ڪندو هَلُ، نہ ڪجايون ڪرن کي.

چنڊ ڪانپوءِ هِن سُر جو ٻيو اهم ڪردار ڪرهو آهي. سُر جو هيرو جيئن چنڊ سان هم ڪلام آهي ايئن ميي سان بہ هم ڪلام آهي، ڪيس محبوب سان جلد ملائڻ لاءِ "ايلا چيون ۽ چندن چري چل" جي لالچ ٿو ڏي ۽ ڪيس پنهنجو ڪَرَ سجاڻن لاءِ ٿو چئي:

ڪرها! ڪَرُ سجاڻُ، پيڪو ۽ پانهنجو
اصل آهي آنهن جو ناليرو نڏاڻُ،
ڪرها! اسان ساڻُ، ڪي چانگا، ڪج چڱائيون.

***

ڪرها! ڪسر ڇڏ، وڪَ وڌندي پاءِ،
مُنهنجو هلڻ اُتهين، جتَي جانب جاءِ،
توکي چندن چاريان، ہيو وِگ لاٽي ڪاءِ،
ائين اُٺَ! اُناءِ، جئن هونديءَ رات هُت مڙون.

سُر ۾ اُٺ جا ٽي عڪس (Images) آهن. هڪڙي اميج ۾ هو محبوب سان ملاقات جو وسيلو آهي، ٻئي اميج ۾ هُو ڪُڏاتور و ڪرهو آهي، ڇڙواڳ ۽ پاڻ وهيٽو.

آٺي ہڏمر وڻ جاءِ، مان مُڪڙيون چري،
ڪڏا تورو ڪرهو لِڪيو لاٽي ڪاءِ،
ان مي سنديءَ ماءِ! مون ڳالهڙين ڳوڙها ڪيا.

ان اميج ۾ هو انساني نفس آهي.

ڪرهي ڪي ڪيئن، وڏمر پَيَنڌَ پلڻ جا،
ليڙو لاٽيءَ ڪي چري، نير ساڻ نئين،
چانگي سندي چِتَ ۾، صاحب! وجهہ سئين
اوياهيوس اَئين، لطف ساڻ لطيف چئي.

***

وٽي سيٺ سُوٽَ، پاءِ پنهنجي ڪرهي،
وليون واس ورنيون، ڦهريون مٽي پَٽَ
چانگي چکي چَٽَ، تہ پوءِ نہ رهندو پنڌَ ري.

اڳي هن کي لاٽيءَ جي اهڙي لغار لڳا، هئي جو ڪنٽهار بہ ڪونہ ٽي ڪاڏائين.

كائي نہ كتٿهار چندن چوپا چري،
اگر اوڏو نہ وڃي، سرڪنڊ لهي نہ سارَ
لاٽيءَ جي لغارَ مَيي متارو ڪيو.

پر پوءِ جڏهن چندن چکيائين تہ اهڙو معمور ٿيو جو هاٿي:

ٻورُ نہ چري ٻُورِ چڙيو تورُ تڪون ڪري.
مونين هٽي موٺيو ڪرهو رات ڪپورِ
ميو ٿيو معمورُ چندن چکي آئيو.

هن جي اها حالت انڪري بدلي جو پنهنجي نائڪ لڳس. اڳ هو رسا ڇنائيندو هو هاٿي پنهنجي نير ڪيس اهڙو سوگهو ڪيو آهي جو سر جو سانگو لاهي پرين جي واٽ تي ٿو هلي:

اُٺ نہ وڃي وڳَ سين، چري نہ چانگو
لڳس نائِڪ نينهن جي، نهوڙيو نانگو
چڏي سرَ سانگو رڙهي رند پرينءَ جي.

هاٿي اهو سَاڳيو ڪُڏا تورو ڪرهو پلاٽجي ٿو تہ پرينءَ ٿو ميڙي انڪري:

لک لاکيڻو ڪرهو ڪوڙين ڏيئي چوڙ
اها سَٽِ سيد چئي، جنهين تنهين جوڙ
ترت رسائي توڙِ جُہ پلاٽيو تہ پرينءَ مڙي.

❊❊❊

لک لاکيڻو ڪرهو ڪوڙين ڏيئي ڪاه
ايلاچيون آهر ۾، پون ميي کي پاءَ
ڪٽ نہ ڪندو ڪاءِ، جُہ پلاٽيو پرينءَ مڙي.

اها عشق ۾ انسان جي اندر جي Sublimation آهي.

بندر جان پئي

شاهہ جي ڪلام ۾ سمنڊ ٽن سرن ۾ نظر اچي ٿو. سر سريراڳ، سُر ساموندي ۽ سُر گهاتو. ٽنهي سُرن ۾ سمنڊ جو جدا تشخص، جدا منظرنامو ۽ جدا معنيٰ ۽ مفهوم آهي. سريراڳ ۾ سمنڊ ڇڻ تہ جيئرو ڪردار آهي ۽ ٻيا سڀ ڪردار مانجهي، معلم، سوداگر، صراف، ناکٽا ۽ غواص ثانوي ڪردار آهن. سُر ساموندي ۾ سمنڊ رڳو پسمنظر ۾ آهي ۽ پيش منظر ۾ وڻجارا آهن ۽ هنن جي هجر ۾ تڙپندڙ ۽ سندن موٽڻ لاءِ ڪانگ اُڏائيندڙ وڻجاريون آهن. ايئن ئي سُر گهاتو ۾ بہ سمنڊ پسمنظر ۾ آهي ۽ سندن وڻيون پيشمنظر ۾ آهن.

سر سريراڳ جي شروعات صوفيءَ جي اُن احساس گناهہ سان ٿي ٿئي جنهن جي باري ۾ مان هن ڪتاب جي ان موضوع واري باب ۾ ذڪر ڪري آيو آهيان. شاهہ هن سر جي ڪردار "تون" لاءِ انديشو ٿو ڏيکاري تہ متان پرينءَ تو کان پڇاڻو ڪري سو تون خيال رک، ماڻهو ڪيترا بہ چڱا ڪم ڪري پر تہ بہ جي خدا عدل ڪيو تہ ڇوٽڪارو ملي نہ سگهندو پر جي فضل ڪيائين تہ ڇوٽڪارو ملي ويندو:

مان پڇنئي سپرين، ڇتان لاءِ مَ ڇڙ
اُنين جا امرَ ڪڻ تہ خالي نہ ٿئين.

❊❊❊

ڪَڇُ ڪمايوم ڪوڙ ڀڳم عهد الله جا،
پڇرو جو پاپن جو سو ڇونيءَ تائين ڇوُن
معلوم اٿئي مُون ڳوڙها! انهيءَ ڳالهہ جو.

❊❊❊

جيڪي منجهہ جهان، سو تاريءَ تڳي تنهنجي،
لُطف جي، لطيف چئي، تو وَٽ ڪمي ڪانہ،
عدل ڇُٽان آئون نہ، ڪو ڦيرو ڪِج فضل جو.

هن سر جي منظرنامي جي ابتدا سمنڊ سان ٿي ٿئي جيڪو موت جي علامت آهي. زندگيءَ جو اهڃاڻ آهي ۽ موت کان پوءِ جو اسرار آهي. فطرت جي انڌي ۽ بيرحم قوتن جو مظهر آهي جن جي آڏو انسان اڪيلو بيٺو آهي، ڊنل ۽ هراسيل ۽ لامحدوديت ۽ ابديت جو عڪس (Image) آهي جنهن لاءِ بائرن چيو آهي:

اونداهو لامحدود، بي انت، ابديت جو عڪس!

ان سمنڊ ۾ زندگيءَ جي ٻيڙي ترندي ٿي وڃي ۽ سمنڊ جي حالت اها آهي جو:

وَهَ تِکَ، وَهِڪرا، جِت ننگر نہ ٺهرن،
وڏاندريون وَهَ سامهيون، جهجهي زور جُنبن،
نيڏُوءَ ۾ ناتاريون، وٺجارا وجهَن،
ملان معلمن، مون ڳري سُئي ڳالهڙي.

❊❊❊

لُڙ، لهريون، لس ليٺ، جت انت نہ آب جو.

❊❊❊

لهرين ليکو ناهه ڪو جِت ڪَپَرَ ڪُنَ ڪارا،
آچارا عميق جا، اچن اوپارا.

هي سُر شاهہ جي مذهبيت (Religiousity) جو سُر آهي. ڪانٽ چيو آهي تہ انسان جو انساني وقار ان ۾ آهي تہ انسان جو ذهن ڊپ وارن خيالن کان متاثر نہ ٿئي. شاهہ پهرين پڙهندڙ جي دل ۾ ان هيبتناڪ سمنڊ جو خوف ٿو جاڳائي ۽ پوءِ ان خوف کي مذهبيت جي شڪل ٿو ڏئي.

ڪبر جي ڪُنن، عميق جي آچارن، لکين لهرن، پرئين ڪپر جي ڪارونڀار مان ڪنهن معلم جي رهبري ۽ رهنمائيءَ سان ئي ٻيڙي پار پهچي سگهندي.

نيہ نيڪاري نِت، ملاح! گڏ معلم سين.

❊❊❊

رِيَ همراهي هاديءَجي، مُورِ نہ مڙي ماءِ.

❊❊❊

وڻجارا! ويني، تو نہ سرندي شاهہ ري.

❊❊❊

سيّدا! سات سندوءِ، پُر بندر پهچائيين

❊❊❊

جن جي سيّد لڄ ڪنئي، سي سڀ لنگهندا لڪيون.

علامتن ۾ ڳالهائيندي ڳالهائيندي پوءِ شاهہ سڏي سنئين پنهنجي عقيدي جي ڳالهہ ٿو ڪري:

مَ ڪي هيڄِ مَ هوڄ، ترس مَ، تارِ جهاز ڪي،
چَئو ڪلمو محمّد تي، تہ اڳيان اچيئي اوڄَ،
سهڪيءَ پَتِ، سبُوجهَہ، تُنهنجي مڪي ڍڪندي مڪڙي.

هن سُرَ جا سارا اشارا، ڪنايا ۽ علامتون ظاهريءَ طرح غير مذهبي آهن پر باطنيءَ طرح مذهبي آهن:

وينو تَن تنيس، مک ڏيهائي مَڪُڙي،
سنباهي سيّد چئي، سسئي نيڌءَ نيس،
وتائي وڏاندرا، لاڇو لڳائينس،
آخر اُهريائينس، تہ جوکو ٿئي نہ جهاز کي.

❊❊❊

وڪر سو وهاءِ، جو پئي پراٺو نہ ٿئي،
ويڇيندي ولاَتَ ۾، ذرو ٿئي نہ ضَاءِ،
سا ڪا، هَڙَّ هلاءِ، آڳہ جنهن جي اُبهين.

شاهہ ننڍ نہ ڪرڻ، ويسرو ٿي نہ ويهڻ ۽ جاڳڻ جي جيڪا ڳالهہ ٿو ڪري تہ ان جا اشارا بہ مذهبي آهن پر جيئن تہ ويسري نہ ويهڻ جي ڳالهہ شاهہ علامتن ۾ ڪئي آهي ان ڪري شاهہ جو هي بيت پڙهڻ سان ايئن

تو لڳي ٿو ته شاهه سنڌ جي موجوده سياسي ۽ سماجي صورتحال جو نقشو چٽيو آهي:

بندر جان پئي، ته سڪاڻيا! مَ سُمَهو
ڪَپُرَ تو ڪُنَ ڪري، جئن ماڻيءَ منجهه مَهي،
ايڏو سُور سهي، ننڊَ نه ڪجي ناکئا!

پر ان کان اڳئين بيت ۾ پنهنجي عقيدي جي حوالي سان ناکٽن کي چئي ٿو:

سُتاسپ پئي، سندي مُعلم آسري،
اَئين پڻ سمهو ناکئا! بَندَر ناه پئي،
جن جي سِيِّد لَڄ ڪنئي، سي سڀ لَنگهندا لڪيون.

ڪٿي ڪٿي ته شاهه سڀ ڪم سُبحان جي حوالي ڪرڻ جي صلاح ڏي ٿو جو ائين ڪرڻ سان حاج حاصل ٿي ٿئي.

سيئي سبحان جي، ڪَر حوالي ڪَمَ،
ٿِي تحقيق تسليم ۾، لاهي غَمَ وَهَم
قادر ساڻ ڪَرمَ، حاصل ڪري حاج تو.

هن هيبتناڪ سمنڊ مان پار اُڪرڻ وارا اُهي هئا جن:

سيويو جن سبحان، وير نه وڙهي تن سين،
توبه جي تاثير سين، تري ويا طوفان،
ڏيئي تَوڪل تڪيو آرَ لنگهيا آسان،
ڪامل ڪشتي بان، وَ چ ۾ گڏين واهرو.

سي ئي جوين ڏينهن:

سُر سريراڳ جو locale سمنڊ آهي. سُر سامونڊي جو locale سمنڊ جي بندرگاهه آهي جتي وڻجارن جون وايون پيون ٻڌجن. ٻيڙيون پيون اچن وڃن، ٻيڙا پيا لنگر هٽن ۽ ڪٽن. ڪي وڻجارا ٻيڙا ڪاهي ڏيسارون مان موٽيا آهن، ڪي پرديس پلاڻ جون ڳالهيون پيا ڪن. لاڇو

بَندَ پيا وتين، بيڙيون پيا مکين ۽ سڙهه پيا سبين. ڪي سڙهه ساڇا ڪري کوها تا ڪٽن جو واءُ سواءُ لڳو آهي ۽ هنن بيرقون کولي ڇڏيون آهن...

ان بندر تي ئي وڻجارن جون ونيون به آهن. ڪي روئي ٿيون وڻجارن کي روڪين ته ايڏي جاڙ نه ڪر ۽ جوين ڏينهن ۾ پرديس نه اُسهه. ڪي ونجهه کي وَرُ وجهي وڻجاري کي اُلوڙڻ نه ٿيون ڏين ته رڳو اڄوڪي رات رهي وَڃ. ڪي اُيي تڙِ سمنڊ پيون پوڄين ۽ ڪٿوريءَ جا آکا پيون ڏين ته سندن وڻجارا وَرَ وَري اچن جن کان وڇڙي جڻ ته ڪين جُڳن جا جُڳ ٿي ويا آهن. ڪي جر تر ڏيا پيون ڏين ۽ وڻ ٽڻ وانئٽيون پيون ٻڌن:

جَرَ تَـڙَ ڏيا ڏي، وڻ ٽڻ ٻڌي وانئٽيون،
الا! ڪانڌ اچي، آسائتي آهيان.

***

جا جَرَ جاٽون نه ڏئي، ڏيا نه موهي
سڌون ڪوه ڪري، سا پنهنجي ڪانڌ جون.

پترڻ تي پچار پئي پئي، وڻجاريون وَرَ وَر ڪري ڏيساورن مان آيل سامونڊين کان پيون پڇن "آن ڪي سڙهه ويندا ڏٺا؟ هڪڙي ونـي پنهنجي وَرَ جا مهاندا پئي ٻڌائي:

سنهي لَڪَ، نَڪَ سنئين ڪجل پنَن نيڻ،
سامونڊي!مون سيڻَ، ڪِ تو ڪالهه لنگهائيا.

شاهه جو هي سُر وڻجارن جي ونين جي هجر جي درد، وڇڙيل وَرَ سان وَري ملڻ جي خوشي ۽ سندن وري سفر تي اُسرڻ جي اُڏڪي ۽ انديشي جو سُر آهي ۽ شاهه وڻجارين جي انهن ڪيفيتن کي جدا جدا ۽ نهايت ئي شاعراڻي پيراين ۾ بيان ڪيو آهي. منهنجي خيال ۾ سموري ڪلام ۾ رڳو سُر پورب جي پهريون داستان ۽ سُر سامونڊي ۾ شاهه عورت جي احساسن، انديشن ۽ اُڏڪن جي مابعد الطبعياتي حوالن جي بدران سڌي سنئين انساني احساسن جي حوالي سان تشريح ڪئي آهي. مثال هنن بيتن ۾ عورت پنهنجن جن احساسن جو اظهار تي ڪري اهي نج نسواني آهن ۽ نسواني لهجي ۽ انداز ۾ بيان ڪيل آهن:

وڃيئي وسري شال، تو جو سودو سکيو
اڇا آئين ڪال، پڻ تو سفر سنبھين.

❋❋❋

ڳريو جھليو روءِ، مٿي مَھري ھٽڙا،
ڪوءِ سودو سندوءِ، جو تو ڏوليا سکيو.

❋❋❋

آيل! ڏولي ساڻ، اڇي تہ جھيڙيان،
لايَءِ ڏينھن گھٽا، مون سين ڪَيَءِ تورڙا.

❋❋❋

جي تون وڻجارو ڪانڌَ، مون ھَڏَ مَ لائون لڏيون،
پر ڏيہ مٿي سانگ، اَئي پھر جنھن ڪيو.

❋❋❋

وڻجاري جي ماءِ! وڻجار نہ پلئين،
آيو ٻارنھين ماہ، پڻ تو سفر سنبھي.

ھجر جي انديشي ۾ اُڏڪي ڪان پوءِ وڻجاريءَ جي ھجر جي ڪيفيت جا بيت شروع ٿا ٿين. بندر تي ۾ بازارين ۾ ھاٽي بہ وڻجارن جي گھماگھمي، ھل چل ۾ چوپول آھي پر وڻجاريءَ جو وڻجارو لنگر، ناڙيون ۾ پڳھ ڪٽي روانو ٿي ويو آھي، ان ڪري:

بندر بازاريون، سڃا سامونڊين ري.

❋❋❋

وني جڏھن سياري ۾ سرتين ڪي پنھنجن ورن سان ڏسي ٿي تہ سندس تن مان سيسرات ٿا نڪرن ۾ شوڪارا ٿي پري:

اسان اُڏارا، آئي اونگ چاڙھيا،
مُنھن ڏيئي مون آئيا، سمھان سيارا،
اُيرن سيڪارا، پَسيو وَرَ ھين جا.

❋❋❋

نہ سي تَڙِ هوڙاڪ، نہ وايون وڻجارن جون،
سرتيون! ساموندين جا، اڄ پڻ چڪيم چاڪَ،
مارينھُون فراق، پاڙيچيون! پرينءَ جا.
وڇوڙي جا ڏينھن جوين جا ڏينھن آهن جن ۾ اُمنگ آرس تا

پچن ۽ پرين پرديس پيو وڃي:

سيئي جوين ڏينھن، جڏهن سڄڻ سفر هليا،
رئَان رهن نہ سپرين، آيل! ڪريان ڪئين،
مون ڪي چاڙهي چيئن، ويو وڻجارو اوهري.

موسم بدلجي ٿي ۽ موسم سان گڏ محبوب جي طلب جي نوعيت بہ بدلجي ٿي. اڳ وڻجاريءَ پرين سان روح رچنديون ڪرڻ جي ڳالھ ٿي ڪئي:

جيڪر اڄي هاڻ، تہ ڪريان روح رچنديون،
آيل! ڍولئي ساڻ، هوندڳر لڳي ڳالھيون ڪريان.

هاڻي سيءَ جي موسم آئي آهي ۽ ونيءَ جي تن ۾ وَرَ جي تن جي تپش جي طلب جاڳي آهي:

ڍولو ويئڙو ڏور، تي تي سيءَ گذاريان،
مادر! مون مَ چور، نات پڏَر پوندي پرينءَ ري.

هاڻي ڦوٽهڙي جي مُندَ آئي آهي، اُتر تا لڳن، سَرَ تا نسرن ۽ ڳاڙها گل جهلينڊڙ لوهيڙا تا ڦُٽين، ونيءَ جي اندر ۾ بہ اُتر لڳا آهن ۽ ڦوٽهڙو ٽيو آهي:

سَر نِسريا پاندَ، اُتر لڳا، آءُ پرين!
مون تو ڪارڻ ڪانڌ! سهسين سُڪائون ڪيون.

***

سَرَ لوهيڙا ڦُٽيا، ڪُسَرَ نسريا،
تو ڪئن وسريا، ڍوليا! ڏينھن اچڻ جا.

ءِ پوءِ اوچتو هجر جي خدِنظر تائين پکڙيل سمنڊ ۾ چوڌاري ڏاڙيچن جون ڏچيون ٽيون چمڪن:

چمڪيون چوڌارِ ڏچيون ڏاريچن جون،
ماءِ! ساموندي آئيا، سهسين ڪري سينگارِ
جنين جي پچارِ ڪالهه نڪو ڪانگ ڪري.

***

لاچو تا لنون، اچن سڙهه اُپٽيا،
ڪارڻ تن پرين، وينئي واٽ نهاريان.

***

ڪؤهن سر وانئيون، وانئين سر ڳنڍي،
ڪيڙي ڪيڙي ڪنڊ، ماءِ! ساموندي آئيا.

***

اڱڻ آئيا جان، تہ سرتيون! مون سُکَ ٿيا،
اَملَ پرينءَ مٺان، ٻَر ڪيو هين ڏيان.

***

جنين ڪارڻ مون، تَڙَ پوڇارا پوڇيا،
پَنيم اميدون، سيئي سجڻ آئيا.

***

اُميدون پنيون، جن سڄڻن لاءِ ونيءَ تَڙَ پوڇارا ٿي پوڇيا اُهي موٽي آيا آهن، پر اندر مان هنن جي وري وڇڙڻ جو اُڏڪو نٿو لهي جو هو اڃا هاڻي لٿا آهن ءِ وري پيا وڃڻ جون ڳالهيون ڪن:

لاهيندا ئي ڪَن، ڳالهيون هلڻ سنديون،
ڏيندا مون ڏکَن، وَهَ وڃهندا جندڙو.

***

اڄ پڻ وايون ڪن، وڻجارا وڃڻ جون،
انئي ٻَهَرَ اٿن، سعيو ڪنهن سفر جو.

***

آئي اُتر مُندَ، هنئين اُڏڪو نہ لهي،
وٺين لاڄو بَندَ، پيهر مڪين پيڙيون.

***

ڪيڙائن ڪارو سنجهيئي ساريو
آيل! آمارو آهين پَرئين يار جو.

***

لاهينداڻي ڪَن، ڳالهيون هلڻ سنديون،
ڏيندا مون ڏکن، وَهَ وجهندا جندڙو.

***

اڄ پڻ وايون ڪن، وڻجارا وڃَڻ جون،
اَنئي پَهرَ اٺن، سعيو ڪنهن سفر جوَ.

***

ڪٿي ڪٿي تہ سمنڊ حياتيءَ ڪان پوءِ "نهايت ناه ڪا" واري حالت جي علامت ٿويٺجي وڃي:

اونهي ۾ اوهري، جڏهن جي ويا،
سانداري سمونڊ جي، نهوڙي نيا،
وڃي تتِ پيا، جت نهايت ناه ڪا.

***

اونهي ۾ اوهري، جڏهن ويا جي،
موٽي ماڳ نہ آئيا، ماءِ! ساموندي سي،
ڪارو تنين ڪي، جيڪس وَهُ وري ويو.

بي انت جو ڊپ:

شاهہ جو سُر گهاتو بہ سمنڊ سان لاڳاپيل سُر آهي. هن سُر ۾ سَمنڊ لامحدوديت، بي انت وسعتن ۽ اڻ ڏٺي جي ڊپ، دهشت ۽ اسرار

جي علامت آهي جنهن ۾ ڪارا ڪُنَ تا ڪڙڪن ۽ موت چُپ هٽي ويٺو آهي:

ڪو جو ٿهر ڪلاچ ۾، گهڙي جو نئي،
خبر ڪونہ ڏئي، تہ رڇ ڪچاڙي رنڊيا.

جتي گهڻ ڄاڻ منجهي تا پون ۽ متارن جي مت مارجي ٿي وڃي:

گهنگهريا گهڻ ڄاڻ، موڙهي مَت مهائيين،
ويا گڏ جي ويرَ ۾، پيا مَنهن مهراڻ،
اڳيان پويان تاڻ، ويا ويچارن وسري.

۽ جيڪي ويرَ جي وَرِ چڙهيا ۽ ڪلاچيءَ جي ڪن ڏانهن ويا تن جي حالت اها ٿي جو:

ماڪَ پڇاين مولها، مٿان رات پئي،
اوليون اُجهَڻ لڳيون، ويا ونجهہ وهي،
ڪلاچيان ڪَهي، ڪڏهن ڪونہ آئيو.

شاهہ جو هي سُر سندس لوڪ داستانن وارن ٻين سُرن وانگر مشهور لوڪ داستان "مورڙو مانگر مڇ" تي ٻڌل آهي ۽ جيئن شاهہ نوري ڄام تماچيءَ جي سُر جو عنوان هڪڙي ڪلاسيڪي راڳ ڪاموڏ تي رکيو آهي ايئن هن سُر جو عنوان بہ شاهہ لوڪ داستان واري عنوان بدران گهاتو رکيو آهي. گهاتو ڪنهن راڳ جو نالونہ آهي پر جيئن تہ مورڙو ۽ ملاح مانگر مڇ کي تا مارن انڪري شاهہ هن سُر جو نالو گهاتو رکيو آهي، جنهن جي معنيٰ آهي- مارڻ وارا. اها ساڳي معنيٰ مهاڻو اکر جي بہ آهي. محققن جو چوڻ آهي تہ اهو لفظ، شاهَ، شاهہ ڪريم جي هن بيت مان ڪنيو آهي:

سڏ نہ سچي سائيئن، ڪن ڪلاچي پار،
ڪجهہ ٻيڙا تَڙِ نهار، گهاتن سندا مڪڙا.

اهو بہ چيو وڃي ٿو تہ شاهہ ڪريم کان اڳ اسان جي ڪلاسيڪي شاعرن مان ڪنهن بہ شاعر جي ڪلامَ ۾ مورڙي جي

داستان بابت ڪو اشارو نٿو ملي. شاهه ڪريم پهريون شاعر آهي جنهن ان موضوع تي بيت چيا:

ڪلاچيءَ جي ڪُنان، موٽي ڪونہ آئيو
ڪني رڇ وڃائيا، ڪني توبہ تاءِ.

***

متو وهن ڪُنَ ڪري، پڄي سينيون ساج،
مون وڃهندي واجهہ، پرين پيا پن ۾.

محققن جو اهو بہ چوڻ آهي تہ هن لوڪ داستان بابت سمن جي دور جي هڪ گمنام شاعر جو بيت ملي ٿو جيڪو پوءِ شاهه جي سُر گهاتو ۾ شامل ٿي ويو. اهو بيت شيخ چوهڙ جي سماع جي محفل ۾ پڙهيو ويو هو. ڊاڪٽر بلوچ صاحب جي خيال ۾ اهو بيت 1504ع کان اڳ سمن جي دور جو آهي، اهو بيت هيءَ آهي:

ڪو جو ڦهر ڪلاچ ۾، گهڙي سونئي،
خبر ڪونہ ڏئي، تہ رڇ ڪڄاڙي رنڊيا.

عام طور چيو ويندو آهي تہ شاهه جو هيءَ سُر انسان جي اندر جي حيوان کي مارڻ ۽ بري تي بڇ ڪرڻ جو سُر آهي پر منهنجي خيال ۾ ائين نہ آهي، ڇاڪاڻ تہ ساري سُرَ ۾ ميڪر کي مارڻ بابت رڳو هڪڙو بيت آهي:

گهوريندي گهور پيا، اگهور گهوريائون،
ميڪر ماريائون، ملاحن مُنهن سنرا.

۽ بري تي بڇ بابت بہ وائيءَ ۾ رڳو هڪڙي سٽ آهي:

ڪاهي وڃو ناڪئا! ڪريو بري تي بڇ.

ڪهاڻيءَ جو مرڪزي ڪردار مورڙو جيڪو بري تي بڇ ڪري ان کي ماري ٿو ان جو رڳو هڪڙي بيت ۾ ذڪر آهي:

ڪالهہ ڪلاچيءَ ويا، ڇتيون ڪٽي ڇُڳير،
پائرن پيرو نہ ڪيو، ادن ڪئي اوير،
اهڙي خاصي کيرَ، ڪُنَّ ورائي جهليي.

منهنجي خيال ۾ هن سُر جو بنيادي موضوع لامحدوديت ۽ اڻ ڏٺي جو ڊپ ۽ اسرار آهي. اڳيان واري بي انت اڇ ۾ ڪنن جو ڪڙڪو آهي ۽ مانگر مڇ آهن. ان اڇ مان سلامتيءَ سان پار لنگهڻو آهي. اتي سڀ رشتا ناتا بي معنيٰ آهن ايڏانهن وڃڻ لاءِ رڃ رڱڻا آهن:

جان گهڙندا گهاتوئا! تان رڇن ڏيو رَڱ،
سڳايُون ۽ سَڱ، ڪلاچيءَ ڪير ڪري؟

ايڏانهن اُسهڻ ۽ مڇ کي مارڻ لاءِ ٻئي نوع جي تياري ڪرڻي آهي. هي تہ گو ڏي ٻوڙ پاٽيءَ ۾ چار وجهي ويٺا آهن ۽ سمجهن ٿا تہ اِتي مڇ مرندا جڏهن تہ ”اجا اوڙاه اڳاهون ٿيو.“

جتن جهُڳا پائين جهول ۾، ايئن نہ مرندا مَڇَ،
سَٻُر ڏار سمنڊ جا، ڪي رائون رڱي رَڇَ،
هي چارون ۽ چِڇَ، اجا اوڙاهہ اڳاهون ٿيو.

۽ شاهہ جيئن تہ اميد ۽ عقيدي جو شاعر آهي انڪري وڏي ويساهہ سان ٿو چئي تہ جيتوڻيڪ اڳيان:

ڪن ڪڙڪو ڏاڍو اڳيان اَٿوَ اڇ.

پر تہ بہ:

اديون عبداللطيف چئي، سڀ لنگهندا رَڃ

ڪي بيت وري اونهي جي اسرار ۾ گم ٿي وڃڻ وارن ڪانپوءِ واري حالت بابت آهن:

نہ ڪابوءِ بازار ۾، نَڪا چَلرَ چَٿَ،
جتي ڏنيرين جي، اڳي هئي اَڪَٿَ،
سي پڙَ پسيو پَٽَ، ماٺهو وڃن موٺيا.

***

جتي گهوريو گهاتو ئين، تتي واريءَ ٻُٽَ،
سهسين سانئي مُٽَ، سَر سُڪو سونگهي گيا.

سندن ونين جو وڇوڙي جو غم ۽ انتظار جو منظرنامو هي آهي:

ڪالهہ ڪلاچيءَ ويا، گهاتو ڪري گهورَ
مادرا! ملاحن جا، ويٺي سهان سُورَ
مونَ کي ڪري ملور، اونهي ويا اوهري.

***

اُپي اُسڙان اُس ۾، جهلي ڪُنَ ڪنار
گهاتو گهَر نہ آئيا، وڏي لڳين وارَ
هُيس جنيَن هارَ سي موڙي چڙهيا مڪڙا.

۽ ماڻهن جو ساڻن رويو:

ڪلي جان ڪيڪاريان، تہ ساٿي سَگَ نہ ڪَنِ،
واريو وَهَٽَ وجنِ، ڪن سياڳن سامهان.

***

مون اُڌارا مڇڙا، الله! گهاتو آڻ،
ميان! مدارن سين، قادرا! وجهو ڪاڻ،
هَٽَ منهنجي هاڻ، قدر لڌو جن ري.

منهنجي خيال ۾ شاهہ جو هيءُ سُر بہ ماڻهوءَ جي حياتيءَ کان موت تائين ۽ سندس اندر جي سفر جو سُر آهي.

ڳجهہ ڳجهاندر ڳالهڙي

سنڌي لوڪ داستانن تي ٻڌل شاهہ جي ٻين سُرن وانگر سر سهڻي بہ انساني احساسن، جذبن ۽ آدرشن ۾ اُڻيل شاهہ جي وحدت الوجوديت جي شاعراڻي تشريح جو سُر آهي. لوڪ داستان جيئن تہ خيالي هوندا آهن، انڪري انهن جا ڪردار بہ خيالي، تصوراتي ۽ گهڻو ڪري زندگيءَ کان مٿيرا (Bigger than life) هوندا آهن. ايئن ئي داستان جا واقعا ۽ موقعا (Situations) بہ گهڙيل، جوڙيل، ٺهيل ۽ ٺُڪيل هوندا آهن، جن ۾ ڪردار داستان ٺاهڻ واري جي مرضيءَ مطابق عمل ڪري داستان کي ان جي منطقي انجام تي پهچائيندا آهن. چيو ويندو آهي تہ سهڻيءَ جو ڪردار حقيقي آهي ۽ هن جي قبر بہ موجود آهي، اسين جيڪڏهن اها روايت مڃون بہ تہ بہ اسان کي اها ڳالهہ مڃڻي پوندي تہ هن جي ان حقيقي ڪردار تي تصور جا ايڏا تہ تهہ چڙهي ويا آهن جو سندس ڪردار حقيقي هوندي بہ افسانوي ٿي پيو آهي.

شاهہ سهڻيءَ کي، عشق ۽ انسان جي ڪڏهن بہ شڪست نہ مڃيندڙ عزم جو آدرش ڪري پيش ڪيو آهي. هن جي ڪردار ۽ ان سان لاڳاپيل ڪردارن جيئن ميهار ۽ ڏم ۽ ٻين جيئرن توڙي بي جان شين جيئن درياهہ، درياهي جانور، درياهہ جي دهشت ۽ طوفاني لهرون، ڪُنَ ۽ ڪچو گهڙو انهن سڀني کي علامتون بڻائي، داستان کي تمثيل جو رنگ ڏيئي، شاهہ پنهنجي وحد الوجودي مسلڪ جي ڳالهہ ڪئي آهي ...

سُر جيئن ئي شروع ٿو ٿئي، تہ اسين هڪ خوفناڪ منظر ۾ داخل ٿا ٿيون. درياهہ جي چاڙهہ ۾ عجيب دهشت ۽ هيبتناڪ هُلاچو آهي. ڪُنَ ٿا ڪڙڪن، لهرن ۾ لُڙهندڙ وڏن وڏن بُنبن کي طوفاني چوليون لوڏا ٿيون ڏين. وڏا وڏا تارون بہ درياهہ جي دهشت کان ڏهلجي ٿا وڃن ۽ جن سان سيٽيون ساڻ آهن، اهي بہ درياهہ ۾ لهڻ جي جرئت نٿا ڪن:

دهشت دم درياهہ ۾، جت ڪڙڪا ڪُنَ ڪرين،
ٻچل ٻانڊي ٻار ۾، اُت لهريون لوڏا ڏين،
سَنا وَر ساميا، اُت سيڻاهيا نہ سنڊين
جت ويرون وات نہ ڏين، اُت ساهڙَ سيرَ لنگهائيين.

پر سهڻي ان دهشتناڪ درياهہ ۾ گهڙي، ڪَچي گهڙي تي تري درياهہ جي هن پار ميهار سان ملڻ لاءِ ڪپر تي بيٺي آهي ۽ شاهہ سُر جي پهرين بيت ۾ ئي پنهنجو عشق جونظريو ٿو بيان ڪري:

وَہ تِڪ، واهَڙَ تِڪ، جت نيهُن، تِڪَ نرالي،
جن ڪي عشق عميقِ جو خلوت خيالي،
وارين سي والي، هينئڙو جن هٿ ڪيو.

درياهہ قدرت جي بي رحم، بي پرواهہ ۽ زورآور انڌي قوت آهي تہ سهڻي وري قدرت جي ان انڌي قوت تي فتح حاصل ڪرڻ ۽ ڪڏهن بہ هار نہ مڃڻ واري انسان جي اڻ ٽر ارادي جي عظمت آهي. جنهن جي آڏو ههڙو هيبتناڪ درياهہ واهڙ ڪان وڌيڪ نہ آهي، جنهن کي هڪ وِڪَ ۾ پار ڪري سگهجي ٿو:

انڌيءَ وَهون، ڪنڌيءَ وَهون، تنگيا لهي نہ تِڪَ،
صورت جا ساهڙ جي، ڏيل پنهنجي ڏِڪَ،
واهڙ تنين وک، جن سانپاران سُپرين.

لوڪ داستان جيئن تہ ذَرتي ۽ ذرتيءَ جي ماڻهن جي روحن مان ڦٽندا آهن، ان ڪري اُهي ماڻهن جي اندر ۾ اُڪريل هوندا آهن. اهوئي سبب آهي جو اسان جي ڪلاسيڪي شاعرن ڪنهن بہ لوڪ داستان کي شروع کان آخر تائين بيان نہ ڪيو آهي پر انهن جا ڪي واقعا ۽ موقعا بيان ڪيا آهن. انهن جي ڪردارن جي وسيلي پنهنجي ڳالهہ پڙهڻ وارن تائين پهچائي آهي. شاهہ بہ ايئن ئي ڪيو آهي. سهڻيءَ واري سُرَ ۾ بہ شاهہ رڳو سهڻيءَ جو درياهہ پار ڪرڻ ۽ درياهہ ۾ ٻڏڻ وارو واقعو بيان ڪيو آهي.

سهڻيءَ جو داستان عورت جي عشق جو داستان آهي پر ان داستان ۾

زرعي ۽ جاگيرداراڻي اخلاقيات جي حوالي سان هڪڙو وڏو اخلاقي نقص آهي تہ سهڻي پرڻيل عورت آهي پر هن جو هڪڙي غير مرد سان رستو آهي ۽ هوءَ سڀ لاڳاپا لاهي، رات جي اونداهيءَ ۾ پنهنجي مڙس ۽ ساهراڻي آکهہ کان لڪي، گهڙي تي درياهہ تري، ٻئي پار پنهنجي محبوب سان ملڻ تي وڃي. اها ويساهہ گهاتي آهي. غير اخلاقي ۽ غير سماجي عمل آهي ۽ اهو هن داستان ۾ وڏو اخلاقي نقص آهي. پيار ڪٽي ڪيترو بہ پوتر ۽ پاڪ ڇو نہ هجي پر اهو ڪنهن بہ طرح ڪنهن پرڻيل عورت لاءِ مڙس سان بيوفائي ڪري، هن کان لڪي محبوب سان ملاقاتون ڪرڻ جو جواز تي نٿو سگهي. خود سهڻيءَ کي بہ پنهنجي ان قدم جي غير اخلاقي هجڻ جو احساس آهي. هوءَ اهو بہ سمجهي ٿي، تہ سندس اهڙو قدم زماني جي نظرن ۾ خراب آهي. جنهن لاءِ ساهيڙيون ۽ پاڙيواريون کيس ميهڻا ڏينديون آهن جن جي جواب ۾ هوءَ کين چئي ٿي:

ساهڙ مون جئن سرتيون! جي ڏسو سيئي،
تہ سمهو ڪين سک تي، ور پاسو ڏيئي،
مُنهان اڳيئي، گهڙو سڀ گهڙا ڪٽي.

***

جيڪي ڏٺو مُان، سو جي ڏٺو جيڏئين،
گهر وَرَنيَن سان، هوند گهڻن گهوري ڇڏيا.

***

ڏٺي جي هيڪار، صورت ساهڙ چام جي،
سُک تي سُتيون ڪين ڪي، پري ساڻ پتار،
گهڙيون گهڙنئان ڌار، ڪاهي پئيون ڪُنَ ۾.

ميون تا تہ سهڻيءَ جي ڳالهہ صحيح آهي، سندس ميهار ۾ اهڙو ملڪوتي حسن ۽ ان حسن ۾ اهڙو سحر آهي جو ڏسڻ واريون رڳو هڪ وار کيس ڏسن تہ پنهنجن پتارن سان پاسو ڏيئي سک سمهي نہ سگهن ۽ ميهار سان ملڻ لاءِ بيتاب تي گهڙا ڪٽي ڪُنن ۾ ڪاهي پون پر ميهار جو

اهڙو ملڪوتي حسن ۽ ان حسن جو سحر ڪنهن به طرح ڪنهن عورت لاءِ پنهنجي مڙس سان بيوفائي ڪرڻ ۽ سماجي رشتن جي بي حرمتي ڪري ڪنهن ٻئي فرد سان رستو رکڻ جو اخلاقي جواز ٿي نٿو سگهي. داستان جي ان اخلاقي نقص جو احساس خود عوامي سطح تي قصي گهڙڻ وارن کي به هو ان ڪري هنن داستان کي مابعد الطبعياتي ۽ روحاني رنگ ڏنو ۽ داستان ۾ چئن روحاني بزرگن جي ڪردارن کي داخل ڪيو. هي چار ئي بزرگ ميهار وٽ آيا. ميهار کان کير گهريائون. کير به ڪنهن اهڙيءَ وَڇ جو جنهن اجا لڳ نه ڪيو هجي. ميهار وڇ کي ڏهڻ ويٺو ته وڇ جي ٿڻن مان کير جا گوها نڪري پيا. کير هن بزرگن کي ڏنو. اڌ کير بزرگن پيتو ۽ اڌ موٽائي ڏنائونس. چيائونس ته ان مان اَڌ هو پاڻ پيئي ۽ اڌ رکي ڇڏي. اهو اَڌُ پوءِ سهڻيءَ پيتو ۽ پيئڻ سان عشق ۾ اندراُجرو ٿي پيس:

ميهاران مرڪَ، پيتائين پريم جي،
تنهن مُنڌَ متوالي ڪي، سنديءَ ساءَ سُرڪَ،
لڳيس ڪامَ ڪرڪَ، لوهان تکي لطيف چئي.

***

ميهاران مهي، پيتائي پريم جي،
اُرڪَ سُرڪ، سيّد چئي، لڳس ڏوٽَ ڏهي،
سگهي تاَن نه سهي، ملي جان نه ميهار کي.

--

هاڻي سهڻيءَ جو عشق مقدر ۽ مابعد الطبعيات جو معاملو ٿي پيو جنهن تي ڪنهن جو به وَسُ هلي نٿي سگهيو ۽ جيڪو خراب ۽ چڱي، گناهه ۽ ثواب وارن دنياوي اخلاقي ماپن کان مٿاهون آهي. خود سهڻي ۽ ميهار سان پنهنجي عشق کي مقدر جو معاملو ٿي چئي. اهو هن جي مقدر ۾ هو ته هوءَ ميهار سان عشق ڪري ۽ مڙس کان لڪي، ساڻس بيوفائي ڪري، محبوب سان ملڻ لاءِ دريا جي پار وڃي:

الست اروارحن کي، جڏهن چيائون،
ميثاقان ميهار سين، لڏيون مون لائون
سر موني ڪيئين پانهون، جو محفوظان معاف ٿيو.

ان موضوع جي متئين بيت کان پوءِ وارن ڇهن بيتن ۾ شاهه ٻڌايو آهي تہ سهڻيءَ سان جيڪي ٿيو اهو الله جي پاران هو:

جيڪي آيس ڏانهن الله، سو پاري مُنڌَ پاتار ۾.

***

جيڪي آيس ڏانهن عهد، سو پاري مُنڌَ پاتار ۾.

انهيءَ ڪري سسئي ساهيڙين کي چئي ٿي تہ:

سرتيون ساهڙ سين، هلڻ مون حق ٿيو.

شاهه پنهنجن لوڪ داستانن وارن سرن جي ڪنهن بہ هيروئن جي پاڪائيءَ جي اهڙي طرح ساک نہ ڀري آهي جهڙيءَ طرح هن سهڻيءَ جي ڀري آهي. مارئيءَ لاءِ شاهه ٻڌايو آهي تہ هوءَ بيشڪ پاڪدامن هئي ۽ آخر تائين پاڪدامن رهي پر سهڻيءَ لاءِ هن ساک ڀري آهي. ان ڏاري مرد ميهار سان تعلق کان اڳ هوءَ اڻ ڏوتل، اڻ اُجري ۽ اڻ پاڪ هئي. پر ميهار جي تعلق هن کي اجرو ڪري ڇڏيو. سندس پرين اُهو آهي جنهن جي اوطاق ۾ نجاست جي نفي ٿِي ٿئي:

ساهڙ ڏاران سهڻي، آڏوتي آهي
ڪُنديون جو ڪاهي، پاسي تنهن پاڪ ٿئي.

***

ساهڙ ڏاران سهڻي، نسوري ناپاڪ،
نجاست ناه ڪري، اُنين جي اوطاق،
هو جي ڪير پياڪ، پاسي تن پاڪ ٿئي.

هوءَ ايتري تہ پاڪ ٿي وئي جو جڏهن درياهہ ۾ گهڙي تہ پنهنجي پيار جي خوشبوءِ سان درياهہ کي هٻڪاري ڇڏيائين:

لهر مڙيوئي لال، وَهَڻُ ڪتوريان وتُرو
اوٻارا عنبير جا، جَرَ مان اچن جَال،
ڪُنن گهڙي ڪال، سڳَ پريان جي سهٽي.

۽ پوءِ سهٽيءَ جو عشق علامتن ۾ پنهنجي سڃاڻ ٿو ڪرائي:

تو ڏي توڙائين، نينهن نوازي سهٽي،
ڳچيءَ هار حبيب جو لائق لڏائين،
سو تَڙَ سونيا ئين، جيڏانهن عالم آسرو.

***

توڏيءَ ڪي تعظيم، ٻين سيڻئان اڳري،
اوڏي ٿي الف ڪي، من گڏيائين ميم،
جيڏان ذات حليم، ملي تي ميهار ڪي.

ادب ۾ علامتن جي تشريح ۽ علامتن ڪي انهن جي صحيح مفهوم جي پس منظر ۾ سمجهڻ ڏاڍو ڏکيو هوندو آهي. ڏٺو ويو آهي تہ عام سڌي سادي لکڻيءَ ۾ بہ ليکڪ هڪڙي ڳالهہ ڪندو آهي پر پڙهڻ وارو ٻي سمجهندو آهي. اهڙو تجربو اسان ڪي روزاني جي وهنوار ۾ ٿيندو آهي. ڪڏهن ڪڏهن تہ خود ليکڪ ۽ سندس لکڻين ۾ بہ سمجهہ جو ڦير (Communication Gap) پيدا ٿي ويندو آهي. انگريزيءَ جي مشهور شاعر رابرٽ براؤن (Robert Brown) کان ڪنهن سندس شعر جي هڪ سٽ جي باري ۾ پڇيو تہ ان مان سندس مطلب ڇا آهي تہ هن جواب ڏنو تہ جڏهن مون اها سٽ لکي هئي تڏهن مون کي ۽ خدا کي ان جي مطلب جي خبر هئي پر هاڻي رڳو خدا کي خبر آهي. ايئن ئي وليم فولڪنر (William Faulkner) کان ڪنهن سندس هڪڙي ڪهاڻيءَ لاءِ پڇيو تہ هن چيو مون کان اها ڪهاڻي لکجي وئي. مون مان اها اميد نہ ڪيو تہ مون کي خبر هوندي تہ ان ڪهاڻيءَ مان منهنجو مطلب ڇا آهي؟

ڪابہ تخليقي لکڻي جدا جدا پڙهڻ وارن تي جدا جدا انداز سان پاڻ

ظاهر ڪندي آهي ۽ هر ڪو پڙهڻ وارو ان کي پنهنجي سمجهه، ثقافتي پس منظر، پنهنجن ذاتي تجربن ۽ ان وقت جي پنهنجي ذهني ڪيفيت جي حوالي سان پڙهندو ۽ معنيٰ ڪڍندو آهي. ايئن ئي علامتن جي تشريح جو معاملو آهي. ڪٿي ڪٿي شاهه نهايت چٽي نوع سان سهڻيءَ جي درياه کي پار ڪرڻ کي صوفيءَ جي روحاني سفر جي معنيٰ ٿو ڏي ۽ ڪيس ان سفر جون منزلون ٿو ٻڌائي.

ساري سڪَ سبق، شريعت سندو سهڻي!
طريقان َ تکو وهي، حقيقت جو حق،
معرفت مَرڪُ، اصلَ عاشقن کي.

***

جيڪي ڏِٺئہ تار ۾، ڪنڌيءَ سو ڪهيج،
جَرُ وڏو جهاجهه گهڻي، پاندَ مَ پُسائيج،
ساهڙ ساڳا هيج، تہ ثابت لنگهين سِير مان.

سهڻيءَ جي ڪردار جا اُن روحاني رُخ کان سواءِ ڪي ٻيا رُخَ بہ آهن. اسين هن جي ڪردار جي عورت جي شخصي خودمختياريءَ جي حوالي سان بہ تشريح ڪري سگهون ٿا. جنهن سماج ۾ سهڻي رهي ٿي ان ۾ عورت کي شخصي خودمختياري ڪانهي. هن جي شادي هن جي مرضيءَ کان سواءِ ڪرائي ٿي وڃي ۽ نڪاح کان ترت پوءِ هوءَ پنهنجي مڙس کي ناپسند ٿي ڪري ۽ ان ماڻهوءَ سان موت تائين زندگي گهارڻ ٿي چاهي، جنهن سان هن جو پنهنجو ناتو روح جو آهي. پر هوءَ ايئن ڪري نٿي سگهي ۽ اها سندس شخصي خودمختياريءَ جي نفي آهي ۽ هوءَ ميهار سان محبت ڪري ان نفيءَ جي نفي ٿي ڪري ۽ ميهار جي محبت ۾ هن کي پنهنجي شخصي خودمختياري ٿي حاصل ٿئي. ميڃان ٿو تہ شاهه جو مقصد اهو هرگز نہ هو جيڪو مون بيان ڪيو آهي پر ٿيندو ايئن آهي، تہ جڏهن ڪو ليکڪ ڪنهن ڪردار کي تخليق ڪندو آهي، تڏهن اهو

ڪردار وجود ۾ اچڻ ڪان پوءِ ليکڪ جي هٿن مان نڪري پنهنجي خودمختياريءَ سان جيئندو آهي ۽ پنهنجي تشريح پاڻ ڪندو آهي. سهڻي پنهنجي ڪردار جي تشريح ايئن بہ ڪري ٿي، جيئن مون بيان ڪئي آهي. پنهنجي ان شخصي خودمختياريءَ ۾ هن لاءِ ڏم جو ڏهڪاءُ ۽ ميهر جي محبت لاءِ مليل مهڻا بي معنيٰ ٿا ٿِين وجن ۽ جيڪڏهن ڪو ڪچو ٿو چويس تہ ان کي هوءَ پاڻ لاءِ فخر ٿي سمجهي:

ساهڙ مون سينگار ماڻهن ليکي ميهڻو

***

سندو ڏم ڏهڪار هڏهين ڪونهي هن کي

***

جي ڪچو چونم ڪوءِ، تي مرڪ پانيان ميهڻو

***

ڏمُ ڏهاڻيءَ ڏي، سندا ميهر ميهڻا
جهليم سي جهوليءَ ۾، پلئہِ پايوسي
مر جان چاليهہ چي، سڳا سپرين جي.

مان مٿي چئي آيو آهيان، تہ سهڻيءَ جو ڪردار عشق جو اسُتعارو ۽ سڪ جي تجسيم آهي. سهڻي اهو عشق آهي، جنهن جي ڪا ڪٿ ڪانهي. اها سڪ آهي جنهن جو ڪو سنڌو ڪونهي:

نہ ڪو سنڌو سُورَ جو نڪو سنڌو سڪ،
عدد ناهہ عشقَ، پڄاڻي پاڻ لَهي.

***

عدد ناهہ عشق جو سٽي تي ساڻي،
ڪانهي پڄاڻي، مهندان مُنڌا! ميهار جي.

سڪ جيڪا ڪپي ۽ ڪوري ٿي، سيراهيءَ جان سَلَ ٿي ڏي. اندر ۾ اهڙي اُٿَل ٿي ڪري جو وجود جون سڀ ڪُنڌون ۽ ڪنارا ٻڏي ٿا وڃن:

سڪَ تنهنجي سپرين! ڪپي ۾ ڪوري،
سَگهان نہ چوري، ڏاڍو نيرُ نيهن جو.

***

سڪ تنهنجي سپرين! اندر تي اَجهل،
ٻرڪيو ٻاهر نڪري، ڳوري ڪانئي ڪل،
ريءَ سيراهيءَ سَلَ، مون کي ڏنا سڄڻين.

***

سڪ تنهنجي سپرين! اندر متي اجهاڳ،
مَنجهين ٻريا ماڳَ، پلتيا پاريون ڪري.

سهڻيءَ جو ساهڙ سان عشق جيتوڻيڪ ازلي ۽ الست بربڪم ۽ قالوبلي وارو آهي پر ان جو اظهار جسم جي طلب ۽ تونس سان ٿو ٿئي. سارو جسم طلب جي ڄر ۾ ڄرڪي ٿو ڪامي ۽ پڄري ٿو لَڇي ۽ لوڇي ٿو ۽ آڌيءَ رات جو پرين ياد ٿو پئي، تہ اندر ۾ سيخون تيون اُڀرن:

ڪامان، پچان، پڄران، لُڇان ۽ لوڇان،
تن ۾ تؤنس پرينءَ جي، پيان نہ ڍاپان،
جي سمنڊ منهن ڪريان، توءِ سُرڪيا ئي نہ ٿئي.

***

ڪامان، پچان، نہ مران، سڙان ساريءَ رات،
ٻن ٻيائيءَ کي وجهي، ڪر پريان جي تات،
سيخون سنديون سڄڻين، اُڀرن آڌيءَ رات،
نہ ڪي هَٿِ نہ سات، ڏيهاڻيو چنگ چڙهان.

آهستي آهستي انساني احساسن جي اندلٺ جي ستن ئي رنگن مان بيرنگيءَ جو پرتو سسئيءَ جي پنهونءَ وانگر جنهن "جهڙ مان جهالا ٿي ڏنا"، جهالا ڏيڻ ٿو لڳي ۽ شاهہ ان پرتو کي پوريءَ طرح چٽو ڪرڻ لاءِ.

اشارن، ڪناين، علامتن ۾ اهڃاڻن ڪان پوءِ سڌو سنئون منصور جو حوالو ڏنو. منصور شاهه جو آئيڊيل نـه آهي. ٻنهي جي سياڻن ۾ روين ۾ فرق آهي. شاهه رڳو جمال آهي جڏهن تـه منصور رڳو جلال آهي. جلال ۾ اچي هن سڌو سئون ان الحق جو نعرو هنيون ۾ سوريءَ تي چڙهيو. شاهه جيتوڻيڪ سوريءَ کي سيج سمجهي ان تي سوار ٿيڻ وارن کي ساراهيو آهي پر پنهنجي وحدة الوجوديت جو اظهار حسن ۾ عشق، وصل ۾ فراق جي واردات ۾ اُٿي ڪيو آهي ۾ سسئيءَ ۾ مومل جي واتان چورايو آهي تـه پنهون پاڻ ٿياس، ۾ راڻو ٿي راڻو ري راڻي پيو ناه ڪو. شاهه پنهنجي سموري ڪلام ۾ منصور جو حوالو رڳو ٻن بيتن ۾ ڏنو آهي:

جَر تَر تِڪَ تنوار ونڻ ٽِڻ وائي هيڪڙي،
سيئي شيءِ ٿيا، سوريءَ سزاوار
همه منصور هزار ڪهڙا چاڙهيو چاڙهين

***

سَپَتِ پچار پرينَ جي، سپت هوت حضور
ملڪ مڙيو منصورَ ڪُهي ڪَهندين ڪيترا.

اهو پرين جيڪو هاڻي چڻو ٿي بيٺو آهي، اُن ۾ جنهن جي وجود ۾ شين جي وجود جي وحدانيت جي ونڻ ٽڻ ۾ وائي آهي، ان پرينءَ جو عشق تـه اورائون آهي، پر هو پان ايڏو چڻو هجڻ ڪان پوءِ بـه پسڻ ڪان پري آهي ۾ ان ساهڙ کي دهشتناڪ درياهه مان تري پار وڃڻ ڪان سواءِ ڏسڻ ڏکيو آهي.

پَسُ، پسڻان پري ٿيا، اوري سندن آرُ
درياهَ ريءَ سهاڙَ ڏسڻ گهڻو ڏهلو.

هاڻي جڏهن لهرن جي لڪ لباس مان پاڻيءَ جو پسڻ ممڪن ٿي ويو تـه پوءِ "جن کي عشق عميق جو خلوت خيالي" اُهي عشق جو خيال دل تان لاهي اُت ٿا وڃن، جت نينهن جي نهايت ناهي ۾ اُتي لالڻ جو وصل ٿو حاصل ٿئي.

ٿهرن لک لباسَ، پاڻيءَ پسڻ هيڪڙو
اونهي تنهن عميق جي، واري ڇَڏِ وماس،
جت ناهِ نهايت نينهن جي، کوءِ اُت پنهنجي کاس،
تڙن جي تلاس، لاهَ تہ لالن لڳ ٿئين.

سڀ ڪجهہ واضح ٿيڻ ۽ ساري ڇنڊڇاڻ کان پوءِ بہ سڀ ڪجهہ ڳجهہ ۽ اسرار آهي ڇاڪاڻ جو سهڻي جيڪا ٻڏي مئي، ساهڙ جنهن لاءِ ٻڏي مئي ۽ درياه جنهن ۾ ٻڏي مئي، سي سڀ هڪ آهن:

ساهڙ سا سهڻي، سائر پڻ سوئي،
آهي نجوئي، ڳجهہ ڳجهاندر ڳالهڙي.

--

رِندَ پروڙين راز

شاهہ جي سُر ڪيڏارو جي باري ۾ شاهہ شناسن ۾ وڏو اختلاف آهي. هڪڙن جو چوڻ آهي تہ هي سُر شاهہ جو نہ آهي ۽ جيئن ٻيا ڌاريا سُرَ شاهہ جي رسالي ۾ شامل ٿي ويا آهن ايئن هي سُر بہ شامل ٿي ويو آهي. علامہ آءِ. آءِ. قاضي تہ رسالو ترتيب ڏيندي هن سُر کي رسالي ۾ شامل ئي ڪونہ ڪيو. ٻين جو چوڻ آهي تہ هي سُر شاهہ جو آهي. هن سُر کي شاهہ جو سُر نہ مڃڻ ۽ مڃڻ وارن وٽ پنهنجي پنهنجي راءِ لاءِ ڪي بہ دليل ڪونهن ان ڪري چئي نٿو سگهجي تہ انهن مان ڪنهن جي راءِ صحيح آهي ۽ ڪنهن جي راءِ صحيح ناهي.

منهنجي خيال ۾ شاهہ جي ڪنهن بہ سُر کي جاچڻ لاءِ تہ اهو سُر شاهہ جو آهي يا نہ اُن سُر جي بيتن ۾ ئي دليل ۽ شاهدي ڳولهڻ گهرجي جو شاهہ جا بيت پاڻ پنهنجو دليل هوندا آهن ۽ ان ڳالهہ جي شاهدي ڏيندا آهن تہ هي بيت شاهہ جا آهن ۽ شاهہ کان سواءِ ٻيو ڪوبہ اهڙا بيت چئي نٿو سگهي ۽ پوءِ ان شاهديءَ جي بنياد تي نتيجو ڪڍڻ گهرجي تہ انهن بيتن وارو سر شاهہ جو آهي يا نہ. مان سُر ڪيڏارو جي بيتن جي شاهديءَ تي چئي سگهان ٿو تہ ڪن ٿورن بيتن ۽ هڪ ٻن وائين کان سواءِ سر ڪيڏارو جا سمورا بيت شاهہ جا آهن ۽ اهڙا بيت نہ ماضيءَ ۾ ڪو شاعر لکي سگهيو آهي، نہ حال ۾ ڪو لکي سگهيو آهي ۽ نہ مستقبل ۾ ڪو لکي سگهندو. ان بنياد تي مان چئي سگهان ٿو تہ سُر ڪيڏارو شاهہ جو ئي سُر آهي.

شاهہ هڪ وڏي منفرد انداز ۽ اسٽائيل وارو شاعر آهي. هن جو هڪڙو انداز هي آهي، تہ هر سلسليوار ڪنهن بہ قصي يا واقعي کي تسلسل سان بيان ڪرڻ جي بدران ان جا تصوراتي عڪس (Images)

چٽيندو آهي. جيڪي ظاهريءَ طرح بي ربط لڳندا آهن پر انهن ۾ اندريون ربط هوندو آهي ۽ هو انهن عڪسن جا (Montages) ٺاهي ان قصي يا واقعي جي تصوير چٽيندو آهي. مثال ڪربلا جي ميدان ۾ جنگ جو نقشو شاهه هيئن ٽو عڪسن ۾ چٽي:

ڏٺو ڪالهه ڪنهين، جهونجهارڪو جهڳڙو؟
هاٿين هَڏ مُڃائيا، ريلو رَتَ نئين،
يانئن سا سنئين، جٺان جيءَ جوکو ٿئي.

❊❊❊

ڪاري ڪڪر هيٺ، مون جهيڙيندي چڏيا،
ڪارا ڪُند هٿن ۾، اَٽل وڃيڙا هيٺ،
ٿي تنين سين ڏيٺ، موٽڻ جنين ميهڻو.

❊❊❊

آيا، اُجارين، تنڪ، تُراريون، تُئرا،
سانگيون سائَن هَٿَ ۾، ڪلهنئون نہ لاهين،
اُيا ئي آهِين، مُهائي مرڻ تي.

هو هٿن تا، هاڪارين تا، تراريون ٽيون ترارن سان ٽڪرائجن، ڏڙ تا ڏڙن تي ڪرن، ڪَنڌ تا نچن، رڻ تو ڳجهي ۾ راڙو تو ٿئي.... ايئن شاهه جنگ جي انهن عڪسن جي مانٽيجز سان جنگ جو نقشو چٽيو آهي ۽ اهو شاهه جوئي انداز آهي.

مان سُر ڪيڏارو کي ڪلاسيڪي راڳ ڪيدارا ۽ ڪيدارو لفظ کي ڪيدارا جو سنڌيءَ اُچار سمجهندو هيس. راڳ ڪيدارا ڪلاسيڪي راڳن ۾ عشق، محبت ۽ خوشيءَ جو راڳ آهي. ڪيدار هندو ديومالا جي ديوتا شِو جو نالو آهي جنهن سان ڪيترائي راڳ منسوب آهن. شيو ديوتا بنياديءَ طرح مُهن جي دڙي جو دراوڙي ديوتا آهي ان ڪري چئي سگهجي ٿو تہ شيوَ سان منسوب سيئي ڪلاسيڪي راڳ اصل سنڌي راڳ آهن. پر مون کي هڪڙي ڳالهہ سمجهہ ۾ نہ ٿي آئي تہ راڳ ڪيدارا تہ عشق، محبت ۽ خوشيءَ جو راڳ آهي پوءِ سنڌي ڪيڏارو اسان جي ڪلاسيڪي

شاعرن ڪربلاجي قضيي جي باري ۾ جيڪو لکيو آهي ۽ سنڌي ڪيڏاري جو مزاج مرثيي ۽ نوحي کان وڌيڪ جنگجوئاڻو ۽ رزم وارو هوندو آهي. خليفي نبي بخش ان روايت کان هٽي ڪرڙيءَ جي جنگ جو ڪيڏارو لکيو ۽ ورهاڱي کان پوءِ سنڌي قومپرستيءَ جي تحريڪ جي اوسر ۽ عروج جي دور ۾ سنڌي شاعرن قومپرستن جي آزاديءَ جي جدوجهد جا ڪيڏارا لکيا. خود شاهه جو سر ڪيڏارو به نوحه گريءَ کان وڌيڪ جنگجوئيءَ وارو سُر آهي. جنهن ۾ امامن تي ٿيل سختيءَ کان وڌيڪ اهل بيت جي سورهيائي ۽ بهادري بيان ڪيل آهي. اهلِ بيت مديني مان نڪري ڪربلا ۾ خيما کوڙي پنهنجن مصري تلوارن سان ڪافرن کي ڪنبائي ٿا ڇڏين:

ڪامل ڪربلا ۾، اهلِ بيت آئيا،
ماري مصرين سين، تن ڪافر ڪنبايا،
سچ ڪ بيبيءَ چايا، ههڙا سوره سپرين؟

***

ڪامل ڪربلا ۾، آيا سيّد شير،
ماري مصرين سين، ڊونڊ ڪيائون ڍير،
دَهليا اُتِ دلير، پسي حملو مير حسين جو.

۽ پوءِ امام حسين ٿو پڙ ۾ لهي:

پاؤنگ آيو پڙ ۾، هٽي هزارين هولَ،
جوهر ۽ جواهرَ سين، ڪاملَ سرُ ڪنگول،
رَتو رَتَ رتول، مولهيو مير حَسين جو.

***

ڪربلا ڪڪوري، دُلدُل رتا پيرَ،
سَتون ڏيندي شير، مٿان سِجُ مُرڪيو.

***

چار ترارون چيلهه سين، ٻڌي ٻ پاڳون،
اڳين جون آڳون، ڪؤنر ڪِليءَ ۾ موڪيون.

***

ڪربلا جي پڙ مان جڏهن پرهَ جو پکي پيغام ڪٽي ٿو اچي ۽ رسول پاڪ ﷺ جي روضي تي هاڪ ٿو هڻي تہ انهن بيتن جو مزاج بہ ماتمي نہ پر رزميہ آهي:

پرهَ پکي آئيو ڪربلا مان ڪَهي،
روضي پاڪ رسول ﷺ جي، تنهن هلي هاڪ هنئين،
ڏنيم رُڪَ رئي، چڙه مير محمّد عربي.

***

پرهہ پکي آئيو صبحُ سوارو
روضي پاڪ رسولﷺ جي، هنيائين هاڪارو
مانجهين ڪيو مارو چڙهہ مير محمّد عربي.

ان مان معلوم ٿو ٿئي تہ سنڌي ڪيڏارو ڪلاسيڪي راڳ ڪيڏارا ناهي پر جنگ جو ڪو مقامي سنڌي سُر آهي. شاهہ خود لفظ ڪيڏارو جنگ جي معنيٰ ۾ استعمال ڪيو آهي:

ڳجهڙين ڳارو راتو ڏينهان رڻ ۾،
پُٽيو پچَن پاڻ ۾، ڪنهن منهن 'ڪيڏارو'،
ڪائن ڪِڳ مارو ڪانئر پيو ڪنو ٿئي.

ڊاڪٽر بلوچ صاحب پنهنجي ڪتاب "سنڌي موسيقيءَ جي مختصر تاريخ" ۾ لکيو آهي تہ ڪيڏارو عربي لفظ ڪيْدَ مان نڪتل آهي جنهن جي معنيٰ جنگ آهي ۽ اصطلاحي طور سنڌيءَ ۾ ڪيڏارو جنگ ۽ جنگ جي سُر جي معنيٰ ۾ استعمال ٿيندو آهي. ڊاڪٽر صاحب جي ڳالهہ سان هن سر بابت سڀني سوالن جا جواب ملي ٿا وڃن.

هن سُرَ ۾ شاهہ سورهن جي سورهيائي بيان ڪرڻ سان گڏ سورهيائيءَ جو پنهنجو انوکو تصور پيش ڪيو آهي. شاهہ جي خيال ۾ سورهن جي پيٺ ۾ ڪانئر جي حالت اها ٿيندي آهي جو ميدان ۾ مرڻ کان پوءِ ڳجهون بہ سندس ماس نہ کائينديون آهن. هن جو لاش ميدان ۾ ڪنو پيو ٿيندو آهي ۽ ڳجهون ان جي ويجهو نہ وينديون آهن، هو نہ

ڪانئر جو ماس تيون ڪائن ۽ نہ ئي ڳئون يا مينهن جو ڍونڍ ڪائڻ جون عادي آهن. هو انهن جو ماس ڪائڻ لاءِ واجهائيندون آهن. جن جي ڪاپار ۾ ڪلنگيون هونديون آهن (ڪلنگيون جن ڪاپار ۾) ۽ جيڪي ڪڳ مار يعني تلوار سان مارو ڪرڻ وارا هوندا آهن. ۽ پوءِ شاهہ سورهہ کي مخاطب ٿي چوي ٿو تہ ڳجهن کي ڪنهن سورهہ جو ماس ڪائڻ جي آسري ۾ ويٺي وَرهَ ٿي ويا آهن هاٿي سورهن جي جنگ لڳي آهي ۽ وچ ويچي جنگ ۾ ڳجهن جو ڳاهَ ٿي:

ڳاؤ ڳجهہ نہ ڪاءِ، ميهي ماس نہ هيرئين،
تنين لڳ واجهاءِ، ڪلنگيون جن ڪاپار ۾.

***

ڳجهن ويٺي ڳاڙيا، ڏنجها ڏک گهٽا،
تنگي لٿين توٽي، سورهَ ساماٽا،
ڪندا راماٽا، ڪؤنر ڪِليءَ جا ڪوڏيا.

***

ڪؤنر ڪِليءَ جا ڪوڏيا، جانڪي تائين جِيُ،
متان آڙنِ اُسري، رُڪ پيالو پِيُ،
ڳاهُ ڳجهن جو ٿِيُ، ويٺي جن وَرهَ ٿيا.

شاهہ جو بهادريءَ جو پيو تصور اهو آهي تہ جنگ ۾ جيڪو زرهَ ٿو پائي ان کي سرويچ چئي نٿو سگهجي جو هن کي ساهہ پيارو آهي. سورهہ رڳو اهو ٿو چورائي سگهي "جيڪو رڳو ئي رڻ گهري" ۽ پوءِ سوره کي زره پائڻ جهڙا وهم ۽ آڏي ڍال نہ ڍارڻ جي صلاح ٿو ڏي:

ڪِليءَ وير ڪٽڪ ۾، پاکر جو پائي،
اچا ان کي جئڻ جو آسانگو آهي،
سوره سو چائي، جو رڳو ئي رِڻ گهري.

***

سورهٖا مرين سوپ کي، تہ دل جا وهمَ وسارِ
هَڻ ڀالا، وڙھ ڀاڪرين، آڏي ڍالَ مَ ڍارِ
مٿان تيغَ ترارِ مار تہ متارو ٿئين.

رزميہ شاعريءَ جي هڪڙي روايت اها بہ آهي تہ ونَي پنهنجي محبوب وَرَ کي جنگ ۾ وڃڻ ۽ وڙهي سرُ ڏيڻ لاءِ اُتساهيندي آهي. سندس وَرَ هوندو تہ بهادر آهي پر پنهنجي ونيءَ جي محبت ۾ اهڙو گرفتار ٿي ويندو آهي جو هن جي زلفن جا زنجير ڪيس جڪڙي ڇڏيندا آهن. اهڙي ئي هڪڙي راجپوت راجڪمار جو قصو مشهور آهي تہ هن کي پنهنجي زال سان ڏاڍو پيار هو ۽ جڏهن جنگ لڳي تہ هو زال جي محبت جي ڪري ميدان ۾ لهڻ کان نٽائڻ لڳو. اها هن جي زال لاءِ وڏي شرمساريءَ جي ڳالهہ هئي. هن جي سيني سرتين جا وَرَ سر ترِيءَ تي رکي وڙهڻ لاءِ ٿي ويا پر هن جو وَرُ گهران نٿي نڪتو. هن پنهنجي وَرَ کي گهڻو ئي سمجهايو پر هن تي ڪو اثر نہ ٿيو. مڙس جي اها حالت ڏسي هوءَ محل ۾ اندر وئي ۽ ٿوري دير کان پوءِ محل جون ٻانهيون هڪڙو طشت کڻي آيون جنهن ۾ هن جي زال جي چُنيءَ سان ڍڪيل سندس لاءِ ڪا سوکڙي هئي. هن چُني هٽائي تہ طشت ۾ سندس زال جي وڍيل سسي رکي هئي. هن جي زال هن ڏانهن پنهنجي سسي موڪلي ڪيس پيغام ڏنو هو تہ جنهن زال جي پيار جي ڪري ميدان ۾ نٿو لهين ۽ ڪانئر هجڻ جو مهڻو کڻي پنهنجي زال کي سندس سرتين ۾ ٿو لڄائين اها دنيا ۾ ڪانہ رهي آهي. هاڻي تہ وڙهي سورهن وانگر سرُ ڏيئي پنهنجي زال جو منهن مٿاهون ڪر... ان قصي جو اهو ڪردار اسان کي شاهہ جي هن سُر ۾ ونيءَ جي ڪردار جي شڪل ۾ نظر اچي ٿو جيڪا جنگ ۾ پنهنجي وَرَ جي منهن ۾ گهاوَ ڏسڻ ٿي گهري، جن کي سيڪيندي هوءَ سهٽي لڳي ۽ جي ڪيس پٺيءَ ۾ گهاوَ هوندا تہ شرم ۾ مري ويندي:

ڳچو آئون نہ چوان، ماريو تہ وسهان،
ڪانڌَ منهن ۾ ڏڪڙا، سيڪيندي سونهان،
تہ پڻ لڄ مران، جي ڦٽوَنس پٺِ ۾.

جيڪي جوڌا جنگ ۾ مرن ٿا انهن جون ونيون مُنهن مٿاهان ڪري ٿيون پٽن ۽ پار ڪين جو هنن جي ورن جنگ ۾ وڙهندي مري، هنن جا مُنهن مٿاهان ڪيا ۽ ڪين اُجاري اڇو ڪري ڇڏيو:

مُنهن مٿاهان جن جا، سي پٽيو ڪين پارَ
جيڏيون! هن جهونجهار اُجاري سڀ اڇا ڪيا.

ونيون جيڪي ورن جي حياتيءَ جون دعائون گهرنديون آهن اڄ ورن جي جنگ ۾ وڙهي مرڻ جون دعائون ٿيون گهرن جو ماڻهوءَ جي حياتي ٿوري آهي پر بزدليءَ جا مهڻا ماڻهوءَ جي مرڻ کان پوءِ بہ ملندا ٿا رهن:

مَرُ مَرين، آئون رُئان، موٽي ڪانڌَ مَ آءِ،
مَيُڻ تو پئاءِ، ڪچا ڪينم جيڏيون.

***

مَرُ مرين، آئون رُئان، موٽي آءِ مَ ڪانڌ!
ڪچن وڏا پاندَ، جيئڻ تورا ڏينهڙا.

شاهہ لاءِ اهي ماڻهو جيڪي ڪنهن مقصد لاءِ وڙهي ٿا مرن ۽ سوريءَ تي ٿا چڙهن اهي جڻ تہ گهوٽ ٿي سيج تي ٿا ويهن. هن بيت ۾ وني پنهنجي وَرَ کي گهوٽ وارو ويس ڪري اُتي وڪ وڌائڻ لاءِ ٿي چئي جتي وڙهندي مرڻ جڻ تہ گهوٽ جو "نوڏين چڙهڻ" آهي.

ڪانڌُ! ڪلارين ڪپڙين، وَرَا وناهيو آءِ،
جتِ سانگين جي سَٽِ وهي، اُت وڪَ وڌندي پاءِ،
تَان تان پَوَ مَ ياءِ، جان جان نوڏين نہ چڙهين.

هي تہ لوڪ لڇا جي ڪري ٿيون پنهنجن ورن جي مرڻ جون ڳالهيون ڪن پر جڏهن هنن جي ورن جا لاش جهولين ۾ جهلندا ٿا اچن تڏهن ٻهار جا ٻڪ وجهي واڪا ڪيو ٿيون پار ڪين:

جهمنديون اچن، جهوليون جهونجهارن جون،
پاڀو ٻڪَ ٻهار جا، اُنِ جون وَهون واڪا ڪن،
پٽينِ پارَ ڪين، رڻ ڳجيو راڙو ٿيو.

جنگ ختم ٿي، سوره شهيد ٿيا. پڙ ۾ هڪڙو لاش پيو آهي:

ڏاڙهي رَتَ رتياس، ڏَند تہ ڏاڙهونءَ گل جئن،
چوڏهينءَ ماهَ چَنڊَ جئن، پڙ ۾ پاڳڙياس،
ميڙي ۾ محمّد جي، مَرُ مرڪي ماس،
تنهن سوره کي شاباس، جو مٿي پڙ پرزا ٿئي.

لاش جا ڏاڙهونءَ گلَ جهڙا ڏَند، رت رتل ڏاڙهي ۽ چوڏهينءَ جي چنڊ جئن پڙ ۾ پيل سندس دستار ڏسي سارو وجود ڏڏي ٿو وڃي ۽ سراپا سوال بڻجي ٿو پوي تہ زندگيءَ ۾ آخر هڪڙو ظلم ۽ انڌير هڪڙي ڏاڍائي ۽ ناانصافي ڇو آهي. نيڪ ۽ اعليٰ انسانن لاءِ هيڏا ايذاءَ ڇو آهن. ننڍي لاءِ کان ماڻهو ٻڌندو ۽ پڙهندو ٿو اچي تہ نيڪيءَ جو ڦل ٿو ملي. بدي ڪيڏي بہ طاقتور ڇو نہ هجي نيڪيءَ کي شڪست ڏيئي نٿي سگهي. پر پوءِ جڏهن هو نيڪيءَ کي ايئن رت ۾ ريٽو ۽ پڙ ۾ پرزا ٿيل ۽ بديءَ کي فتحياب ٿيندو ٿو ڏسي تڏهن هن جا نيڪيءَ جي باري ۾ سارا تصور ٽٽي ٿا پون ۽ زندگي سورن ۽ ايذائن جو اسرار بڻجي هن جي سامهون ٿي اچي بيهي. انگريزي شاعر ورڊس ورٿ (Words worth) چيو هو تہ زندگيءَ جا سورَ سمجهہ ۾ نہ ايندڙ اونداها ۽ ڪڏهن بہ ختم نہ ٿيندڙ آهن. شايد اهائي زندگيءَ جي سورن ۽ ايذائن جي تشريح آهي! شاهہ وٽ ان ساري صورتحال جو جواز آهي تہ:

هئي اِيَ تقدير، امامن جي اڳهين

خدا جي پرواه بي نيازآهي ۽ خدا جي محبت جو انداز اهو آهي جو:

دوست کهائي دادلا، محب مارائي،
خاص خليلن کي، سختيون سهائي،
الله الصَّمَدَ بي نياز سا ڪري، جا چاهي،
انهين منجهہ آهي، ڪا اونهي ڳالهہ اسرار جي.

دادلن دوستن کي کهائڻ، محبن کي مارائڻ ۽ خاص خليلن کي سختيون سهائڻ واري ان خدائي صفت جي حوالي سان شاهہ شهادت جي

سختيءَ کي "شاديءَ جو ڏينهن "نسوروئي نينهن" "مڙوئي ملار"، "نسوروئي ناز" ۽ "مرگ آهي مينهن" تو چئي:

سختي شهادت جي، سڻ! شاديءَ جو ڏينهن،
ذرو ناهه يزيد کي، نسورو ئي نينهن،
مرگُ آهي مينهن، عليءَ جي اولاد کي.

❋❋❋

سختي شهادت جي، مڙوئي ملار،
ذرو ناهه يزيد کي، اي عشقَ جو آثارُ،
ڪُسڻ جو قرار، اصل امامن سين.

❋❋❋

سختي شهادت جي، ملارُ مڙوئي،
ذرو ناهه يزيد کي، آثار اهو ئي،
ڪُسڻ هو ڪوئي، اصل امامن سين.

❋❋❋

سختي شهادت جي، نسورو ئي ناز
رند پروڙين راز قضيي ڪربلا جو.

جيڪَڏهن شاهه جي هيڙي انسانيت سوز قضيه جي مٿين تشريح (Interpretation) مڃون تہ پوءِ ان واقعي لاءِ ماتم ڪرڻ بہ چڻ تہ خدا جي دوستن ۽ دادلن کي ڪهائڻ، محبن کي مارائڻ ۽ خاص خليلن کي سختيون سهائڻ واري صفت ۽ خدا جي محبت جي اظهار جي ان انداز جي خلاف چڻ تہ احتجاج آهي. پر شاهہ پاڻ ماتم ڪرڻ جي ڳالهہ تو ڪري:

اج نہ آيو امام، واويلا! مومنا! ماتاما! واويلا!

❋❋❋

ماتام امامن جو ڪريو ماتام شهيدن جو ڪريو
روئي روئي اکيون، رَتَ سين ڇو نہ ڀريو.

منهنجي آڏو ڪربلا جي قضيي جي رڳو هڪڙي تشريح آهي ۽ اُها اِها آهي تہ نيڪي ۽ بديءَ جي جنگ ازل کان جاري آهي ۽ ابد تائين رهندي. اهو نيڪيءَ جي فطرت آهي تہ اها بديءَ سان وڙهي ۽ اِمام سڳوري جي شهادت جي صورت ۾ مثال قائم ڪري. اهڙن مثالن جي ڪري ئي انسان تڪميل حاصل ڪندو ان اعليٰ انسان ٿيڻ واري منزل ڏانهن وڌندو ٿو وڃي جنهن لاءِ ول ڊيورينٽ چيو آهي تہ "اهو اعليٰ انسان اسان جي اونداهن روحن مان پئدا ٿيندو اسان تهذيب جو خام مال آهيون."

--

آئي مُندَ ملارَ...

سارنگ شاهہ جي هڪڙي سُر جو نالو آهي ۽ ساڳئي وقت سارنگ هڪڙي ڪلاسيڪي راڳ جو بہ نالو آهي جنهن جون ڪيتريون ئي شڪليون آهن جيئن شُدّ سارنگ، گوڙ سارنگ ۽ بندرا بني سارنگ وغيره. شاهہ بہ پنهنجي سُر جو نالو ڪلاسيڪي راڳ تان رکيو آهي جنهن جو مطلب آهي تہ شاهہ جو جيڪو ڪلام "سر سارنگ" ۾ ڏنل آهي اهو سارنگ راڳ جي ڪنهن نہ ڪنهن سُر يعني ڌن ۾ ڳاتو ويجي.

سارنگ جون لفظي معنائون ڪيتريون ئي آهن. هنديءَ جي ڊڪشنريءَ مطابق سارنگ جي معنيٰ آهي: هرڻ، ڪوئل، مور موتي، ڪنول، گل ۽ بادل. ڊاڪٽر نبي بخش بلوچ صاحب جي ترتيب ڏنل جامع سنڌي لغات ۾ سارنگ جون جيڪي معنائون ڏنل آهن. انهن مان هڪڙي معنيٰ بادل، جهڙباليءَ جي مُند آهي. هند توڙي سنڌ ۾ لفظ سارنگ جُهڙ ۽ جهڙياليءَ جي معنيٰ ۾ استعمال ٿيندو آهي. سارنگ راڳ جا بول ۽ بندشون بہ گهڻو ڪري جهڙياليءَ جي باري ۾ هونديون آهن. هن ننڍي کنڊ جي ماڻهن جي جيئاپي جو گهڻي ڀاڱي مدار مينهن تي آهي، ان ڪري هندستان جي ذري گهٽ سڀني ٻولين ۾ مينهن ۽ جهڙياليءَ لاءِ گيت، راڳ، لوڪ روايتون ۽ ڏند ڪٿائون ملن ٿيون. ميگهہ لاءِ مڃيو ويندو آهي تہ ميگهہ ڳائڻ سان مينهن وسندو آهي. هندو ديو مالا ۾ بادل ۽ بارش لاءِ ديوتائون ۽ دئيت آهن. ورتر نالي دئيت ڪارا ڪڪر بڻجي، سج، چنڊ ۽ ستارن کي ڍڪي ڇڏيندو آهي ۽ ڪڪرن کي وسڻ کان روڪيندو آهي. اندر ديوتا ورتر دئيت جي ڪارن ڪڪرن جي ڪوٽن کي ڀڃيندو آهي ۽ وڄ جي چهبڪ سان ڪڪرن کي هڪليندو ۽ مينهن کي روڪڻ وارن دئيتن کي قتل ڪندو آهي. پر هو وري جيئرا ٿي پوندا آهن. ڪڪرن کي

وسڻ کان روڪيندا آهن ۽ ملڪ ۾ سوڪهڙو ٿيندو آهي. ساوڻ جي مُندَ ئي هتان جي بهار جي مُندَ آهي.

آئي مُندَ ملار، آئون ڪنهبا ڪنديس ڪپڙا.

***

وسي پيو وڏ ڦڙو، ٿهڪن ٿيون تاريون.

***

زرخيزي ۽ خوشحاليءَ جي مُند آهي:

گامَ گنُديءَ ۾ گنج، اَبر ۾ اُهاءَ ٿيو

وچڙيل پرينءَ جي وصل جي مُندَ آهي. جنهن ۾ اُمنگ آرس پيچندا ۽ جذبا جاڳي پوندا آهن:

ساوڻ پسي سرتيون، سجڻ ساريو مون

جاڳيل جسم پرينءَ جي ڪوسيءَ ڪڇ کان سواءِ ڪپاهن ۾ بہ تار پيو ٽرندو آهي:

ڪامل، ڪپاهن ۾، تار پئي ٽران،

***

ڪامل ڪپاهن ۾، جَهپ نہ اچي جهات.

مينهن کي خدا جي رحمت بہ مڃيو ويندو آهي انڪري تمثيلي طور رشين، اوتارن ۽ سنڌن تعليم کي بادل ۽ بارش سان پيٽيو ويو آهي. مشهور محقق اينمري شمل جي تحقيق موجب "ساڌ ٻڌ ڌرما نيدرڪ" ۾ ٻڌمت وارن مهاتما ٻڌ کي رحمتون آڻيندڙ مينهن جي مُندَ سڏيو آهي. قرآن مجيد ۾ رسول الله ﷺ جن کي رحمت اللعالمين چيو ويو آهي. مينهن پوڻ سان سوڪهڙي ۾ جيئن سڪل زمين زرخيز ٿيندي آهي ايئن ڪنهن ولي، رشي ۽ نبي سڳوري جي تعليم سان ماڻهن جون زندگيون ۽ دليون زرخيز ٿينديون آهن. انگريزيءَ جي مشهور شاعر ٽي. ايس. ايليٽ صنعتي دور ۾ جيئندڙ انسانن جي دلين کي "ٽوٽ زمين" (Waste land) سڏيو آهي. جن کي بي عقيدي واري ڪلچر مان پيدا ٿيندڙ لالچ، حرص ۽ هوس سڪل ٽوٽ زمين وانگر بنائي ڇڏيو آهي.

شاهہ پنهنجي سر سارنگ جو منظرنامو locale تر چونديو آهي جيڪو ايليئٽ جي نظم وانگر علامتي بہ ٿي سگهي ٿو.

رچ ۽ اُچ جي ان منظرنامي ۾ ماٺهو مرگهہ ۽ مينهون سارنگ کي تا سارين. آڙيون اَبرَ آسري آهن ۽ تاڙا تا تنوارين. سمنڊ جون سپون بادل جي بوند لاءِ نئين سج ٿيون نهارين ۽ پوءِ سانوڻ جي مُندَ تي اچي. سارو منظرنامو متجي تو وڃي. تر هڪ ٻي جوُڻ ۾ تو اچي. بادل برُج تا ٻڌائين جن ۾ رسيلا رنگ تا پيتجي وڃن. بادلن ۾ شفق جا رنگ ائين تا لڳن "جيئن سي چُنيءَ چٽ". ڪارا ڪڪر جڻ تہ "ڪارا ڪيس" ڪارن ڪڪرن ۾ وج جا چمڪات جڻ ڪنٺهار پيا ڪڙن ۽ وِڄ منهن چڙهيو ماڻهن کي واڏايون پئي ڏي. پره ڦُٽيءَ جو مَتيون پيون ولوڙجن. ڪيتو ڪندڙ مينهون پيون مڙن ۽ گسن تي گابا پيا ٽپا ڏين.

بَر وٺا، ٿَر وٺا، وٺيون ترايون،
پرهَ جو پٽن تي، ڪن ولوڙا وايون،
مکڻ پرين هٿڙا، سنگهاريون سايون،
ساري ڏُهنَ سامُهيون، ٻولاهيون رانيون،
ٻانهيون ۽ ٻايون، پکي سونهن پانهنجي.

❊❊❊

وسي تڏهن وَس، مُندَ مڙيوئي مينهن جي،
ڪٽرن ڪيتا چڏيا، جي مڙيون ٿي مَس،
گابَا متي گَس، ڏک نہ ڪندا ڏيرا.

شاهہ لاءِ خوشحالي مادي آهي ۽ خوشي جسماني ۽ حُواسن مان حاصل ٿيندڙ آهي. خوشيءَ جو سارو دارومدار خوشحالي تي آهي. جڏهن ساون پٽن ۾ پکا سونهن، اڳڙ ۾ تازي گهوڙا هجن ۽ پٽن ۾ ڪُنڍيون چرن تڏهن سرهيءَ سيج تي پاسي پرين سٺا تا لڳن.

اڳڙ تازي، ٻهر ڪُنڍيون، پکا پَٽِ سُونهن،
سرهي سيج، پاسي پرين، مَرُ پيا مينهن وسن،
اسان ۽ پرين، شال هُون برابر ڏينهڙا.

پرينءَ جي وصل جي طلب بہ جسماني آهي. وَرَ ڪان سواءِ وَني اَڻ پڳل پونءِ وانگر آهي جيڪا پرينءَ جي وصل سان پڄندي.

اج پڻ اميدون، آگم سنديون اُڀ ۾،
ساوڻ ڏسي سرتيون، سڄڻ ساريو مون،
آئون آسائتي آهيان، مانَ پڄائي پون،
گهَر تہ گهَرجين تون، مَنڊَ مڙيئي مينهن جي.

پرينءَ جي تن جي تپش ڪانسواءِ وني ڪپاهن ۾ بہ پئي ٿار ٽري:

ڪانڌَ، تنهنجي پاند ري، سنجهي سيءَ مران،
ڪاملَ، ڪپاهن ۾، پئي ٿارَ ٽران،
تاريءَ توتران، جيئَن وَرَ وهاٽيءَ وارئين.

❊❊❊

ڪانڌَ، تنهنجي پاند ري، سيءَ مران سَڀ رات
ڪامل، ڪپاهن ۾، جَهپَ نہ اچي جهاتِ،
اچين جي پرياتِ، تہ آئون سيءَ نہ ساريان.

❊❊❊

ءِ پوءِ شاهہ ان خوشحاليءَ خوشيءَ جي حوالي سان پنهنجي روحانيت جي ڳالهہ ٿو ڪري، اُتر ڪان وڄون هڪلون ڪنديون تيون اچن، واهَ ءِ واهُڙَ، تَل ءِ ترائيون تار پري، پٽن ۾ ڪٿوري خوشبوءِ پکيڙي، رسول جي روضي جي روبرو تيون اچن ءِ ڪعبي تي ڪَنڌَ تيون نِوائين:

اتران تي آئيون، ڪري هڪل هوءِ،
پري تَلَ ترائيون، جوڙي هليون جُوءِ،
پَسو جا پَٽن ۾، ڪٿوريءَ خوشبوءِ،
اچي روبروءِ، اُئيون روضي تان رسول جي.

❊❊❊

وچون وَسڻ آئيون، سارنگ سينگاري،
اُجيا لَکَ لطيف چئي، پلَر پياري،
وچُڙين واري، ڪٿي ڪعبي تي ڪَرَ نائيا.

شاهه جي روحانيت، جو حوالو بہ پرينءَ جون ميگهہ ملهار اکيون ۽ اَبر لاءِ اُڪنڊين سنگهارن جي سرهائي آهي:

اکيون ميگهہ مَلار صورت تنهنجي سڀ جَڳَ موهيو
اُڪنڊيا ٻجي اَبر ڪي، سرها ٿيا سنگهار.

شاهہ جي شاعريءَ کي الهامي شاعري ثابت ڪرڻ لاءِ روايتون مشهور ڪيون ويون آهن تہ شاهہ تي شاعريءَ جو نزول ٿيندو هو. شاعري سندس زبان تي جاري ٿي ويندي هئي ۽ سندس مريد اها لکندا ويندا هئا. شاهہ جي شاعريءَ لاءِ پل پيا ماٿهواهڙيون ڳالهيون هلائين پر شاهہ جي شاعري پاڻ ان ڳالهہ جي شاهد آهي تہ شاهہ سمجهہ، ساڃاهہ ۽ شعور جو شاعر آهي ۽ فني لحاظ کان وڏو فنڪار هنرمند ۽ ڪاريگر فنڪار آهي. جنهن جو هڪڙو مثال سندس سُرن جو منظرنامو (localc) ۽ سٽاءُ (setting) آهي. شاهہ پنهنجي سُرن جو منظرنامو اهڙو رکيو آهي جنهن سان انهن جو پيش منظر پوريءَ طرح اُڀري اچي. سسيءَ وارن سرن جو منظرنامو دشت ۽ جبل، رڃ ۽ رائو آهي. سسيءَ کي جڏهن اسين ڏاڍن ڏونگرن کي لتاڙيندو ڏسون تہ هن جي ارادي ۽ عزم جي عظمت پوريءَ طرح اُڀري ٿي اچي.

سر سهڻي جي دهشت ڀري درياهہ جي پس منظر ۾ سهڻيءَ کي لهرن کي چيريندو اڳتي وڌندو ڏسون تہ سندس عشق آڏو موت بي معنيٰ ٿو ٿي وڃي ۽ اسان جي بہ دل ٿي چوي تہ:

هلو تہ پسون سهڻي، جا ڪَر ڄاڻي نينهن

سُر ڪاموڏ ۾ شاهہ ڪارن ڪوجهن مهاڻن جي بدبودار وسنديءَ ۾ سمي ڄامَ کي انهن سان سُهڄ ڪندي ڏيکاريو آهي. ايئن ئي شاهہ سُر سارنگ ۾ ٿر جو لوڪال چونڊيو آهي. جنهن مان ثابت ٿو ٿئي تہ شاهہ وڏو ڪاريگر (craftsman) شاعر آهي.

هونئن تہ شاهہ جي سموري شاعريءَ ۾ سندس ٻوليءَ جو استعمال تخليقي آهي پر سُر سارنگ ۾ شاهہ اعليٰ شاعرائيون ترڪيبون تخليق ڪيون آهن جيئن:

جُهڙ جي جهونگار، بادل جا بُرج، سارنگ جون صراحيون، ڪنوڻ جا ڪنڌار، ڪڪرن جون ڪيهان، تارين جو ٿهڪڻ، تاسيارو تڙوچ جو لال لباس، اُڀن انگيا، پرينءَ جو گمان ۾ گڙڻ وغيره.

مان جڏهن بہ شاهہ جو سُر سارنگ پڙهندو آهيان مون کي ڪاليداس جو طويل نظم ميگهہ دوت ياد ايندو آهي جيڪو پڻ بادل ۽ بارش جي باري ۾ آهي ۽ مان سمجهان ٿو تہ ميگهہ دوت ان موضوع تي لکيل دنيا جو طويل ترين نظم آهي. پر شاهہ جو سُر سارنگ ان کان بہ طويل آهي. ميگهہ دوت جا سَوَ کان وڌيڪ بند آهن جڏهن تہ سُر سارنگ جا 267 بيت ۽ وايون آهن. ڪاليداس لاءِ چيو ويندو آهي تہ هن نظم جي ننڍڙي ڪينواس تي ڪيترائي وڻندڙ چِٽَ (Images) ۽ لفظي تصويرون (word pictures) چٽيون آهن. جن کي ڏسي ايئن ٿو لڳي جڻ ان ننڍي ڪينواس تي ڪلچر جي مڪمل تصوير اُڪرجي وئي آهي. ڪاليداس جي نظم جي باري ۾ اهو رايو ڪيتريقدر صحيح آهي تنهن لاءِ ڪجهہ چئي نٿو سگهجي. ڇاڪاڻ جو ڪاليداس اٽڪل ويهہ صديون اڳ جي ڪلچر جي تصوير چٽي آهي. پر شاهہ جي سُر سارنگ لاءِ چئي سگهجي ٿو تہ شاهہ جو سُر سارنگ سنڌ جي ثقافت، جاگرافيائي، ماڳن ۽ مقامن، شهرن، وسندين ۽ موسمن جي بدلجندڙ صورتحال ۾ انساني زندگيءَ جي مڪمل احساساتي تصوير آهي. ڪاليداس جي نظم شاهہ جي سُر جو جيئن تہ موضوع ساڳيو آهي ان ڪري ٻنهي ۾ ڪٿي ڪٿي اظهار جي هڪ جهڙائي نظر تي اچي پر ان هڪ جهڙائيءَ ۾ بہ جاگرافيائي حالتن، وقت جي وٿي، شاعرن جي سياڻن، روين ۽ سماجي پس منظرن جي ڪري فرق آهي. ڪاليداس پنهنجي دور جي هڪ زبردست ۽ زوراور بادشاهہ وڪر ماجيت جي نورتنن مان هڪ هو ان ڪري هن جو رويو ۽ لهجو

شاهاڻو آهي. هو وڏن وڏن جبلن، اونچن پهاڙن جي اونچين برف پوش چوٽين، وڏن وڏن درياهن، شاهي قلعن، بادشاهن، راڻين ۽ شهزادين جي ڳالهه ٿو ڪري جڏهن ته شاهه عام ماڻهن ۾ الله کي ڏسڻ وارو صوفي آهي. هو بادشاهه کي تخت تان لاهي مهاڻن جي بدبودار بستيءَ ۾ وڃي ٿواچي ۽ چار ڪلهي تي ڪرائي ڪانئس مڇي ٿو مارائي. هن سُر ۾ به ڏکن ڏولاون ۽ اڻ ڳهڙيل زورآور ۽ بي رحم فطرت جي رحم ڪرم تي جيئندڙ حالتن کي مات ڏيندڙ ۽ ان کان مات کائيندڙ هيٺا پر ارڏا ۽ اڏول انسان آهن. بريت ۽ پٿون آهن. ڏڏ ولوڙيندڙ جهڙ ڦڙ سان ساجن کي ساريندڙ ملهار جي مُندَ ۾ ڪپڙا ڳهنبا ڪندڙ سنگهاريون آهن ۽ وانديون جا وَرَ ري اڏيل پکا آهن جن کي اتر جو واءُ پيو ڊاهي...

ڪاليداس جي نظم جو مرڪزي ڪردار يڪش پرديس مان پنهنجي زال ڏانهن بادل جي وسيلي پيغام ٿوموڪلي ان ڪري بادل کي دوست ٿو چئي (ميگهه دوت) شاهه به بادل کي يار ٿو سڏي پر شاهه جو بادل کي يار سڏڻ جو سبب اهو آهي جو بادل ماڻهن تي مينهن ٿو وسائي ۽ سندن ڏنجهه ڏولاوا ڏور ٿو ڪري:

اڄ پڻ منهنجي يار، وسڻ جا ويس ڪيا

اُڃن جي سارَ ٿو لهي، پٽن ۾ پاڻيءَ جي پالوٿ سان ان اَرزان ٿو ڪري، وطن ٿو وسائي ۽ سنگهارن سُک ٿو ڏئي ....

هاڻي اچو ته ٻنهي شاعرن جي نظمن (مان شاهه جي سُر سارنگ کي نظم ٿو سمجهان) جي ڀيٽ ڪري انهن ۾ هڪ جهڙايون ۽ اظهار جي انداز جي پنهنجي پنهنجي انفراديت ڏسون. ورهاڱي کان اڳ نانڪرام ڌرمداس مير چنداڻيءَ نالي هڪڙي سنڌي شاعر ڪاليداس جي نظم ميگهه دوت جو سنڌي بيتن ۾ ترجمو ڪيو هو. هتي ڏنل مثال مون ان ترجمي مان کنيا آهن. ڪاليداس يڪش کان وڇڙيل ونيءَ جي اڪيلائي بيان ٿو ڪري:

چڪر واڪ ساٿيءَ بنان، تيئن هيءَ سندري،
جيون ساٿي تيس جدا، جنهن سان هئي وندري،
منهن ۾ جهلڪ نا رهي، جيئن جڏي جندڙي،
سياري. جي مندڙي، ڪومايو پوئي ڪنول ڪي.

شاهہ ٻہ وَرڪان وڇڙيل ونيءَ جي اڪيلائي بيان ٿو ڪري پر هن جي ناداري ۽ لاوارثي واري پوري سماجي پس منظر سان بيان ٿو ڪري. هوءَ پنهنجي وَرڪان وڇڙڻ واري اڪيلائيءَ سان گڏ پنهنجي ناداريءَ ۾ ٻہ اڪيلي آهي:

ڪُڪن ڪانڌ ڇت ڪيئو جُهڙ پسو جهڄن،
وَرَ ريءَ وانڍين اڏيا، پڪا سي مَ پسن،
اُتر ڏاهي اُن جا، تہ ڪنهن کي ڪارون ڪن،
وارث وري تَن، اچي شال اولو ڪري.

ميگهہ دوت	سارنگ
تون ڪنڌين گجڪارون تہ ڏکي ونڌيون ڏيل ۾	"سٽيو رڙ رعد جي، ڪليون تيون ڪنبن"
***	***
ڪارا بادل ايئن لڳن، جيئن زلف سندر ناري	"اڄ پڙ اُتر يار ڏي، ڪڪر ڪارا ڪيس"
***	***
تاريون تڪرن پاڻ ۾، هوا جي هلچل	"وسي پيو وڏ ڦڙو ٿهڪن تيون تاريون"
***	***
بادل تنهنجي گرجنا، ڪن رسيلو ناد	"سازَ سارنگيون، سُرندا، وڄائي ٻُر جنگ"
***	***
اناج، ميوي، گاهہ سان، جڳ ڪرين آباد	"گاهہَ گَنديءَ گَنج، اَبر ۾ اُهاءَ ٿيو"
	***
	ميها، چيڙ، ڦنگون، جت تين سيئي ٿوڪ
	***

سانوڻ مُند ميلاپ جي، وڇڙيا وَرَ ميڙي	”ٻرين جي پرديس، مون کي مينهن ميڙيا“
❊❊❊	❊❊❊
	”پاسارِيان پري، سانگ مَ وڃن سپرين“
	❊❊❊
	”آءُ لالڻ موٽي، گهوريا رسڻ ڏينهڙا“

ٻئي شاعر مينهن پوڻ سان پنهنجي پنهنجي ملڪ جي جاگرافيائي صورتحال جي حوالي سان ماڻهن جون خوشيون ٽا بيان ڪن:

وسيو ملڪ ملير ۾، شيتل ٿيو سرير	”بَرَ وٺا، ٿَرَ وٺا، وٺو جيسر مير“
ڳڙن هاٿي سونڍ سان، ماٿن سر جي هيرَ	”آگم ڪري آئيون، پا ئر پري پير“
پڪا جهنگلي وٽن ۾، اڻ ميا انجير	”لاٿائون، لطيف چئي، وانديون مٿان وير“
سنجهي ٿج سڏير، نيندءِ هوا ديوگري	”سرها ڪيائون سير، سرهيون سنگهاريون ٿيون“

پرڪش بادل کي سڪل نديءَ کي پرڻ لاءِ چئي ٿو:

ياڳ پريا بادل تون ئي، اُن جو پيٺ پريج	ڏيئي رَيج رانڪ کي ڪيائين لوٽڙيءَ تي گلَ
سڪي ٽيليون ٽي، پيلو رنگ ۽ ريج	ڏلهي چڏيائين ڏَر کي، پاٽيءَ پريائين تلَ
ڪڪا وڻ ڪومائجي، تن تي مهر ڪريج	آنڌائين آبُ اُڇلَ، موڪلَ ٽي مينهن کي.
ڪج پڇائي پيج، تہ ويچاريءَ وَڙُ ٿئي	❊❊❊
--	پرياؤن پيرَ پئي، نظر سين نارو
	هادي، پَر حڪم سين، هيُ تَڙُ تاءِ سيارو
	❊❊❊
	پري پٺَ تي آئيو سارَنگَ سهج منجهان،
	ڪڙيون ڪنٽهار جئن، وڃون اُتر واءُ،
	سُرها سبزا ٿيا، ڍامڻ ڍِپَ ڪيا.
	❊❊❊
	پهري پٽنٿان، پريائين ڪَنَ ڪراڙ جا،
	مند تي مدل منَديا، ڪي اوهيڙن اوڪَ.

	ڳوناٽيون ناريون ڪٽي، نيڻ منجهاران نينهن،
	ڪن مشڪي تو مرحبا، مالَ مٿان پئي مينهن،
	ڪيٺ ڪلي خوشبوءِ سان، گهر گهر خوشي ڪينهن،
	ڪيمَ وڃائج ڏينهن، پورج اُتر پار ڏي.
چاچر تي چنن ۾، مينهون چرن موڪَ،	
سرهيون ٿيون سنگهاريون، پوپائن طوق،	
ميها، چيڙ ڦنگيون، جت ٿينَ سپيئي توڪَ،	
لاهئين مٿان لوڪَ، ڏولائي جا ڏينهڙا.	

ڏُک تنين کي ڏِکَ

سُرَ رِپَ ۾ بروو عشق ۾ محبت جا سُرَ آهن. رِپَ جي معنيٰ ڇپ، آفت ۾ مصيبتَ ٻڌائي ٿي وڃي جڏهن تہ بروو هڪڙي ڪلاسيڪي راڳڻيءَ جو نالو آهي. ائين بہ چيو ٿو وڃي تہ رپ ۾ بروو هڪ سنڌي لوڪ ڪهاڻيءَ جا ڪردار آهن. رپ شهزادي هئي جنهن تي بروو نالي هڪڙو نوجوان عاشق ٿيو. هو شهزاديءَ کي پنهنجي ٻُت جو گوشت ڪوري کارائيندو هو. ڪن محققن سُر بروو جي هن بيت کي ان واقعي ڏانهن اشارو چيو آهي:

ڪِتان سڪئين سپرين! ڪاسائڪي ڪار
تکي ڪاتي هٿ ڪري، مُڏيءَ سين م مار
چوري چاڪَ نهار، سورن سانگهيڙا ڪيا.

مان نٿو سمجهان تہ هي بيت لوڪ ڪهاڻيءَ جي ان واقعي ڏانهن اشارو آهي ڇاڪاڻ تہ لوڪ ڪهاڻيءَ ۾ بروو پنهنجي مرضيءَ سان پنهنجو گوشت ڪوري شهزادي رپ ڏانهن موڪليندو هو جنهن جي رپ کي خبر ئي ڪانہ هوندي هئي، جڏهن تہ هن بيت ۾ محبوب جي ڪاسائڪيءَ واري رَوش جي شڪايت ڪيل آهي.

ڪن محققن اهو بہ ٻڌايو آهي تہ سنڌ ۾ هڪڙي ڳوٺ ۾ ڪن ديهن جا نالا رِپَ آهن ۾ ڪن عورتن جو نالو بہ رِپَ آهي، جئن رِپ واڳهہ ۾ رِپَ ٻائي... رپ جي آفت ۾ وڏي بلا جي معنيٰ وارو مَحاورو تہ اسان بہ ٻڌندا آيا آهيون، پر سوال آهي تہ جيڪڏهن رپ جي معنيٰ رڳو ڇپ ۾ آفت اهي تہ پوءِ مائٽ پنهنجن نياڻين جو نالو رپ ڪيئن رکندا ۾ لوڪ ڪهاڻيءَ جي شهزاديءَ جو نالو رپ ڪيئن ٿي سگهندو؟ منهنجي خيال ۾ تہ رپ جي معنيٰ ڇپ، آفت ۾ مصيبت کان سواءِ ڪابہ آهي جنهن جي اسان کي اجا تائين خبر پئجي نہ سگهي آهي. هونئن اها حقيقت آهي تہ قديم زماني کان عشق ۾ محبت کي هڪڙي قسم جي مصيبت سمجهيو ويو آهي. قديم زماني ۾

يوناني محبت کي ديوتائن جو ڏمَر سمجهندا هئا. سندن خيال هو تہ حسن جي ديوي افروڊتي (Aphrodite) کي ڪو فاني انسان رنجائيندو هو تہ هوءَ رنجائڻ واري تي ڏمر ڪري هن کي عشق ۾ مبتلا ڪري ڇڏيندي هئي جنهن جي ڪري هو بي وس ٿي ويندو هو، هوش وڃائي ويهندو هو ۽ ڪڏهن ڪڏهن تہ چريو بہ ٿي پوندو هو... يوناني، عشق کي ديويءَ جو ڏمر تہ مڃيندا هئا پر ساڳئي وقت انسان جي تڪميل، سندس روحاني جرائت ۽ طاقت جو وسيلو ۽ حياتيءَ جي قوت جو سرچشمو بہ سمجهندا هئا. عشق، روح جو حسن لاءِ ردِ عمل هو ۽ عشق جئن تہ ديويءَ وٽان ملندو هو انڪري مقدس هو. پر مقدس جي معنيٰ اها نہ هئي تہ عشق رڳو روحاني هو. روحاني سان گڏ جسماني بہ هو. ديوتا ۽ انسان جو ميلاپ هو ۽ ٻنهي جي ميلاپ سان فاني انسان کي ابديت حاصل ٿيندي هئي. هڪ دفعي زيوس (Zeus) ديوتا افروڊتي ديويءَ جي دل ۾ خواهش پيدا ڪئي تہ هوءَ ڪنهن فاني انسان سان پيار ڪري. ديوي پنهنجي طرابلس واري مندر مان هار سينگار ڪري نڪتي ۽ نوجوان ڪنواري ڇوڪريءَ جي روپ ۾ (Anchises) نالي هڪڙي چارڻ سان اچي ملي. چارڻ هن کي ڏسڻ سان مٿس عاشق ٿي پيو پر عشق جو اظهار نہ ڪيائين جو هن کي ديوي سمجهيائين. ديويءَ کيس سمجهايو تہ هوءَ ديوي نہ پر فرگيا (Phrygia) جي بادشاهہ جي ڌيءَ آهي. ديوتائن جي چوڻ تي هوءَ گهران نڪتي آهي تہ جيئن هن سان ميلاپ ڪري ۽ سندس ٻارن جي ماءُ ٿئي. ٻنهي جو ميلاپ ٿيو ۽ ديويءَ کي Anchises پٽ ڄائو. اهڙيءَ طرح عشق جي ديوتا ايروس جي سائڪي (Psyche Erose) (لفظي معنيٰ روح) نالي هڪڙي فاني شهزاديءَ سان شادي ڪئي ۽ ديوتائن سائڪيءَ کي ديوتائن جي برادري ۾ شامل ڪري کيس ابديت بخشي.[1]

ايروس ديوتا روحاني محبت، ڪائناتي نظام ۽ ان مقناطيسي قوت جو ديوتا هو جنهن سان ساري ڪائنات جو نظام قائم آهي. افلاطون جهڙي فلاسافر، ايروس ديوتا لاءِ چيو تہ:

---

(1) Mythology. Edith Hamilton.

"ايروس ماڻهن جي دلين ۾ گهر ٺاهيندو آهي. پر سڀني
دلين ۾ نہ ٺاهيندو آهي: جيڪي دليون سخت هونديون
آهن انهن جي ويجهو بہ نہ ويندو آهي. هن جي عظمت
اها آهي تہ نہ هو پاڻ غلط ڪم ڪندو آهي ۽ نہ
ڪنهن کي ڪرڻ ڏيندو آهي.
طاقت هن جي ويجهو نہ ايندي آهي ۽ هر ڪو ماڻهو
پنهنجي مرضيءَ سان سندس پوئلڳ ٿيندو آهي. جنهن
کي پيار جو ديوتا ڇڪيندو آهي اهو ڪڏهن بہ اونده ۾
نہ رهندو آهي."

پر پوءِ وقت گذرڻ سان ايروس کي رڳو جنس جو ديوتا سمجهيو ويو. علم نفسيات جي مشهور عالم سي جي جنگ (C.G. Jung) ايروس لاءِ چيو تہ ايروس جنس جو نہ پر لاڳاپي (Relation ness) جو ديوتا آهي. قديم دور جي مشهور شاعر هيسائڊ (Hesoid) ايروس لاءِ نظم لکيو تہ:

ايروس جيڪو پيار آهي ۽ غير فاني مخلوق ۾ سڀني
کان سهڻو آهي ۽ جيڪو ماڻهوءَ جي پاسيرن مان سَتُ
ڪڍي ڇڏيندو آهي. هو سڀني ديوتائن ۽ انسانن جي
عقل تي قبضو ڪندو آهي. ۽ هنن جي عقلمنديءَ جي
سڀني منصوبن کي بي معني بنائي ڇڏيندو آهي.

يوناني ۽ رومين ايروس جون اهڙيون تصويرون بہ ٺاهيون، جن ۾ هن کي پَر هئا. هو هوائن ۾ تي اُڏامندو ۽ ڪنهن بہ ماڻهوءَ کي هڪ هنڌان اُڏائي ٻئي هنڌ ڪٽي تي ويو. اينی ڪرزن (Anne cerson) نالي هڪڙي دانشور ايروس جي ماڻهوءَ کي هڪ هنڌان ڪٽي ٻئي هنڌ پڄائڻ واري خصلت جي باري ۾ چيو تہ:

اسين جڏهن ڪنهن ماڻهوءَ کي حاصل ڪرڻ جي
خواهش ٿا ڪيون تڏهن چئي تہ اسان کي سڏ ٿو ملي تہ
اسين پنهنجيءَ جاءِ تان چُرون ۽ اهڙيءَ طرح اسين

روحاني طور پنهنجي موجوده حالت (status quo) مان
نڪري نئين دنيا ۾ تا پهچون. شايد اهو ئي سبب آهي
جو اسين محبت کان ڊڄندا آهيون ۽ محبت کي
مصيبت سمجهندا آهيون. اصل ۾ محبت اسان جي
اڳ واري قائم ٿيل توازن کي ٽوڙي ڇڏيندي آهي.[1]

صوفين لاءِ انساني حسن غيرفاني حسن جو جلوو آهي، جيڪو ماڻهوءَ جي دل ۾ عشق جاڳائيندو آهي ۽ عشق ماڻهوءَ کي هن جي موجود حالت (status quo) مان ڪڍي هن کي هن کان سر بلند ڪندو آهي. اسلامي تصوف جي مشهور فلاسفر ابن العربيءَ کي فاني حسن ايترو بلند ڪيو جو لکيائين:

هاڻي کان اڳ منهنجو اهو حال هو ته جيڪو ماڻهو
منهنجي دين کي نه مڃيندو هو ۽ ان کان انڪار ڪندو
هو ان کي مان پنهنجو نه سمجهندو هيس. پر هاڻي
منهنجي دل سڀ کي پنهنجو ٿي سمجهي. منهنجي دل
سيني هرڻن لاءِ چراگاهه ٿي وئي آهي. اها عيسائي راهبن
جي عبادتگاهه، آتش پرستن جو آتشڪدو حاجين جو
ڪعبو توريت جا الواح ۽ قرآن جو صحيفو آهي.
هاڻي مان عشق جي مذهب جو پولڳ آهيان،
منهنجو دين به عشق ۽ ايمان به عشق آهي.

اها تبديلي هن ۾ انساني حسن جي عشق آندي. ابن العربي مڪي ۾ جڏهن هڪڙي ايراني عالم مسڪين الدين کان حديث جو درس وٺندو هو تڏهن هن کي ان جي ڌيءَ عين الشمس نظام سان محبت ٿي وئي جنهن لاءِ هن عشقيه شاعري ڪئي ۽ جنهن شاعريءَ جي پوءِ هن، مُلن جي ملامتن کان بچڻ لاءِ پنهنجي وحدة الوجودي فلسفي جي روشنيءَ ۾ تشريح

[1] Eros and the Soul, Jhones Moore.

ڪئي. هن جو نظم آهي تہ:

هن جي نالي وڻ سان ئي هر طرف خوشبوءِ پکڙجي ويندي آهي.
هن جي پيشاني سج وانگر جرڪندي آهي
هن جا زلفَ رات وانگر ڪارا آهن
ڪيڏي نہ اچرج جهڙي ڳالهہ آهي جو هن جي منهن
تي رات ۽ ڏينهن ٻئي هڪ تي ويا آهن.

افلاطون، ايروس لاءِ چيو هو تہ ايروس جي عظمت اها آهي، تہ هو نہ پاڻ غلط ڪم ڪندو آهي ۽ نہ ڪنهن ٻئي کي ڪرڻ ڏيندو آهي. ائين ابن عربي لاءِ عشق جي آتش انسان جي دل ۾ رنگ، نسل ۽ مذهب جي تعصب کي ساڙي رک ڪري ڇڏيندي آهي، سڀ ويڇا ختم ٿي ويندا آهن ۽ انسان رڳو انسانيت جي سطح تي هڪ ٻئي سان سماجي لاڳاپا رڪندا آهن.[1]

حسن ۽ عشق جي تاثير جي اها سطح سماجي آهي ۽ ٻي سطح روحانيت ۽ انسان ۽ خدا جي تعلق واري آهي. فاني حسن ۾ صوفي غير فاني حسن جو جلوهہ ڏسندو آهي. صوفي هڪڙي حديث جو حوالو ڏيندا آهن تہ حضور ﷺ جن فرمايو آهي تہ

"الله حسن آهي ۽ حسن کي پسند ڪري ٿو".

ٻئي دفعي فرمايائون تہ:

"مون الله کي سهڻيءَ صورت ۾ ڏٺو" ۽ صوفي سهڻي صورت ۾ الله کي ڏسندو آهي.

هڪڙي دفعي هڪڙي درويش رستي تي هڪڙي سهڻي نوجوان کي ڏٺو تہ هن کي وچ دڳ تي بيهاري ڇڏيائين ۽ يڪ ٽڪ هن ڏانهن ڏسندو رهيو. پوءِ ڪَنڌ جهڪائي چيائين تہ جڏهن فاني حسن جو جلوو ههڙو آهي تہ اُن حقيقي حسن جو جلوو ڪهڙو هوندو؟ جنهن جو ڪو مَٽ نہ

---

[1] Philosophy of Ibn Arabie Room London.

آهي ۽ جنهن کي کنهن سان بہ ڀيٽي نٿو سگهجي.

صوفيءَ جو پنهنجي محبوب سان عشق جيتوڻيڪ روحاني هوندو آهي پر شاعريءَ ۾ ان جو اظهار هو انسان جي جسماني جذبن، احساسن ۽ غير مذهبي (Secular) محاوري ۾ ڪندو آهي. چوندا آهن تہ ٻارهين صديءَ جي هڪ ڪناڙ (Kenned) شاعره مها ديوي پاڪا پهريون دفعو خدا جي پيار جو اظهار مڙد ۽ عورت جي پيار جي محاوري ۾ ڪيو. ان لاءِ هن جي هنئين شعر جو مثال ڏيندا آهن:

اي ماءُ، مان بنان اُلن واري باه ۾ ٿي سڙان،
۽ اهڙي گهاوَ جا سُورَ ٿي سهان جنهن مان رت نٿو وهي.

شاهہ جي ڪلام ۾ بہ "تن جي تؤنس" جهڙا بيت ملن ٿا ۽ شاهہ جڏهن مومل ۽ سندس ساهيڙين جو حسن ٿو بيان ڪري تڏهن پڙهڻ وارو مومل جي جسماني حسن جي تقدس ۽ روحانيت سان گڏ سندس جسم جي حسيت (Sensuality) کي بہ محسوس ٿو ڪري ۽ اهڙيءَ طرح روحانيت ۽ حسيت ٻئي پاڻ ۾ ملي ٽيون وڃن.

فاني حسن صوفيءَ جي دل ۾ عشق جي باه پڙڪائيندو آهي، اها باهہ وسامندي نہ آهي انکري جو پرين پاڻ ان جو سورينڌڙ هوندو آهي. شاهہ ٿو چئي:

لائي جو ويا، سو منجهين ٿو مُچ ٻري،
سو اُجهامي ڪئان، جنهن سورينڌڙ سپرين.

پرين پنهنجي عاشق جي دل ۾ محبت جي باه ٻاري پوءِ پنهنجي ناز و ادا سان ان کي سوريندو رهندو آهي. محبوب جي ناز و ادا کي شاهہ "ٽاٽا سندن ٽوہ" ٿو چئي:

صورت گهڻو سهڻا، ٽاٽا سندن ٽوہ،
ريلو ڏئي روح، جوڪائي سو ڪامي مري.

محبوب ڪڏهن طاقيون ٿو ڏي تہ ڪڏهن دوست تي در ٿو ڪولي.

ڪڏهن طاقيون ڏين، ڪڏهن ڳلن در دوستن جا،
ڪڏهن اچان، اچڻ نہ لهان، ڪڏهن ڪوٺيو نين،
ڪڏهن سڪان سڏ کي، ڪڏهن ڳجهاندر ڳرهين،
اهڙا ئي آهين، صاحب منهنجا سپرين.

❊❊❊

پلي ڪَيءِ پلا پرين! هئن نہ مناسب هوءِ،
ڪڏهن چت لائي چريو ڪري پاڻ ڪيڏي ٿو وڃي:
لائي چتُ، چريو ڪري، پاڻ ڪيڏي وئين پوءِ،
توٽي حُبَ نہ هوءِ، تَپب هوتَ! نہ ڪجن هيڏيون.
ڪڏهن قزاڪي ڪري ساهُ وٺي ٿو وڃي:
ساهُ وٺي وئين سپرين! ڪري قزاڪي،
دلبرا دل کسي وئين، يارا! ٿئين پوءِ ياڪي،
جاڙ مون ضعيف سين، تو جانب! جا ڪي،
هت بُت رهيو باقي، ساهُ وٺي وئين سپرين!

ڪڏهن تہ محبوب عاشق سان ماڳهين ڪاسائڪي ڪار ٿو ڪري، ۽ اهڙو تہ اذيت پرست (Sadist) آهي جو مُڏيءَ ڪاتيءَ سان ٿو عاشق جا انگ وڍي:

ڪتان سڪئين سپرين! ڪاسائڪي ڪار،
تکي ڪاتي هَٿِ ڪري، مَڏيءَ سين مَ مار،
چوري چاڪ نهار، سورن سانگيڙا ڪيا.

نفسيات جي ٻوليءَ ۾ اهڙيَ محبوب جي ڪردار کي نرگسي ڪردار چوندا آهن ۽ نفسيات جا ماهر اُن جي وچور ڪندي چوندا آهن تہ اهڙي ماڻهوءَ جي شخصيت هڪ هنڌ بيهي رهندي آهي ۽ ان ۾ ڪا اوسر ٿي نہ سگهندي آهي. هو خود پرست تہ هوندو آهي پر هن کي پنهنجو پاڻ ۾ ويساهہ نہ هوندو آهي، ان ڪري هو ٻين تي بہ ويساهہ نہ ڪندو آهي. هو محبت بہ انڪري نہ ڪري سگهندو آهي جو محبت جو بنياد ويساهہ آهي.

محبت نہ ڪري سگهڻ جي ڪري هن جو اندر خالي هوندو آهي. هو ان ڳالهہ مان خوش پيو ٿيندو ۽ مزو پيو ماڻيندو آهي تہ هن جو عاشق هن سان محبت ٿو ڪري ۽ اهڙيءَ طرح هو ٻئي جي محبت سان پنهنجي اندر جي خال کي پورو ڪندو آهي، هو پنهنجي بي وساهي دل کي ويساهہ ڏيارڻ لاءِ عاشق سان مٿين بيتن واري هلت هلندو آهي. اهڙن ڪردارن مان ڪي ٿورا ماڻهو هوندا آهن جيڪي خود پرستيءَ جي اِن ذهڻ مان نڪري پنهنجو پاڻ کان بلند ٿي سگهندا آهن. اُن جو مثال شاهہ جي سُر مومل راڻو ۾ مومل جو ڪردار آهي. راڻي سان ملڻ کان اڳ مومل پنهنجي خود پرستي ۾ نرگسيت جي طلسمي ڪاڪ ۾ قيد هئي. راڻي هن جي نرگسيت جي ان ڪاڪ کي ڪيرائي هن کي هن کان آزاد ڪرايو:

گجر گهٽا گهائيا، پاٽا لڳس گهاءِ،
مينڌري مَلاءِ، لڳس ڪان ڪپار ۾.

***

جت رايائين راڻن کي، چِنَدن چِڪ ڪري،
هاٽي اُنين پيٽيين، ورهُ وراڪا ڏي،
سوڍو سُڃَ ڪري، مومل ماري هليو.

نرگسي ڪردار تي اهو توصيفي نالو نرگس جي گل تان پيو. هڪڙي يوناني ڏند ڪٿا مطابق نرگس گل اصل ۾ هڪڙو تمام سهڻو نوجوان هو. هو جڏهن ڄائو تہ هن جي ماءُ هن جي قسمت پڇڻ لاءِ هن کي هڪڙي انڌي نجوميءَ وٽ وٺي وئي ۽ هن کان ٻار جي ڄمار بابت پڇيائين. نجوميءَ کيس ٻڌايو تہ "هي ٻار تيستائين جيئرو رهندو جيستائين هو پاڻ کي نہ سڃاڻندو." نجوميءَ جي ڳالهہ ٻڌي ماءُ ڪوشش شروع ڪئي تہ ڪيئن بہ ٻار آئينو نہ ڏسي ۽ پاڻ کي نہ سڃاڻي. ٻار جوان ٿيو تہ اهڙو تہ سهڻو ٿي پيو جو جتان بہ لنگهندو هو ماڻهو ڪم ڪار ڇڏي هن ڏانهن نهاريندا هئا. عورتون هن تي جان ڏينديون هيون پر هو ڪنهن ڏانهن ڌيان نہ ڏيندو هو. هن آئيني ۾ پنهنجي شڪل تہ ڪانہ ڏٺي هئي پر ماڻهن جي

نهار مان سمجهي ويو هو تہ هو سهڻو آهي. هو سارو ڏينهن شهر کان ٻاهر جهنگ ۾ گهمندو هو. جهنگ ۾ (Ecko) (پڙاڏو) نالي هڪڙي سهڻي ڇوڪري رهندي هئي. هن کي گهڻي ڳالهائڻ جي عادت هئي. هن جي ان عادت کان بيزار ٿي ٿيرا (Thera) ديويءَ هن کان ڳالهائڻ جي قوت کسي ورتي. هاڻي هوءَ ڳالهائي نہ سگهندي هئي پر ٻيو جيڪي ڳالهائيندو هو ان جو رڳو پويون اکر ورجائي سگهندي هئي. هڪ ڏينهن ايڪو جهنگ ۾ ان نوجوان کي ڏٺو تہ هُن عاشق ٿي پئي پر هوءَ ساڻس دل جو حال ڪري نٿي سگهي، رڳو جيڪي ان نوجوان ڳالهايو ٿي ان جو پويون اکر ٿي ورجايائين. نوجوان هن جي پيار کي ٺڏي ڇڏيو. ايڪو کي ڏاڍو ڏک ٿيو. هن نوجوان کي پٽ ڏني تہ جيئن هن سندس پيار کي ٺڪرائي هن کي ايذائيو آهي ائين هُو بہ پيار ۾ ٺڪرائجي تہ جيئن هن کي خبر پوي تہ پيار ۾ ٺڪرائجڻ جو ايذاءُ ڇا هوندو آهي. ديوتائن هن جي پٽ ٻڌي ورتي ۽ هڪ ڏينهن ان نوجوان جهنگ جي هڪڙي تلاءُ تي جهُڪي جيئن ئي پاڻي ٿي پيتو تہ تلاءَ جي شفاف پاڻيءَ ۾ هن کي پنهنجو عڪس نظر آيو ۽ پنهنجي سهڻي صورت کي ڏسي هو پنهنجي ئي عڪس تي عاشق ٿي پيو. هن ان عڪس جا چپ چمڻ لاءِ پنهنجا چپ اڳتي وڌايا تہ سندس چپن جي ڇهاءَ سان پاڻيءَ ۾ هلڪيون لهرون اُڀريون ۽ عڪس لهرن ۾ لڏڻ لڳو. هو لڳاتار ائين ڪندو رهيو پر پنهنجي عڪس جا چپ چُمي نہ سگهيو. پوءِ هو مايوس ٿي تلاءَ جي ڪناري تي ويهي رهيو ۽ يڪ ٽڪ پنهنجي عڪس ڏانهن نهاريندو رهيو. هن نہ ڪجهہ کاڌو ٿي نہ پيتو ٿي. رڳو ويٺي ٿي پنهنجي عڪس ڏانهن نهاريائين ۽ ائين ويٺي ويٺي هن جو ساهہ نڪري ويو. جيئن تہ هو ڏاڍو سهڻو هو انڪري ديوتائن موت کان پوءِ هن کي نرگس جو گل بنائي ڇڏيو.[1]

مان شروع ۾ ڇٽي آيو آهيان تہ 'رپ' ۽ 'برو' شاهہ جا محبت جا سُر

[1] The Mythic Journey. Liz Greene and Juliet Sherman Busbe

آهن جن ۾ محبوب جي وڇوڙي جي ماريل عاشق جا ورلاپ ۽ محبوب جي ڪاسائڪي هلت ۽ روش جون شڪايتون آهن. انهن پنهي سُرن ۾ شاهه تصوف جو ڪوبه فلسفياڻو نقطو بيان نه ڪيو آهي. محبوب جي حسن جي نهايت ئي مبالغي واري تعريف ڪئي آهي:

ناز منجهاران نڪري، جڏهن پرين ڪري ٿو پَنڌُ
پُون پڻ "بسم الله" چئي، راهَ چمي ٿي رندُ
اُپيون گهٽي ادب سين، حورون حيرت هنڌ
سائينءَ جو سوڳنڌ، ساجن سيڻان سهڻو.

شاعريءَ ۾ محبوب جي اهڙي تعريف ڪي تصور (concept) چوندا آهن جنهن جي معنيٰ آهي قياس کان ٻاهر هجڻ.

ڪنهن زماني ۾ محبوب جي حسن جي اهڙي مبالغه آميز تعريف جو انگريزي ادب ۾ گهڻو رواج هو. ان جو مثال هڪڙي گمنام شاعر جيَ نظم ڊائنا (Diana) جو هي بَندُ آهي:

منهنجي محبوبه جي موجودگي گلاب جي گلن کي ڳاڙهو ڪري ڇڏيندي آهي.

ڇاڪاڻ ته منهنجي محبوبه جا چَپَ ڳاڙها آهن جن کي ڏسي گلاب جا گل شرم ۾ ڳاڙها ٿي ويندا آهن.

سوسن گل جون پنکڙيون حسد ۾ پيليون ٿي وينديون آهن.
گينڊي جا گل حسن جي تپش سان ٽڙي پوندا آهن
ڇاڪاڻ ته سج ۽ منهنجي محبوب جي حسن ۾ هڪ جهڙي تپش آهي.[1]

هڪڙي بيت ۾ وري شاهه توهَه جهڙن ناٽن ۽ ڪاسائڪي ڪار ڪرڻ واري محبوب کي مومل جي ڊولي جهڙو ڏکٿهار ڪري پيش ڪيو آهي. مومل پنهنجي ڊول لاءِ چيو هو:

---

[1] Dictionary of literary terms and literary theory. J.A. Cuddon.

ڏولي ڏکي آهيان، هيس اُگهاڙي اڳ،
جوڙي وڇان جڳ، ڪَکَر ڪيائين ڪاڪ جو.

۽ هتي عاشق پنهنجي محبوب لاءِ ٿو چئي:

منهنجي مدائين جي، ڪَلَ پريان پيئي،
ڪڏهن ڪوسا نه ٿيا، ڏوراپو ڏيئي،
ساجن سيئي، ڏکيم ڏولَ ڏلائيون.

پنهي سُرن ۾ شاهه وڏي شاعراڻي ڪماليت سان محبوب جي هجر ۽ وڇوڙي ۾ انسان جي اندر جي ايذاءَ جو اظهار ڪيو آهي. محبوب جي هجر جو غم هڪڙي ڪيفيت آهي جنهن کي رڳو اهو ماڻهو ئي محسوس ڪري سگهي ٿو جيڪو ان ڪيفيت ۾ هجي، ٻيو ڪوبه محسوس ڪري نٿو سگهي جو ڪيفيتون حواسن سان محسوس ڪري نه سگهبيون آهن، شاهه به چئي ٿو ته:

گوندر هٿ نه پير، ورهَ منجهين وَهٽو،
ڪُڙه ۾ قطارون ڪري، سورن لايا سيرَ،
مون جئن گهاري ڪيرَ، هيڪلي رهَ سهٽين؟

پر شاهه سورَ جي ان ڪيفيت کي پختن عڪسن(Concrete Images) ۽ تشبيهن سان ائين ٿو بيان ڪري جو پڙهڻ وارو ان ڪيفيت کي حواسن سان محسوس ٿو ڪرڻ لڳي.

شاهه محبوب جي هجر ۾ سورن جي وڌڻ کي مينهن ۾ پٽن تي سائي گاهه جي ڦٽي پوڻ سان تشبيه ڏني آهي ۽ پڙهڻ وارو مينهن ۾ ڦٽي آيل گاهه جي صورت ۾ سورڪي چڙ ته ڏسي ٿو سگهي:

اُئي جئن مورن، اوير ولهارن ۾،
سا پرِ گوندر ڪن، جُه لوڙائو سهٽين.

***

جاءِ نہ سچو ڏينهن، هنئڙو اوني وڳَ جئن.

❊❊❊

هڪڙي تشبيه آهي تہ جيئن واٽ تي بيٺل وڻ رئيءَ سان لَٽجندو رهندو آهي ائين درد جي رَئيءَ سان دل لَٽجندي تي رهي، اهڙي تشبيهہ رڳو شاهہ جهڙو شاعر ئي ڏيئي سگهي ٿو:

چِٽُر رهي نہ چِٽُ، وينين واڳيو نہ رَهي،
رَئيءَ لٽجي نِتُ، هينئڙو واٽَ ورکَ جئن.

اکين جو آرس پيچرڻ ۽ اُجهاميو ٻرڻ جهڙيون ترڪيبون بہ رڳو شاهہ ئي تخليق ڪري سگهي ٿو.

نيڻَ نہ ننڊون ڪن، پگهو آرسُ اکڙين،
اُجهاميو ٻرن، توکي ساريو سپرين.

سور جو ههڙو اظهار تہ مونَ اڄ تائين ڪونہ پڙهيو آهي تہ جيئن پگهل هڏ ڏکندو رهندو آهي ائين محبوب جو سُور پل لاءِ بہ گهٽ يا ختم نٿو ٿئي:

چيتاريان چُٽڪن، وساريان نہ وسري،
ويروتار ڏکن، سچڻ پگهي هَڏَ جئن.

يا وري هي تشبيهون ڏسو:

اندر اندريون، جئن سي وانجهيءَ لَٺِ ۾،
مون تي تيتريون، تہ ڪيئن ملبو سڄڻين.

❊❊❊

جئن سي کوهيءَ نارَ وهن واريءَ گاڏئان،
هينئڙو پريان ڏارَ نبيريانَ نہ نبِري.

❊❊❊

جئن مينهن ڪُنڊيءَ پورِ تئن دوست وَراڪو دل تي.

هجر جا سُورَ سهڻ وارو عاشق ڪو تصوراتي ڪردار نہ آهي پر جيئرو انسان آهي. جيئرن جذبن واري وني آهي جيڪا پنهنجي سماجي صورتحال ۾ ناداريءَ جا ۽ پنهنجي وَرَ جي وڇوڙي جا سُورَ ٿي سهي.

سِہَرُ سيَّ پيو نہ مون سَوَڙِ نہ گبرو
نہ مون ڪانڌُ، نہ قُوت ڪي، جوڀن وَهي ويو.
تنين حال ڪِهو نڌَر جَنين نِجهرا؟

***

اُتَر ڏني اوتَ، نہ مِون سَوَڙِ نہ گبرو
چارئي چَنيءَ پوتَ، مون ريڙهيندي رات گئي.

***

هجر جي واردات بيان ڪندي ڪندي شاهہ هجر جي سُور کي پنهنجي غم واري نظريي جو رُخ ٿو ڏي ۽ هجر جا سورَ سهڻ وارو عاشق ان ڳالهہ تي خوش ٿو ٿئي تہ پرينءَ جي وڇوڙي جو سُور گهٽيو نہ آهي پر اڳ کان وڌيڪ آهي ۽ جيئن سسئيءَ نٿي چاهيو تہ هنجي من اندر جي لوچ ماٺي ٿئي تئين هي بہ پنهنجي پاڻ کي مخاطب ٿي چوي ٿو:

لاءِ مَ پچاران، سُک مَ سمهہ، جندڙا!
ڪَرَ جهوري ڪيٽان، ڪالهوٽيان اڄ گهٽي.

***

سسئي ان ڪري پنهنجي اندر جي لوچ کي ماٺو ٿيڻ نٿي ڏنو جو ان لوچ کيس "ڪامل ڪوهيارو" تي ڏيکاريو. هن بيت ۾ بہ عاشق پنهنجي پرينءَ جي پيار ۽ جهوريءَ جي ختم نہ ٿيڻ ۽ ڪالهوٽيان اڄ گهٽي هجڻ تي انڪري خوش ٿو ٿئي جو اها جهوري ۽ پيار کيس پرينءَ تائين پهچائيندي ۽ پرينءَ تائين پهچڻ لاءِ ضروري آهي تہ نينهن نهائينءَ وانگر هجي:

نينهن نهائينءَ جئن، ڏِٺو ڪوهُ نہ ڏِٺئين،
جَرَ جيري چڙي، تہ رَڃَ پچندا ڪئن،
تون پڻ ڪريج تئن، جئن ڪنيار ڪرن ڪمَ سين.

ساري ڳالهہ رَڃ پچڻ جي آهي. هجر جي غم جي باهہ ۾ سڙي ڪُندن ٿيڻ جي آهي. سسئيءَ جا رَڃ پڪا تہ هن جو پنهنجي ئي وجود ۾ ڪوهياري سان وصل ٿيو. مومل جا رڃ پڪا تہ هن کي چوڏس چٽاٽو نظر آيو. هنن سُرن جي عاشق بہ جيڪڏهن نهائينءَ جهڙو نينهن ڪرڻ سکيو تہ هن جا بہ رڃ پچندا ۽پرين ۽ جو وصل حاصل ٿيندو چاڪاڻ تہ شاهہ جي نظريي مطابق گوندر ئي پرينءَ جو گس ٿو ڏيکاري.

جي رُڃن راهه پُڇن

سُر ڪاپائتي ۽ پرڀاتي، ٻئي سُر مرڪزي خيال، مزاج، ڪردارن جي ۽ رويي جي لحاظ کان وڏيءَ حد تائين هڪ جهڙا آهن. ٻنهي سُرن ۾ ڪاپائتي ۽ صراف، ڏاتار ۽ چارڻ جي وهنوار جي حوالي سان شاهه انسان ۽ الله جي وهنوار جي تشريح ڪئي آهي. مان پنهنجي سُر سريراڳ واري مضمون ۾ چئي آيو آهيان ته خدا جو هڪڙو تصور بشريت (anthropomorphic) وارو آهي جنهن ۾ ماڻهو پاڻ واريون خصلتون خدا ڏانهن منسوب ڪندو آهي. علامه اقبال ان جو سبب ماڻهوءَ جي خود پرستي ٿو ٻڌائي:

تراشيدم صنم بر صورتِ خويش، به شڪلِ خود خدارا نقش بستم
مرا از خود بررون رفتن محال است، بهررنگي ڪه هستم خود پرستم

مان پنهنجي صورت جهڙا بُتَ تراشيان ٿو خدا جي صورت به مون پاڻ جهڙي گهڙي آهي.

منهنجي لاءِ پنهنجو پاڻ مان نڪرڻ محال آهي، مان جنهن به حال ۾ آهيان خود پرست آهيان.

خدا کي پنهنجن خاصيتن ۽ صفتن جهڙو تصور ڪرڻ جو سبب انسان جي خود پرستي نه پر سندس حياتياتي (biological) مجبوري آهي ڇاڪاڻ جو هو پنهنجن صفتن کان سواءِ ڪن ٻين صفتن واري خدا جو تصور ڪري نٿو سگهي. هنن ٻن سُرن ۾ به صراف ۽ ڏاتار خدا جي علامت آهن ۽ ٻئي خدا جي بشريت واري تصور جي نمائندگي ٿا ڪن.

هونئن ته شاهه جو سارو ڪلام ناصحاڻو آهي ۽ شاهه لوڪ داستانن جي ڪردارن جي ڪيفيت بيان ڪندي ڪندي ساڻن پاڻ ڪلام ڪرڻ شروع ٿو ڪري ۽ کين نصيحتون ڏيڻ ٿو لڳي. پر هي به سُر ته آهن ئي

ناصحاڻا جن ۾ شاهه ڪاپائتي ڪي سُٽ ڪتڻ ۽ صراف وٽ سُٽ اُگهائڻ جا آداب ٿو ٻڌائي. جنهن زماني ۾ شاهه شاعري ٿي ڪئي ان زماني ۾ شاعريءَ کي ”جُزاز پيغمبري“ سمجهيو ويندو هو. شاعر پنهنجي ڪلام ۾ اهڙا اهڙا نقطا بيان ڪري ويندا هئا جن جي شاعريءَ کان سواءِ واري عام حالت ۾ بيان ڪرڻ جي صلاحيت هنن ۾ ڪانه هوندي هئي. ان جو وڏو مثال سقراط ڏنو آهي. سقراط کي جڏهن ديوتائن ٻڌايو تہ ايٿنز ۾ هو سڀ کان وڏو ڏاهو آهي تہ هن کي ديوتائن جي ان ڳالهہ تي يقين نہ آيو ۽ هو پڪ ڪرڻ لاءِ پنهنجن همعصر ڏاهن وٽ ويو. هنن سان بحث ڪيائين تہ کيس خبر پئي تہ هو واقعي انهن سڀني کان وڌيڪ ڏاهوهو. پوءِ هن سوچيو تہ شاعر جو ههڙيون ڏاهپ جون ڳالهيون ڪندا آهن اُهي پڪ هن کان وڌيڪ ڏاها آهن. هن هڪڙي شاعر جو ڪلام کنيو ۽ ان شاعر وٽ ويو ۽ هن کان سندس ڪلام جي تشريح ڪرايائين. پوءِ هو اهو ساڳيو ڪلام کڻي رستي تي اچي بيٺو ۽ رستي تان لنگهڻ وارن عام ماڻهن کان ان جي تشريح ڪرايائين تہ هن ڏٺو تہ عام ماڻهوءَ ان ڪلام جي شاعر کان وڌيڪ ڏاهپ واري تشريح ٿي ڪئي ۽ هو ان نتيجي تي پهتو تہ شاعريءَ ۾ ڏاهپ ڪانہ هوندي آهي پر شاعر تي شاعريءَ جو نزول ٿيندو آهي ۽ ايئن شاعريءَ کي الهامي سمجهيو ويو جنهن جي ڪري شاعرن کي سماج ۾ وڏو رتبو حاصل ٿيو. شاعر بہ رڳو عشق ۽ عاشقيءَ جون ڳالهيون نہ ڪندا هئا، ڏاهپ جا وڏا وڏا نقطا بيان ڪندا ۽ ماڻهن کي نصحيتون بہ ڪندا هئا. ان دور جا اولياءِ بہ گهڻي ڀاڱي شاعر هئا. شاهه کي بہ سندس هين ڪرامتن سان گڏ سندس شاعريءَ جي ڪري ولي الله مڃيو ويو ۽ ڀٽ تي سندس باقاعدي درگاهه قائم ٿي.

ڪنهن بہ شاعر جي شاعري هن جي احساسن، نظرين، عقيدن ۽ جنهن خطي ۾ هو رهندو آهي ان خطي جي جاگرافيائي، تاريخي، سياسي، سماجي ۽ ثقافتي پسمنظر مان اُسرندي آهي ۽ اهو پسمنظر ئي سندس شاعريءَ جو منظرنامو هوندو آهي. اسان جا ڪلاسيڪي شاعر جيئن تہ

جاگيرداراڻي سماج ۾ رهندا هئا ان ڪري هنن جا هيرو حاڪم ۽ راڄ ڌڻي آهن. سنڌن شاعريءَ جي ثقافت زرعي ۽ چراگاهي ۽ سنڌن فڪر صوفياڻو آهي جو صوفياڻو فڪر ئي جاگيرداراڻي سماج جو روحاني اظهار هوندو آهي. زرعي سماج ۾ رهڻ وارو شاعر تشبيهون ۽ استعارا بہ زرعي سوسائٽيءَ مان ڪڻندو آهي. شاهہ جي ڪلام مان اهڙا مثال مان سر رپ ۽ بروو واري مضمون ۾ ڏيئي آيو آهيان ۽ پنهنجي ڳالهہ کي وڌيڪ واضح ڪرڻ لاءِ هتي ڪبير جي ٻن دوهن جو مثال ٿو ڏيان. ڪبير جنڊ جي ٻن پُڙن ۾ ان جي داڻن کي پيڙهجندو ڏسي ان کي حالتن جي جنڊ جي ٻن پُڙن ۾ پيڙهجڻ واري انسان جو استعارو ٿو سمجهي.

چلتي چڪي ديک ڪي، ديا ڪبيرا روءِ،
دو پاٽن ڪي بيچ ۾، ثابت رها نہ ڪوءِ.

پر جنڊ جا رڳو پُڙ نہ هوندا آهن پڙن جي وچ ۾ لوهي سيخ بہ هوندي آهي جتان جنڊ ۾ ان وجهبو آهي. اَن جا جيڪي داڻا ان لوهي سيخ سان لڳل هوندا آهن اهي جنڊ جي پُڙن ۾ پيڙهجڻ کان بچي ويندا آهن ۽ ايئن ڪبير لاءِ جنڊ جي سيخ خدا جو استعارو آهي:

پاٽن پاٽن سب ڪهين، ماني ڪهي نہ ڪوءِ،
جو ماني سي لگ رها، بال نہ بيڪا هوءِ.

شاهہ جي ساري شاعري سنڌ جي زرعي سوسائٽي جو احساساتي دستاويز آهي.

ڪاپائتي بہ زرعي سماج جو ڪردار آهي جنهن جو شاهہ ڪيترن هنڌن تي ذڪر ڪيو آهي. ڪيترن هنڌن تي هجر جي ماريل ونيءَ پنهنجي اندر جي اندوهہ جي ڪري آتڻ ۾ آهون ٿي پري ۽ سندس چرخو چيو نٿو ڪري ۽ هوءَ چرخي کي پيري پچڻ جي ڳالهہ ٿي ڪري. سُر بروي جي پهرين داستان ۾ هوءَ آتڻ ۾ سرتين سان سُٽ بہ ٿي ڪتي تہ پرديس ويل پرينءَ لاءِ ڪانگل کي سنيها بہ ٿي ڏي، تہ پرينءَ جي اچڻ جي

خوشخبري ٻڌائڻ لاءِ ڪانگل جا پر سون ۾ مڙهائڻ جي ڳالهه به ٿي ڪري:

پرين جي پرديس ۾، تن جي ڪانگا! ڪج خبر،
ته سڀ مڙهايان سون سين، پکي! تنهنجا پَر،
گهمي مٿان گهَر، ڏج پارانيا پرينءَ کي.

۽ وري پنهنجن سرتين کي ٿي چئي:

ڪا ڪيون! ڪتي ڪامَ، ته ڪهيو سُٽان ڪانگ جو.

***

پر سُر ڪاپائتيءَ جو مزاج ٻيو آهي. هي سُر ڪاپائتي ۽ صراف جي وهنوار جو سُر آهي. صراف جو تعلق بازار سان آهي جتي جي اخلاقيات ۽ انساني رشتا ناتا نفعي جي لالچ ۽ نقصان جي ڊپ مان اُسرندا آهن. جتي جيڪڏهن ڪا ڪاپائتي رنڍا روڙي بازار ۾ ڪٽي اچي ۽ اهي رنڍا پل هن من ۾ محبت پائي روڙيا هجن ته به صراف هن جو ڏُڪو داخل نه ڪندا جي ڪاپائتي چِت ۾ چائنت پائي سنهو سٽ ڪتي ڪٽي اچي ته صراف يڪدم سندس سٽ ترازيءَ توري ڪيس ملهه ڏيندا. پر هتي ڳالهه ان جي اُبتڙ آهي:

محبت پائي من ۾، رنڍا روڙيا جن،
تن جو صرافن، اڻ توريو اگهايو.

***

چائنتُ پائي چِتَ ۾، سنهو ڪتيو جن،
تن جو صرافن، ڏُڪو داخل نه ڪيو.

***

سنهون سٽ ڪتڻ واريون ان وقت حيرت ۾ پئجي ٿيون وڃن جڏهن ڏسن ٿيون ته جن وٽ ڪتڻ جو سامان به ڪونهي اهي صراف سان سرهيون آهن:

جنين ڪتيو ڪالهه، سي پاٽان پيون مامري،
جنين تَڪَ نه مالهه، سرهيون سي صراف سين.

***

اها نااِنصافي آهي ۽ سنهون سُٽ ڪتڻ وارين ڪاپائتين جو مامري ۾ پئجي وڃڻ صراف جي اهڙي نااِنصافيءَ جي خلاف احتجاج آهي. ڳالهه رڳو ايتري ناهي هتي تہ رنڊيا روڙڻ لاءِ صلاءِ عام آهي تہ:

جا سنهون نہ سڪي، سا مُر رنڊئي روڙي،
سُٽ انهيءَ جو سڦرو ويا ترازيءَ توري،
ٿلهي ۽ توري، ويچاريءَ سان وَڙ ٿيو.

ان ڪان سواءِ تضاد جي صورت تڏهن ٿي پئدا ٿئي جڏهن هڪ طرف تہ ڪاپائتيءَ کي ڪتيندي رهڻ جي تلقين ٿي ٿئي:

جان ڪتين تان ڪَتِ، هيءَ هَڏ ويهاٽي،
ڪاپائتي سڀ ڪا، ڪتي سيباٽي،
ڄاتو جن ڄاٽي، تن هٿان پهي نہ ڇڏي.

***

هي هڏ و هاٽي، جان ڪتين تان ڪَتِ،
ڪو پنهنجي عيد کي، پري ڪج پرت،
متان روئين رَتُ، صُباح وچ سرتين.

ڪتڻ جي تاڪيد جا ٻارنهن ڪن بيت آهن. پر ٻئي طرف وري ڪتڻ ۾ مهارت حاصل ڪرڻ ۽ سنهون سٽ ڪتڻ ان وقت بي معنيٰ ۽ اجايا ٿي ٿا وڃن جڏهن جن ڪتڻ نہ سڪيو ۽ رنڊيا روڙيا انهن جو سٽ سڦرو ٿيو ۽ صراف ترازيءَ توري ڇڏيو يا وري:

تاجي توريائون، تہ عيب نڪتا اڳيان،
ڪوڙي ڪاپائتين کي، پر ۾ پڇيائون،
اڳلڙي آئون، مون ڪان پڙا پڳا نہ ٿيا.

ان ساري صورتحال کي سامهون رکڻ سان خبر ٿي پوي تہ هن سُر وارو صراف نفعي ۽ نقصان جي ٻن پُڙن ۾ تاجي تورڻ وارو صراف نہ آهي پر هي

ڪو ہيو صراف آهي جيڪو جڏهن تاجي ٿو توري ۽ ان مان عيب تا نڪرن تہ سُٽ موٽائي نٿو پر ڪاپائتيءَ کي ڪوٺي ڪيس دلجاءِ ٿو ڏي... جيڪو من ۾ محبت پائي رنڍيا روڙن وارن جو اڻ توريو ٿو اگهائي، جيڪو چت ۾ چائت پائي سنهون سُٽ ڪتڻ وارين جو ڏُڪو داخل نٿو ڪري، جيڪو وڏوٽو ڪانڌ آهي ۽ جنهن لاءِ ڪاپائتيءَ کي چتاءُ ٿو ملي تہ:

پيرئين ۽ پانئين، اِئن وڏوٽو ڪانڌ،
وينءِ اوڙ ارٽ سين، ڳچيءَ پائي پاند،
تہ تنهنجو ئي وٽواندُ، ڪتو وتو نہ ٿئي.

صراف جا هي سارا وصف خدائي وصف آهن ۽ هي سُر انسان ۽ الله جي تعلق ۽ الله جي مهر جو سُر آهي .... ان مرڪزي خيال کان سواءِ هن سُر ۾ وقت جي گذرڻ ۽ منظر جي متجڻ جو تاثر بہ آهي. ڪالهہ جن ڪاپائتين آتڻ ۾ چرخو ٿي هلايو ۽ سٽ ٿي ڪتيو اڄ انهن جو چرخو خالي آهي ۽ سندن پهيون پٽ ۾ پيون لتجن، چرخي ڏور ڪلي پئي آهي ۽ سندن نجهرا بند آهن:

اولاٽيان ارٽ، ڪيڏانهن ڪتڻ واريون،
پهيون متي پَٽَ، لڙجن لاڪيڙن جون.

--

ڪَتي ڪالهہ، اڄ نہ آتڻ آئيون،
اَرٽ اُڪلي مالهہ، پوري ويون نجهرا.

هي منظر ڏسي پڙهڻ واري جو پنهنجن وڇڙي ويل پيارن جي ياد ۾ هينئڙو لوڻ ٿو ٿيئي:

نہ سي وونڻ وٽن ۾، نہ سي ڪاتاريون،
پسو بازاريون، هينئڙو مون لوڻ ٿئي.

هاٽي سر پرياتيءَ ڏانهن تا اچون.

ان ڳالهہ جي اُسان سيني کي خبر آهي تہ چارڻ جي روايت سنڌ ۾

تمام پراڻي آهي. چارڻ شاعر هوندا هئا ۽ هر هڪ قبيلي جو پنهنجو چارڻ هوندو هو جيڪو قبيلي جي سردار ۽ چڱي مڙس جي مهما ڳائيندو هنن جا شجرا ياد ڪندو ۽ هنن جي وڏن جي سورهيائيءَ جا وڏا وڏا وڏاءَ وارا قصا بيان ڪندو هو. قبائلي جنگ ۾ پنهنجي قبيلي جي سورهيائيءَ کي ويساهه ۾ نه اچڻ واري حد تائين وڌائي بيان ڪندو هو. اهي چارڻ چڻ تہ حاڪمن جا شاعر (Poet Leuleatc) هئا. حاڪم ۽ سردار چارڻن کي انڪري به مان ڏيندا هئا جو هو ڳوٺ ڳوٺ گهمندا ۽ حاڪمن جون صفتون ڳائيندا هئا ۽ اهڙيءَ طرح حاڪم پنهنجي رعيت ۽ راڄ ۾ هر دلعزيز ٿي ويندو هو ۽ جي هو حاڪم کان ناراض ٿيندا هئا تہ سندن بدناموسي ڪندا هئا. بيجل جڏهن ڏياچ کان ڏان ۾ سِرُ گهريو تہ هن کي ان ڳالهه جي خوشي ٿي تہ چارڻ هن کان سرَ جو ڏان گهريو هو پر جي ڪا اهڙي شيءِ گهري ها جيڪا هن وٽ نہ هجيَ ها ۽ هو نہ ڏيئي سگهي ها تہ مڱڻهار ڪيس ساري جهان ۾ خوار ڪري ها:

سوجي مڱڻهارا مَ هوءِ، جنهن تو مٿي سرَ سَٽو ڪيو
جو مون مور نہ سپجي، تان جيَ سو گهريوءِ،
تہ جڳان جڳ ڏنوءِ، ڏنگو ڏاتارن ڪي.

پئي هنڌ بيجل کي چئي ٿو تہ جهونا ڳڙهہ هل تہ ات هلي يار ٿيون ۽ مان توکي پنهنجو سر وڍي ڏيان ٿو جو:

متان ڪا منهنجي ڪرين، گلا جي گفتار.

ڏياچ انڪري سر ڏيڻ لاءِ راضي ٿيو هو جو هن بيجل جي سُرندي جي سحر ۾ اچي هن کي وچن ڏنو هو ۽ جيڪڏهن هاٿي هو وچن تان ڦرندو تہ چارڻ هن کي راڄن ۾ بدنام ڪندو ان ڪري هن سرُ ڏنو.

سمنگ چارڻ کي سومرن جي پوئين دور جي حاڪمنَ رنجايو تہ هن سندن گلا شروع ڪئي. پاڳو پان سومرن جو خانداني چارڻ هو ۽ چون ٿا تہ دودي الادين جي جنگ جو هو اکين ڏٺو شاهد هو ۽ هن اکين ڏٺي احوال جو رزميہ داستان لکيو هو ۽ سومرا حاڪمن جو ايڏو تہ ويساهہ وارو ماڻهو

هو جو هن جي هٿان سومرن پنهنجا ننگ ابڙي وٽ سام موڪليا هئا... لس ٻيلي جي سپڙ ڄام جنهن جي سخا جي شاهه هن سُرَ ۾ ساراهه ڪئي آهي تنهن هڪڙي چارڻ تي راضي ٿي ڪيس پنج سو گهوڙا انعام ڏنا هئا.

مان مٿي چئي آيو آهيان ته مرڪزي خيال ۽ ڪردارن جي مزاج ۽ هلت جي حوالي سان هيٺ سُر هڪ جهڙا آهن. صراف ۽ ڏاتار ٻئي آدرش آهن جن کي انساني شڪل ڏنل آهي. ٻنهي ڪردارن ۾ فرق رڳو ايترو آهي ته صراف تاجي توري ۽ سُٽ پرکي ٿو جڏهن ته ڏاتار ڪا پرک نٿو ڪري ۽ نااهلن کي ايڏو ٿو نوازي جو جيڪڏهن ماهر هنرمندن ۽ ڪرت ڪرڻ وارن کي سندس نااهلن کي نوازڻ جون خبرون پئجي وڃن ته جيئن ڪاپائتين ماري ۾ پئجي احتجاج ڪيو هو ايئن هي پنهنجا سمورا ساز ڀڃي ڏاتار جي نااهلن کي نوازڻ واري هلت جي خلاف احتجاج ڪن:

جيڪي ڏڏن ڏي، ڳجهان ئي ڳجهه ۾،
سو جي سُٽن ڪڏهن، ڪرت وارا ڪي،
ته ساز مڙيو ئي سي، ڀڃون ڪن پلڪ ۾.

هو ڪرت وارن سان گڏ اهڙي مڱڻهار کي ٻه نوازي ٿو جنهن رڳو هڪ سُر سکيو آهي ۽ سندس تهذيبي سطح اها آهي جو جهنگلين واري ٻولي پيو ڳالهائي، پر ڏاتار اُن کي ٻه چوڏول ۾ چاڙهي، مٿس راضي ٿي ڪيس سرفراز ٿو ڪري:

ٻولي ٻيلي جون ڪرين، پاسي پَر پيو
سٽائي سُتن کي، وهائيءَ ويو
چاٽي ڪين هيو سُر سکيو ئي هڪڙو.

***

ٻوليون ٻيلي جون ڪرين، پاسي پَر پيو
چارڻ چاڙهي چوڏول ۾، تهان پوءِ ٿيو
رَچي رات ڪيو سرفراز سيّد چئي.

***

هن سُر ۾ بہ ڪاپائتيءَ واري سُر جهڙي تضاد جي صورت تي پئدا ٿئي جو هڪ طرف چارڻ ڪي ڪينر ڪليءَ ۾ ٽنگي، سونهاري صُبوح سان وير وڄهي، پاسي ۾ پئجي رهڻ جو مهڻو ٿو ملي:

اِيَ نہ ڀانئن ڀيرُ، جنن ڪينر ڪيريءَ ٽنگيو
سونهاري صبوح سين، وڄهي ويٺين ويرُ،
توکي چوندو ڪير، ڪيرت ڏاران مڱڻو.

❊❊❊

سيرانديءَ سازُ ڪري، سمهين ساري رات،
جاَڄڪاٽي ذات، اِيَ هوءَ اڳهين؟

ان موقعي تي ئي چارڻن ڪي شاهہ اصل چارڻن جا وصف ٿو ٻڌائي:

جنين سُڪ ناهي ڪهو چارڻ سي چئجن،
رُجن راهہ پڇن، مٿي ڪلهن ڪينرا.

فن ۽ فنڪار جو هڙو مڪمل نقشو جيڪو شاهہ مٿئين بيت ۾ چٽيو آهي مون اڄ تائين ڪونہ پڙهيو آهي، فن جو سفر واقعي رُڃ جو سفر آهي جنهن ۾ هر منزل سراب ۽ هر سراب منزل آهي. سراب جي ان سفر مان ڪجهہ حاصل نٿو ٿئي پر فنڪار جي اندر ۾ ڪا اهڙي بيچيني، اهڙي آنڌ. مانڌ اهڙو ڪو اُسڪ آهي جو هو ڪينر ڪلهي تي رکي رڻ ۽ رُڃن ۾ رلندا ٿا رهن... پر چارڻ جڏهن ساز سيرانديءَ رکي ننڊون ٿا ڪن تڏهن هو پنهنجي ئي نفي ٿا ڪن ... هڪ طرف چارڻ جو اهڙو نقشو ٿو پيش ٿئي تہ ٻئي طرف وري ساري ڪرت جي نفي تي ٿئي:

اُت ڪرت وارا ڪيترا، ڪرت ڪبو ڪوهہ؟
جيڪي بندو ڪمَ ڪري، سو مڙيو ئي ڏوهہ،
تون پارس آءٌ لوهہ، جي سڄين تہ سون ٿيان.

❊❊❊

هن سُر ۾ بہ اها ئي نااهلن لاءِ سر ڪاپائتيءَ واري صلائي عام آهي:

اُتيو ابوجهاءِ! سپڙ جو سڌ ٿيو
جئن اَئين ڪيرت ڪَٿُ نہ سکيا، تئن پاٽا ريڊو راءِ،
مڱو مون مُلاءِ، آءٌ اوهان جو آهيان.

***

ڏڏ تي ڏان گهريج تون، چڏ وڃا وڃائي،
سپڙ رات سنباهيا، تازي َتو لائي،
جو ڇاٽي نہ ڳائي، تنهن سين ٻيليءَ ڏٽي ٻاجھ ڪي.

اهو ڏاتار جو وڙُ آهي تہ هو نااهلن کي بہ نوازي ٿو پر اهو چارڻن جو وَڙ آهي تہ هو پنهنجي فن ۾ مهارت تہ حاصل ڪن پر ڏڏ تي ڏاتار کان ڏان گهرن. هنن کي وهاڳ راڳ ڳائڻ ۾ ماهر ٿيڻو آهي جو وڏيءَ ويل کين ڏاتار اڳيان وهاڳ راڳ ڳائڻو آهي. پر مهارت حاصل ڪرڻ کان پوءِ بہ کين پڪ نہ هئڻ گهرجي تہ پرينءَ جو وصل حاصل ٿيندو جو وصل پرينءَ جي وس آهي:

صبوح جو سهاڳ، مڱڻهارن ماٿيو
ڏنائون ڏاتار کي، وڏيءَ ويل وهاڳ،
وس منهنجي ناه ڪا، سيڻن هَٿِ سهاڳ،
پرين سين پهاڳُ، مانَ نماڻيءَ نصيب ٿئي.

ڏَڏ تي ڏان گهرڻ وارو چارڻ بہ پنهنجو انڪار ڪندي پنهنجو اقرار ايئن ٽوڪري ۾ ڪرائي جو مٽي چوائي ٿو موڪلي تہ جيڪي ڏيڻو ٿي سو هٿ ڏياري موڪل مان ايڏانهن نہ ايندس:

چارڻ لڳو پنڌُ گهٽڻ ڪي چوڻاٽيءَ چئيج،
هٿ ڪي هلائيج، اُتي آئون نہ اچڻو.

***

ڪوهُ نہ جُهاريين جڪرو

شاهہ جي شاعراڻي شخصيت جا گهڻا ئي رُخ آهن. انهن مان سنڌس هڪڙو رُخ اهو بہ آهي، تہ شاهہ رومانوي شاعر آهي. اسان وٽ عام طرح رومانيت جي معنيٰ- عشق ۽ محبت سمجهي ويندي آهي، جڏهن تہ رومانيت جون گهڻيئي معنائون آهن. جي. اي ڪڊن (J.A. Cuddon) پنهنجي "ادبي اکرن ۽ نظرين جي ڊڪشنري" ۾ رومانيت جي باري ۾ آمريڪي دانشور اي. او. لوجوائي A.O. lovcjoy جو قول ڏنو آهي. هن چيو آهي تہ رومانيت جون ايڏيون تہ معنائون ڪيون ويون آهن جو ان لفظ جي پنهنجي ليکي ڪا معنيٰ ڪانہ رهي آهي. هن ايف. ايل لوڪاس (F.L. Lucas) جي ڪتاب (The Dcclinc and Fall of thc Romanic Idcals) مان حوالو ڏنو آهي، تہ ليوڪس جي ڳڻپ موجب رومانيت جون 11,396 تشريحون ڪيل آهن. ان ۾ هن مهم جوئي، غير معمولي بهادري، ميلو ڊرامائيت جا تصور بہ شامل ڪيا آهن. ماضي پرستي، فطرت پرستي، تاريخي ۽ لوڪ ڪردارن جي ڪن ڳڻن کي وڌاءَ سان پيش ڪرڻ بہ رومانيت آهي. شاهہ جي شاعريءَ ۾ رومانيت جا اهي سڀ عنصر ملن ٿا ۽ اسين شاهہ کي رومانوي شاعر چئي سگهون ٿا. هن جي رومانيت جو هڪڙو مثال سُر ڏهر جي چوٿين داستان جي ايڪويهين بيت کان پوءِ وارا بيت ۽ سُر بلاول جا ٽي داستان آهن. جن ۾ شاهہ ماضيءَ جي ڪن تاريخي ڪردارن جي سورهيائيءَ ۽ سخا کي ساراهيو آهي. سر ڏهر ۾ شاهہ لاکي جي ڌاڙن کي ڏاڍو رومانوي رنگ ڏنو آهي. جاگيرداراڻي دور ۾ ڌاڙيل انگريزي ادب جي مشهور ڌاڙيل ڪردار رابن هُڊ (Robin Hood) جهڙا هوندا هئا. جيڪي ڪنهن جاگيردار جي ظلم خلاف بغاوت ڪري اميرن کي ڦري اهو مال غريبن کي ڏيندا هئا ۽ وڏا عوام دوست سمجهيا ويندا هئا ۽ پنهنجي زندگي ۽ موت کان پوءِ هو ليجنڊ (legend) بنجي ويندا هئا. ماٺهو پنهنجي پاران هنن جي بهادري ۽ سخا جي باري ۾ ڪي

ڪارناما گهڙيا محفلن ۾ انهن گهڙيل ڪارنامن جا داستان ٻڌائيندا هئا. هنن جو عشق بہ ڏاڍو رومانوي هوندوهو. سر ترِيءَ تي رکي محبوبا سان ملڻ ايندا هئا. پوليس سندن محبوبا جي گهر تي ڪڙو چاڙهيندي هئي، تہ هو وڏي جانداري ۽ ان تعويذ جي ڪرامت سان جيڪو ڪين ڪنهن پهتل شخص وٽان مليل هوندو هو پوليس جو ڪڙو پيچي ۾ چار سپاهي ماري، نعرا هڻندا نڪري ويندا هئا ۽ گهڻو ڪري ايئن ٿيندو هو تہ سندن محبوبا پوليس سان ملي ويندي هئي ۽ هو محبوبا جي بيوفائيءَ جي ڪري مارجي ويندا هئا.

سُر ڏهر ۾ شاهہ لاڪي جي ڌاڙن جو وڏو رومانوي نقشو چٽيو آهي. لاڪو ۽ سندس ساٿي جسو ۽ جسراج گهوڙن کي ڪرڪرا پيا هڻن ۽ انهن تي زينون پيا رکن:

ٽَانُونڪِين پَلاڻَ، سَدا هڻن ڪر ڪرا،
لاڪي لوڙائڻ جا، اهڙا ئي اهڃاڻ،
ڏيئي تنگن تاڻ، ڪوڪَ ڪاريندا ڪيڙي.

لاڪي جي گهوڙي کي بہ چڻ تہ ڪردار آهي. هو لکيءَ تي لانگ ورائي سواري ٺوڪري ۽ ڌاڙا ٺو هڻي. لاڪي جا دشمن جن جي دلين تي هن جي دهشت ويٺل آهي، سي لاڪي سان گڏ لکيءَجي موت تي سرها ٿا ٿين:

لاڪو لکيءَ تي چڙهي، لکي لاڪي هيٺ،

***

لکي ۽ لاڪو ٻئي مُٺا، ٻاجهہ تي.

لاڪو غريب پرور ننگ لپال آهي. هن سونهارين جي ننگ جي حفاظت لاءِ سندرو ٻڌو آهي:

لاڪو لکيءَ تي چڙهي، لکي لاڪي هيٺ،
سونهاريون سر ڪيو پيڙي ٻڌي بيٺ،
ڪندو ڏهر ڏيٺ، صباح سَاڻ سب ڪنهن.

سندس ڏهڪاءُ اهڙو جو وڏا وڏا راجا جن وٽ پنهنجي فوج آهي ۽

ڪوٽن ۾ محفوظ ويٺا آهن اهي به لاکي جي ڏپ کان ڪوٽن ۾ تا ڪنبن:

لاکا لک سُڄن، پر ڦلاڻيءَ ڦير ٿيو
جنهن پر راڻا راڄيا، ڪوٽن منجهه ڪنبن،
جنهن جو جاڙيجن، سُتي سُنڪو نه لهي.

لاکو به روايتي ڌاڙيلن وانگر مهم پسنديءَ جي ڪري ڌاڙيل نٿو ٿئي پر جاڙيجا ۽ ريباري هن جي ماڻهن کي مارن ٿا ۽ هو قبائلي روايت موجب انهن جو پلئه وٺڻ لاءِ ڌاڙا ٿو هڻي. لاکو جاڙيجن، سمن ۽ ريبارن تي حملا ٿو ڪري ۽ چوڌاري دانهن ٿي پئي ته:

جاڳو جاڙيجا! سما! سک مَ سُمهو
پَسو آن پاريا، لاکو تو لوڙيون ڪري.

❋❋❋

پڇئان پُلي پير، وڏو راءَ رڪاب ۾،
ڪڇ رهندو ڪير، لاکو لوڙائن سين.

❋❋❋

پر شاهه ڪٿي به هن کي ماڻهو ماريندي نه ڏيکاريو آهي. ريبارڻ، جيڪا راءِ گنهگار جي سريت آهي، اها راءِ گنگهار کي لاکي جي دانهن تي ڏي ته اها به سندن ماڻهن کي مارڻ جي دانهن نٿي ڏي، پر سندن مال کاهي وڃڻ جي دانهن ٿي ڏي:

رڙي ريبارڻ روءِ، واڙي پايو وڇڙا،
ڪرا وڃڻَ ڪنهگار کي، چنچل اُيي چوءِ،
واڙي وَڃُ نه ڪوءِ، لاکو لوڙائن سين.

❋❋❋

رڙي ريبارڻ روءِ، اُيي ڏنگهر ڏار
وڃن اڄ وڳ هيو سُئمر جي سوار
ڪاڇي ٻنهين پار، ڌاڪو هن جو دسيين.

❋❋❋

لاکي جي ڪردار جو هڪڙو رومانوي عنصر اهو بہ آهي، تہ جيئن سنڌ جي رومانوي حاڪم، ڄام تماچي، نوري مهاڻيءَ سان عشق ڪري هن کي پنهنجي پٽ راڻي بڻايو ۽ ڏنڍ سنڌس پيءُ ڪينجهر کي انعام ۾ ڏني ۽ پوءِ اها ڏنڍ هن جي نالي پٺيان ڪينجهر ڏنڍ سڏجڻ ۾ آئي، ايئن لاکو اوڏاڻ سان پيار ڪري هن کي پنهنجي پٽ راڻي تو بڻائي. هن جي پيءُ بيلي جي نالي تي تَلاءَ ٺو کوٽائي، جيڪي بيلي جي نالي تي سڏجڻ ۾ تا اڃن ۽ جيئن نوريءَ ڏنُ ڇڏائڻ جي ڳالهہ تي ڪري تہ:

توں تماچي تڙ ڏٺي، آئون گندري غريب،
توسين ڄامَ قريب، ڪي ڏن ڇڏائي ڏيج مون.

ايئن اوڏڻ پنهنجن اوڏن جي پکن جي پارت تي ڪري:

لاکا! لج سنڌياءِ، اوڏ اگلي آهيان
پکا سي پرتاءِ، جي اڃهي تنهنجي اڏيا.

❊❊❊

لاکي لج ڪين، اسان اوڏيئن جي،
ڪندو ڪانہ ٻي، اڳ وسوڙي آهيان.

اوڏن بابت بيت پڙهندي اهڙيءَ مهل مونجهارو ٿوپئدا ٿئي جڏهن شاهہ چئي ٿو تہ:

اڏيو جو اوڏن، سو ڏنگر ڏلو مَ ٿئي،
جنهن پر ويهي ڪن، ليکو لاکي ڄام سين.

پر پوءِ اهو ساڳيو لاکو جيڪو اوڏن جو نگهبان ۽ ننگ پال آهي هنن جي مڻان ٿو اڃي ڪڙڪي:

اڏيندي اوڏن، لڏڻ جي ڪانہ ڪئي،
لاکو مڻان تن، اوچتو تي آئيو.

لاکي جي اوڏن مڻان اچڻ ۽ سنڌس غارتگريءَ جي ڪري اوڏن جي وسنديءَ جو هاڻي هي عالم آهي جو:

اڏي اڏي اوڏ، چڏي ويا پيٽيون،
تڪاٽا ۽ ٽول، پيا آهن پٽ ۾.

پر پوءِ خبر ٿي پوي ته لاڪي جي غارتگري اصل ۾ موت جي غارتگريءَ آهي ۽ هن بيت ۾ لاڪو موت جي علامت آهي. اهو منظر موت جي غارتگريءَ جو منظر آهي. شاهه سُر جي پڇاڙيءَ ۾ فنا جي تصوير سان ڪئي آهي:

ڪڏهن ڳاڙهو گهوٽ، ڪڏهن مَڙهَ مقام ۾،
سندو واريءَ ڪوٽ، اڏيو اڏبو ڪيترو.

۽ سُر جي آخري وائي ته آهي ئي موت جي باري ۾.

ڏهر جي هن داستان ۾ شاهه مالوند سنگهارن جي جيئڻ جي چراگاهي انداز کي رومانوي ڪري پيش ڪيو آهي. ادب ۾ چراگاهي دور ۽ فطرت ڏانهن موٽڻ جو رويو پراڻو آهي. مشهور انگريزي شاعر ورڊز ورٿ قدرتي نظارن ۽ ڳوٺاڻن جي سادي فطري زندگيءَ کي پنهنجي شاعريءَ جو موضوع بڻايو. هن جي فطرت پرستيءَ کي چوندا ئي فطرت جو تصوف آهن. ولئم بليڪ مالوندن کي فطري معصوميت جي علامت سمجهيو. مشهور فرانسيسي فلاسافر روسيو وڏو فطرت پرست هو. هن فطرت پرستيءَ کي پنهنجي ڪتاب (Emilc) (1762ع) ۾ باقاعده مسلڪ جي شڪل ڏني. هن جو مشهور قول آهي ته "جيڪا به شيءِ خالق وٽان اچي ٿي، اها اعليٰ هجي ٿي پر ماڻهن جي هٿن ۾ خراب ٿي وڃي ٿي". جڏهن ته ڳالهه روسيو جي سوچ جي ابتڙ آهي. ماڻهوءَ پنهنجن پورهيت ۽ سون سريڪن هٿن سان دنيا کي گهڙيو چليو ۽ رهڻ لائق بڻايو آهي. ماڻهوءَ جي هڪڙي تشريح اها به ڪئي ويندي آهي، ته ماڻهو Manipulator آهي يعني ته ماڻهو شين کي انهن جي اصلي حالت مان بدلائي نئين حالت ۾ آڻي ٿو ۽ انهن کي نيون شڪليون ڏي ٿو. انسان جي ساري تهذيب هن جي شين کي بدلائڻ ۽ نيون شڪليون ڏيڻ واري ان وصف مان جنم ورتو آهي. اقبال خدا کي چيو هو ته:

تؤ شب آفريدي، من چراغ آفريدم

پر روسيو ان ساري تهذيب کي رد ٿو ڪري ۽ انسان کي فطرت جي هنج ۾ وٺي وڃڻ ٿو گهري. روسيو جڏهن پنهنجو ڪتاب (Discourse on the origin of inequality) پنهنجي همعصر فلاسافر والٽئر (Voltaire) کي موڪليو ته ان ڪتاب ۾ روسيو جا تهذيب، علميت ۽ سائنس جي خلاف دليل ۽ ان باري ۾ دليل ته ماڻهوءَ کي فطرت ڏانهن موٽي ان حالت ۾ زندگيءَ گذارڻ گهرجي جنهن حالت ۾ ٻيا جاندار ۽ اڻ سڌريل انسان ٿا رهن پڙهي هن روسيو ڏانهن لکيو ته:

"سائين اوهان جو انساني نسل جي خلاف لکيل ڪتاب مليو وڏي مهرباني. اوهان جهڙو ذهين ماڻهو ٻيو ڪو نه هوندو جيڪو اسان کي جانور بڻائڻ ٿو چاهي. اوهان جو ڪتاب پڙهي دل ٿي چوي ته چئن ڄنگهن تي هلڻ شروع ڪيان، پر افسوس جو چئن ڄنگهن تي هلڻ جي عادت کي ڇڏي مون کي سٺ سال ٿي ويا آهن. مون کي افسوس سان چوڻو ٿو پوي ته بدقسمتيءَ سان مون لاءِ هاڻي اهو محال آهي ته مان اها ڇڏيل عادت وري اختيار ڪيان."

هن روسيو کي اهو به چيو ته فطريءَ طرح انسان شڪار جو جانور آهي ۽ مهذب سوسائٽي معنيٰ ان جانور کي زنجير وجهڻ. ماڻهوءَ مان حيوانيت کي گهٽائڻ ۽ سماجي جوڙجڪ ۽ قانون سان هن جي ترقيءَ جو امڪان پيدا ڪرڻ، هن جي ذهني اوسر ڪرڻ ته جيئن هو ذهني اوسر جا مزا حاصل ڪري سگهي.

والٽيئر جا دليل پنهنجيءَ جاءِ تي پر سوسائٽيءَ جيڪا انسان دشمنيءَ واري شڪل اختيار ڪئي آهي ۽ ماڻهوءَ ترقي ۽ تهذيب جا جيڪي سورَ ٿو سهي ان کي ڏسي اديبن جو فطرت ڏانهن موٽ ڪائڻ وارو رويو ڪنهن حد تائين صحيح هو.

شاهہ بہ پنهنجي دور ۾ عظيم انسان جي اٿاٿ ڏسي تاريخ مان مثالي انسان ڳولهي آيو ۽ پنهنجي سماج کي ڏسي هن چراگاهي انداز سان جيئڻ کي وڌيڪ پرسڪون سمجهيو. سندس پٽَ تي سڪونت اختيار ڪرڻ جو سبب بہ شايد اهو هو. شاهہ سُر مارئيءَ ۾ بہ جيئڻ جي ان انداز کي ساراهيو آهي:

تن وَنهين ويڙهيچن ۾، سدائين سڪارَ
چونڊيو آٽيو چاڙهيون، سندو ڏؤنرئن ڏارُ
جن جو ويڙن سان واپار، سي ڏوٿي هُونِ نہ ڏہرا.

***

ٿوري قوت قراريا، رهن سَہر سَتَّ،
ڪٽيءَ ۾ کِهَہ پُڪليا، پُوٽن اهڙيءَ پَتَّ،
پنوهار ڪي پَتَّ، پيهي پُچ ملير ۾.

***

نہ ڪا جهَل نہ پَل، نہ ڪو راٿر ڏيهہ ۾،
آٽيو وجهن آهرين، روڙيو رَتا گلَّ،
مارو پاڻ امَل، مليرونِ مُرڪٽو.

سُر مارئيءَ جا اهي مارو سُر ڏهر ۾ سنگهار آهن:

ڪير ڪريندي ريس، آيل، سنگهارن سين،
جنين جي خَميس، وارٽيون واري ڇڏيون.

***

جهڄا پسيو جهوڪ، آيل! سنگهارن جا،
جن تي پي پياريا، منجهان متن موڪ،
لڏي ويا لوڪ، اُٺي ويا اُڪري.

***

منڌيون مَٿَ گڙن، جهوڪ بہ سونهن ڀيڙا،
سندي سنگهارن، جوءِ جيئاري جڏڙين.

***

پُورين پاند ٿمن، جهاڳ جهاڳي آئيون،
ڪاڇو مينهڙين، مُنڌائتو ماٺيو.

--

سُر بلاول جا پهريان ٽي داستان موضوع ۽ ڪردار نگاريءَ جي لحاظ کان سُر ڏهر جي چوٿين باب جي اڪويهين بيت کانپوءِ وارن بيتن ۽ سُر پرڀاتيءَ جو جڻ تہ تسلسل آهن. سُر بلاول جا ڪردار سنڌ جي سورهيائي، سخا ۽ ٽنگ پروري جي اجتماعي وزن (collective vision) آهن ۽ شاهہ هنن کي رومانوي انداز سان چٽيو آهي. ڪنهن زماني ۾ فرانس جي مشهور اديب رومن رولان ۽ روس جي ڪنهن اديب جي پاڻ ۾ خط و ڪتابت ٿي هئي. ٻنهي انهيءَ ڳالهہ تي زور ڏنو هو تہ اديب کي گهرجي تہ هو پنهنجي نئين نسل کي اعليٰ آدرش ڏي، اعليٰ ۽ آدرشي انسانن کي آدرش ڪري پيش ڪري ۽ قومي تاريخ ۾ آدرشي انسانن جو فقدان هجي تہ نوان آدرش تخليق ڪري. شاهہ اسان کي تاريخ مان مثالي ڪردار ڳولهي آڻي ڏنا آهن. ڄام جادم جکري جو ڪردار ڪنهن الف ليلوي داستان جو ڪردار ٿو لڳي. جنهن جو لوڪ سطح تي تصور بہ ڏاڍو رومانوي آهي. لوڪ روايت آهي تہ جڏهن ابڙو شهيد ٿيو تہ علاؤالدين سک جو ساهہ کنيو جو ابڙي کان پوءِ ساٽس جنگ ڪرڻ وارو ڪو ڪونہ هو ۽ هاڻي هو سومرين کي سولائيءَ سان حاصل ڪري سگهندو. ابڙيءَ سان جنگ ۾ هن جي فوج جو کاڌي پيتي جو سامان بہ ختم ٿي ويو. پر اوچتو ڄام جادم جکري ساٽس جنگ ڪرڻ جو اعلان ڪيو. جنگ جي ان نئين اعلان هن کي پريشان ڪري ڇڏيو. هن ڄام جادم جکري کان مهلت گهري تہ جيئن هو لشڪر جي کاڌ خوراڪ جو سامان گڏ ڪري سگهي. ڄام جکري هن جي لشڪر جي کاڌ خوراڪ جو ذمو پاڻ تي کنيون ۽ پوءِ جيترا ڏينهن جنگ هلي علاؤالدين جي لشڪر جي کاڌ خوراڪ جو بندوبست ڄام جکرو ڪندو رهيو. سارو ڏينهن جنگ هلندي هئي، ٻنهي ڌرين جا فوجي هڪ ٻئي کي ماريندا هئا. رات جو ڄام جکرو ان ساڳي دشمن جي دعوت ڪندو هو.

لوڪ روايت مطابق ابڙي ۽ ڄادم ڄکري سان جنگ ۾ علاؤالدين وٽ رڳو اٺ سپاهي بچيا ۽ ڄادم ڄکرو وڙهندي شهيد ٿيو. ڪيڏو نہ رومانوي ڪردار! شاهہ هن جي سخاوت ڳايو آهي:

ڪوهہ نہ ڄهاريين ڄکرو، جنهن ڏيهہ ڏيا ڏيئي،
جي لڏيا تي لينگهن ۾، شالن ۾ سيئي،
سمي سيپيئي، طاماعو تارِ ڪيا.

❊❊❊

پاندپ سين نہ پاڙيان، سوين هيا سردار،
آهي مثل مينهن جي، سخي! تنهنجي سار،
حاتم هرده هزار، جُهڙَ تنهنجي جهپيا.

❊❊❊

هٿان ڄادم ڄکري، وٺي پوءِ مَ وڃ،
"آيو آيا نچ"، سمي وائي وات ۾.

رزميہ شاعريءَ جي مثالي رومانوي ڪردار ابڙو آهي، جيڪو اهو ڄاڻندي بہ تہ هو پنهنجي ٿوري لشڪر سان علاؤالدين جي هيڏي وڏي لشڪر سان وڙهي نہ سگهندو پناهہ ۾ آيل عورتن جي لڄ لاءِ جنگ جي باهہ ۾ ٽپي ٿو پوي. رزميہ شاعريءَ جي هيرو وانگر هن جي ڪردار نگاريءَ ۾ بہ مبالغي جو عنصر شامل آهي.

سرٽين جا سوٽا سهي، وسيلو ولهن،
لُڏي ڪين، لطيف چئي، اڳيان لال لکن
جت ڪوڙين ڪين ڪڇن، اُت پاٻوهي پڏرو

❊❊❊

جو ڇَليون پَسي نہ ڇڪيو تنهن واڪاٽيو وڪَ،
لڏي ڪين لطيف چئي، لَکَن اڳيان لِکَ،
پير نہ موڙي پنهنجو تکيءَ پئي تکِ
سرٽين ڏ/ي سُکَ، هَڪَل سين هالار ڏٺي.

❊❊❊

اروڙ جي اُٿيو ديمن وڏائين دانهن،
پاپوهيو پير ڪٽي، سمون سرٽين ڏانهن.
مٿان مٿي ٻانهن، اُيو آڇي سلطان کي.

***

سنڌ جي انهن سامون جهلڻ ۽ سامن لاءِ سر ڏيڻ وارن سورمن ۽ ڏاتارن جي تاريخي ڪردارن جا گڻ ڳائي شاهه پنهنجي ممدوح جا گڻ ڳائيا آهن ۽ پوءِ شاهه جي ممدوح کي اسين جڪري جي Persona ۾ ان وقت سڃاڻي ٿا وٺون جڏهن شاهه چوي ٿو:

جڪري جيهو جوان، ڏسان ڪونه ڏيه ۾،
مُهَڙَ مڙني مُرسلين، سرس سندس شان،
"فَڪَانْ قَابَ قَوسَيْنِ اَوْ اَدْنيٰ"، اِيْ ميسر تيس مڪانَ،
اِيُ آڳي جو احسان، جنهن هادي مبٽيم هَهڙو.

--

ناٿ ڏناٺون نانهن ۾

پسمنظر

سُر رامڪلي پڙهندي لڳي ٿو تہ جوڳي ويراڳي ۽ آديسي شاهہ جو آدرشي ڪردار آهي. جنهن کي شاهہ سُر مومل راڻي ۾ راڻي جي ڪردار کان وڌيڪ اُڀاريو آهي. مومل راڻو سُر جي شروعات ئي جوڳيءَ جي ڪردار سان ٿي ٿئي، جنهن تي نسوري نينهن جو جڙاءُ آهي، جيڪو پتنگ جيان پئدا ٿيو آهي، سچ وڙاءُ آهي، سج وانگر پيو جڳمڳ جرڪي، جيڪو راڻي کي حسن جي هڪ نئين حقيقت سان آشنا ٿو ڪري ۽ جنهن حسن کي پسي راڻو ۽ سندس ساٿي چال ڏيندڙ چورين کيُ پٺتي ڇڏي پنهنجو پاڻ کان بہ سر بلند ٿا ٿي وڃن.

ڪاڪ ڇڏيائون ڪُنڌ تي، پاٽان ويا پئي،

ڪاڪ نہ جهليا ڪاپڙي، موهيا ڪنهن نہ مالَ،
سوڍيون سمجهائي ويا، ههڙا جنين حالَ،
جي چورين ڏنا چالَ، تب لاهوتي لنگهي ويا.

سُر جي آخر ۾ اهو آديسي راڻي جي رهاڻ مان اڇي مومل ۾ ان راڻي جو شعور ٿو پيدا ڪري، جنهن جو چوڏس چانڊاڻو آهي.

سُر پورب ۾ اسان پوربي آديسين سان ملون ٿا. ڪاهوڙي هنن جي هڪ صورت آهن ۽ سُر رامڪلي جيڪو بيتن جي تعداد جي لحاظ کان شاهہ جي وڏن سُرن مان هڪ آهي، ۽ انهن جوڳين، بيراڳين ۽ آديسين جي تشريح جو سُر آهي جن اُن هڪ جي هيڪڙائيءَ سان هڪ ٿيڻ لاءِ ويراڳ ورتو آهي جنهن کي ويدانتي برهم ۽ جنهن کي ابن العربي الحق ۽ شاهہ پرين ٿو چئي.

تياڳ جي روايت گهڻي پراڻي آهي. اها روايت اوائلي دور کان شروع ٿي جڏهن انسان ڪائنات جي اسرارن کان اڻ ڄاڻ ۽ ڏڪل هو. جيڪا شيءِ خوفناڪ ۽ سمجهه کان ٻاهر هئي ان جو ڪو ديوتا هو. ماڻهن تي ڪا مصيبت پوندي هئي تہ سمجهندا هئا تہ ديوتا مٿن ناراض ٿيا آهن. هنن انفرادي يا اجتماعي طرح ڪي گناهہ ڪيا آهن جن جي ڪري ديوتا ڪائنن ڪاوڙيا آهن ۽ ديوتائن جي ڪاوڙ مصيبت جي صورت ۾ مٿن ڪڙڪي آهي. ديوتائن کي راضي ڪرڻ ۽ پنهنجن گناهن جو ڪفارو ادا ڪرڻ لاءِ هنن پاڻ کي ايذاءَ ڏنا. بکون ڪاٽيون ۽ قربانيون ڏنيون. جنهن شيءِ جي قرباني ڏني ويندي هئي، ان لاءِ ضروري هوندو هو تہ اها سندن سڀ کان وڌيڪ پياري شيءِ هجي. اهڙي شيءِ جي قرباني ڏيڻ جو مقصد بہ قرباني ڏيڻ واري کي ايذاءَ ڏيڻ هو. حضرت ابراهيم عليہ السلام جي پنهنجي پُٽ جي قرباني بہ ان روايت جو تسلسل هئي. پر حضرت اسماعيل عليہ السلام جي جاءِ تي گهيٽي جي اچڻ مان لڳي ٿو تہ بني اسرائيل ۾ انساني قربانيءَ جي جاءِ تي جانور جي قرباني جي شروعات ٿي چڪي هئي يا وري حضرت ابراهيم عليہ السلام جي ان واقعي سان ان روايت جي شروعات ٿي. قرباني ڏيڻ ۽ پاڻ کي ايذاءُ ڏيڻ سان مصيبت بہ ٽرندي هئي، ديوتائن جو قرب بہ حاصل ٿيندو هو ۽ فطرت کان ماورا ديوتائي قوت بہ حاصل ٿيندي هئي. آهستي آهستي روح جو تصور پيدا ٿيو. ول ڊيورانٽ جو چوڻ آهي تہ ماڻهوءَ جڏهن پنهنجن خوابن جي باري ۾ سوچڻ شروع ڪيو تہ هن سمجهيو تہ روح جو جسم کان الڳ وجود آهي. خوابن ۾ هو الائجي ڪٿي ڪٿي گهمندو ٿو رهي. اهي مزا ٿو ماڻي جيڪي هو جاڳ ۾ ماڻي نہ سگهندو هو ۽ جڏهن جاڳندو هو تہ پاڻ کي کٽ تي ليٽيل ڏسندو هو. هن تہ چرپر بہ ڪانہ ڪئي هئي. پوءِ خواب ۾ هو ڪيئن ٿي ڏورانهن هنڌن تي گهميو ۽ مزا ٿي ماڻيائين! ان کانسواءِ خوابن ۾ هو مئل مٿن مائٽن کي بہ ڏسندو هو ان مان بہ هن سمجهيو تہ ماڻهوءَ جو ڪو ٻيو وجود بہ آهي جيڪو سندس ننڊ يا موت واري حالت ۾ سندس بت مان نڪري آزاد ٿو ٿئي. ماڻهو مري ٿو. پر هن جو ٻيو وجود زندهہ ٿو رهي. ان ٻئي وجود کي هن روح سڏيو جنهن جي لفظي معنيٰ هوا آهي. آتما ۽ سائڪي

جي معنيٰ بہ هوا آهي. پدن مان اها هوا نڪري ويندي تہ ماڻهو مري پوندو. چڪ ۾ اوپاسي ڏيڻ سان ان هوا جي نڪري وڃڻ جو ايترو تہ امڪان هو جو چڪ ڏيڻ مهل اڄ بہ ماڻهو شڪر ڪندا ۾ اوپاسي ڏيڻ مهل وات تي هٿ رکندا آهن. پوءِ اهو تصور پيدا ٿيو تہ جسم روح جو قيدخانو آهي. جسم کي ايذاءَ ڏيڻ سان روح ترقي ڪري ٿو ۽ ان قيد مان آزاد ٿي ديوتائن سان ملي هڪ ٿي وڃي ٿو. هڪڙي ويراڳيءَ پاڻ کي جسماني ايذاءَ ٿي ڏنا. ڪنهن پڇيس تہ جسم کي ايڏا ايذاءَ ڇو ٿو ڏين. چيائين انڪري جو جسم مون کي ايذاءَ ٿو ڏي. ويدن ۾ تپسيا جو هڪڙو مقصد اهو بہ ٻڌايل آهي تہ ان سان جادوئي طاقت حاصل ٿيندي آهي. پر ٻڌ ويدن جي ان ڳالهہ کي رد ڪيو ۾ هڪڙي پراڻي روايت ٻڌايائين تہ ڪيئن رشين هڪڙي نجوميءَ کي تباهہ ڪرڻ لاءِ سراپ ڏنو هو پر ان جو هن تي ڪو اثر نہ ٿيو هو. اهي ديوتائن جو قرب ۾ پاڻ ديوتا بڻجي وڃڻ واري مقصد مان تياڳ جو نظريو اُسريو وڌيو ۾ اڳتي هلي ان جدا جدا نظرين جي شڪل اختيار ڪئي.

تياڳن جو هڪڙو ٽولو پيدا ٿيو جيڪو دنيا جي سڀني جوابدارين کان ڇٽل هو سندن تياڳ جو مقصد رڳو هڪڙو هوندو هو تہ فطرت کان ماورا جادوئي طاقت حاصل ڪري ديوتا بڻجي وڃجي. ان لاءِ هنن بکون ٿي ڪاٽيون، اڄ ٿي سَٺي. اونهاري جي سخت اُس ۾ باهہ جا پيڙ ٻاري ٿي ويٺا، ٿانڌن تي ٿي ستا، پاڻهن مٿي تي ڪيائون ۾ تيستائين هيٺ نٿي ڪيائون جيستائين اها سُڪي نہ وڃي. اهڙن ۾ انهن کان وڌيڪ خوفناڪ بدني ايذائن ڪانپوءِ هنن نيٺ اها ديوتائي طاقت حاصل ٿي ڪئي. هو انسان هوندي بہ ديوتائن کان گهٽ نہ هئا. هو وقت جي هن پار ڏسي ٿي سگهيا. هنن لاءِ وقت جي ڪا ورڇ نہ هئي، نہ ماضي هو ۾ نہ مستقبل. جيئن تہ هو وقت جي هن پار ڏسي ٿي سگهيا، انڪري هو ايندڙ واقعن جي باري ۾ اڳڪٿي ڪري ٿي سگهيا، دشمنن کي تباهہ ڪري ٿي سگهيا، ماڻهن ۾ وسندين کي آفتن کان بچائي ٿي سگهيا، پهاڙن کي پرزا ڪري سمنڊ ۾ اڇلائي ٿي سگهيا ۾ هڪ نهار سان دشمن کي ڀسم ڪري ٿي سگهيا.

تياڳن جي هڪڙي ہي گروهہ کي مُني چوندا هئا. جنهن جي معنيٰ آهي- ماٺ رهڻ وارو. هنن هوا جو سندرو ٻڌي، ماٺ جي مستي ۾، هوائن تي سواري تي ڪئي ۽ فضائن ۾ انهن واٽن تي تي اُڏاڻا جن تي ديوتا ۽ پکي اڏامندا آهن. هو ٻين جا خيال پڙهي تي سگهيا. چاڪاڻ جو هنن اِندر ديوتا جي جادوءَ جو پيالو پيتو هو جيڪو تير انداز ديوتا هو جنهن جا تير بيماريون آڻيندا هئا. هو بيمارين جي علاج وارين ٻوٽن جو ديوتا بہ هو. هن جو جادوءَ جو پيالو عام ماڻهن لاءِ زهر هو. اهڙا تياڳي ۽ مُني تيڻ لاءِ چيو ويو آهي تہ:

جڏهن اهي سڀ خواهشون،
جيڪي دل کي چهٽيل هونديون آهن،
ختم ٿي وينديون آهن،
تڏهن فاني انسان غير فاني ٿي ويندو آهي.
جڏهن دل جا سيئي دنياوي ٻنڌڻ ٽٽندا آهن،
تڏهن فاني انسان غير فاني ٿي ويندو آهي.[*]

تياڳ ۽ رهبانيت جو اهو سلسلو ايشيا جي ڪن ملڪن خاص ڪري هندستان ۾ شروع ٿيو ۽ عروج تي پهتو. پورب جا عالم اڄ تائين سمجهي نہ سگهيا آهن تہ رهبانيت جو سلسلو نيٺ هندستان ۾ ڇو وڌيو. يونان ۾ Cynicism جو رهبانيت وارو سلسلو هو پر ان ۾ اهو زور نہ هو جيڪو ايشيائي ملڪن جي رهبانيت وارن سلسلن ۾ هو. شوپنهار جي خيال ۾ هندستان، ايران ۽ مصر ۾ جاگرافيائي ۽ نسلي حالتن جي ڪري رهبانيت جا اهي سلسلا شروع ٿيا ۽ وڌيا. انهن ملڪن ۾ هڪ ٻئي پٺيان اهڙن نسلن جون حڪومتون قائم ٿيون جيڪي ذهني ۽ روحاني طرح مقامي ماڻهن کان ڪٿي ڪمتر هئا پر طاقت ۾ ڪانئن برتر هئا. انهن مقامي نسل جي ماڻهن تي ڏاڍ ۽ جبر واري حڪومت ڪئي جنهن جي ڪري ماڻهن ۾ زندگيءَ کان فراريت اختيار ڪرڻ جو لاڙو پيدا ٿيو. اهوئي سبب هو جو اِتي مايوسي ۽ اداسي وارن مذهبن جنم ورتو. جن تياڳ، بن باس ۽ جسم کي ايذاءَ ڏيئي غير فطري طريقي سان خواهشن کي دٻائڻ ۽ مارڻ

---

[*] The wonder India was, L.A. Basham

جي سگهيا ڏني. يونان ۾ بہ رهبانيت واري نظريي جنم ورتو پر يوناني رهبانيت علمي ۽ فلاسافائي آهي، جنهن جو بنياد استغراق، مراقبو ۽ زندگيءَ جي مسئلن بابت غور ۽ فڪر آهي. بلاشڪ تہ يوناني رهبانيت بہ فراريت آهي پر اها جسم کان فراريت اختيار ڪري غور ۽ فڪر ۾ پناهہ وٺڻ واري رهبانيت آهي. ارسطو بہ چيو آهي تہ اعليٰ زندگي غور ۽ فڪر ڪرڻ واري ماڻهن لاءِ ئي ممڪن آهي. منهنجي خيال ۾ اهو مفروضو غلط ۽ اڻ ڄاڻائيءَ تي ٻڌل آهي. يونان ۾ رهبانيت جي هڪ نظريي جي صورت ۾ شروعات سقراط کان پوءِ ٿي جڏهن تہ هندستان ۾ رهبانيت جو نظريو يا اجا بہ زندگي گذارڻ جو اهڙو انداز مُهن جي دڙي جي ماڻهن ۾ بہ عام هو. ان دور ۾ طاقتور نسلن جي جابرانڻي حڪومت جو ڪو نالو نشان نہ هو. هنن جي روحاني ۽ علمي زندگيءَ جو انداز اهو هو جو هو عبادت ۽ غور فڪر لاءِ جهنگ ۾ ويندا هئا. پوڄاري جهنگن ۾ رهندا هئا جتان جي مانيٽي ماحول ۾ پوڄا پاٺ ڪندا هئا ۽ دنيا ۽ ڪائنات جي مسئلن تي ويچاريندا هئا. ماڻهو جهنگ ۾ وڃي هنن کان درس وٺندا ۽ عبادت ڪندا هئا. اهوئي سبب آهي جو مهن جي دڙي ۽ هڙپا جي کوٽائيءَ مان مندرن جا آثار ڪونہ مليا آهن. ٻنهي هنڌن تان ڪيترائي مهرون مليون آهن، جن تي يوگا جا آسڻ چٽيل آهن ۽ ڪن مهرن ۾ ديوتا بہ يوگا جي آسڻ ۾ ويٺل ڏيکاريل آهن. ڪن مهرن ۾ جانور يوگا آسڻ ۾ ويٺل يوگيءَ جي چوڌاري بيٺا آهن جن مان خبر ٿي پوي تہ يوگا سان جانورن کي بہ مطيع ڪيو ويندو هو. چيو وڃي ٿو تہ مهرن ۾ يوگا آسڻ ۾ ويٺل ديوتا شِو آهي. شِو ديوتا بنيادي طرح سنڌو ماٿر جو ديوتا آهي جنهن کي پوءِ چندر گپت جي زماني ۾ تہ ـــ مورتيءَ ۾ شامل ڪيو ويو. شِو يوگين جو ديوتا آهي. تصوير ۾ هن جي ڏگهي جٽائن جو مٿي تي چوٽو ٺهيل آهي، جنهن ۾ پهرين تاريخ جو چنڊ جڙيل آهي ۽ سنڌس وارن مان گنگا ٿي وهي. نراڙ جي وچ ۾ هن جي ٽين اک آهي جيڪا هن جي ڪائنات جي اسرارن جي ڄاڻ ۽ سندس اعليٰ دانش جي علامت آهي. ديو مالائي روايت موجب هُن ڪائنات جي ساگر کي ولوڙي ان مان وهُ ڪڍي پيتو جنهن سان سندس نڙي نيري ٿي وئي. هو نانگن جو بہ ديوتا آهي. نانگ سندس ڳچيءَ

۽ ٻانهن ۾ ويڙهيل هوندا آهن. هن جي ٻت تي رک مليل هوندي آهي ۽ جوڳي ۽ تياڳي هن جي پيروي ڪندي انگ ڀڀوت ڪندا آهن. هو هماليه جي ڪيلاش پربت تي چيتي جي کل تي مراقبي ۾ ويٺو آهي ۽ ان مراقبي سان ڪائنات جو نظام قائم آهي. شِوَ جي اها تصوير ان دور جي آهي جڏهن هندو مت وارن هندو مت کي ترتيب ڏيندي شوَ کي ويدن واري ڌرم ۾ شامل ڪيو. شِوَ سان گڏ سنڌو ماٿر جا ٻيا ڪيترا ديوتا ٻه هندو مت ۾ شامل ڪيا ويا جيئن ڪالي ديوي، دُرگا ۽ آياپڻ. انهن ديوتائن جي عبادت جهنگ ۾ ٿيندي هئي. اڄ ٻه ڏکڻ هندستان ۾ ڪن هنڌن تي انهن ديوين جي مندرن کي ڪائوَ چوندا آهن، جنهن جي معنيٰ- جهنگ ۽ باغبان آهي. آريا دور ۾ مندر ڳوٺن، وسندين ۽ شهرن ۾ ٺهڻ شروع ٿيا پر پوءِ هنن ٻه جهنگن کي عبادت جو مرڪز بڻايو. جهنگن ۾ ئي هنن علم ۽ دانش جا شاهڪار اپنشد لکيا. ٻڌ جهنگ ۾ ئي زندگيءَ جي سڀ کان وڏي سچ کي ڳولهي لڌو. جين مت جي اڳواڻ مهاوير جهنگ ۾ ڀٽڪندي پنهنجو پاڻ تي فتح حاصل ڪئي ۽ مهاوير سڏيو ويو. دراوڙي ۽ آريائي سوچ جي ميلاپ سان هڪ نئين سوچ جنم ورتو. جاڻ جي اُجايلن اهڙي علم جي ڳولها شروع ڪئي جيڪو چئن ويدن مان حاصل ٿي نٿي سگهيو ۽ ان لاءِ هنن تياڳ جي راهه ورتي. مشهور محقق Basham جو چوڻ آهي ته، "هندستان ۾ رهبانيت جي ترقي پنهنجي وقت جي غير يقينيءَ جو نتيجو نه آهي پر ان جو وڏو سبب علم لاءِ اُڃ آهي. انڪري هندستان جي قديم علم ۽ دانش کي زندگيءَ کان فرار جو مذهب چئي نٿو سگهجي."

بيشم اهو ٻه لکيو آهي ته مهن جي دڙي ۽ ان دان پوءِ واري آريائي دور ۾ يوگا زرخيزيءَ جو مت هو جنهن ۾ يوني ۽ لِنگ جي پوڄا ٿيندي هئي. ويدن ۾ وارتيا يوگين جو ذڪر ٿيل آهي جيڪي زرخيزيءَ جي مت جا پوئلڳ هئا. هو ڍڳي گاڏيءَ تي هڪ هنڌ کان ٻئي هنڌ سفر ڪندا هئا. هنن سان عورتون ٻه هونديون هيون جن کان هو پيشو ڪرائيندا هئا. هنن سان سازندا ٻه هوندا هئا. اهي ساز وڄائيندا هئا ۽ عورتون ناچ ڪنديون هيون.

هاڻي اچون ٿا ان ڳالهه تي، ته هندستان ۾ رهبانيت زندگيءَ کان

فرار هئي ۽ هندستاني فلاسفي، فلاسافي نہ پر مذهب هئي. هندستان ۾ رهبانيت نہ رڳو فلاسـفي هئي پر هندستان جي راهب فلاسفرن دنيا کي تمام وڏا فلسفا ڏنا. جڏهن تہ يونان ۾ رهبانيت فلسفو نہ فلاسافاڻو رويو هئي ۽ يونان جا جيڪي ڏاها پنهنجي دور جي حالتن ۽ تهذيب سان مطابقت ۽ هم آهنگي پئدا ڪري نہ سگهيا ۽ ان تهذيب کي غير فطري ۽ انسان جي فطري نيڪيءَ جي خلاف سمجهيو انهن فطرت انهن موٽڻ جو رهبانيت وارو رويو اختيار ڪيو. جنهن کي Cynicism چيو ٿو وڃي. ان نظريي جو هڪڙو وڏو پوئلڳ ڊائيوجينس هو. هو ڪتي جهڙي زندگي گذاريندو هو ۽ ڪتي جي زندگيءَ کي ئي مثالي زندگي سمجهندو هو. انڪري ان نظرئي کي ڪلبي نظريو بہ چوندا آهن. ڪلبي ذاتي ملڪيت جي سخت خلاف هئا. چوندا هئا تہ جيئڻ لاءِ رڳو بنيادي ضرورتن جون شيون هئڻ گهرجن ۽ ٻيون شيون، مال ملڪيت ماڻهن ۾ ورهائي ڇڏجن. ائين ڪرڻ سان روح ممڪن حد تائين آزاد ٿي ويندو. زندگيءَ ۾ مسرت ماڻڻ سان آرام نٿو ملي پر سادي زندگي گذارڻ سان آرام ٿو ملي. ظاهري وسيلن کان ماڻهو جيترو آجو هوندو اوتروئي وڌيڪ آرام ۽ سڪون ۾ هوندو. سادي ۽ چڱائيءَ جي واٽ تي هلڻ سان سدائينءَ جو سک ملي ٿو. دولت سک کسي ٿي ۽ ساڙ اڏوهيءَ وانگر روح کي کائي ٿو. نيڪي گهٽ خوراڪ، ٿوريون شيون رکڻ ۽ تمام گهٽ خواهش ڪرڻ آهي. رڳو پاڻيءَ تي گذران ڪجي ۽ ڪنهن کي نہ ڏکوئجي.

يونان ۾ ڪلبيت وارو رهبانيت جو نظريي جو پايو سقراط جي شاگرد 'Aristippus' وڌو. هو پنهنجي استاد جي ان وصف کان بيحد متاثر هو تہ هن جو استاد نهايت سادي زندگي گذاريندو هو. دنيا کان ۽ خود پنهنجو پاڻ کان بي نياز هوندو هو ۽ مال ۽ دولت کي ٺڪرائيندو هو. هن رهبانيت اختيار ڪئي ۽ ان جي تعليم ڏيندو ۽ تبليغ ڪندو هو ۽ چوندو هو تہ غريبي نيڪي آهي. هن فلاسافي جو هڪ نئون اسڪول شروع ڪيو جنهن کي Cynicism چوندا آهن. هن وٽ ڪا ملڪيت ڪانہ هئي. رڳو هڪ ڦاٽل چوغو هو جيڪو هو پائي گهمندو هو. هن جيتوڻيڪ دنيا جي سک ۽ آرام ۽ ڏيکاءَ جي زندگيءَ کي تياڳيو هو پر هو

پنهنجي بدحاليءَ تي فخر ڪندو هو. هن جي ناداري واري زندگي جڻ تہ ان ڳالهہ جو اشتهار هوندي هئي تہ هو ڪيڏو نہ بي نياز ۽ روحانيت وارو راهب آهي. هڪ ڏينهن سقراط هن جي ڦاٽل چوغي جي سوراخن کي ڏسي طنز مان کيس چيو تہ "آرستيپس! مان تنهنجي چوغي جي ٽُنگن مان ليئا پائيندڙ تنهنجو غرور ٿو ڏسان."

هن جو پهريون شاگرد ڊائيوجينس هو. هو مفلس ٿي پيو هو ۽ ضرورتن کان مجبور ٿي پنڻ شروع ڪيو هئائين ۽ پنَ جي ماني کائيندو هو. هو آرستيپس سان مليو تہ ڏاڍو خوش ٿيو جو خبر پيس تہ هن فلاسافيءَ مطابق پنڻ نيڪي بہ آهي تہ ڏاهپ بہ آهي. هو پهريون ڪلبي فلاسفر هو جنهن بڪارن واري الفي پاتي ۽ ڪشتو ڪنيو. هو ڪتن وانگرهڪ وڏي پائيپ ۾ رهندو هو ۽ ايڏو مشهور ٿي ويو جو سڪندر اعظم هن جو نالو ٻڌي هن سان ملڻ آيو. ان وقت ڊائيوجينس ڪنڌ هيٺ ڪري وينو هو. سڪندر اعظم هن جي مٿان اچي بيٺو ۽ هن کان پڇيائين تہ ٻڌاءِ! مان تولاءِ ڇا ٿو ڪري سگهان. هن وڏي بي نيازيءَ سان ڪنڌ مٿي ڪنيو ۽ چيائين "منهنجي ۽ سج جي وچ ۾ نہ بيهہ!" سڪندر اعظم هن جو جواب ٻڌي حيران ٿي ويو. واپس ورندي پنهنجن ساٿين کي چيائين "مان سڪندر اعظم نہ هجان ها تہ ڊائيوجينس هجان ها."

ماٺهو هن جي سادگي ۽ ڪتي واري زندگيءَ کي ڀهروپ چوندا هئا. هو پنهنجي باري ۾ اهڙو رايو ٻڌي خوش ٿيندو هو. انهن ڪلبي فلاسفرن دنيا جي عيش ۽ آرام کي تياڳيو هو پر هندستاني تياڳين وانگر جسم کي ايذاءَ نہ ڏيندا هئا. هندستاني تياڳي پنهنجي جنسي خواهشن کي دٻائيندا ۽ ماريندا هئا پر يوناني راهب جنسي خواهش کي ٻين جسماني ضرورتن وانگر ضروري جسماني ضرورت سمجهندا هئا. چوندا هئا تہ جنسي خواهش جيڪا ٻين بنيادي خواهشن جهڙي هڪ خواهش آهي ان کي ٻين جي آڏو پوري ڪرڻ کان ماڻهو ڇو ٿا شرمائين. هو شاديءَ کي پابندي سمجهي ان کان پاسو ڪندا هئا پر عورت جي پيشي ڪرائڻ جي حمايت ڪندا هئا. آرستيپس هر ڳالهہ ۾ آزاديءَ جو قائل هو ۽ جنس ۾ بہ آزاديءَ جو علمبردار هو. هنن جي پيٺ ۾ هندستاني راهب برهمچاريہ

جا قائل هئا جنهن جو مطلب هو تہ پنهنجي مرضيءَ سان پنهنجي جنسي خواهشن کي قبضي ۾ رکڻ.

هندستاني رهبانيت وڏي فلاسافي هئي. هنن لاءِ جيئن تہ مذهب زندگي گذارڻ جو هڪ ڍنگ هو انکري هنن جي فکر ۽ فلاسافي جو بہ مذهبي رنگ هو. انهن مان ڪيترا راهب فلاسافر خدا کي ڪونہ مڃيندا هئا پر پوءِ بہ هنن جي فلاسافيءَ مذهب جي شڪل اختيار ڪئي. انهن راهب فلاسافرن دنيا کي اپنشد، جين مت ۽ ٻڌمت جهڙا فکر ۽ فلسفا ڏنا. جين مت جو اڳواڻ وڏو دهريو ۽ لادين هو. هو سالن جا سال جهنگن ۾ ڀٽڪندو ۽ ڪائنات ۽ زندگي ۽ موت جي اسرارن جي باري ۾ غور ۽ فکر ڪندو رهيو ۽ نيٺ هن سچ ڳولهي لڌو. هن جو نالو ورڌمان هو پر هن کي مهاوير يعني عظيم بهادر يا عظيم فاتح سڏيو ويو. مهاوير هن کي انکري چوندا هئا جو هن پنهنجو پاڻ تي فتح حاصل ڪئي هئي جيڪا فتح ئي اصل ۾ عظيم فتح آهي. هو اگهاڙو گهمندو هو اوگهڙ کي ئي انسان جو حقيقي لباس مڃيندو هو ۽ اوگهڙ جي تعليم ڏيندو هو. هو تيرنهن سال بت کي رڳو هڪ چادر ويڙهي گهمندو رهيو پوءِ هن اها چادر بہ لاهي اڇلائي ڇڏي ۽ چيائين تہ هيءَ ڪائنات منهنجو لباس آهي. سچ کي حاصل ڪرڻ کان پوءِ تيرنهن سال هو ان سچ جو پرچار ڪندو رهيو ۽ پوءِ پاڻ کي بکون ڏيئي ماري ڇڏيائين. هن جا پوئلڳ اگهاڙا گهمندا آهن ۽ نرگرنٽ نانگا يعني بنا ڪنهن ٻنڌڻ ۽ بنا ڪنهن دنياوي تعلق جي ڳنڍ وارانانگا. هو ٻنَ جي ماني کائيندا ۽ دنيا جي هر سک آرام کان پاسو ڪندا آهن.

ورڌمان جيئن تہ دهريو هو انکري شخصي خدا کي نہ مڃيندو هو جنهن هيءَ ڪائنات خلقي ۽ هاڻي ان کي هلائي پيو ۽ آخر ۾ ان کي ختم ڪندو. هنن جو چوڻ هو تہ هيءَ ڪائنات فطرت جي ڪن قانونن تي ٿي هلي. هو ڪنهن بہ قسم جي ذاتي ملڪيت جي خلاف هو. نجات ماڻڻ لاءِ ماڻهوءَ کي گهرجي تہ جيڪي هن وٽ آهي اهو سڀ هو ٻين کي ڏيئي ڇڏي ۽ پاڻ لاءِ ڪپڙا بہ پاڻ وٽ نہ رکي. انسان پنهنجن اهنجن ايذائن جو پاڻ ذميوار آهي. سڀ هن جي پنهنجن ڪرمن (اعمالن) جو

نتيجو آهي. ڪرم انسان جي حال ۽ مستقبل جو تعين ڪن ٿا. انسان جو روح روشن هوندو آهي پر هن جا ڪرم ان کي ڪارو ڪري ڇڏيندا آهن. ڪرمن سان روح ايئن ڪارو ٿيندو آهي جيئن تيل جي صاف مٽاچري تي مٽيءَ جا ذرا پوندا رهندا آهن ۽ مٽاچرو ڪارو ٿي ويندو آهي. ڏکھي ورت رکڻ، نفس کي مارڻ ۽ غور ۽ فڪر سان ڪرم مان جان ڇڏائي سگهجي ٿي. وڏي مشقت ۽ تنظيم سان اهڙي حالت ۾ اچي سگهجي ٿو جو نوان ڪرم روح تي اثر انداز نہ ٿين. ان لاءِ رهبانيت ضروري آهي. هن جي ماڻهن کي ڏنل سڀ کان وڏي سوغات زندگيءَ لاءِ احترام آهي. هن اهنسا جو نظريو ڏنو جنهن مطابق ڪنهن بہ ساهدار جو ساهہ وٺي نٿو سگهجي. هن جي پوئلڳن لاءِ ضروري آهي تہ هينين ڳالهاين کان پاسو ڪن:

1. ساهدارن کي مارڻ
2. ڪوڙ ڳالهائڻ
3. جنسي خواهشن جو پورائو
4. ڪنهن بہ قسم جي ملڪيت رکڻ

مهاوير جو عظيم همعصر ٻڌ هو. جنهن شاهي گھراڻي ۾ جنم ورتو پر پوءِ شاهي گھراڻي جي عيش ۽ آرام جي زندگيءَ کي تياڳي رهبانيت اختيار ڪئي. هن زندگيءَ جي سچ کي ماڻڻ لاءِ چلا ڪڍڻ شروع ڪيا. تياڳي چوندا آهن تہ جيڪڏهن زندگيءَ جو سچ اهنج ۽ ايذاءَ آهن تہ پوءِ پاڻ کي ايترا تہ ايذاءَ ڏجن جو ايذاءَ بي معنيٰ ٿي پون. پاڻ کي ايذاءَ ڏيڻ سان ايذاءَ پنهنجي وس ۾ ٿي ويندا آهن ۽ ايذائن جي پريشاني ختم ٿي ويندي آهي. ٻڌ بہ پاڻ کي ايذاءَ ڏنا ۽ ايذائن سان هن زندگيءَ جي سچ کي ڳولهي لڌو. رهبانيت جي دوران هو ان نتيجي تي پهتو تہ انسان جي ايذائن کان نجات رهبانيت ۾ نہ آهي ۽ نہ ئي وري دنيا جي عيش آرام ۾ آهي. انسان جي نجات ٻنهي جي وچ واري واٽ وٺڻ ۾ آهي. زندگيءَ جي سچ کي هن فلاسافيءَ جي شڪل ڏني. هو بہ لامذهب ۽ دهريو هو پر پوءِ هن جي پوئلڳن هن جي فلاسافيءَ کي مذهب بڻائي ڇڏيو.

مهاوير ۽ ٻڌ جي دور ۾ ئي اسان کي ٻہ ٻيا راهب نظر اچن ٿا: هڪ

گوسالاماسڪري پوترا ۽ پيو اَجيت ڪيسا ڪمبلن گوسالا بہ دهريو هو. هن دهرين جي جماعت ئاهي جيڪي جين مت وارن وانگر نانگا هوندا هئا. هو ڪرم جي ان نظريي کي ڪونہ مڃيندو هو تہ ماڻهوءَ جا ڪرم ماڻهوءَ تي سندس هاڻوڪي جنم ۽ ٻئي جنم ۾ اثر انداز ٿين ٿا. چوندو هو تہ فطرت جو ڪو اهڙو قانون آهي جنهن جو ادراڪ ٿي نٿو سگهي پر اهو قانون هر ساهدار توڙي بي جان شيءِ جيڪا وجود ۾ اچي ٿي، ان جي دنياوي حالت جو پهريان ئي تعين ڪري ڇڏي ٿو ۽ ان جي ان حالت کي ڪوبہ بدلائي نٿو سگهي. ان قانون کي هو نياتي چوندو هو جنهن جي معنيٰ مقدر يا تقدير چئي ٿي وڃي. هن جو چوڻ هو تہ جيڪو بہ ڄائو آهي، جنهن ۾ ساهہ آهي، جنهن ۾ بہ زندگي آهي، ان کي پاڻ تي ڪنهن بہ نوع جو ڪو اختيار ڪونهي ۽ هن ۾ ڪا طاقت ڪانهي. نيڪي نالي ڪا شيءِ ڪانهي. هر هڪ شيءِ مقدر، فطرت ۽ صورتحال مطابق وڌي ٿي ۽ حياتيءَ جي ڇهين درجي ۾ خوشي ۽ غم سهي ٿي. ماڻهو ڪيتري بہ ڪوشش ڪري پر هو زندگيءَ جي حالت کي بدلائي نٿو سگهي. هو ۽ هن جا پوئلڳ جيتوڻيڪ دهريا هئا پر پوءِ بہ نفس کي مارڻ لاءِ ڪشالا ڪيندا هئا ۽ تياڳ واري زندگي گذاريندا هئا. پنهنجي اهڙي زندگيءَ لاءِ چوندا هئا تہ هو اهڙي زندگي انڪري ٿا گذارن جو اها زندگي سندن مقدر آهي ۽ جنهن کي هو بدلائي نٿا سگهن. هنن جا شايد تہ ڪي اهڙا عمل هئا جو هنن جا مخالف هنن کي غير اخلاقي زندگي گذارڻ ۽ ان جي سکيا ڏيڻ جي ڪري هنن تي سوسائٽي ۾ انتشار پکيڙڻ جا الزام هڻندا هئا.

اجيت ڪيسا ڪمبلن جو پنهنجو الڳ مت هو. هن کي ڪيا ڪمبلن انڪري چوندا هئا جو هو ڏاس جو ڪنبل ويڙهي گهمندو هو. هو بہ دهريو ماده پرست ۽ گوسالا وانگر مقدر پرست هو. قدرت هر شيءِ جي زندگيءَ جو تعين ڪري ڇڏيو آهي جنهن کي ڪنهن بہ نموني سان بدلائي نٿو سگهجي. هو بہ رهبانيت جي طريقن مطابق زندگي گذاريندو ۽ پنهنجن پوئلڳن کي اهڙي زندگي گذارڻ جي سکيا ڏيندو هو.

اسان وٽ جوڳي ان کي چوندا آهن جيڪو گيڙو ڪپڙا پائيندو ۽

مرليون وڃائي نانگ ڦاسائيندو آهي. پر جوڳ هڪ باقاعده فلاسافي يا فلاسافاڻو نظريو آهي، جنهن لاءِ ڪن نفسياتي مشقتن جي تربيت بہ ڏني ويندي آهي. شاهہ بہ چيو آهي تہ:

جوڳين جوڳ جُڳاءِ، جوڳ پڻ سونهي جوڳيين

سنسڪرت ۾ جوڳي لفظ روح جي تربيت ۽ انهن مشقتن ۽ نفس ڪشيءَ وارن عملن جي مفهوم ۾ استعمال ٿيندو آهي، جن سان خدا يا ازلي ۽ ابدي حقيقت جو شعور پيدا ٿيندو آهي. ڪن عالمن جو خيال آهي تہ دنيا ۾ اهڙو علم بہ آهي جيڪو ماڻهوءَ جي عقل، فڪر ۽ حواسن جي وسيلي حاصل ٿيندڙ ڄاڻ کان مٿاهون آهي، جيڪو خاص نوع جي ذهني تربيت سان شعور جي مٿاهين سطح تي حاصل ٿئي ٿو. اهڙي قسم جي تربيتي مشقتن کي تپسيا چوندا آهن. تپسيا تپ لفظ مان نهيو آهي، جنهن جي معنيٰ گرم ٿيڻ. جلڻ ۽ جرڪڻ آهي. تپسيا سان ذهن ۽ حواسن جون سڀ قوتون هڪ هنڌ جمع ٿينديون آهن. اپنشدن ۾ تپسيا کي نيڪي اجا بہ اعليٰ ترين نيڪي چيو ويو آهي. تپسيا ڪرڻ واري کي جوڳي چوندا آهن پر عام طور جوڳي ان ماڻهوءَ کي چوندا آهن جيڪو نفس کي ماريندو ۽ دنيا کي تياڳيندو آهي.

جوڳ فلاسافيءَ جو بنياد ٻي صدي قبل مسيح گرامر جي مشهور ماهر پتنجلي جي لکتي "يوگ سوتر" کي مڃيو وڃي ٿو. پر يوگ فلاسافيءَ جو فلسفياڻو مواد سمکيا درشن (طريقي) تان ورتل آهي. سمکيا مت ۽ جوڳ مت ۾ بنيادي فرق اهو آهي تہ سمکيا مت ۾ خدا جو تصور ڪونهي جڏهن تہ يوگا مت جو بنياد خدا جي عقيدي تي ٻڌل آهي. يوگا جا پوئلڳ خدا کي ايشور چوندا آهن، جيڪو سندن خيال ۾ خالق نہ آهي پر خاص بلنديون حاصل ڪرڻ وارو روح آهي، جيڪو مادي کان مٿاهون ۽ ازل کان قائم آهي. هو روحاني ڇوٽڪارو حاصل ڪرڻ وارن لاءِ مثالي نمونو آهي. اوم اکر هن جي صوتي صورت آهي. سمکيا وارن جو چوڻ آهي تہ روحاني ڇوٽڪارو تڏهن ئو حاصل ٿئي جڏهن نفس (پرش) پراڪرتي (مادي) کان آزاد ٿو ٿئي ۽ جيڪو اوديا ۽ مايا جي ڪري ڇوٽڪارو حاصل ڪري نہ سگهيو آهي. سمکيا وارا مڃيندا آهن تہ ڪائنات جي جنهن حالت مان

ارتقا تي آهي ۽ ارتقا جي ان پوري عمل کي يوگا سان ڀيٽي ان حالت ۾ موٽائي انسان انساني حد بندين کان آجو ٿي سگهي ٿو ۽ هن جو نفس پنهنجي خالص ۽ رڳو شعور هجڻ واري حالت ڏانهن موٽي سگهي ٿو. جوڳي يوگا جي تربيت سان ان مقام تي پڄي ٿو جتي هو پنهنجي ذهن جي منفي صلاحيتن کي روڪي ۽ مادي شين کان پاڻ کي آجو ڪري سگهندو آهي. تڏهن هو سماديءَ ۾ داخل ٿيندو آهي. جيڪا استغراق واري حالت آهي جنهن ۾ هو هڪ سرمستي ۽ وجد واري حالت ۾ ازلي ۽ ابدي حقيقت سان ملي ويندو آهي. اهو مقام حاصل ڪرڻ لاءِ نفسياتي مشقتن ۽ تربيت جو هڪ ڪورس تيار ٿيل آهي، جنهن جا هيٺيان اٺ مرحلا آهن. ان کي راجا يوگا چوندا آهن.

يم- نفس تي ضابطو: تشدد کان پاسو- سچائي. چوريءَ کان پاسو لالچ کان پاسو- پاڪائي

نيام: عمل پيرا ٿيڻ: پاڪائي- رضا تي راضي رهڻ. سادگي، ويدن جو مطالعو خدا لاءِ محبت

آسڻ: مراقبي لاءِ هڪ خاص آسڻ ضروري آهي. مشهور آسڻ پدم آسڻ يعني ڪنول جي گل وارو آسڻ آهي. ديوتا ۽ رشي ان آسڻ ۾ ويٺل ڏيکاريا ويندا آهن.

پراڻ يم: ساهن تي ضابطو. ساهه کڻڻ جي عمل کي وس ۾ ڪبو آهي. ساهه کي روڪبو آهي ۽ ساهن جي فطري رفتار کي بدلائبو آهي.

پراتيارهار: ضابطو: حواسن مان حاصل ٿيندڙ ادراڪ کي اهميت نه ڏيڻ.

ڌرڻ: جنهن شيءِ تي ڌيان مرڪوز ڪجي. ان سان ذهن کي پري چڏجي.

سماڌي: استغراق ۽ مراقبو جنهن ۾ ماڻهوءَ جي شخصيت تحليل ٿي وڃي.

يوگا جا ڪي نمونا هي آهن:

منتر يوگا: هيءُ ذڪر جو هڪ قسم آهي، جنهن ۾ طالب ڪ
اکر ڏنا ويندا آهن، جن کي هو دل ۾ يا ڏاڍيان ورجائيندو آهي. اوائلي

ماڻهو سمجهندو آيو آهي تہ ڪن لفظن ۾ ڪا جادوئي طاقت آهي. انهن کي جيڪڏهن هڪ خاص انداز سان اُچاربو تہ ان مان گهربل نتيجا نڪرندا. ان عمل سان طالب جنان واري حالت تي پهچندو آهي. ان حالت ۾ ماڻهوءَ کي دنيا پنهنجي اصلي حالت ۾ نظر ايندي آهي جڏهن تہ عام حالت ۾ دنيا ايئن نظر ايندي آهي جيئن ان کي بيان ڪيو ويو هوندو آهي. ٻين لفظن ۾ ايئن چئجي تہ جنان واري حالت ۾ ماڻهو سوچڻ بند ڪندو آهي. پاڻ سان ڪلام ڪرڻ بند ڪندو آهي ۽ چوڌاري جيڪو وهندو واپرندو آهي ان کي ان جي باري ۾ ڦهريان کان قائم ڪيل تصورن سان ڏسڻ بند ڪندو آهي. ماڻهوءَ کي رڳو ان ڳالهہ جو شعور هوندو آهي تہ ڪجهہ وهي واپري تہ پيو پر اهو ڇا آهي سو ٻڌائي نہ سگهندو آهي. Korzibski سچ چيو آهي تہ حقيقي دنيا بيان ڪري نٿي سگهجي. (Alan Watts)

اهڙا پراسرار ۽ جادوءَ وارا اکر هر مذهب ۾ هوندا آهن. ٻڌمت ۾ ان کي منتر ياما چئبو آهي، جنهن جي معنيٰ آهي- منتر واري واٽ. هندوءَ جي اپنشندن ۾ چيل آهي تہ ڪائنات آواز سان تخليق ٿي، اهو آواز اوم اکر جي اُچارڻ جو هو. اوم اکر برهم جي صوتي شڪل آهي پر ڪي مذهبي ماڻهو چوندا آهن تہ اوم بي معنيٰ اکر آهي، جنهن جي وري وري اچارڻ سان ماڻهو ان نتيجي تي پهچندو آهي تہ ان اکر وانگر دنيا بہ غير حقيقي ۽ بي معنيٰ آهي.

هٺ يوگ: هن طريقي ۾ ڪي ڏکيون جسماني مشقون سيکاريندا آهن، جيئن جنگهن کي ڳچيءَ جي چوڌاري وڪوڙڻ وغيره

لايا يوگ: تحليل ڪرڻ وارو يوگا: هيءُ هٺ يوگ جو هڪ قسم چيو وڃي ٿو.

پڳتي يوگا: هيءُ عمل جو طريقو آهي، جنهن ۾ زندگيءَ جي روزاني جا ڪم ڪار ماڻهو يوگا واري انداز ۾ پورا ڪندو آهي. ان سان خود شناسي پيدا ٿيندي آهي ۽ ماڻهوءَ کي خبر پوندي آهي تہ هو ڪير آهي.

سر رامڪلي

يوگا جي ان تاريخي ۽ فڪري پسمنظر مان شاهہ جي سُر رامڪليءَ جو منظرنامو اُڀري ٿو جنهن ۾ جوڳين ۽ بيراڳين جا ٽولا سنک وڄائيندا، ٻنان

منزل جي مسافرين جا سفر ڪندا، پنهنجي پرينءَ جي وصل لاءِ پٽڪندا ڏٺا نظر اچن (جوڳ جي هڪ معنيٰ ميلاپ بہ آهي). ڪي نوري تہ ڪي ناري آهن. ڪي ڪن ڪٽ، ڪن وٽ، ڪاپڙي آهن تہ ڪي نانگا آهن. سيني جو ماڳ ۽ منزل پرينءَ جو وصل آهي. هو سڳڙين سان سٽُرلاهيندا، ڪينر سان ڪينو ڪاتيندا هلندا ٿا رهن. پوري منظرنامي ۾ هنن جي سڪن جون صدائون ۽ ڪينر جا سُرَ ٿا گونجن ۽ بنا نالي ۽ بنا شناخت واري سندن محبت جي ماريل ڪنهن ڏکيارڻ جي موجودگي ٿي محسوس ٿئي جيڪا سندن هجر ۾ ٿي تڙپي ۽ سندن ويجهي هجڻ جي احساس سان سرشار ٿي ٿئي ۽ هن جي احساسن جي پٽ ڏاڳن سان جوڳين جي حالت جا تصوراتي عڪس اُڀا ٿا وڃن. انهن اَسُڪ آديسين سان مڙهيون ٿيون سونهن، آڌيءَ رات جو اندر ۾ پرينءَ جي هجر جو ڪو اهڙو اُڌمو ٿو اُٿين، جو مڙهيون سندن سڏڪن سان ٿيون پڙاڏجن ۽ هو سنک وڄائي، ڪنهن اڻ ڄاڻ مسافريءَ تي روانا ٿا ٿين، مڙهيون ماٺ آهن، نہ ويراڳين جا واڄٽ ٿا وڄن ۽ نہ ئي سندن سنک ٿا ٻڌڻ ۾ اچن ۽ هوءَ جيڪا سندن عشق جي ماريل آهي، جنهن سندن سڱڙين مان ڦنڊڙ سڀ اسرار سمجهيا آهن، سا ٿي چئي:

سنڌڙيان سڱڙي، ڳالهہ ڳجهڙي،
مون مارينديِ ڪڍهين.

يا

جان ڪي مون کي ني، پڳهہ پائي پاڻ ڏي،
پَہ پروڙيم پٽ جا، منجهان ڪينرڪي،
هاٺي جي هنئي، آئون نہ جيئندي ان ري

جان ڪي مون کي تاڻَ، پڳهہ پائي پاڻ ڏي،
هو جي هنئيءِ هاڻ، آئون نہ جيئندي ان ري.

جتي پنيءَ باهہ تي پڙڪي ۽ جتي هن جي جان ۾ سنياسن جو تير ڪتو هو ۽ چيائين تي:

پنيءَ ٿيون پڙڪن، باهيون بيراڳين جون،
هلو تہ سيڪيون هنڙا، مٿي تن مَچن،
مُلا سنياسن، جڙ لڳي مون جان ۾.

هاٿي اُتي رک تي اُڏامي:

اڄ نہ اوطاقن ۾، تازا پتر ڪَکَ،
اُديسي اُتي ويا، پئي اُڏامي رَکَ،
سامي ڪٽي سنک، وڃائي واٽ تيا.

جيتوڻيڪ بک هنن جا جسم نهوڙي ڇڏيا آهن پر تنهن هوندي بہ هنن جي منهن ۾ ڪو اهڙو آسماني نور آهي جو سندن جهڙي سونهن ڪنهن ۾ ڪانہ ٿي ڏسجي. ويجهو هجڻ ڪان پوءِ بہ هنن جي سونهن پسڻ ڪان پري آهي ۽ هنن جي پيوت انگن مان عجيب خوشبو ٿي ڦٽي.

وٽن وينئي آهيان، ڏسيو ڪين ڏسانِ،
جنهن جهوئي ناهہ ڪي، ساڪا سونهن سنديانِ،
پسيو ڪين پسانِ، آئون نہ جيئندي اُن ري.

--

ڳولهيان ۽ ڳنڌيان، ويا ويراڳي نڪري
صحبت، جا سنديان، آئون نہ جيئندي ان ري.

حضرت شيخ علي ابن عثمان الهجويري جيڪو عوام ۾ داتا گنج بخش جي لقب سان مشهور آهي. پنهنجي ڪتاب "ڪشف المحجوب" ۾ صوفين جا ٽي قسم ٻڌايا آهن:

1. صوفي: صاحب وصول- وصل وارو صوفي. هيءُ اهو صوفي آهي، جنهن کي خدا جو وصل حاصل آهي ۽ جيڪو هڪ سان ملي هڪ ٿي ويو آهي.

2. متصوّف: صاحب اصول. هيءُ اصول وارو صوفي آهي جيڪو نفس کي ماري صوفي ٿيڻ گهرندو آهي.

3. مصتصوف: صاحب فضول. هي اهو صوفي آهي جيڪو دنيا داريءَ لاءِ صوفي ٿيندو آهي.

رامڪليءَ ۾ اسان کي انهن ٽنهي صوفين جا ٽولا نظر اچن ٿا. هي جيڪي مونن ۾ منهن وجهي مراقبي ۾ وينا آهن. صاحب وصال صوفي آهن. هنن جا گوڏا طور سينا آهن ۽ جيئن حضرت موسيٰ عليہ السلام طور سينا تي الله سان ڪلام ڪندو هو ايئن هي بہ پنهنجي مونن ۾ منهن وجهي ماٽ جي زبان ۾ خدا سان ڪلام پيا ڪن، پر هنن راز جي

چادر جيڪا سندن بوڇڻ آهي، ان سان پنهنجو قرب ننهن کان چوٽيءَ تائين ڍڪي ڇڏيو آهي. لاهوت لنگهي هو ربوبيت ۾ آيا آهن پر هنن مان هڪ اکر بہ نٿو سُجي:

مونا طور سينا، سندا سنياسين
پورب ڪنيو پاڻ سين، بود بيراڳين،
ردا آهي راز جي، اوڇڻ آديسين،
قَرب ڪاپڙين، ننهن چوٽيءَ سين ڍڪيو.

--

آيا اُلوهيت ۾، لاهوت لنگهيو جن،
منجهان تن جُسن، حرفُ نہ سُجي هيڪڙو.

--

مونا جن محرابُ، جُسو جامعَ تنِ جو
قبلہ نما قلب ڪري، تن ڪي ڪَيائونَ طواف،
تحقيق جي تڪبير چئي، جسمان ڪيائون جواب،
تن ڪهڙو ڏوهہ حساب، جن هنئڙي هادي حل ٿيو.

اهي طالب جيڪي نفس کي ماري صوفي ٿيندا آهن انهن جي اندر ۾ اهڙو ڪو سُور آهي جيڪو کين سُکَ سان ويهڻ نٿو ڏي. جيڪي پرينءَ جي وصل لاءِ راتو ڏينهن ٿا رمن.

ڪنهن جنهن سنياسي سور ۾ وهلوريا وتن،
انئي پهر الک جو ڪو وَڏ ويراڳين،
سدائين صاحب پيءِ، تا ڪاپڙي ڪنبن،
جي راتو ڏينهن رمن، هَلو تڪيا پَسُون تَن جا.

--

سامي ڪامي پرينءَ لئہ، ڪُسي ٿيا ڪباب،
جهڙو ڏسن ڏوهہ کي، تهڙو تن ثواب،
اوتين ارتي گاڏئون، منجهان اکين آب،
سندو ذاتَ جواب، تون ڪيئن پڇين تن کي.

--

سامين ثمر سُور گوندر گبرين ۾،
جَڙي پڌاڻن جان ۾، پيغامن جا پور،
آديسي اَسُورَ، وڃائي واٽ ٿيا.

۽ ٿين نوع جي صاحبِ فضول صوفين کي شاهہ نصيحت ٿو ڪري:
جئن تا پُڇن اُن کي، تئن جي پڇن پنڌ،
تہ رڙهي لڏاڻن رنڌُ، لتين لُڪ، لطيف چئي.

--

جنهن سنياسيءَ سانڍيو گنڊي ۽ گراهہ،
انهيءَ کان الله، اڃا آڳاهون ٿيو.

--

نسوريا ئي نانهن جي، دل ۾ دونهين دُکاءِ،
آٽي آڳ عشق جي، لاهوتي تَنَ لاءِ،
جندا تنءِ جاڳاءِ، جئن آتشان آب ٿئي.

انهن صاحب فضول جوڳين کانسواءِ ٻيا سڀ جوڳي، سنک وڃائيندا، ٻاهيون پڙڪائيندا، سگڙين سان سيج تي ستلن کي جاڳائيندا، اندر ۾ دونهيون دکائيندا، نيٺ اها منزل تا ماڻين.

جتي عرش نہ اُپ ڪو زمين ناهہ ذرو،
نڪو چاڙهائو چنڊ جو نہ ڪو سجَ سَرو،
اُتي آديسين جو، لڳو دَنگَ درو،
پري پيين پرو ناٿ ذناڻن نانهن ۾.

ان منزل تي هنن جو سفر پورو ٿو ٿئي ۽ اهو ئي سُر جو بہ منطقي انجام آهي.

سر جي هڪڙي داستان ۾ آديسين جو روحاني سفر ان منزل تي پورو ٿو ٿئي، جتي هو پنهنجي منزل تا ماڻين. داستان ٻئي ۾ آديسين جي ٻارنهن ڏينهن جو احوال ڏنل آهي. پهرين ڏينهن هو چارئي پهر چُور آهن ۽ ساعت لاءِ بہ سگها نہ آهن. ٻئي ڏينهن هنن جا ڪپڙا ڏوڙيُڪليا آهن پر هو پنهنجو پاڻ ۾ نهال آهن. ٽين ڏينهن هو دونهيون تا دکائن ۽ سندن اندر عشق جي آڳ ۾ ڪامي ٿو. چوٿين ڏينهن پرينءَ جي پُور کين وڌي ڇڏيو ۽ هو سورن ۾ سڙي سون ٿيا. پنجين ڏينهن سورن ۾ سڙڻ سان هنن سيٽن کي سڃاتو. ڇهين ڏينهن عشق جي باهہ پڙڪي کين ٻاجهارو

ڪيو. ستين ڏينهن ڪين منزل جا آثار نظر اچڻ لڳا. هنن پنهنجا تاجا ڏوتا ۽ الک اڳيان ٻانهون ٻڌي بيٺا ۽ روح رام سان پوتاؤن. انين ڏينهن ـ ڳ جي ريت نڀايائون. هاٽي سندن اندر ۾ رگهورام تو وسي. نائين ڏينهن اوجاڳن سندن نيڻ اُجرا ڪيا. سڀا جهي ڪين سجاتو ۽ مٿن ٻاجه ڪئي. ڏهين ڏينهن پرينءَ وٽ سرخرو ٿيا. گروءَ جو گس لڌاؤن ۽ جسُ ڪتيائون ۽ ٻارهين ڏينهن:

وريو ويراڳين جو، ڪارهين ڏينهن ڪرمَ،
جوڳين جاتائون پُنيون، هلي ويا حرم،
دائم جهليو دم، لڪا پُٽن لوڪ ۾.

——

مَنَ مرادون پُنيون، ٻارهين ڏينهن ٿئي،
جوڳي ان جاتا ڪي، ٿي سڪيا سپيئي،
سمانا سيئي، جي گُر گڏجي آئيا.

جنهن ياترا ڪي سڀ ٿي سڪيا، اها ياترا هنن ڪئي ۽ اهڙيءَ طرح هنن جي من جون مرادون پوريون ٿيون ۽ هو حرم پهتا. پر اها منزل انهن کي نصيب ٿي جيڪي پنهنجي گروءَ سان گڏجي آيا. تصوف ۽ ويدانت ۾ روحاني سفر لاءِ مرشد ۽ گروءَ جو هجڻ ضروري آهي. ان جي رهبريءَ ۾ ئي طالب منزل ماٽي سگهندو آهي. شاهه هن سر ۾ ٻن چئن هنڌن تي اها ڳالهه ڪئي آهي:

ڏورڻ گهٽو ڏاڪڙو ڏورج مَ رءَ ڏيئي.

——

ڏورڻ گهٽو ڏاڪڙو ڏور مَ ڏيئان ڏار،
ڪوڙين لک هزار، ان اونداهيءَ انڌا ڪيا.

——

توجي ڏيئو ٻانئيو سا سورج سهائي،
انڌن اونداهي، جي رات وهامي ڏينهن ٿيو.

پر ڪٿي ڪٿي شاهه اويسي طريقي جي به تلقين ڪري ٿو. سُر سهڻيءَ ۾ سهڻيءَ کي سپرينءَ جي ترهي کي هٿ لائڻ کان جهلي ٿو:

سپريان جي تُرهي، ٻڌين هٿ مَ لاءِ،
صبح تو چونداءِ، اسان تو اُڪاريو.

——

سپريان جي ترهي، ٻڌين توءِ مَ لڳُ.

ڏيئي سان ڏورڻ وارن بيتن کان يڪدم پوءِ شاھ اھائي ڳالھ تو ڪري، جيڪا ھن سر سسئي آبري ۾ ڪئي آھي.

ڪونهي اُت ڪوهيار جت تو پوري پانئيو،
پَنڌ مَ ڪر پهاڙ ڏي، وجود ٿي وٽڪار
ڏاريا پانئج ڏار پُڇ پريان ڪَرَ پاڻ تون.

۽ ٻي بيت ۾ ڪيس چئي ٿو تہ تون اھا ڳالھ انھن کان پڇ جن ھتي وينئي ھوت کي حاصل ڪيو چاڪاڻ تہ ھوت ھاڙھي ۾ ڪونهي، تون پنھونءَ کي پنيان چڏي ڪيس جبل ۾ پئي ڳولهين.

پنھون ڇڏيو پوءِ، جانب جبل ڳوليين،
تيلانهين تُنگون ڪرئين، جيلانهين تُون جوءِ،
ساجن سُجَ نھاريين، ڏکي ڏوھ ڪيوءِ،
ھاڙھي ھوت نہ ھوءِ، وري پُڇ وينين کي.

ھن سُر ۾ بہ شاھ انگ پيوت ڪري ناٿ کي جھنگن، برن، ۽ جبلن ۾ ڳولھڻ وارن ڪاپڙين کي ڪُويساھيا يعني ڪوڙي ويساھ وارا تو چئي جو ناٿ جنھن ھنڌ آھي ھو ان کي اُتي نٿا ڳولهين پر ھنگلاج ۾ تا ڳولهين.

ناٿ جنھين ننڌِ، تت نہ نھاريو جوڳيين،
ڪي ڪُويساھيا ڪاپڙي، پُريا پرانھين پنڌ،
ھو ھنھين ھنڌ، تي ھنھين ويا ھنگلاج ڏي.

ناٿ جيتوٽيڪ ھن ھنڌ آھي پر سچي ويساھ وارن ھن کي ھنگلاج ۾ بہ ھٿ ڪيو

ناٿ جنھين ننڌِ، تت پڻ نھاريو جوڳيين،
سي سويساھيا ڪاپڙي، پُريا پراھين پنڌ،
ھو ھئو َھن ھنڌ، ھن ھنگلاجان ھٿ ڪيو.

پئي ھنڌ چئي تو تہ جيڪي پتڪيا سي ھن جو ادراڪ ڪري نہ سگھيا پر جيڪي نہ پتڪيا ۽ وينا رھيا، انھن اُن ويرَ کي ھٿ ڪيو. ھنن جي وات سچ جي وات آھي ھو بنا پتڪڻ جي گَريا ناٿ کي حاصل ڪري تا ونن.

جن اُجھيو تن نہ بجھو وينئي گڏين ويرُ،
ڏوري ڏٺاؤن ڏک سين، پاڻ منجھان ئي پير،
لٿو تن، لطيف چئي، جُسي جو زنجير،
ڪين ڏٺو ھو ڪاپڙين، ڪابل ۽ ڪشمير،
سُچ جنين جو سيرُ، تنِ گھر وينئي ئي گڏيو.