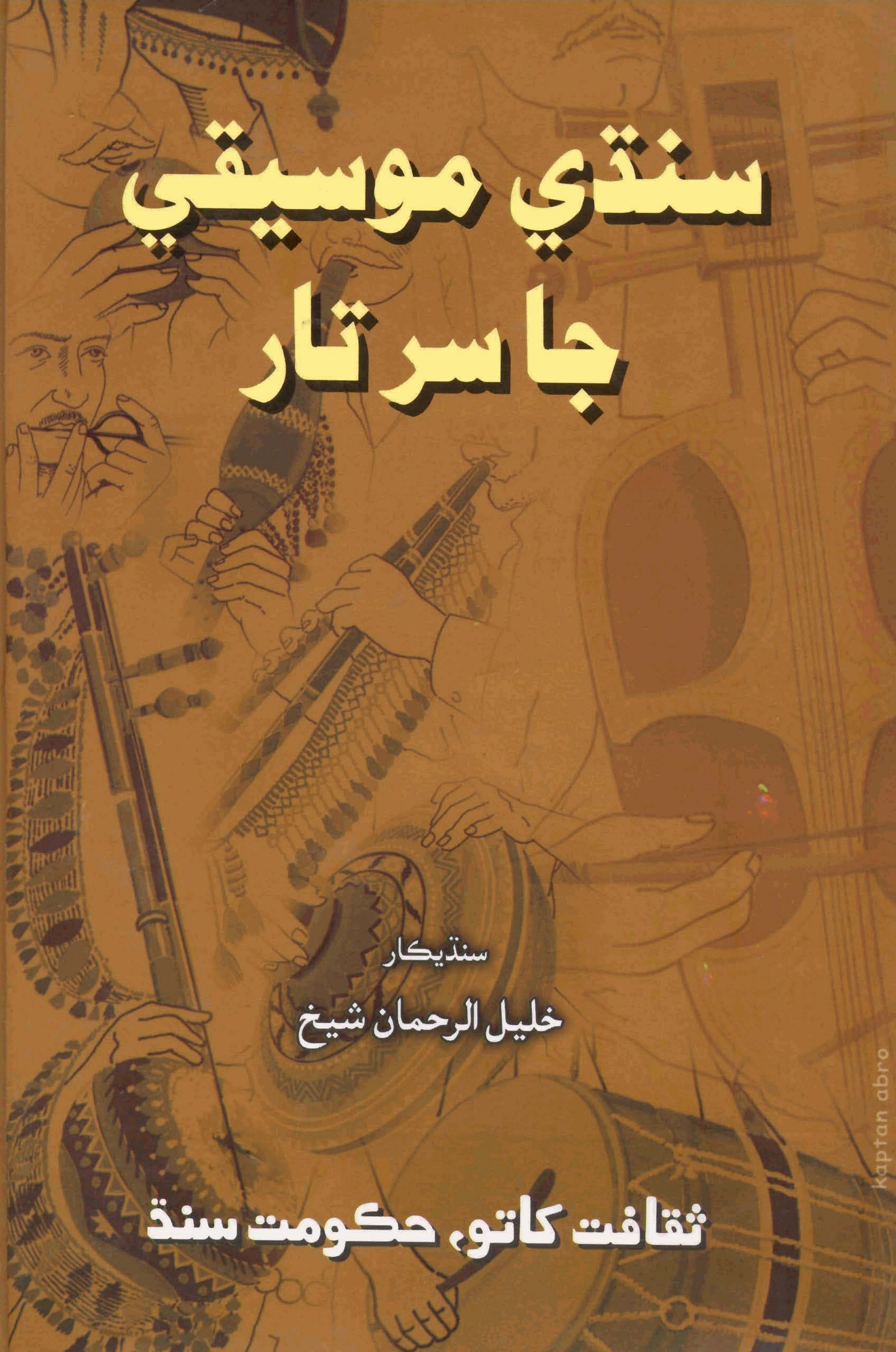


سنڌي موسيقي جا سرتار

سنڌيڪار

خليل الرحمان شيخ

ثقافت کاتو، حڪومت سنڌ

kaptan abro

سنڌي موسيقي
جا سرءِ تار

سنڌيڪار

خليل الرحمٰن شيخ

ثقافت کاتو، حڪومت سنڌ

هن ڪتاب جا سڀ حق ۽ واسطا ڇپائيندڙ وٽ محفوظ آهن

ڪتاب : سنڌ جي موسيقي جا سر ۽ تار
سنڌيڪار: خليل الرحمٰن شيخ
ڇاپو : پهريون 2011
تعداد : هڪ هزار ڪاپيون
ڪمپوزنگ : سارنگ ابڙو
ڪمپيوٽر لي آئوٽ: ظفر آفتاب
ڇپيندڙ : عريبه پبليڪيشنس، ڪراچي .
0300-2152634
ڇپائيندڙ : ثقافت کاتو حڪومت سنڌ
قيمت : 200 روپيا

Title of Book : Rhythms of the lower Indus
Translated by : Khalil ul Rahman Shaikh
Edition : First 2011
Quantity : One Thousand
Composing : Sarang Abro
Computer Lay Out : Zafar Aftab
Printed by : Areeba Publications, Karachi
Published by : Culture Department,
Government of Sindh
Price : Rs 200/-

نوٽ : هي ڪتاب، ڪلچر ڪتاب گهر، ويجهو ايم. پي. اي هاسٽل،
سر غلام حسين هدايت الله روڊ تي وڪري لاءِ موجود آهي.
فون: 99206144، 021-99206073

فهرست

•	پبلشر نوٽ	سيڪريٽري ڪلچر	5
•	پيش لفظ	خليل الرحمٰن شيخ	7
•	ايڊيٽر جو نوٽ	زهره يوسف	8
•	تعارف	حميد هارون	10

حصو پهريون
سنڌ جي موسيقي

01	سنڌ جي موسيقي جي روايت	عزيز بلوچ	21
02	اسپين ۾ سنڌي سرتار	عزيز بلوچ	26
03	سنڌي سرتار ۽ ڪانٽي جونڊو	عزيز بلوچ	37
04	سنڌو ماٿري ۾ ترقي	اين. اي. بلوچ	45
05	موسيقي جي علم جو نسلي پسمنظر	سنڌ ٿرو دي سينچريز	53
06	سنڌ جي موسيقي جا سر	الياس عاشقي	62
07	شاهه عبداللطيف- جديد دؤر جو باني	اين. اي. بلوچ	71
08	شاهه عبداللطيف جو سرسارنگ	اين ميري شمل	78
09	رسالو - ان جي موسيقي جو ڏنون	تيرٿ داس هوتچند	87
10	شاهه عبداللطيف جا سر	ايلسا قاضي	95
11	سنڌي ناٽڪ ۽ شاهه عبداللطيف جو ڪم	تيرٿ داس هوتچند	107
12	ڀٽائي جي دربار	هڪ سياح	117
13	پيار ۽ اميد جا گيت	آمنه اعظم علي	121
14	جيئي لطيف	عمران اسلم	124

حصو ٻيو

هيٺاهين سنڌ جي موسيقي جا ساز

15	هيٺاهين سنڌ جي موسيقي جا ساز	اين. اي. بلوچ	128

حصو ٽيون

هيٺائين سنڌ جا موسيقار

17	فقير غفور - ڪافي جو بادشاھ	شيخ عزيز	187
18	علڻ فقير - وائي جو جادوگر	آمنہ اعظم علي	191
19	ڏول فقير - سنڌ جو داستان گو ڳائڻو	آمنہ اعظم علي	195
20	حسين بخش خادم - هڪ شاعر ڳائڻو	آمنہ اعظم علي	199
21	اقبال جوڳي - مرلي جو جادوگر	آمنہ اعظم علي	203
22	سُنگ فقيرَ - ميلاپ جا گيت	آمنہ اعظم علي	207
23	جلال چانڊيو - مقبول لوڪ ڳائڻو	آمنہ اعظم علي	211

پبلشر نوٽ

ثقافت کاتو سنڌي ٻولي، ادب، شاعري، هنرن ۽ فن بابت ڪتاب ڇپرائي سنڌ جي ثقافتي ورثي کي محفوظ ۽ مقبول ڪرڻ جي ذمہ داري نڀائي رهيو آهي. سنڌ جي شاعري ۽ موسيقي ۾ صوفين جو وڏو ڪردار آهي، سندن فڪر ۽ فلسفي ۾ عالمي امن ۽ اهنسا جو پيغام آهي جنهن جي ڪري سنڌ کي صوفين جي ڌرتي هجڻ جو اعزاز آهي. سنڌ جا صوفي شاعر علمِ موسيقي جا ماهر ۽ ڪئي سازن جا موجد پڻ آهن، ان کان علاوه پٽن، پانن، لوڪ فنڪارن ۽ راڳين من موهيندڙ ڌنون تخليق ڪري موسيقي جي دنيا ۾ پاڻ مڃرايو آهي.

سنڌي موسيقي سنڌ جي ثقافت جو هڪ وڏو حصو آهي جنهن جي ترويج ۽ تحفظ ڪرڻ سنڌي قوم جو فرض آهي. ان سلسلي ۾ ثقافت کاتي 1988ع ۾ محترمہ زهره يوسف جو ترتيب ڏنل Rhythms of The Lower Indus انگريزي ٻوليءَ ۾ ڇپرائي پڌرو ڪيو. ڪتاب ٽن حصن تي مشتمل آهي، پهرين حصي ۾ سنڌي موسيقي ۽ ان جي اوسر جي باري ۾ عزيز بلوچ، ڊاڪٽر نبي بخش خان بلوچ، اين ميري شمل، ايلسا قاضي ۽ ٻين جا تحقيقي مضمون شامل آهن، ٻي حصي ۾ ڊاڪٽر نبي بلوچ جا سنڌ جي مختلف سازن جي باري ۾ مضمون آهي ۽ ٽئين حصي ۾ سنڌ جي مشهور راڳين، موسيقارن ۽ فنڪارن جي باري ۾ ڄاڻ ڏني وئي آهي. ڪتاب جو مهاڳ محترم حميد هارون صاحب لکيو آهي، جنهن ۾ سنڌ جي مختلف علائقن جي موسيقي ۽ راڳي گهراڻن ۽ موسيقارن جي باري ۾ تفصيل ڏنل آهن.

جيئن تہ اهو ڪتاب انگريزي ۾ آهي تنهنڪري سنڌ جي عام پڙهندڙن جي لاءِ خاطر محترم خليل الرحمان شيخ صاحب "Rhythms of The Lower Indus" جو سنڌي ترجمو "سنڌي موسيقيءَ جا سرءِ تار" عنوان هيٺ ڪيو آهي.

محترم سسئي پليجو وزير ثقافت جي قيادت گذريل ٽن سالن دوران سنڌ جي ثقافتي ورثي جي واڌ واجهہ لاءِ ڪيل ڪوشش جي سلسلي ۾ سنڌي موسيقي، سازن ۽ راڳ جي فروغ خاطر تازو ئي KTN ٽيليوزن نيٽ ورڪ جي تعاون سان سنڌ سپر اسٽار مقابلو منعقد ڪرايو ويو. مهراڻ آرٽس ڪائونسل حيدرآباد ۾ سنڌ جي موسيقي جي سازن جي فروغ لاءِ نوجوانن کي سيکيا ڏيڻ جي هڪ رٿا جوڙي وئي آهي. لوڪ رقص، لوڪ گيتن ۽ صوفي راڳ جون محفلون منعقد ڪرائي ثقافت کاتو سنڌ جي لوڪ ورثي کي محفوظ ڪرڻ جا اپاءَ وٺي رهيو آهي. ان ڏس ۾ سيڪريٽري ثقافت کاتو محترم عبدالعزيز عقيلي جي رهنمائي هيٺ ڪتاب. جي ڇپائي لاءِ اسڪيمون تيار ڪري ثقافتي ورثي کي محفوظ ڪرڻ جون ڪاوشون پڻ ڪيون ويون آهن.

اميد تہ هي ڪتاب "سنڌي موسيقي جا سرءِ تار" سنڌي ثقافت ۽ فن سان دلچسپي رکندڙن کي وڌيڪ تحقيق ڪرڻ جو اتساهہ ڏيندو ۽ عام پڙهندڙن کي سنڌ جي موسيقي جي باري ۾ دلچسپ معلومات ڏيڻ جو سبب بڻبو.

محمد رمضان اعواڻ
ڊائريڪٽر جنرل
ثقافت کاتو، حڪومت سنڌ

پيش لفظ

موسيقي انساني اڌمن ۽ جذبن جي ترجمان آهي. موڊ ۽ حالت سان ٺهڪندڙ موسيقي ٻڌڻ سان انسان پاڻ کي ان ماحول ۾ محسوس ڪندو آهي. اهو احساس ايستائين جاري رهندو آهي جيستائين موسيقي هن کي ان ماحول ۾ مڪمل طرح آرام، سڪون ۽ تازگي مهيا نه ڪري.

موسيقي جا ٻه بنيادي ماخذ آهن. هڪ سُر ۽ ٻيو ساز. سرجي بنياد تي سازن ذريعي موسيقي جون ڌنون ترتيب ڏئي گانو ٺاهيو ويجي ٿو "رڌمز آف دي لوئر انڊس" ۾ سنڌي موسيقي جي سرن ۽ سازن جو ذڪر تيل آهي. اهو ڪتاب انگريزي ۾ هئڻ سبب پڙهندڙن جي اڪثريت گهٽ فائدو حاصل ڪيو. ان ۾ ڪوشڪ نه آهي ته پڙهندڙن ان ڪتاب کي مقبول ڪرڻ سان گڏ ماڻ پڻ ڏنو. ان ڪتاب ۾ درج سنڌي موسيقي جي خزاني کي عام پڙهندڙ تائين پهچائڻ لاءِ ان امر جي شديدضرورت هئي ته ڪتاب جو سنڌي ۾ ترجمو ڪيو وڃي.

ڪتاب جي ترجمي دوران ان امر جو خيال رکيو ويو آهي ته موسيقي جا مخصوص لفظ ۽ اصطلاح اهڙي طرح بيهاريا وڃن جيئن انهن جو مفهوم پڙهندڙ تائين درست نموني ۾ منتقل ٿي سگهي. اميد ته هي ڪتاب پڙهندڙن لاءِ سنڌي موسيقي کي سمجهڻ ۾ ڪارائتو ثابت ٿيندو.

خليل الرحمٰن شيخ

ايڊيٽر جو نوٽ

سنڌ جي موسيقي تي اڳ شايع ٿيل مواد سان هي ڪتاب سهيڙيو ويو آهي. مختلف وسيلن ذريعي هڪ هنڌ ڪٺو ڪيل مواد اسان ڪي عرس جي موقعي تي ڀٽ شاهه ۾ متل موسيقي جي ماحول تي عالماڻي بحث ڪان وٺي سنڌ جي موسيقي جي اصليت جي مختلف رخن بابت ڄاڻ ڏئي ٿو. سنڌي لوڪ ڳائڻن، جن سنڌو ماٿري جي موسيقي جي روايتن کي زنده رکيو آهي، تن جي زندگي جو احوال پڻ ڏنو ويو آهي.

ان سلسلي ۾ ڪجهه سالن کان شهرواسين کان ميڄتا ملڻ شروع ٿي آهي. ان جو ذڪر تعارف ۾ ڪيو ويو آهي. ان نئين تبديلي جو پٽ "سادي روايت" جي "سرڪاري رکوالن" جي سر تي آهي. ان عظيم روايت سان واقف فنڪارن کي موقعو ڏنو آهي. تہ اهي "نئين روايت" کي سمجهن. ان سلسلي ۾ ثقافت کاتي جي حميد آخوند ۽ ٽيليويزن جي ممتاز مرزا جا نالا ذڪر جوڳا آهن. مان انهن جي ذاتي طور ٿورائتي آهيان. جن جي رهبري سبب سنڌ جي موسيقي جو ڳولها لاءِ اسان جو سفر سولو ٿي پيو. انهن جي صبر ۽ فڪر جي نتيجي ۾ گڏ ٿيل ثمر اسان جي ورثي کي محفوظ ڪرڻ ۽ ان جي ترقي لاءِ سنڌن سچائي ۽ دلي لڳاءُ جو اشارو ڪري ٿو.

آخر ۾ تہ اهي سنڌو ماٿري جا موسيقار آهن جن اڻ ڄاڻ انسانن جي دلين، ذهنن ۽ روحن کي پنهنجو ڪيو. مان محسوس ڪريان ٿي تہ مرحوم فقير غفور، علڻ فقير ۽ حسين بخش خادم جهڙن فنڪارن جيڪا اڻ کٽ خوشي ڏني،اها ناڪافي آهي. تڏهن بہ ميڄتا جي ثبوت طور هي ڪتاب سنڌ جي فنڪارن ڏانهن ارپيان ٿي.

موضوعاتي لحاظ کان ڪتاب کي ٽن حصن ۾ ورهايو ويو آهي. پهريون، سنڌ جي موسيقي روايت ۽ ترقي، ان سلسلي ۾ تاريخي ترتيب جي

لحاظ کان پيش ڪرڻ جي ڪوشش ڪئي وئي آهي. ٻيو هيٺاهين سنڌ جي موسيقي جاسازجن جي چونڊ ڊاڪٽراين. اي. بلوچ جي جامع اڀياس مان ڪئي وئي آهي. ٽيون هيٺاهين سنڌ جا موسيقار ۽ انهن کان ورتل انٽرويو جيڪي انگريزي روزاني اخبار "اسٽار" ۾ شايع ٿيا. مان هيرالڊ پبليڪيشنز جي ٿورائتي آهيان، جن مواد کي ٻيهر شايع ڪرڻ ۽ فنڪارن جا فوٽا ڏنا. بيان ڪيل راءِ ليکڪ جي راءِ آهي.

هن ڪتاب کي هيٺاهين سنڌ جي موسيقي تي آخري لفظ يا جامع اڀياس قرار ڏئي سگهجي ٿو. هن ڪتاب جو مقصد وڌيڪ تحقيق ۽ ان کي لکت جي صورت ۾ محفوظ ڪرڻ جي همٿ افزائي ڪرڻ آهي. جيڪا، مون کي يقين آهي ته پبلشرن وٽ لاڀ ماڻيندي.

زهره يوسف

مارچ 1988ع ڪراچي

حميد هارون

تعارف

I

هي ڪتاب ٻن ڪارڻن سبب اهميت رکي ٿو. پهريون هيئاهين سنڌ جي موسيقي بابت ڄاڻ ڏيندڙ ۽ ان جي ٻيهر جيئاپي جو احوال ڏئي ٿو. اها ڄاڻ ڏيندڙ جيڪا گذريل صدي جي آخري ڏهاڪي ۾ پنهنجي انتها تي پهتي. ٻيو ته سنڌي موسيقي جو اڀياس، جيتوڻيڪ ٻالڪپڻ ۾ هوندي، هڪ سگهاري مضمون جي ايڙڻ طرف اشارو ڪري ٿو. ان احوال جي وضاحت ۽ ان کي محفوظ ڪرڻ لاءِ ڪيترائي وسيلا آهن پر مختلف گڏ ڪيل ٽڪرن تي مشتمل هي ڪتاب سنڌي موسيقي جي سنجيده شاگردن لاءِ شروعاتي رهنمائي مهيا ڪندو.

سنڌ جي موسيقي جي حوالي سان وڌيل شعور جا ڪيترائي ڪارڻ آهن. انهن مان بنيادي ڪارڻ ان جي ارتقائي اوسر آهي جنهن کي سنڌي فن (Art) ۾ نئين دور جي شروعات چئي سگهجي ٿو. هينئر اسان ان دور مان گذري رهيا آهيون جڏهن سنڌ ۾ نون لکارين، هنرمندن، فنڪارن، شاعرن ۽ موسيقارن جي سرهاڻ پکڙجي رهي آهي ساڳئي وقت سنڌ جي شهري علائقن ۾ اهو بحث هلي رهيو آهي ته ثقافتي ترقي جا محرڪ ڪهڙا آهن ؟ مخالف ڌريون "عظيم" ۽ "سادي" روايت جي حمايتي گروهن ۾ ورهايل آهن. هر هڪ ڌر جو خيال آهي ته هن صوبي جي ثقافتي منزل عظيم يا سادي روايت ذريعي حاصل ڪري سگهجي ٿي. ڇاڪاڻ ته اهي روايتون باهمي لحاظ کان مختلف آهن. هتي اهو ذڪر ڪرڻ درست ٿيندو ته ثقافتي ترقي ڏانهن ويندڙ رستو سياسي، نسلي ۽ لساني وابستگين جي گهيري ۾ آهي.

عام طور اهو فرض ڪيو وڃي ٿو ته اصلي ڪلاسيڪي ثقافتي عظيم روايت (گهٽ ۾ گهٽ ان حالت ۾ جيڪا اڄ ڏسون ٿا) اتر هندستان جي شهرن دهلي، آگره، لکنؤ ۽ لاهور مان شروع ٿي. ان عظيم روايت جو ثقافتي اثر

گهڻ اهم شهرن حيدرآباد دکن، ڀوپال جيپور ۽ گواليار تي پڻ پيو. جيئن پوري ننڍي کنڊ ۾ انگريز حڪمرانن جو اثر قائم ٿيو ته ان عظيم روايت کي انگريزي - هندستاني تصور مليو. اها "بابو روايت" خود پاڻ ۾ اصلي روايت، جنهن مغربي نظرين کي موهت ڪيو، جي اجنبي خاصتين ۽ يورپي — مشرقي نموني جو مرڪب آهي. شايد هارمونيم کي ان ٻئي گاڏڙ روايت جي موسيقي جي سگهاري اهڃاڻ طور پيش ڪري سگهجي ٿو. شهرن جهڙوڪ بمبئي، مدراس ۽ ڪلڪتي ۾ ان نئين گاڏڙ ثقافتي ثمر جا مرڪز هئا. جڏهن ته اصلي روايت جي ڪلاسيڪي چٽائي ننڍي کنڊ جي ٻين شهرن ۾ جهيڻي ٿيڻ لڳي. عظيم روايت جي زوال جو اندازو اٺوهين صدي عيسوي جي دهلي يا ننڍي کنڊ جي راجائي رياستن جي خوشحالي ۽ مغربي طرز جي ميلاپ مان لڳائي سگهجي ٿو.

سنڌ جي شهري علائقن ۾ "عظيم روايت" جا پرچارڪ اُڄ ڪلهه- مغربي اثر ورتل طبقو ۽ ٻيا مخالف عناصر جيڪي سنڌ جي ثقافت جي اونڌي منهن مخالفت ڪن ٿا ۽ ان کي گهڻ چاٽائين ٿا- گهڻي قدر ڪلاسيڪي نسل جو سلسلو آهن، "بابو روايت" جا وارث آهن. شايد ڪراچي شهر ۾ موجود سنڌي ثقافت سان واقفيت رکندڙن جي گهٽائي جي غير موجودگي انهن جي مدد ڪري رهي آهي. انهن جو ثقافت کي مختلف درجن مثال طور گهڻ، قديم ۽ اڻ خالص وغيره ۾ ورهائڻ يقيني طور سندن نسلي ۽ لساني مخالفت ظاهر ڪري ٿو.

ٻئي طرف آسپاس جي ثقافت کي "سادي روايت" جو نالو ڏنو ويو آهي، سادي روايت ڇاڪاڻ ته اها ڪنهن قد ڪاٺ کان محروم آهي. گڏيل هندوستان ۾ ان ثقافت جا ڪيترائي قسم هئا ۽ ريگستان جون قبائلي ۽ قديم ثقافتون، اولهه هندستان جي ريگستان/ ندي/ماٿري جون ثقافتون، ان روايت کي پنهنجي اظهار ۽ ديسي ٻولي جي ذريعي طور استعمال ڪيو ۽ موسيقي ۽ ناچ جا شروعاتي طريقا ۽ هٿ جي هنرن جي ڪلاسيڪي دور کان اڳ وارو نمونو قرار ڏنو. سادي راويت تي مشتمل ثقافتي قدر ٻهراڙي جي علائقي جي سماج ۾ پلجندڙ طبقن جي زندگي ۾ گهرو اثر رکندڙ هئا.ان

جي آسپاس ۾ شهري آباديون هيون پر انهن کي اتر هندستان جي مُک شهرن جي شروعاتي ۽ بگڙيل ڪلاسيڪي ثقافت ملي، ان ڪري هين جي ڀيٽ ۾ ثقافتي لحاظ کان اهي پوئتي پيل هئا. اهي سادي روايت جا عنصر هئا. جمالياتي - هٽرادو ورتاءَ جي قدرن جو ميلاپ - جنهن کي گهڻ پيشيور ماهرن جهڙوڪ سماجيات ۽ انساني علم جا ماهر، سادي روايت جو نالو ڏنو. انگريز - هندستاني ڪلاسيڪي ماهرن جي پڻ اها راءِ هئي.

سول سروس جي ڪيترن برطانوي اهلڪارن سادي روايت جون مُک خاصتيون تفصيل ۾ بيان ڪري ان کي دستاويزجي شڪل ڏني. تصور ۾ بدل حقيقت ۽ نتيجي پريل شائق سفرنامن هندستان ۾ برطانوي سول اهلڪارن لاءِ عملي سياسي رهبرجو ڪم ڪيو ڪنهن لاءِ اهو يقين ڪرڻ ڏکيو هو ته هندوستان جي آزادي وقت جهموري نظريي جي اثر هيٺ اها سادي روايت هڪ اهڙي صورت اختيار ڪندي جيڪا عظيم راويت جي سگهاري ثقافتي پرچارڪن لاءِ للڪار ثابت ٿيندي.

انڪري عظيم روايت شاعري، ادب، موسيقي ۽ ادا ٿيندڙ فنن کي ڪلاسيڪي نفاست ۾ ظاهر ڪيو ايراني، فارسي، عرب ۽ وچ ايشيا جي اثرن هيٺ ڪيترن سالن جي تاريخي درباري ثقافت جي ميلاپ کي پڻ ظاهر ڪيو. آسپاس ۾ رهڻ – ٻهراڙي جي آسپاس – سبب ان پنهنجو مادو ڳوٺ مان حاصل ڪيو ۽ ان کي مزارن ۽ مندرن سان گڏ هارين، ڏنارن ۽ هنر مندن جي روزاني سست زندگي ۾ پاڻ کي پڌرو ڪيو.

II

موجوده سنڌي ثقافت ۾ لوڪ ثقافت جي حوالي سان عظيم روايت جو عمل دخل گهٽ آهي. اهو سمجهڻ ضروري آهي ته تاريخي لحاظ کان سادي روايت ان عظيم روايت جي جنم جو وسيلو ۽ موروث آهي. حقيقت ۾ اڄ جيڪا اسان سنڌي ثقافت ڏسون ٿا. ان مختلف ثقافتن جهڙوڪ اتر هندستاني، وچ ايشيائي، عرب ۽ فارسي جو اثر قبول ڪيو ۽ ان سلسلي ۾ عظيم روايت کان مختلف نه آهي. اهي علائقا باهمي طور هيئاهين سنڌ جي

سگهاري اثر کي قبول ڪرڻ جا مرڪز رهيا آهن.

هتي اهو ذڪر ڪرڻ مناسب ٿيندو ته هندستان جي ثقافت جون پاڙون هيٺياهين سنڌ ۾ ڪتل آهن. جيتوڻيڪ قديم ماڳ جهڙوڪ موئن جو دڙو مشهور آهي. ان کان اڳ هيٺاهين سنڌ ۾ ڪيترائي مرڪز جهڙوڪ ڪوٽ ڏيجي، آمري، پٿر وارو زمانو ۽ مختلف جابلوئي ثقافتون (بلوچستان ۾ ڪير ٿر جو مهرڳڙهه سڀ کان وڌيڪ مشهور آهي.) هيون جن مان ثابت ٿئي ٿو ته 7000 کان 1500 بي. سي تائين سنڌ ان روايت جو مرڪز هئي. ستين صدي عيسوي ۾ عربن جي ڪاهه سان سنڌ ۾ منفرد ثقافتي اهڃاڻ پيدا ٿيا. بغداد جي عباسين کان وٺي سمن ۽ سومرن جي دؤر ۾ سنڌي ثقافت جي وچين دور جو اسرڻ ۽ ان کان پوءِ ارغون، ترخان ۽ مغل دؤرن ۾ سخت مزاج عالمن کي سنجيده تحقيق ۽ اڀياس ڪرڻ جي دعوت ڏئي ٿي. ڪلهوڙن جي دؤر ۾ سنڌ جي فن ڪجهه ترقي ڪئي جنهن ۾ ٽالپرن جي دؤر ۾ بلوچ قبيلن ۽ مقامي ثقافتن نئون روح ڦوڪيو.

هن وقت سنڌ کي ثقافتي لحاظ کان پنجن علائقن ۾ ورهائي سگهجي ٿو. انهن پنجن علائقن کي مختلف ماتحت ثقافتن ۾ بيان ڪري سگهجي ٿو. جنهن مان هر هڪ مختلف تاريخي، نسلي ۽ جاگرافيائي خاصتين جي پيدوار جونتيجو آهي. ان جون هيٺيون نشانيو آهن:

(1) مهراڻ يا سنڌو ماٿري جي ثقافت پاڻ، جيڪا بنيادي طور ريج جي علائقن جي ثقافت آهي، ان نتيجي تي پهچي ٿي ته سنڌ جو پاڻي جي هند وري جو سماج آهي. موئن جو دڙو ۽ هڙاپا جي تهذيب ان ثقافت جو پهريون مُک انڪشاف آهي جنهن جي فطرت ۾ پاڻي جي وڏن نظامن جهڙوڪ سکر بئراج (1932ع) بنيادي تبديليون آنديون

(2) ڪيرٿر جابلو سلسلي جي ٽڪرين ۽ جبلن جي ڪوهستاني ثقافت سنڌ کي بلوچستان کان الڳ ڪري ٿي، مهر ڳڙهه ۽ آمري جي ثاڪرو ثقافت ان راويت جو بنياد آهي.

(3) ٿريا ريگستان جي ثقافت سنڌ صوبي جي اڀرندي حصي ۾ موجود آهي، ان ۾ نامعلوم ثقافتي وهڪرا شامل آهن، جيڪي سنڌو ماٿري

جي اڳ آريائي ڏيهي آبادي ۽ آريائي گروهن جي موٽ ۾ انهن جي تحريڪ تي مشتمل آهن.

(4) هيٺاهين سنڌ جي ڏو آبي جو علائقو (لاڙ) جي سامونڊي پٽي جي ثقافت اڃان تائين انساني علم ۽ سماجيات جي ماهرن جي نظرن کان اوجهل آهي.

(5) ڪراچي، حيدرآباد ۽ سکر جي شهري ثقافت جيڪا هندستان ۽ پاڪستان جي ٻين شهرن کان لڏي ايندڙ ۽ ٻهراڙي جي علائقن مان منتقل ٿيندڙن جي ثقافت تي مشتمل آهي. ديسي ثقافتي نمونن ۽ لڏيندڙ ثقافتي قدرن جي وچ ۾ اها رابطو ظاهر ڪري ٿي. وچين طبقي جي اوسر ۽ شهري عواميت ان سادي ثقافت جي جنم ۾ سگهارن سماجي لاڙن جو ڪم ڪيو.

سنڌ جي موسيقي پنهنجي تاريخي حوالي ۽ سياسي ۽ نسلي چڪتاڻ جي ماحول ۾ نسري آهي. اها چڪتاڻ متي ڄاڻايل ثقافتي علائقن جي آسپاس جي ماحول، جن مان انهن جنم ورتو ۽ نئين بيان ڪيل سادي روايت سبب پيدا ٿي. زمين ۽ انتظامي مشينري جو اختيار ان سياسي جنگ جا مُک محرڪ آهن جيڪا سادي روايت ۽ پسگردائي تي مڙهي وئي آهي. فن ثقافتي ۽ لساني سڃاڻپ جو ذريعو آهي. "سادي روايت" باغي ٿي پئي آهي. ان بغاوت سنڌ جي فن جي اسرڻ ۾ ڪوبه ڪردار ادا نه ڪيو آهي.

ان لحاظ کان اسان وٽ ان کان سواءِ ٻي ڪا واٽ نه آهي ته ڪلاسيڪي ثقافت ۽ سادي روايت جي لوڪ ثقافت جي وچ ۾ تصوراتي فرق تان هٿ کڻون.ضرورت ان ڳالهه جي آهي ته سنڌ ۾ ثقافتي اوسر کي اتان جي جمالياتي ۽ سماجي ڦير گهير جي نظرن سان ڏٺو وڃي مقابلو ڪندڙ گروهن ۽ ثقافتن جي وچ ۾ شديد چڪتاڻ هڪ تاريخي عمل طرف اشارو ڪري ٿي، جنهن مطابق ثقافتي علائقن جي جاگرافيائي، انساني علم ۽ ماحول نون شهري مُک مرڪزن جهڙوڪ :- ڪراچي، حيدرآباد، سکر ۽ ڪڏهن ڪڏهن لاهور ۽ اسلام آباد ۾ گهڻ نسلي آبادي کي جنم ڏيندا رهندا. هڪ نئون "ماحول يا پسگردائي جيڪا سنڌ جي ننڍن شهرن يا اندرون ٻهراڙي تي

مشتمل هوندا. مرڪز مائل نيتيون مُک شهري علائقن جي حمايت ۾ توازن پيدا ڪري سگهن ٿيون پر اهو معاشي ۽ سماجي محرڪن جو مرڪب آهي جيڪو ثقافتي ترقي جي هموار رستي جي نشاندهي ڪندو.

III

مان هاڻي سنڌي موسيقي جي مختلف اسڪولن جو ذڪر ڪيان ٿو اميد آهي ته ويجهي مستقبل ۾ موسيقي جي علم جا ماهر ڄاڻو انهن قسمن جي وڌيڪ وضاحت لاءِ ڪوششون وٺندا.

هاڻوڪي سنڌي موسيقي جي مختلف قسمن کي اڳ ذڪر ڪيل ثقافتي علائقن جي حوالي سان ڏسڻ گهرجي. موسيقي جي سرشتي مطابق اسڪولن جي وجود سبب مختلف علائقن ۾ ڪجهه اسڪولن کي بالادستي حاصل آهي. ان جو آزاد خيال صوفين، جن سنڌي موسيقي پنهنجي شاعري سان پيش ڪئي جي مزارن جي بيهڪ ۽ پڳتي رُخ سان گهرو تعلق آهي پرمزارن جي موسيقي يا ان جي تشريح، جيڪا موسيقار يا موسيقي جو اسڪول اختيار ڪندو، تي ثقافتي علائقي جو اثر واضح آهي، جنهن ۾ موسيقي جو پڳت يا مظاهرو ڪندڙن کي ڳولهي سگهجي ٿو. مثال طور ڪوهستان، مهراڻ ۽ ٿري ثقافتن ۾ شاهه عبداللطيف جي شعرن جي ادائيگي جو موسيقيءَ وارو انداز مختلف هوندو.

هيٺ سنڌي موسيقي جي مختلف اسڪولن جو ذڪر ڪجي ٿو

(1) **وائي جا فقير:** ڪنهن تصادم کان سواءِ وائي موسيقي جو قسم آهي. جيڪا لطيف جي مزار تي ڳائي وڃي ٿي ۽ ان جي ايجاد ڪيل ساز جو ڪارنامو آهي. اهو پڳتي قسم آهي جنهن ۾ شاهه جا شعر موسيقي جي مختلف پئمانن ۾ ناهه ميل سان ڳايا وڃن ٿا ۽ پنهنجي اندر لئي، سر ۽ موسيقي واري جذبات رکي ٿي. وائي جي جديد قسم جو ناليرو ڳائڻو علڻ فقير آهي. وائي جي فنڪارن واضح نموني سنڌي آوازي ،موسيقي جو الڳ اسڪول قائم ڪيو آهي.

(2) **ڪلاسيڪي ڪافي اسڪول:** جنهن پاڻ ۾ صوفي بزرگن خاص طور

شاهه عبداللطيف جا شعر سانديا آهن، ڪي لوڪ ڪلاسيڪي ۽ نيم ڪلاسيڪي نالن جي مختلف راڳن اروهي/ امروهي ۾ ڳايو ويجي ٿو. لطيف جا شعر به عام طور مختلف راڳن جي نالن جهڙوڪ سر آسا، ڪاموڏ، سر سارنگ وغيره سان سجاتا وڃن ٿا. ان اسڪول جي موسيقي جو ڪلاسيڪي موسيقي سان ميلاپ دهلي جي ٻن موسيقارن جي ڪاوشن جو نتيجو آهي جن لطيف جي زماني ۾ اتر هندستان جي موسيقي ۾ لطيف جي شعرن جي موسيقي شامل ڪرڻ جو فرض ادا ڪيو. ويجهڙائي ۾ استاد منظور علي خان، جنهن ورهاڱي وقت سنڌ ڏانهن لڏ پلاڻ ڪئي. ان روايت کي جاري رکيو. هن جي بي وقتائتي موت جي هوندي به استاد منظور جي شاگردن گواليار گهراڻي جي اثر هيٺ شاهه عبداللطيف جي ڪافين جي مختلف راڳن ۾ موسيقي جي قديم ڌنن کي ٻيهر جياريو.

(3) **خالص لوڪ ڪافي اسڪول:** خالص لوڪ ڪافي اسڪول جو بنياد فنڪارن جهڙوڪ ڪنور ڀڳت. فقير امير بخش، مرحوم عبدالغفور، مائي ڀاڳي ۽ زرينه بلوچ جي يادگار ڌنن جو ثمر آهي. انهن جي شروعاتي ادائگي ڳوٺاڻي ۽ درگاهه جي ڌُنن تي مشتمل هئي. انهن ڌنن جي ترتيب ۾ يا وڌيڪ راڳن جي لوڪ بناوتي خاصتين جو منظر پيش ڪري ٿي.

(4) **سدارنگي اسڪول:** هن اسڪولن ۾ صوفي شاعرن جو ڪلام پڙهڻ ۽ ٻانن جي انداز ۾ ڳايو ويجي ٿو. داستان گوئي موسيقي جي ان مخصوص قسم جي نمايان خاصيت آهي. ان ڳائڪي جا ڪيترائي ڳائڻا مختلف ڳوٺن ۾ موجود آهن. هينئر انهن مان سيني کان وڌيڪ مشهور ڊول فقير آهي.

(5) **تولي جي شڪل:** تولي جي شڪل ۾ سوانگ موسيقي جو قسم صوفي گيت جي چشتيه سلسلي ڏانهن منسوب آهي. صوفي شاعري جي چاهيندڙن کي پير حسام الدين راشدي ٻن گروهن ۾ يعني مولانا رومي ۽ منصور بن حلاج ۾ ورهايو. ان فڪري صوفيت ۽ جدوجهدي

صوفيت جي وچ ۾ فرق جو اولڙو سنڌ ۾ صوفياڻي موسيقي ۾ بہ نظر اچي ٿو. لطيف جي وائي رومي جي روايت جي پوئواري آهي، جڏهن تہ سچل يا جهوڪ جي شاهہ عنايت حلاج جي روايت جو تسلسل آهي

(6) **سنڌي موسيقي بابت مختلف نظريا:** سنڌي موسيقي بابت مختلف نظريا موجود آهن جيڪي گڏجي ماتحت اسڪولن جو بنياد وجهن ٿا. الغوزو، مرلي ۽ بانسري سنڌ ۾ ٿي ساز آهن جن کي قوڪ سان وڄايو وڃي ٿو. هي سر ۽ لئي جي ڳولها ۾ ڪلاسيڪي نفاست جو پئمانو ڏيکارين ٿا. تارن جي سازن ۾ دنبورو ۽ سرندي پڻ ساڳي ڪلاسيڪي نفاست حاصل ڪرڻ شروع ڪئي آهي. ڏؤنڪن جي مدد سان وڄندڙ سازن ۾ متڪو خيال ڌر پدي ۽ لوڪ تالن ان کي ڳائڻ ۾ اهم حيثيت جو مالڪ بڻايو آهي.

اهي ۽ ٻيا اسڪولن جي علائقائي تفاوت جو اولڙو ڏيکارين ٿا جيڪي سنڌي موسيقي بابت پنهنجو الڳ الڳ نظريو رکن ٿا. هتي اهو بيان ڪرڻ اهم آهي تہ انهن اسڪولن جي ڪم ۾ اڪثر علائقائي ۽ ذاتي انفراديت جو سگهارو شعور هوندو آهي. اهو موسيقي جي عظيم روايت جي سند آهي جيڪا موسيقي جي هنرن (Musical Siklls) جي آوازي ادائگي تي ٻاڙي ٿي.

سنڌ جي موسيقي

حسو پهريون

عزيز بلوچ

سنڌ جي موسيقي جي روايت

سنڌو ماٿري جي زرخيز هيٺاهين حصي ۾ موسيقي جي روايت گهڻي پراڻي آهي. ديبل (ڀنڀور) بندر جي آثارن مان "ناچو ڇوڪري" جو مجسمو مليو آهي. جيڪو ان طرف اشارو ڪري ٿو ته آڳاٽي وقت کان موسيقي ۽ ناچ جو رواج هو. تاريخي شاهدين مان ڄاڻ ملي ٿي ته سنڌ ۾ ديسي موسيقي جي روايت پنجين صدي عيسوي کان پئي ۽ اڄ تائين جاري آهي.

لڳي ٿو ته قديم زماني کان سنڌ جي ڪجهه نسلن جهڙوڪ لورا، لوري، لوڙي ۽ لانگاهه ناچ ۽ ڳائڻ کي پيشي طور اختيار ڪيو. پنهنجي هنر ۽ قابليت سان انهن نه صرف ديس ۾ مان ماڻيو، پر اترين علائقن، مڪران ۽ ايران ۾ به قدم رکيائون. پنجين صدي عيسوي ۾ اهي ايران ۾ پهتا، ستين صدي عيسوي جي لڳ ڀڳ انهن پيشيور پانن جي ڪٽنبن پاڻ کي سنڌ ۾ مختلف نسلي گروهن ۾ شامل ڪيو ۽ انهن لاءِ سنڌن خاص موقعن تي پنهنجي فن جو مظاهرو ڪيو. خاص طور سخي سمن سردارن انهن جي سرپرستي ڪئي ۽ نتيجي ۾ دهل ۽ شرنائي جي ٽولي (Orchestra of Duhl and Sharnai) جنم ورتو جيڪا امن ۽ جنگ جي زماني ۾ خاص موقعن جو اهم حصو بڻي.

اٺين صدي عيسوي جي شروعات ۾ مرڪزي سنڌ جي سمن سردارن دهل شرنائي تي مشتمل ٽولين سان نوجوان عرب سپه سالار محمد بن قاسم کي پليڪار چئي.

سنڌ ۾ عرب حڪمراني (1050- 711) ۾ انهن قابل ڳائڻن سنڌي موسيقي جي روايت کي عباسي بادشاهت جي ڏورانهن علائقن تائين پهچايو. ان کانپوءِ مقامي سنڌي حڪمران گهراڻن سومرن ۽ سمن (1520-1050) جي

دؤر ۾ انهن پيشيور ڳائڻن کي سرپرستي حاصل ٿي جنهن جي نتيجي ۾ انهن ”بياني موسيقي“ (Musical Narration)جو بنياد وڌو. دودي، چنيسر جو عظيم قصو. سنڌو ماٿري جا مشهور رومانوي قصا ۽ ٻين مقبول قصن کي موسيقي جي مدد سان بيان ڪرڻ جو رواج پيو. ڪجهه وقت ۾ هر سُر ڪنهن ”مخصوص موضوع“ جي سڃاڻپ بڻجي پيو ۽ اهڙي طرح ”موضوعاتي“ موسيقي جو بنياد پيو. جيڪو ديسي موسيقي جي روايت جو اڻ ٽٽندڙ حصو آهي.

نتيجي ۾ ”سر موسيقي“ سنڌي موسيقي جي روايت جو نمايان حصو بڻجي پيو جيڪو سنڌي ڪنڌ جي ٻين حصن لاءِ نئون لاڙو هو. هر سر جون پاڙون هڪ مخصوص علائقي جي ماحول، جاگرافيائي بيهڪ ۽ تاريخي روايتن ۾ ڪتل آهن. ان ڪان علاوه هر سر موسيقي جي مخصوص نموني جي سڃاڻپ آهي. جنهن ڪري ان کي ”ڪلاسيڪي موسيقي جي هڪ انداز“ جي حيثيت حاصل آهي.

”سر موسيقي“ جي پهرين روايت اسان کي شاهه عبداللطيف جي راڳ ۾ نظر اچي ٿي جيڪا اڍائي سو سال اڳ شروع ٿي. موسيقي جي ان طريقي ۾ موضوعاتي موسيقي جو طريقو وڌيڪ واضح نموني بيان ڪيو ويو. هن عظيم شاعر موسيقي جي آڳاٽي روايتن کي نه رڳو محسوس ڪيو پر ان وقت جي بهترين لوڪ ڳيتن جي ڦلهوڙ ڪئي ۽ انهن جي وچ ۾ ميلاپ جي ڪجهه خاصيتن کي هن ڪجهه منفرد سرتارن سان ڳنڍيو ۽ انهن جي وضاحت لاءِ پنهنجو شاعراڻو انداز به ان ۾ شامل ڪيو.

موضوعاتي سر موسيقي کان ٻاهر به ڪجهه سرتارن کي پنهنجي طاقت ۽ ڪشش سبب مقبوليت حاصل هئي. انهن مان هينئر به ڪجهه پنهنجي سڃاڻپ برقرار رکي آهي. هندستاني ڪلاسيڪي موسيقي جي ڪجهه سرتارن سان نالي جي مشابهت هوندي به انهن جي الڳ حيثيت موجود آهي. مثال طور مانجهه (Manjh)، جوڳ (Joag)، جنگلا/زنگولا (Jhangla) ۽ ڪيڏارو. جوڙجڪ ۽ ترتيب جي لحاظ کان مڌ (Madh) جوگيا (Jogia) زنگولا (Zangola) ۽ ڪيڏارو جي ڪلاسيڪي سرتارن کان الڳ آهن.

تمام آڳاٽن ٻن سنڌي سرتارن، ڀيروي ۽ لوڙائو جن کي اڄ به مقبوليت حاصل آهي، ديس ۽ پرديس ۾ مشهوري ماڻي. جيئن ته انهن سرتارن جو اثر ڪافي جونڊو سرتارن ۾ نظر اچي ٿو انڪري اچو ته ان تي وڌيڪ نظر وجهون.

سنڌي ڀيروي جو اصطلاح ان جي سنڌي ڄمر سبب استعمال ٿئي ٿو جنهن جو بنياد ڪلاسيڪي ڀيروي جي انداز ۾ آهي. ان جو هڪ نمونو سنڌ جي هيناهين حصي جو سرتار هو جنهن کي بعد ۾ ٻن رنگن يعني ”عمر مارئي جي بياني موسيقي“ ۽ سهڻي ميهار جي قصي ڳائڻ لاءِ استعمال ڪيو ويو. انهن قصن جي شروعات 11 صدي عيسوي کان تيرهين صدي عيسوي جي زماني ۾ ٿي.

سرتاري رنگ، جنهن کي خاص مارئي (عمر ۽ مارئي قصي جو مُک عورت ڪردار) جي گيتن ڳائڻ لاءِ استعمال ڪيو ويو ۽ ڪجهه وقت ڪانپوءِ ”مارئي“ سڏجڻ لڳو. سورهين صدي عيسوي ۾ سنڌجي موسيقارن پنهنجي فن ۾ ان وقت بازي کٽي ورتي جڏهن 1592ع ۾ مغل شنهشاهه اڪبر جي خواهش تي انهن جي هڪ گروهه عمر مارئي جي گيت ڪهاڻي پيش ڪئي. ميناج ۽ شيريني سبب ٻيا گيت به ان سر ۾ ڳائجڻ لڳا. 1920ع جي ڏهاڪي تائين سنڌ جي ڳوٺن ۾ ڪيترائي ڳائڻا هئا جن کي مارئي سرتار جي ڄاڻ هئي ۽ ان ۾ ڪمال حاصل ڪيائون. اهڙيءَ طرح ٻيو رنگ سهڻي جي نالي سان مشهور ٿيو ۽ اڄان تائين لوڪ فنڪار ان کي ساڳي نالي سان ڳائين ٿا. پر اهو رنگ صرف سهڻي ۽ ميهار جي قصي کي ڳائڻ لاءِ مخصوص نه هو. بهرحال، اهي ٻئي رنگ هينئر ”سنڌي ڀيروي“ جي نالي سان مشهور آهن.

گذريل پنجاهه سالن ۾ ڪلاسيڪي موسيقي هن مٿي سرتار کي پنهنجي رنگ ۾ ڪنيو ۽ ڳائڻ شروع ڪيو. سهوليت جي خاطر ۽ ڪلاسيڪي ڀيروي سان مشابهت رکڻ سبب اهي سنڌي ڀيروي جي نالي سان مشهور ٿيا.

سنڌي موسيقي جي مکيه خاصيتن مان هڪ اها خاصيت آهي ته ان جا سرتار هند ۽ پاڪ ننڍي کنڊ جي ٻين سرتارن جي ڀيٽ ۾ اهي آواز جي اوچي لاهه ۽ چاڙهه (High Pitch) سان ڳايا وڃن ٿا. اهڙي طرح ڪلاسيڪي

پيروي، جنهن جي جوڙجڪ لسَي (Flat) آهي، جي ابتڙ سنڌي پيروي ۾ سرن جي لسي ترتيب سان گڏ تيز سر بہ ڪنيا وجن ٿا. مثال طور تيز ري (Sharp re) تيز ڌ (Sharp dh) ۽ تيز ني (Sharp ni).

لوڙائو جو شمار سنڌ جي قديم سرتارن ۾ ٿئي ٿو. ان تي اهو نالو سنڌي موسيقارن جي مشهور نسل لورا (Lora) يا لوري (Loree) تان پيو. انهن پيشيور موسيقارن هميشه انعام حاصل ڪرڻ لاءِ فن پيش ڪيو. ان جي لفظي معنیٰ لورا جو سرتار يا گهرنڊڙ آهي. جوڙجڪ جي لحاظ کان ان سرتار جا ٻہ قسم آهن. پهريون جنهن ۾ موسيقي جا ست سر استعمال ڪيا وڃن ٿا. پر انهن مان ٻہ نمايان آهن. يعني ڌ (Dh) ۽ ني (Ni) ٻي قسم ۾ پهريان پنج سرڪتب اچن ٿا. انهن ۾ سا (Sa) ۽ ري (Re) نمايان آهن. اها حالت ان طرف اشارو ڪري ٿي تہ اصل ۾ شايد اهي ٻہ سرتار هئا پر جيئن تہ پيشيور لورا ڳائڻ انهن جي جوڙجڪ ڪئي يا ڪمال حاصل ڪيو ان ڪري اهي ٻئي انهن ڳائڻن جي نالي پويان "لورائو" سڏجڻ لڳا. ان کان علاوہ هڪ ٻيو سرتار "جهانگو لوڙائو" آهي. جيڪو سورهين صدي عيسوي جي پڇاڙي کان، مَسنوب ڪيل گيتن مثلاً ڏهر ڳائڻ لاءِ استعمال ٿيڻ لڳو. بهرحال ان جي نالي مان ڄاڻ ملي ٿي تہ سڏي لوڙائو. عرب- ايراني سرتار زنگولا ۽ سنڌي جهانگيا وچ ۾ ميلاپ کان گهٽ وڌ اڳ جنم وٺي چڪو هو.

مختصر تہ سنڌي پيروي ۽ لوڙائو جو شمار سنڌ جي انهن قديم سرتارن ۾ ٿئي ٿو. جيڪي ٻين سان گڏ، سنڌي موسيقارن ايران ۽ وچ اوڀر ۾ متعارف ڪرايا ۽ اڳتي هلي اتر آفريڪا ۽ اسپين ۾ پهتا. انهن مقامي موسيقي تي مستقل اثر ڇڏيا جن مان هڪ اهم رخ ڪانتي جوندو (Cante Jondo) کي ظاهر ڪري ٿو.

اسلامي تهذيب جي سونهري دؤر جي ثقافتي وهڪرن سبب عرب- ايراني موسيقي سنڌي موسيقي کي متاثر ڪيو. شاهہ عبداللطيف جي راڳن جا ٻہ سُر يمن ۽ حسيني ان شروعاتي اثر جا يادگار آهن. ڪلاسيڪي پيماني جي لحاظ کان ڳائڻ جي سڏي نموني ۾ موسيقي جي بنيادي عددن ۾ "سا ٻي" بنيادي عدد "ما" کان وڌيڪ اثر ڇڏي ٿو. ان کان علاوہ، سرتار جي

ادائگي پيماني جي اوچن عددن کان شروع ٿي هيٺ اچي ٿي، ان جو مثال "شاهہ جو راڳ" آهي جيڪو سنڌو ماٿري جي هيٺاهين حصي جي آڳاٽي روايت جو ڏيک ڏئي ٿو. آڳاٽا ديسي گيت مثلاً جمالو ۽ مورو، جيڪي هڪ نسل کان ٻئي نسل ڏانهن منتقل ٿيندا رهيا آهن. پڻ ان خاصيت جي پٺڀرائي ڪن ٿا.

(عزيز بلوچ جي لکيل مضمون "اسينيشن ڪانٽي جونڊو اينڊ اٽز اوريجن اِن سنڌ ميوزڪ ڪي مهراڻ آرٽس ڪائونسل حيدرآباد 1968ع ۾ شايع ڪيو.)

عزيز بلوچ

اسپين ۾ سنڌي سُرتار

سنڌو ماٿري جي تهذيب ۽ قديم فارس، مسيوپوٽيميا ۾ فرات ۽ دجلہ ۽ مصر ۾ نيل نديءَ جي تهذيبن جي وچ ۾ راڄ وچ ۽ لاڳاپا قبل از تاريخي دؤر ۾ قائم ٿيا. تهذيب جي انهن هندورن وچ ۾ موسيقي سميت ثقافتي ڏارائن جي شروعاتي وهڪري جي سچائي ان حقيقت مان لڳائي سگهجي ٿي تہ سميري ثقافت جو ساز ڪنورا (Kinora) ۽ مصري ساز تنبور (Tambur) جي نالن سان مشابهت رکندڙ سنڌي ساز ڪينرو (Keenro) ۽ دنبورو (Danburo) هئا. اهڙيءَ طرح فارس جو قديم ساز ني (Nay) ديانئي (Diyanai)، سارنئي (Sarnai) جنڪ (Jank) ۽ ڪمانجا (Kamanaja) سنڌي سازن نڙ (Narr)، بينو (Binu) شرنائي (Sharnai) چنگ (Chang) ۽ ڪماچو (Kamacho) جا همعصر هئا. انهن مان ڪيترائي ساز هينئر بہ وڄايا وڃن ٿا.

قديم لورا موسيقار

پيشيور سنڌي موسيقار جي نسل لورا (Lora)، لوڙا (Lorra) يا لوري (Loree) کي اهو مان حاصل آهي تہ انهن سنڌي موسيقي کي ڏورانهن ديسن تائين پهچايو. پنجين صدي عيسوي ۾ اهي ايران ۾ داخل ٿيا جڏهن ساساني بادشاهہ بهرام گور (430-38 A D) هند ۽ پاڪ نندي ڪنڌ ۾ آيو. هڪ دوستاڻي معاهدي جي نتيجي ۾ مقامي حڪمران پنهنجي ڌيءَ پرڻائي هن کي ڏني ۽ مهر طور ديبل ۽ مڪران جا صوبا ڏنا. اهي صوبا ان وقت سنڌ جي سرحدن ۾ هئا. اهو امر ان طرف اشارو ڪري ٿو تہ بهرام گور جي شادي سنڌ ۾ سنڌي حڪمران جي ڌي سان ٿي. معلوم ٿئي ٿو تہ ان شاهي شادي جي موقعي تي موسيقي جو هڪ عظيم ميلو منعقد ٿيو جتي نالين ڳائڻن

موسيقي جي هن عاشق بادشاهہ کي ايتري حد تائين متاثر ڪيو تہ سنڌي حڪمران موسيقار هن جي دربار ڏانهن موڪلي ڏنا

ايران ويندڙ لائق موسيقارن جي نسلي سڃاڻپ بابت عالماڻو بحث هڪ هزار سال اڳ شروع ٿيو جڏهن اصفهان جي حمزه راءِ ڏني تہ اهي زوٽ (Zutt) يعني سنڌي جاٽ هئا. انين صدي عيسوي ۾ ۽ ان ڪانپوءِ عراق ۽ شام ڏانهن ويندڙ سنڌي ذاتين ۾ جاٽ ذات جي ماڻهن جي گهڻائي هئڻ سبب عرب تاريخدانن جهڙوڪ حمزه انهن کي زوٽ لکيو. پر جيڪي موسيقار پنجين صدي عيسوي کان اڳ ايران ويا اهي جاٽ نہ هئا. چاڪاڻ تہ تاريخي حوالا ۽ روايتي لور ان امر جي تصديق ڪن ٿا تہ انهن جو پيشو موسيقي نہ هو. جيڪي موسيقار ساساني بادشاهہ جي دربار ڏانهن ويا اهي لورا يا لوري هئا پنهنجي پيشوراڻي هنر ۽ شاهي سرپرستي سبب اهي ايراني سماج جو اڻٽٽندڙ حصو بڻجي ويا ۽ پنهنجي ديسي نالي لورايا لوري جي پٺيان لورايان يا لوليان سڏائجڻ لڳا. اهي پنهنجي اعلىٰ ۽ مني وڄائڻ سبب مثال بڻجي ويا ۽ ان ئي نالي سان مشهور ٿيا. ان جو اندازو ايران جي شاعري، ادب ۽ لور مان لڳائي سگهجي ٿو.

جيڪڏهن اهي شاهي دربار ۾ نوان سرتار ۽ ڳائڻ جانوان طريقا متعارف ڪرائن ها تہ سندن پيشيوراڻي هنر جو اثر رنگ ڏيکاري ها. ايران ۾ چڙو چڙ ٿي رهن ۽ مستقل رهائش اختيار ڪرڻ سبب انهن سنڌي ۽ ايراني طريقن ۽ سرتارن جي وچ ۾ ترڪيب پيدا ڪئي. نيتجي ۾ سنڌي- ايراني "لوريان موسيقي" جو رواج پيو ۽ اها روايت، جيڪا عرب علائقن تائين پهتي، اڳتي هلي ڏاڍي اهم ثابت ٿي.

ايران ۾ سنڌي لورا موسيقارن جي موجودگي سندن ديس واسين لاءِ سنو سنوڻ ثابت ٿي جيڪي سنڌ کان لڏ پلاڻ ڪري پهريائين ايران ۾ آباد ٿيا ۽ پوءِ ويجهن عرب علائقن ۾ ٽڙي پکڙي ويا. سنڌي پِٽن جي اها اڄ وڃ شايد بهرام گور جي دؤر ۾ شروع ٿي هجي. ساساني بادشاهہ جو موسيقي ۾ چاهہ سندس عرب علائقن ۾ تعليم حاصل ڪرڻ وقت شروع ٿيو. نوجواني ۾ هن کي تعليم خاطر هرات موڪليو ويو جيڪو ان وقت عرب بادشاهہ جي

راڄڌاني ۽ قديم بابلي علائقن جي ثقافت جو مرڪز هو. ہي سڪيا سان گڏ هن ڪي موسيقي جي تعليم پڻ ڏني وئي. بادشاهه بنجڻ ڪانپوءِ بہ هن جو هرات سان سياسي ۽ ثقافتي تعلق جاري رهيو. سنڌي موسيقارن جي ڳولها جو ڪم يادگار هو جنهن بابت شايد هرات جي موسيقارن کي ڄاڻ ڏني وئي هجي. اهو ممڪن آهي تہ بهرام گور جي سرپرستي ۾ مشهور لوري موسيقار هرات جي دربار ۾ پهتا هجن ۽ ڪين ٻين عرب علائقن ڏانهن رخ ڪرڻ جو موقعو مليو هجي.

ٻيا نسلي گروهہ ۽ خانہ بدوش

ٻن صدين ڪانپوءِ ٻين نسلي گروهن سنڌ کان ايران جي اولهندي ۽ عرب علائقن ڏانهن لڏ پلاڻ شروع ڪئي. ستين صدي عيسوي ۾ برهمڻ پنڊت چچ ٻڌ مت جي پيروڪار سما بادشاهه جو تختو اونڌو ڪري بادشاهه بڻيو. رواداري واري مذهب ٻڌمت جي جارحيت پسند برهمڻي مذهب جاءِ والاري ۽ فتني پسند چچ سنڌي سماج جي گهٽ ذاتن لاءِ مانوجي قانون ۾ ڏنل ذات پات وارو نظام نافذ ڪيو. انهن طبقن کي سختين حوالي ڪرڻ جو مثال جا ٽن سان ورتاءَ جي شڪل ۾ ملي ٿو جيڪي سنڌي آبادي جو هڪ مضبوط حصو هئا.

["انهن کي نرم ڪپڙا پائڻ کان منع ڪيو ويو ۽ ائين نہ ڪرڻ تي ڪين سخت سزائون ڏنيون ويون. ان جي بدران هنن کي چيلهہ تي ڪارو ڪپڙو ٻڌڻ ۽ ڪلهن تي کهرو ڪپڙو پهرڻ جو حڪم ڏنو ويو. پنهنجين آبادين کان ٻاهر نڪرڻ وقت ڪين پاڻ سان ڪارو ڪتو گڏ رکڻو هو تہ جيئن انهن کي سڃاڻي سگهجي. سرمُک ڪانسواءِ ٻي ڪنهن کي گهوڙي تي هنو رکي سواري ڪرڻ جي اجازت نہ هئي. انهن کي رهبري ڪرڻ جي ذميواري ڏني وئي ۽ قافلن سان گڏ رهڻ لاءِ چيو ويو. انهن کي سرڪاري مهمان خانن لاءِ ٻارڻ ذخيرو ڪرڻو هو."]

لڳي ٿو تہ ان قسم جي سختين خانہ بدوش جاٽن ۽ هيٺين طبقن

جي هنرمندن، مزدورن ۽ ڏنارن، جن ڪٿي مستقل رهائش اختيار ڪئي ۽ نه وري ڪٿي ڏنڌو اختيار ڪيائون. ڪي سنڌو ماٿري ڇڏڻ تي مجبور ڪيو. جاٽ ان ڪان اڳ به قافلن جي رهنمائي ڪندا هئا، جن ايران ۽ عراق جي اولهندن حصن ڏانهن رخ رکيو. انهن هين سنڌي برادرين جي لڏ پلاڻ ۾ پڻ مدد ڪئي اٿن، مينهن ۽ ٻي چوپايو مال جو مالڪ هئڻ سبب انهن ڪي چراگاهن جي تلاش رهي ۽ مڪران ۽ ٻين آسپاس جي علائقن ۾ ڪجهه وقت رهڻ ڪانپوءِ ايران ۽ عرب علائقن جي مستقل آبادين ۾ رهائش اختيار ڪئي. ٻين نسلي گروهن، جن ڪي ڪو ٻيو خطرو نه هو. مڙني علائقن جو رُخ رکيو ۽ هٿ جي هنر ڪي پنهنجي ڪمائي جو ذريعو بڻايو. مختلف نسلن تي مشتمل اهي سنڌي برادريون خانه بدوشن جا بزرگ بڻيا جن جي يورپ ۾ موجودگي جو ڏس يارهين صدي عيسوي کان ملي ٿو. مڪران ۽ ڏاکڻي ايران ۾ ڊگهي عرصي تائين رهڻ ڪان پوءِ انهن اڳتي لڏ پلاڻ ڪئي. انهن مان هڪ شاخ ايران مان لنگهي اولهندي طرف عراق، شام، فلسطين، مصر ۽ اتر آفريڪا جو رخ رکيو ۽ اتان وري بلقان جي ملڪن ۽ يورپ طرف ويا اهي اسپين ۾ گتانو (Gitano)، فرانس ۾ تسگانيز (Tsiganes)۽ جرمني ۾ زگيونئر(Zigeuner) سڏجڻ لڳا ۽ انگريزن کين خانه بدوشن (Gypsies) جو نالو ڏنو. بهرحال خانه بدوشن جي پيدائشي لغت تي ٻڌل اصلي قديم هندستاني ٻولي پراڪرت(Prakrit) جي ڳالهائڻ ۾ سنڌي لفظن جي گهڻائي ان طرف اشارو ڪري ٿي ته سندن اصليت (Origin) سنڌي آهي.

لڏ پلاڻ ڪندڙ آڳاٽن سنڌي نسلن ۾ گهڻائي لورا يا لورين جي هئي جيڪي موجوده دؤر وانگران وقت به لوهارڪو ۽ موسيقي جو پيشو ڪندا هئا. انهن جا نالا تسگانيز ۽ زگيونئر شايد ترڪي جي لفظ زنڪر (Zincire)مان ورتل آهن. جنهن جي معنیٰ لوهه آهي. اسپين، جتي اهي عرب حڪمراني جي شروعاتي دؤر ۾ پهتا ۽ انهن کي پنهنجي اصلي ديس جي نالي (سنڌ) سان سنتانوس (Sintanos)جي نالي سان سڏيو ويو جنهن کي هتانوس (Hitanos) جي نالي سان اچاريو ويو ۽ هينئر به اهوئي نالو آهي. جيتوڻيڪ ان کي گتانوس لکيو وڃي ٿو اهي پاڻ سان گڏ سنڌي موسيقي ۽ سرتار کڻي يا

جيڪي ڳوناڻي لوڪ موسيقي ۾ مقبول ٿيا ۽ اتان جي رهواسين ان کي ڪمائي جو ذريعو بڻايو.

اسپين جا خانہ بدوش، خاص طور، پنهنجي موسيقي جي لياقتن سبب هن مهل تائين مشهور آهن. اوپر يورپ انهن جي همعصرن پنهنجي موسيقي جي فن ۾ ڪمال حاصل ڪيو. انهن بلقان ملڪن جي موسيقي جي روايت استعمال ۽ محفوظ ڪئي. انهن جي بزرگن، جن اڳتي سفر جاري رکيو. عراق کي پنهنجو ديرو بڻايو ۽ اجان تائين موجود آهن ۽ قوولئي (Qawoliye) جي نالي سان سڃاتا وڃن ٿا. پنهنجي دهلن تي تال جي رباب ۽ بين سازن سان اجان تائين نچن ٿا. ايئن جيئن سندن بزرگ سنڌ ۽ بلوچستان ۾ لورا يا لوري مڱڻهار ڪن ٿا. اسپين ۾ خانہ بدوش اها دعوىٰ ڪن ٿا تہ هو هند- پاڪ نندي کنڊ مان اسپيني سرتار سيگي ڊلالس (Seguidillas)، سوليارس(Soleares) ۽ قندار گوس (Fondargos) وغيره کڻي آيا. انهن جا سرتار سنڌ جي ڪجهہ سرتارن سان هڪجهڙائي رکن ٿا جيڪي ضرور اهي سنڌ مان کڻي آيا هوندا.

اسلامي تهذيب هيٺ ثقافتي ميلاپ

اٺين صدي عيسوي جي شروعات ۾ عربن جي سنڌ ۽ اسپين فتح ۽ وچ اوڀر ايران، مصر، اتر آفريڪا ۽ اسپين کي اموي ۽ عباسي حڪمراني ۾ شامل ڪرڻ ڪانپوءِ رستن ۽ قافلن جي لنگهڻ انهن علائقن کي هڪٻئي سان ڳنڍي ڇڏيو جنهن سان واپار ۽ ثقافت کي وڌڻ جو موقعو مليو.

مختلف نسلي گروهن هڪ ڪان ٻئي ملڪ ڏانهن چرپر ڪئي. اسلامي تهذيب جي ڇانوري هيٺ عالمن، شاعرن، موسيقارن، هنرمندن ۽ ڪاريگرن هڪ صوبائي راجڌاني کان ٻئي ڏانهن سفر ڪرڻ شروع ڪيو. هن جي قائم ٿيڻ ڪانپوءِ عباسي گهراڻي جي حڪمراني ۾ بغداد هڪ وڏي شهر جي حيثيت ۾ ابريو ۽ سموري اسلامي دنيا جي عالمن ۽ فنڪارن کي موهت ڪيو. ساڳي وقت، اندلس جا اموي حڪمران تعليم، فن ۽ ثقافت جي سرپرستي ۾ عباسي حڪمرانن کان اڳ ڪدي ويا ۽ اسپين جي همعصر

ثقافتي مرڪزن جهڙوڪ ڪاردوبا وغيره بغداد سميت ٻين مرڪزن کان عالمن ۽ فنڪارن کي پاڻ طرف ڇڪيو اهڙي طرح اوپر ۽ اولهه جي وچ ۾ هڪ ثقافتي پُل قائم ٿي. ايرندي اسلامي علائقن جهڙوڪ ايران، خراسان ۽ سنڌ جي ثقافتي روايتن جو ميلاپ ڦهليائين بغداد ۾ ٿيو. جتان پوءِ اهي اتر آفريڪا ۽ اسپين پهتيون. عظيم استاد ابو علي القالي علم جو ذخيرو بغداد کان اسپين آندو جڏهن ته عظيم موسيقار علي بن نافي عرف زرياب موسيقي جي بهترين روايت بغداد کان ڪاردوبا (Cordoba) کڻي آيو.

اسپين ۾ سنڌي سرتار متعارف ڪرائڻ ۾ زرياب جو ڪردار

زرياب، جيڪو موسيقي جي دنيا جو وڏو نالو ۽ اندلس ۾ پنهنجي دؤر جي موسيقي جو وڏو استاد هو جو ظاهر ٿيڻ موسيقي جي دنيا جو اهم واقعو آهي. هن اندلس ۾ اوپر جي موسيقي جون روايتون پيش ڪيون ۽ نئين اندلسي موسيقي جو بنياد وڌو جنهن اسپين سان گڏ پاڙيسري يورپي علائقن تي پڻ اثر وڌو.

موسيقي جي هڪ ماهر ڄاڻو جي حيثيت ۾ زرياب سڀ کان پهريائين عباسي حڪمران خليفي هارون الرشيد (809- 786) جي دربار ۾ ظاهر ٿيو جلد ئي هي بغداد ڇڏي اتر آفريڪا هليو ويو جتي مشهور ٿيو ۽ قيراوان (Qairawan) جي اغلبي سلطان زيادت الله پهريون (37- 819) جي ملازمت اختيار ڪيائين. پر شهزادي جي ناراضگي سبب، هو 821ع ۾ جبرالٽر (Gibraltar) جو لنگهه پار ڪري اندلس پهتو.

جيتوڻيڪ مختلف ذريعا ۽ وسيلا زرياب کي هڪ ماهر موسيقار جي حيثيت ۾ سندس پيشيوراڻي لياقت ۽ علم جا گيت ڳائڻ تا پر اهي هن جي شروعاتي زندگي بابت احوال ڏيڻ کان قاصر آهن. صرف اها ڄاڻ ملي ٿي ته هن کي عباسي حڪمران خليفي المهدي (85-775) آزاد ڪيو ۽ مشهور موسيقار اسحاق الموصلي جو شاگرد هو. پر ڪجهه شاهديون ان اعتبار ڪرڻ تي مجبور ڪن ٿيون ته زرياب جو تعلق انهن سنڌي برادرين سان هو جيڪي بغداد ۾ آباد ٿيون:

(الف) خليفي المهدي جي آزاد ماڻهو هئڻ سان معلوم ٿئي ٿو ته هي عرب نه هو. ڊوزي(Dozy) مطابق "زرياب" جيئن ظاهر ٿئي ٿو فارس ۾ جنم ورتو ۽ شايد ان سبب نڪلسن(Nicholson) هن کي ايراني موسيقار لکيو آهي. هن کي ڪرد (Kurd)طور پڻ بيان ڪيو ويو آهي. پر بغداد ۾ جيڪي ايراني موسيقار پهتا تن بابت شروعاتي حوالا واضح نموني لکن ٿا ته اهي ايراني هئا مثال طور اهو واضح نموني لکيل آهي ته عظيم موصلي (ابراهيم ۽ سندس پٽ اسحاق) جو ڪٽنب ايران مان هڪ اميد جو ڪرڙو ٿي آيا زرياب بابت اهڙو ڪوبه واضح اشارو نٿو ملي اوائلي اندلسي عالم ابن ابدي(960) بيهي هن بابت ٻڌائي ٿو ته سندس چهري جو ڪارو رنگ ان امر جي تصديق نه ٿو ڪري ته اهو ايراني يا ڪرد هو. سندن رنگ مان معلوم ٿئي ٿو ته هن جو تعلق ڪنهن سنڌي اصليت رکندڙ ڪٽنب سان هو.

(ب) 8 صدي عيسوي کان وٺي سنڌي اصليت رکندڙ مختلف برادريون شام ۽ عراق ۾ آباد ٿيون ۽ بغداد جي قائم ٿيڻ سان انهن مان ڪيترن ئي هتي رهائش اختيار ڪئي. بغداد ۾ سنڌين جي پيشي ۽ وابستگين بابت ذهن ۾ رکڻ لائق اها ڳالهه آهي ته گهٽو اڳ آباد ٿيل ڪٽنبن مان ڪجهه عباسي حڪمران گهراڻي ۽ ٻيا عرب سردارن جا اصيل هئا جڏهن ته تازو پهتل هنر ۽ نيم هنر ڪرتن ۾ مصروف ٿي ويا.

اسان کي سنڌي نسل جو عظيم شاعر ابو عطا السندي نظر اچي ٿو جنهن بغداد جي باني خليفي المنصور (775- 754) جي سرپرستي حاصل ڪئي. ان سرپرستي کان سنت ئي محروم ٿي ويو ڇاڪاڻ ته هن اموي ڪٽنبن جي پنيرائي ڪئي.

عباسي شاهي گهراڻي سان لاڳاپيل ڪٽنبن ما ڪجهه لائق انسان اسان کي شهرت ماڻيندي نظر اچن ٿا. المنصور جي پٽ ۽ جانشين خليفي المهدي (85-775) جي آزاد ڪيل ماڻهن مان هڪ ابو مشار السندي (سنڌي) هو جيڪو هڪ محدث طور مشهور ٿيو ۽ المغازي، الاخبار ۽

الحديث لکيا اهڙي طرح زرياب پڻ المهدي جو آزاد ڪيل ماڻهو هو جنهن جو تعلق شاهي گهراڻي سان لاڳاپيل سنڌي اصليت رکندڙ هڪ ڪٽنب سان هو ۽ پاڻ کي موسيقي جي فن ۾ نمايان ڪيو.

(ت) بغداد ۾ آباد سنڌي برادرين جا فرزند، حقيقت ۾، تمام لائق هئا جن فن (Arts) جي مختلف شعبن جهڙوڪ موسيقي ۽ ڳائڻ ۾ نالو ڪمايو. بغداد ۾ آباد غير عرب نسلن جي ثقافتي ۽ سماجي قدرن جو گهرو اڀياس ڪندڙ الجاحز (Al-Jahz) (869ع) بغداد ۾ آباد سنڌين جي غير معمولي هوشياري جاڳڻ ڳائي تو اِهي بهترين بورچي، سونارا، بئنڪر ۽ موسيقار وغيره هئا. خاص طور موسيقي ۽ رڌ پچاءَ جي فن ۾ اهي سڀ کان گوءِ کٽي ويا. الجاحز مطابق سنڌي ڳائڻن جي ڀرپور آواز جو لاهه ۽ چاڙهه سندن خاصيت هئي. رڌ پچاءَ جي فن ۾ سنڌين جو مقابل نه هو. انڪري رڌ پچاءَ خاص طور موسيقي ۾ زرياب حادثاتي طور ڪماليت جي درجي تي به پهتو پر اهو فطري هو ڇاڪاڻ ته سنڌي ڪٽنب سان تعلق هئڻ سبب اهي هنر ڪيس ورثي ۾ مليا.

(ث) هن جي نسلي اهليت وانگر سندس عرفيت زرياب به لفظي يا استعاري جي لحاظ کان غير واضح نموني بيان ڪئي وئي آهي. اهو فرض ڪيو وڃي ٿو ته چمڙي جي ڪاري رنگ ۽ مٺي آواز سبب هن کي زرياب سڏيو ويو ڇاڪاڻ ته زرياب ڪاري پکي جو نالو آهي. جنهن جو آواز سريلو آهي. اهو اندازو ڪارڊوبا جي ابن حيان سان منسوب ڪيل آهي جيڪو زرياب جي مرڻ کان اٽڪل به سؤ سال (1076) پوءِ گذاري ويو.

لفظي مفهوم جي لحاظ کان اهو فرض ڪري سگهجي ٿو ته فارسي لفظ زير- اي- ب معنیٰ سون يا سون جو پاڻي، جو عربي نمونو زرياب آهي. يعني ڪا ڦڪي رنگ واريءَ شيءِ يا سون جو محلول. اهو واضح آهي ته ان عربي پوش پاتل لفظ جي معنیٰ عرفيت سان به ٺهڪندڙ نه آهي. ان کان علاوه هن جي ڪنهن به همعصر اهي انداز پيش نه ڪيا آهن.

ان تي ڪا بہ متفق راءِ نہ آهي تہ اها سندس عرفيت هئي. ٻوزي ان راءِ جو آهي تہ ابوالحسن علي بن نافي جي ذات زرياب هئي. گهڻي پڪ آهي تہ هن فنڪار جي وڏي پيءُ جو نالو زرياب (نہ زِرياب) هو جيتوڻيڪ هي عام طور اعزازي عربي نالي ابوالحسن علي سان مشهور هو. زرياب جي عام لفظي معنيٰ سون حاصل ڪندڙ (زر معنيٰ سون ۽ ياب معنيٰ حاصل ڪندڙ) ٿيندي. اها ساڳي معنيٰ زرياب جي ضمير هئڻ تي نهڪي ٿي. اوائلي دؤر ۾ سنڌي ڀٽن جي ثقافتي روايت مطابق لفظ زرياب اسم خاص (Proper noun) جي تشريح ۾ پرک ڪجي تہ ان جي ساڳي معنيٰ ٿيندي. پنهنجي موسيقي جي لياقت جي ڀروسي تي، سنڌ جا پيشيور لولا، ڀٽ سخي سردارن کان انعام حاصل ڪرڻ لاءِ ڳائيندا هئا. انڪري اهي ڀٽَ (1) منگتا (Mangata) يا مڱڻهار (Manganher) ۽ (2) عطائي (Atai) يعني انعام حاصل ڪندڙ جي نالن سان مشهور ٿيا. پهريان نالا اڃان تائين جاري آهن. انهن جي پيشيوراڻي قد ڪاٺ جي پرک سندن مقرر ڪيل معيارن مطابق ڪئي ويندي هئي. جنهن پاڻ کي جيتري انعام جي لائق سمجهيو ان لاءِ هن گُهر ڪئي يا وصول ڪندو. انهن جو اهو پيشيوراڻو معيار سندن ذاتي نالن مان بہ واضح آهي انهن جي بزرگن مان هڪ جو نالو سومنگ (Soamang) يعني سو (Soa) معنيٰ سؤ (Hundred) ۽ منگ (Mang) معنيٰ نهاريندڙ هو جيڪو سؤ کان گهٽ انعام نہ وٺندو هو. پر زرياب اڪيلو هو جيڪو انعام ۾ سون کانسواءِ ٻي ڪا شيءِ نہ وٺندو.

(ج) عام مشهور ابوالحسن علي بن نافي جي نالي سان ۽ پاڻ کي زرياب جي عرفيت سان سڏائيندڙ کي اسان پهريائين بغداد جي مشهور موسيقار اسحاق الموصلي جي شاگرد جي حيثيت ۾ ڏسون ٿا، معلوم ٿئي ٿو تہ ڪجهہ ٻيا سنڌي اصليت رکندڙ لائق فرد موسيقي جي تعليم لاءِ اسحاق الموصلي جي جماعت ۾ هئا. ان خيال کي ان حقيقت سان هٿي ملي ٿي تہ اسحاق "ڪتاب الاخبار الاغني الڪبير جو پيش لفظ لکيو جنهن کي هڪ ٻي سنڌي اصليت رکندڙ سندي بن علي الوراق سهيڙيو ۽ اهڙي طرح اها

محنت (Work) ”ڪتاب الشرڪه“ (Book of Partnership
(”Kitabal-Shirkah“ جي نالي سان مشهور ٿيو.

(د) چا اهو سنڌي موسيقي جي روايت جو پسمنظر هو جنهن پنجن تارن وارو رباب (Lute)ايجاد ڪرڻ لاءِ زرياب ۾ اتساهه پيدا ڪيو؟ اهو ممڪن آهي ته ڍگهي وقت کان عراق ۽ ان جي آسپاس جي عربن ۾ ايراني رباب العد الفارسي (Al-Udal al-Farisi) استعمال هيٺ رهيو. 712ع ۾ عربن هٿان سنڌ فتح ڪرڻ ۽ 8 صدي عيسوي جي آخري اڌ ۾ عربي سازن ۾ تبديليون آيون. موسيقار، زلزال نئين قسم جو مڪمل رباب (Perfect lute) ”عد الشبوت -Ud al) Shabbut) متعارف ڪرايو زرياب بغداد ۾ رهندي ان روايتي رباب ۾ ڪجهه اهم تبديليون آنديون جيڪو بهرحال اجان تائين ايراني رباب وانگر 4 تارن تي مشتمل آهن. هارون الرشيد جي دربار ۾ زرياب پنهنجي رباب جي پنهنجي استاد جي رباب سان ڀيٽ ڪئي ۽ ٻنهي وچ ۾ هيٺيون بنيادي فرق ٻڌايو

> ”مان ان جو نمونو پاڻ تيار ڪيو آهي. جنهن جو بنياد منهنجي پنهنجن اصولن تي رکيل آهي. اسحاق جي رباب وانگر اهو ساڳي ڪاٺي مان ٺهيل ۽ ماپ رکي ٿو پر هلڪو ۽ وزن ۾ اٽڪل هڪ ٽياڱي تي پيرا جهڪو آهي. منهنجون تارون ريشم سان ٺهيل آهن. جن تي آلاڻ جو اثر نٿو ٿئي. رودا تارون (Gut-strings) چيتي جي ٻچي جي آندن مان ٺهيل آهن. جيڪي صفائي، آواز جي لاهه ۽ چاڙهه، گونج ۽ شدت ۾ سرس آهن.“

زرياب جي ايجاد ناياب ٿي وئي جڏهن هن ان ۾ پنجين تار جو اضافو ڪيو پر اچرج سان چئجي ٿو ته موسيقي جي دنيا ۾ پنجن(5)تارن واري زرياب جي ايجاد ڪيل رباب کي سنڌ ۾ عظيم شاعر موسيقار شاهه لطيف جي تنبوري جي برابر اهميت حاصل آهي. هند پاڪ ننڍي کنڊ ۾ اوائلي وقت کان رائج چئن (4)تارن واري عام تنبور جي ابتڙ شاهه عبداللطيف پنهنجي موسيقي جي سرشتي لاءِ پهريون ڀيرو 5 تارن وارو منفرد ساز ايجاد

ڪيو. شاهه عبداللطيف (وفات 1752ع) کي زرياب بابت ڄاڻ هئي پر معلوم ٿئي ٿو ته اوائلي وقت کان سنڌو ماٿري جي هيٺاهين حصي ۾ پنجن (5) تارن وارو ساز استعمال هيٺ هو جنهن زرياب ۽ شاهه عبداللطيف ۾ استاد پيدا ڪيو.

عزيز بلوچ

سنڌي سُرتارءِ ڪانٽي جونڊو

هڪ اجنبي هوندي ڪنهن مشڪل ڪانسواءِ اسپيني طرز جي موسيقي فلمينڪو (Flamenco) ڳائڻ منهنجي لاءِ حادثو نہ هو. ذاتي طور محسوس ڪريان ٿو تہ ڪانٽي جونڊو (Cante Jondo) اڳ ئي منهنجي خمير ۾ شامل هو. ذاتي احساسن سان گڏ مضبوط ڪارڻ بہ آهن تہ سنڌ ۾ پلجندي مون ڪي ديسي موسيقي جي روايت سان انس پيدا ٿيو ۽ ان روايت جي بهترين روح ڪي پنهنجي اندر جذب ڪيو. بنيادي طور سنڌي موسيقي جي ان تجزيي مون ڪي اسپيني گيتن ڪي قبول ڪرڻ جي سگهہ عطا ڪئي. سنڌي ۽ اسپيني ٻولي جي وچ ۾ فرق ڪابہ ڏکيائي پيدا نہ ڪئي. مان محسوس ڪيو تہ سنڌ جي ديسي موسيقي ۽ اسپين جي موسيقي ڪي نہ رڳو هڪ ئي ڍنگ ۾ رکيو ويو پر موسيقي جي ساڳي اصطلاح ۽ نظريي ذريعي ان ۾جان پڻ وڌي وئي.

سنڌي موسيقي ۾ ڪانٽي جونڊو جي شروعات بابت ٻڌائڻ هڪ عالم جو ڪم آهي. ان لاءِ عالم ڪي بدلجندڙ ثقافتي وهڪرن ۽ انهن جي اصلي ڏارائن جو ڇيد ڪرڻ گهرجي. ايندڙ صفحن ۾ ڪوشش ڪئي ويندي تہ سنڌ ۾ موسيقي جي اثرن مان ڪانٽي جونڊو جي شروعات لاءِ هڪ ڏکهي تاريخي پس منظر جو ڇيد ڪريون. فن جو مظاهرو ڪندڙ فنڪار (Performing Artist) جي شاهدي، جيڪو سنڌي موسيقي جي روايت مان اڀريو ۽ پنهنجي ڪانٽي جونڊو جي ناليسان سڃاڻپ ڪرائي، ايستائين رڪارڊ تي زنده رهڻ گهرجي جيستائين وڏيڪ تنقيدي شاهدي جي تاريخ جي آئينن، موسيقي جي روايت ۽ سنڌ ۽ ڏاکڻي اسپين جي ديسي سُرتارن جي معيارن تي پرکي ڪو نئون انو مان ڪجي.

ڪانٽي جونڊو جي معنيٰ اتساهيل (Inspired) ياڳوڙ هو ڳائڻ (Profound Singing) آهي. عام مقبول ڪانٽي چيڪو (Cante Chico)،

جنهن جي معنيٰ هلڪو ڳائڻ (Small Singing) آهي. ان ڪان مختلف هئڻ سبب ان کي ڪلاسيڪي فلمينڪو پڻ سڏجي ٿو.

ڪلاسيڪي فلمينڪو هيٺين سُرتارن جو مجموعو آهي:

1. سيگئڊيلاس (Siguidillas) 2. سوليئرس (Soleares)
3. تارنٽس (Tarantas) 4. ڪار تجيزس (Cartageneras)
5. ماليگينس (Malaguenas) 6. ٽئنٽوس (Tientos)
7. ڪئناس (Canas) 8. پولوس (Polos)
9. ميلنگاس (Milongas) 9. سيرانس (Serranas)
10. پيٽنارس (Peteneras) 11. ڪومپنيلارس(Companilleros)
12. سئيتاس (Saetas)

سئيتاس (Saetas) مقدس هفتي دوران ڳايو وڃي ٿو جيڪو حضرت عيسىٰ کي صليب تي چاڙهڻ جي ياد ڏياري ٿو. اهي گيت مسلمان جي مرثين سان مشابهت رکن ٿا جيڪي محرم جي مهيني ۾ ڳايا وڃن ٿا. اهي ڪنهن به سنگت ڪانسواءِ ڳايا وڃن ٿا جڏهن ته باقي سرتار گٽار سان ڳايا وڃن ٿا. مارٽينيٽس Martinates ۾ ساز جي سنگت نه هوندي آهي.

فلمينڪو جي مقبول انداز "ڪانتي چيس" ۾ هيٺيان سُرشمار ٿين ٿا

(1) سيويلانس Sevillanas
(2) فروڪاس Farrucas
(3) بُلرياس Bulerias
(4) الگارياس Algarias
(5) فينڊا گوس:Favidagos ان جا مختلف قسم خاص طور Huelvas ۽ ٽينگو فلمينڪو جي ناچ لاءِ استعمال ڪيا وڃن ٿا. سوليئرس (Solears) ۽ سيگئڊيلاس (Siguidillas) سميت اهي سڀ نمونا پنهنجي ڳائڻ ۽ نچڻ لاءِ استعمال ڪيا وڃن ٿا.

اهڙي قسم جي ڳائڻ کي هيٺيان نالا ڏنا ويا آهن.

(1) فلمينڪو عام مفهوم ۾
(2) ڪانتي جونڊو

(3) ڪانٽي گرانڊي: جيڪو وڏيڪ سنجيده نمونن جو ڏس ڏئي ٿو.
(4) ڪانٽي چيڪو: ان قسم جي نمائندگي ڪري ٿو جيڪو فلمينڪو سُر تار جي هلڪن ۽ مقبول نمونن کي هڪ گروهه ۾ رکي ٿو.

اسپيني فلمينڪو کي ڪنهن به ٻئي ملڪ يعني يورپ يا اوپر ۾ قومي يا لوڪ موسيقي جي حصي جي حيثيت حاصل نه آهي. فلمينڪو صرف اسپين جي قومي موسيقي آهي جنهن کي صرف اسپيني باشندا ڳائن ٿا. گٽار اسپين جو قومي ساز آهي جنهن کي اڪيلي سر يا سنگت، ٻنهي عددي ترتيب (Notation) ۽ ٻڌڻ جي طاقت ذريعي ڳائي سگهجي ٿو. اهو ساز انوکي ۽ وسيع نمونن سان هڪ مڪمل ساز آهي. گٽار وانگر تارن سان سجايل شايد ٻيو ساز ايترا نمونا بيان ڪري نه سگهندو. ڪانٽي جونڊو ڳائڻ وقت ان جي سنگت حاصل هوندي آهي.

پاڪستان ۾ ٻنين يا ميدانن وغيره ۾ ڪم ڪرڻ يا سماجي خوشي جي موقعن تي هاري گيت ڳائن ٿا. اهڙي طرح اسپين جا هاري به موقعي ۽ مهل ڪان اتساهه وٺي قديم سُرتار ڳائن ٿا. ٻئي قومون پنهنجي خوشي جو اظهار مختلف لفظن ۾ ڪن ٿيون پر موسيقي جو طريقو ساڳيو اٿن جنهن جون پاڙون عام ريتن ۽ رسمن ۾ کُتل آهن ۽ آڳاٽي وقت ڪان موجود آهي.

قديم زماني جي رسم ڪان هتي ڪري ساڳي سماجي ۽ مادي ماحول ۾ پاڙون، جن هڪجهڙائي ثقافتي قدر پيدا ڪيا. هڪجهڙائي هئڻ سبب سنڌو ماتري جي ڏاکڻي حصيءَ ڏکڻ اسپين جي ڳوناٽي لوڪ موسيقي ۾ هڪ گڏيل نفسياتي بنياد نظر اچي ٿو. جن به سنڌين يا ڏاکڻي اسپين جي زندگي جي طريقي مطابق زندگي گهاري هوندي ته اهو هڪ دم ٻنهي علائقن جيڪي جاگرافيائي طور هڪٻئي ڪان هزارين ميل پري آهن. پراڻهن جي وچ ۾ ڳوناٽي لوڪ موسيقي جي وچ ۾ جذباتي گهرائپ ۽ احساساتي موت جي موجود هئڻ جو اقرار ڪندو. احساس جي اها شدت، جيڪا اسپيني فلمينڪو ۽ ديسي سرتارن جي ڳائڻ جو مخصوص ڍنگ آهي، حادثاتي نه آهي. اِها ٻنهي قومن جي موسيقي جي وچ ۾ گڏيل فرق (Denominator) قائم ڪري ٿي

جن سرتارن جي هڪجهڙن نمونن کي جنم ڏنو.

اسپين جي ڪانٽي جونڊو کي ڏوهيڙن (Couplets) ۾ ڳايو ويجي ٿو سنڌ جي مڙني لوڪ گيتن ۾ اها بناوٽ ساڳي ٿي نٿي سگهي پر انهن مان ڪجهه جي لفظي بناوٽ ڏوهيڙن جي طرز تي بيٺل آهي. سنڌ جي اولهندي جابلو علائقي جي مخصوص گيتن مان هڪ "مورو" (Moro) آهي. ان جي اصليت وساري وئي آهي ۽ يقين سان ڪجهه چئي نٿو سگهجي. پر سندس نالو اسان کي ان جي عرب- اسپيني پس منظر جي ياد ڏياري ٿو.

سنڌي موسيقي بنيادي طور مضموني (Thematic) آهي جيڪا خاصيت اسپيني موسيقي ۾ اڻلڀ آهي. رومانوي گيتن، مذهبي شعرن ۽ ٻيون ڏکايل ترتيبون (Sorrowful Composition) ٻنهي قسمن جي موسيقي جو حصو آهن. جيئن اسپيني سيگئڊيلاس (Seguidillas) ۽ سوليرس (Soleares) ڏک (فراق وغيره) جو اظهار ڪن ٿيون. اهڙيءَ طرح سنڌي موسيقي ۾ ديسي ڪوهياري، راڻو لوڙائو وغيره ڏنون ڏکايل مزاج ڏانهن اشارو ڪن ٿيون.

اسپيني سئيتاس (Saetas) ڪانٽي جونڊو جو مذهبي گيت ۽ رومن ڪيٿولڪ عيسائين جو پاڪ هفتي ۾ مقدس گيت آهي. پاڪستان ۾ حضرت امام حسين عہ جي شهادت جي ياد ۾ ڳائجندڙ مرثيي سان مشابهت رکي ٿو. اسپين وانگر پاڪ هفتي ۾ گيت دهل کي ڇڏي ٻي ڪنهن ساز جي مدد کانسواءِ ڳايا وجن ٿا. اهڙيءَ طرح سنڌ ۾ خاص دهل ۽ غازي (Ghazi) جي مدد سان مرثيو ڳايو وجي ٿو. انهن گيتن مان ڪجهه خاص، جيڪي مرثين جي دائري ۾ اچن ٿا ۽ خاص طور سنڌو ماتري جي هيٺاهين حصي ۾ ڳايا وجن ٿا، اهي گيت اوسراس (Osaras) جي نالي سان سڏجن ٿا سنڌ جي اوسراس ۽ ڪانٽي جونڊو جي مذهبي گيتن ۾ مشابهت منفرد آهي.

ظاهري طرح، اهو تاريخي، ثقافتي ۽ فني (Artistic) محرڪن جو پس منظر آهي. جنهن هڪ مخصوص نمونو ۽ ذائقو پيدا ڪيو ۽ اهو ڪانٽي جونڊو ۽ سنڌي سرتارن ۾ مليو ٿو. پاڪستان جي سنڌ ۽ بلوچستان جي علائقن جا باشندا اپيل (Devotional) ۽ پيار جا شعر ڳائن ٿا، جيئن قديم

زماني جي لوڪ گيتن ۾ ديسي سرتار استعمال ڪيا ويندا هئا ۽ اهي اسپني باشندن لاءِ جيڪي سيگئڊيلاس (Seguidillas)، سوليئرس (Soleares) ماليگيناس (Malaguenas) فينڊاگوس (Fandagos) ۽ ڪومپنيلاروس (Companilleros) وغيره پڌن ٿا. نوان نہ آهن. ڪانٽي جونڊو جي مثال جهڙوڪ سيگئڊيلاس (Seguidillas)،سوليئرس (Soleares)، ڪيناس (Canas) ۽ پولوس (Polos) ۽ شاهہ عبداللطيف ۽ سچل سرمست جي صوفياڻي ڪلام تي ٻڌل سرتارن جي وچ ۾ ڏاڍي ويجهي ۽ گهري مشابهت آهي.

اهو رخ موسيقي جي عالمن لاءِ تحقيق جو هڪ وسيع ميدان مهيا ڪري ٿو. سنڌ ۽ بلوچستان جي اسرندڙ علائقن ۾ ديسي سرتارن ۽ روايتي نمونن جي جاءِ تي جديد فلمي موسيقي جي ترقي ڪان اڳ جي دور جو سائنسي نظر سان اڀياس ڪرڻ تمام ضروري آهي. ان ڪانپوءِ هڪ تقابلي اڀياس ڪرڻ گهرجي تہ جيئن ڪانٽي جونڊو جي مخصوص سرتارن جي پرک ڪجي. سنڌي سرتارن ۽ ڪانٽي جونڊو جي سرتارن جي وچ ۾ گهري مشابهت جا ڪجهہ خاص مثال هتي پيش ڪجن ٿا.

مارئي (عرف سنڌي پيروي) ۽ لورائو جو شمار سنڌو ماٿري جي هيٺاهين حصي جي قديم سرتارن ۾ ٿئي ٿو. ڪانٽي جونڊو جي مخصوص سرتارن مان ٽن يعني سيگئڊيلاس(Seguidillas)، ۽ سوليئرس (Soleares) ۽ فينڊاگوس (Fandagos) جو تعلق سرتارن جي ان قسم سان آهي جن ۾ مارئي عرف سنڌي پيروي شامل آهي. جڏهن تہ ڪومپنيلاروس (Companillaros) لورائي جي برابر آهي.

سيگئڊيلاس (Seguidillas)، هڪ ڏکارو گيت آهي. جيڪو اڪثر تشدد سان پريل مايوسي ۽ سگهاري ڪاوڙ مثلاً ساڙ ۽ نااميدي جو اظهار ڪندو آهي. اهڙي طرح عمر ۽ مارئي جي مشهور قصي جي مضموني موسيقي ۾ سنڌي پيروي پنهنجي اظهار سان ڏک ۽ همدردي جا گهرا جذابا اڀاري ٿي. عمر ۽ مارئي جو قصو هيٺين ڳالهہ ٻڌائي ٿو:

”عمر نالي هڪ بادشاهہ سنڌ جي هڪ خوبصورت ڳوٺاڻي

ڇوڪري مارئي سان محبت ڪندو هو. ڌرتي جي ٻين وڏن ۽ طاقتور حڪمرانن وانگر هن بادشاهه به سوچيو ته هو پنهنجي دولت ۽ دٻدٻي سان ان هاري ڇوڪري کي ريجهائي وٺندو. ان ڪري هن کي پنهنجي محل ۾ آندو جتي بادشاهه پنهنجي دولت ۽ قيمتي شيون هن آڏو پيش ڪيون. پر مانواري مارئي انهن خزانن کي ٺڏي ڇڏيو ۽ نفرت وچان بادشاهه کان منهن موڙيو. هن ڳوٺ جي فطري ماحول کي محل جي سطحي زندگي تي ترجيح ڏني ۽ پنهنجن سادن ماروئڙن جي لوڪ ڍنگ ۽ وهنوار کي راڻين ۽ درٻارين جي رک رکاءُ کان وڌيڪ چاتو. هن پنهنجي منگيتر کيت سان وڌيڪ چاهه جو اظهار ڪيو. بادشاهه جي دولت ۽ شان جي آڇ جي لالچ هن کي هرڪائي نه سگهي ۽ محل کي پنهنجي لاءِ هڪ قيد قرار ڏنو. پنهنجي وڇايل آزادي ۽ ڳوٺاڻي ماحول تي هن رات ۽ ڏينهن ماتم ڪيو ايستائين ته بادشاهه پنهنجي غلطي محسوس ڪئي ۽ هن کي پنهنجي ماروئڙن ڏانهن وڃڻ لاءِ آزاد ڪيو."

ان قصي بابت شاعرن پنهنجي شاعراڻي انداز ۾ نوان انومان ۽ انداز لڳايا آهن جيڪي گهري درد ۽ دل جي بار سان سنڌي پيروي جي لهجي ۾ ڳايا وڃن ٿا.

"او پيارا الله مان وڌيڪ پنهنجي زندگي جو بار نٿو کڻي سگهان.
تقدير مون کي قيدي بڻائي ڇڏيو آهي.
محبت جي روحاني اڏام کان گهٽو پري."

اهوئي ڪنواري مارئي ڳايو ۽ پاڪستاني سيگئڊيلاس (Seguidillas) ۽ فنيڊ اگوس (Fandangos) هن جي وفادار محبت جي يادگيري کي لازوال بڻائي ڇڏيو آهي.

هيٺ ڪانٽي جونڊو سرتارن جي گيتن جو مضمون پيش ڪجي ٿو جيڪي سنڌي پيروي ۽ لورائو جي برابري ڪن ٿا:

سيگئڊيلاس (Seguidillas)، سنڌي پيروي
(سنڌي) نامعلوم

محب منهہ منور شمس وقمر ڪجا ئي
ڪاڪُل جي پيش سنبل مشڪ وعطر ڪجائي
(محب جي روشن خوبصورت چهري اڳيان سج ۽ چنڊ جهيڻو آ
خوبصورت ۽ ڪارن خوشبودار) وارن اڳيان، خوشبودار سنبل
(گل) مشڪ ۽ عطر (بي معنیٰ آهن)

اسپيني (نامعلوم)

ٽي فيوزٽ ڊي مي ورا، ٽي فيوزٽ سِن اپليشن
اهورا اٽ وينس انڪئيڊا ڊي روڊ يلاس پيڊبينڊو پرڊن
(تون ڇڏيو مون کي پنهنجو نالو ٻڌائڻ ڪانسواءِ.
هاڻ تون موٽي مون کان معافي طلبين ٿو.)

سوليئرس (Soleares) / سنڌي پيروي
سنڌي (نامعلوم)

ڪري جوڳي ويوجاني وطن مرليون وڄائيندو.
سنياسين جن سدائين وطن دونهين دکائيندو.

اسپيني (نامعلوم)

سي ال پرنسيپيو ڊي ڪئارٽي هي هبيرس ڊيسنگارنڊو
نو هبيران لگيڊو لاس ڪو ساس آل ايڪشريم ڪُئي هن لگيڊو
شروع ۾ جيڪڏهن تون نہ لڳين ها
اهي ڏکيائون پيدا نہ ٿين ها

لوڙائو

سنڌي (نامعلوم)

عشق عقل جو لڳو آهي جهيڙو
ڪير نبيري ڪير ميان؟

اسپيني (نامعلوم)

علا پرتا ڊي ان رڪواويرنتو ليڪو ڪرستو لمونسا پڊيو
ال اِگل ڪو ڊرل لموسنا ا لپروس ڪو هبيان سي لوس اسوسو
پروڪئنرو ڊيوس ال موينتو لاس پيروس مُريريان ال ريڪو ايوريتنو پوب
برسي ڪونڊو
عيسىٰ شاهوڪار ڪنجوس جو در ڪڙڪايو ۽ ماني طلب ڪئي
ماني ڏيڻ جي بدران، ڪنجوس هن کي ڪتن حوالي ڪيو.
پر الله تعالىٰ ڪنجوس کي لعنتي بڻايو ۽ سندس ڪتا هڪ دم مري ويا ۽
شاهوڪار ڪنجوس محتاج بڻجي ويو.

سنڌي پيروي

(منتار: سنڌي شاعري)

پرور پاڪ خدا! قسمت قيد ڪيو.
لوئي واري جي لڄ رکجانءِ، قسمت قيد ڪيو.

اسيپني (نامعلوم)

انترا وا اِل سول اِن سو وينتانا، ان ڊياڊي پر ماو رسيلا
انتر لئرؤسي ازيوسنا، سرنايو تي وي تو ڪارا
بهار ۾ هڪ ڏينهن سج هن جي دري مان نظر آيو
سوسن جي گلن مان، پيارا مان تنهنجو چهرو ڏٺوم
۽ تون بي ڪنواري مريم جهڙو لڳين.

اين. اي. بلوچ

سنڌو ماٿري ۾ ترقي

تاريخي ماڳ شاهدي ڏين ٿا ته سنڌو ماٿري جي هيٺيائين حصي ۾ موسيقي ۽ ناچ جي روايت تاريخ جي اڳ واري زماني کان موجود هئي ۽ دستياب تاريخي مواد مطابق اها روايت مختلف تاريخي دؤرن کان ٿيندي هيئر به پنهنجي اصلي جذبي ۽ روح سان موجود آهي. ماضي ۾ سنڌي موسيقي جي طرز ڪهڙي هئي؟ ان جي ترقي ۾ ڪهڙا ذريعا مدد گار بڻيا؟ ۽ ديسي محرڪن ان کي "سنڌي سرشتي" جو روپ ڪيئن ڏنو؟ اهي ڪجهه اهڙا سوال آهن جن جو جواب سنڌ ۾ چالو موسيقي جي نموني ۽ هندو موسيقي جي آڳاٽي روايت ۽ هندستاني موسيقي ۾ ايندڙ تبديلين جي حوالي سان هندستاني سرشتي جي مدد سان ڏئي سگهجي ٿي.

تاريخ کان اڳ واري ماضي ۾، سنڌ ۾ آريائن کان اڳ، غير آريائي ۽ دراوڙي سنڌي تهذيبون موجود هيون. وچين دؤر (Medieval Period)۾ عرب منتظمين ۽ تاريخدانن هند ۽ سنڌ جي وچ ۾ ورهاست ڪئي. نسلي طور به سنڌ باقي هند کان مختلف هئي. ان پراڻي ماضي ۾ دراوڙي اثر قبول ڪيو ۽ بعد ۾ ايراني، يوناني، ترڪي ۽ عرب اثرن کي پاڻ ۾ جذب ڪيو. انهن محرڪن موسيقي جي روايت سميت ان جي ثقافتي رنگ کي ڍنگ ڏنو.

ننڍي کنڊ جي اوپرندي حصن جي ڀيٽ ۾، سنڌ (ستين صدي عيسوي ۾ برهمڻ گهراڻي جي حڪمراني کانسواءِ) برهمڻن جي سڌي اثر کان ٻاهر رهي آهي جيتوڻيڪ صدين تائين هتي ٻڌمت جو رنگ ڇانئيل رهيو تنهنڪري "هندو موسيقي" جنهن مذهبي عبادت جو رنگ اختيار ڪيو سنڌ ۾ ڪو مقام حاصل نه ڪري سگهي. موسيقي جو "سنڌي سرشتو" پنهنجي نسل ۽ ثقافت جو عمل بڻيو انڪري "هندو سرشتي" کان مختلف هو. بهرحال ٻنهي سرشتن ۾ رابطو هو جيڪو جديد زماني تائين جاري رهيو.

جاگرافيائي، تاريخي، سياسي ۽ نسلي محرڪ موسيقي جي” سنڌي سرشتي“ جي سڃاڻپ جو سبب بڻيا جنهن جي اصليت ۽ ترقي جي کوجنا ٽن دؤرن مان ڪري سگهجي ٿي:

(1) مسلمانن کان اڳ وارو دؤر (ستين صدي عيسوي کان اڳ)

(2) مسلمانن جو شروعاتي دؤر (اٺين کان ٻارهين صدي عيسوي)

(3) مسلمانن جو آخري دؤر (ٻارهين کان سورهين صدي عيسوي)

مسلمانن کان اڳ وارو دؤر:

شروعاتي سنڌي سرتارن جو پاڙون (1) قديم دراوڙي موسيقي (2) ستين (Scythian) دؤر جي موسيقي (ٻي ۽ ٽين صدي عيسوي) ۽ (3) مختلف ديسي نسلي گروهن جي لوڪ گيتن ۾ ڪتل آهن. بيلاولي/بيلاول (Belavali/Belawal)، اساوري/آسا (Asawari/Asa) ڌناسيري (Dhanasiree) توڏي (Todi) ۽ ڪاموڏ سرتار، جيڪي سنڌي روايت جو اڻ ٽٽندڙ حصو ۽ اڄ تائين لوڪ ڳائڻ ۾ شامل آهن. غير آريائي دراوڙي سرتارن تان کنيل آهن. اڀيري (Abheri) سرتار اڀيرس (Abhers) جي گيتن مان کنيو ويو جنهن کي ”سنڌي سرشتي“ جي موجوده دؤر ۾ ابيري (Abheri) جي نالي سان سڃاتو وڃي ٿو. ستين گهراڻي جي حڪمراني سيستان کان سنڌ تائين هئي جنهن ۾ ڪاٺياواڙ –گجرات تائين وسعت آئي. سنڌو ماٿري ستين بادشاهت جو مرڪزي علائقو هو جتي موسيقي سميت ثقافتي ڌارائن جنم ورتو. ترڪي اصلي رکندڙ سرتار، جيڪي ستين دؤر ۾ سنڌ ۾ آيا، جن کي اختيار ڪيو ويو جيڪي ”ساڪ راڳ“ (Saka Raga) جي نالي سان مشهور آهن. ساڪئي حڪمراني هيٺ سبب سنڌ جا ديسي سرتار ڪاٺياواڙ ۽ گجرات پهتا ۽ اهڙي طرح سنڌ به ساڪئي عمل مان گذري، گجرن، سوراشٽر ۽ ڪامبي جي رهواسين جا ديسي سر سنڌ ۾ مشهور ٿيا ۽ اهي گجري، سورٺ ۽ ڪنيات جي نالن سان ”سنڌي سرشتي“ جو حصو بڻيا.

پنجين صدي عيسوي کان وٺي سما گهراڻي جي سرپرستي ۾ لورا برادري جي پيشيور موسيقارن پنهنجي آواز ۽ ساز ذريعي سنڌي سرشتي کي

نوان رُخ ڏنا. "لورائو" سرتار ان شروعاتي مدد جي ياد ڏياري ٿو. اڳ ۾ ذڪر اچي چڪو آهي تہ انهن ايران ۾ سنڌي موسيقي متعارف ڪرائي. ايراني ۽ سنڌي موسيقي جي وچ ۾ هڪجهڙائپ هئڻ ڪري سنڌي "ايراني" لورين موسيقي جو بنياد وڌو.

ان شروعاتي دؤر ۾ هن وقت بہ سنڌ ۾ چالو مخصوص سرتار پاڙيسري هندستاني صوبن ۾ معتارف ڪرايا ويا. "ساڪ راڳ"،"تڪ راڳ" ۽ سينڌوي، سنڌوي، سنڌوري، سنڌورا ۽ سنڌ وغيره جي نالن ديسي سرتار هن دؤر ۾ هندستان جي موسيقي جي روايت جو حصو بڻيا.

مسلمانن جو شروعاتي دؤر:

سنڌ ۾ ائين صدي عيسوي ۾ مسلمانن جي حڪومت قائم ٿي. خلافت جي ٻين صوبن وانگر سنڌ ۾ بہ علم ۽ تحقيق جي روايت ۾ تيزي آئي ۽ ٻين سان گڏ موسيقي جي اڀياس ۽ ان جي ترقي ڪي هٿي ڏني وئي.

پنجين صدي عيسوي کان وٺي پيشيور لورا موسيقارن ۽ ٻين پِنن پاڻ کي سنڌ جي مختلف نسلي گروهن سان منسوب ڪيو ۽ انهن جي خاص موقعن تي پنهنجي فن جو مظاهرو ڪيو. سما سردار آزاد خيال سرپرست هئا. انهن دهل ۽ شرنائي جي مطرب ٿاهڻ ۾ مدد ڪئي جن کي خاص موقعن تي وڄايو ويو. جڏهن وچين سنڌ جي سمن سردارن دهل ۽ شرنائي جي مدد سان ڳائيندي ۽ نچندي نوجوان عرب جرنيل محمد بن قاسم کي ڀليڪار چئي تہ هن ۽ سندس نائبن ان موسيقي کي ٻڌڻ ۽ ان مان مزو وٺڻ سان گڏ فنڪارن کي بہ داد ڏنو. سمن جي ضلعي سواندي (هاٿوڪي نوابشاهہ) جو حڪمران امير محمد اڪين ڏٺي شاهدي ڏيندي چئي ٿو.

"هن (محمد بن قاسم) پوءِ سمن ڏانهن وک وڌائي ۽ جڏهن انهن جي پاڙي ۾ پهتو تہ انهن هن جي دهل ۽ شرنائي سان نچندي ڀليڪار چئي. هن پڇيو" هي سڀ ڪجھ ڇا آهي؟" کيس ڄاڻ ڏني وئي تہ اها سندن رسم آهي تہ نئين حڪمران جي اچڻ تي هو ان موقعي کي موسيقي ۽ راند سان ملهائيندا آهن. ان تي حزيم بن

امر (نائب جيڪو گهڻو متاثر ٿيو هو) محمد بن قاسم ڏانهن ويوءِ چيائين، ”اهو الله تعاليٰ جي واڪاڻ ڪرڻ جو موقعو آهي تہ هي ماڻهو ا ـان کي پليڪار چئي رهيا آهن ۽ هن ان ڌرتي تي اسان جي حڪمراني قائم ٿي چڪي آهي. (هن جا تاثرات معنيٰ پريا هئا چاڪاڻ تہ) حزيم هوشيار ۽ عقلمند ۽ ڪٽر مذهبي ماڻهو هو. محمد بن قاسم ڪليو ۽ چيائين، مان انهن جي حڪمراني تنهنجي حوالي ڪريان ٿو پوءِ هن انهن (موسيقارن) کان پڇا ڪئي تہ حزيم آڏو فن جو مظاهرو ڪريو جنهن بعد ۾ هنن مغربي سون جا 20 دينار انعام ۾ ڏنا.“

ننڍي ڪنڌ جي موسيقي جي تاريخ ۾ اها يادگار گهڙي هئي جڏهن هڪ مثال قائم ٿيو تہ مسلمانن پڌڻ ۽ داد ڏيڻ سان گڏ فنڪارن جي ڪاڪردگي کي هن فن جي لحاظ کان همٿايو. ان کان پوءِ عرب حڪمراني ۾ (1050 - 711) سنڌ، ايران، عراق، شام، اسپين جي وچ ۾ گهرا ثقافتي لاڳاپا قائم ٿيا ۽ شاعرن، عالمن، موسيقارن، فنڪارن ۽ هنرمندن، جي اچ وڃ شروع ٿي. ان دؤر جو خاص واقعو سنڌي ۽ هندي موسيقي جو اپياس جي شروعات هو السعودي، هڪ ليکڪ ۽ وڏو نالو 10 صدي عيسوي جي ٻي ڏهاڪي جي شروعات ۾ سنڌ ۽ هندستان آيو ۽ پنهنجي ڪتاب الزلف ۾ سنڌ ۽ هند سميت مختلف ملڪن جي موسيقي ۽ سازن جو تفصيلي ذڪر ڪيو.

سنڌ ۾ انهن ڏاراڻن جو هندوستاني سرشتي تي وڏو اثر پيو هندو موسيقي جي روايت مختلف رخن کان ڳڻپ لائق آهي پر ان جي شروعات هڪ پوڄا سان ٿي ۽ وقت گذرڻ سان اها مقدس بڻي ۽ پنڊتن ۽ مندرن تائين محدود ٿي وئي. ان سان گڏ چاڻ جي سائنسي سرشتي بدران اها پوڄا جي فن جي حيثيت ۾ ابري. جيتوڻيڪ حساب جي نظرين چڱي ترقي ڪئي پر اهي مشڪل سان موسيقي تي لاڳو ڪيا ويا چاڪاڻ تہ ان جو بنيادي ڪم مذهبي موقعن تي فنڪارن جي ڪارڪردگي ۾ سنگيت ڪرڻ هو. اهڙي طرح هندو موسيقي جي روايت افواهن جي شڪل اختيار ڪئي جنهن جو بنياد متعناد نظرين تي هو.

مسلمانن لاءِ مقدس هئڻ بدران موسيقي اپياس ۽ مزي وٺڻ جو لاديني فن هو. هجوم سان گڏ محمد بن قاسم ۽ سندس ساٿين جي ڪلي آسمان هيٺ موسيقي جي تقريب ۾ شرڪت اهو مثال قائم ڪيو ته مقدس جاين کان ٻاهر عام ميڙن ۾ به موسيقي وڄائي سگهجي ٿي. 10 صدي عيسوي جي ٻي ڏهاڪي جي شروعات ۾ سنڌ ۽ هندستان جي موسيقي جي سازن جو اڀياس ڪرڻ لاءِ المسعودي جي دلچسپي ڀرپور مثال آهي جنهن ان مضمون جو سائنسي ۽ عالماڻو اڀياس ڪيو.

يارهين صدي عيسوي ۾ وچ ايشيا ۾ مسلمانن جي اچڻ ۽ ننڍي کنڊ ۾ حڪمراني قائم ٿيڻ سان سنڌ ۾ چالو انهن ڪوشش ۾ وڌيڪ تيزي آئي. انهن موسيقي جي سرشتي، جيڪو هنن هتي متعارف ڪرايو، هندو موسيقي جي ڀيٽ ايرڻ تي وڏو اثر وڌو.

10 صدي عيسوي جي پڇاڙي تائين عرب- ايراني موسيقي جي سرشتي وڏيون ڪاميابيون ماڻيون ، ان دؤران ابو يوسف الڪندي (وفات 874ع) فارابي (وفات 950ع)، مسعودي (وفات 956ع) ۽ ابوالخراج اصفحاني (وفات 967) جهڙن مفڪرن، پيشيور فنڪارن ۽ محققن اڳ ۾ ئي موسيقي جي سائنسي اڀياس جو بنياد رکي چڪا هئا ۽ ان مضمون تي 50 کان وڌيڪ ڪتاب لکيا ويا. يارهين کان تيرهين صدي عيسوي تائين ان اڀياس ۾ وڌيڪ بهتري آئي ۽ ٻين ليکڪن جهڙوڪ ابن سينا (وفات 1037ع)، ابن زيلا (وفات 1048ع) ۽ سيف الدين ارماوي بغدادي (وفات 1248ع) پنهنجن ڪتابن ۾ موسيقي جي سائنسي نظريي ۾ بهتري آندي. تيرهين صدي عيسوي جي پڇاڙي تائين سوين ڪتاب لکيا ويا جن مان اڍائي سؤ ڪتابن جا نالا ۽ مسودا دنيا جي گهڻ واڌاين جي نظر تي ويا.

اها ڄاڻ دهلي ۽ صوبائي راڄڌانين جي درٻارن ۾ مسلمان عالمن ۽ پيشيور موسيقارن تائين پهچندي رهي. موسيقي تي جهجهي انداز ۾ ڄاڻ دستياب هئڻ سبب امير خسرو (1350 – 1255ع) هڪ عظيم مقامي عالم، شاعر، صوفي ۽ ماهر موسيقار جنهن کي موسيقي جي نظرياتي ۽ عملي ڄاڻ هئي، عرب - ايراني - ترڪي سرشتي ۽ قديم هندو موسيقي جي روايت جي

وچ ۾ ترڪيب پيدا ڪئي جنهن جديد هندستاني موسيقي کي جنم ڏنو ۽ اها سائنسي ۽ لاديني سرشتي جي حيثيت ۾ ابري. جيئن اڳ ۾ ذڪراچي چڪو ته ان انقلاب جي شروعات سنڌ مان ٿي.

مسلمانن جو آخري دؤر:

هن عرصي دوران سنڌي موسيقي جي سرشتي نوان رخ اختيار ڪيا ۽ نئون روپ پهريو. عرب - ايراني طريقن ۽ سر تارن، جيڪي شروعاتي وقت ۾ رواج ۾ آيا، اُتان حسيني، يمڻ ۽ زنگولا سنڌي سرشتي جو اڻ ٽٽندڙ حصو بڻيا. زنگولا اصل ۾ جهنگولا جو سنڌي نالو هو جيڪو هينئر به استعمال هيٺ آهي.

هن عرصي ۾ هڪ طرف صوفي درويشن ۽ ٻي طرف پنن، لوڪ فنڪارن ۽ پيشيور ڳائڻن بنيادي ڪردار ادا ڪيو. دستياب شاهدين مطابق ٻارهين صدي عيسوي جي شروعات کان وٺي صوفي درويشن سنڌ ۽ ٻين هنڌن تي ڀڳتي راڳ (Devotional Music) ٻڌو ۽ ان جي سرپرستي ڪئي. ننڍي کنڊ ۾ اهڙن صوفين مان به اهم آهن هڪ شهاب الدين سهروردي جو مشهور پوئلڳ ۽ سنڌ ۽ ملتان جو مشهور بزرگ بهاءُالدين زڪريا ۽ ٻيو چشتيا سلسلي جو باني خواجه معين الدين جيڪو ٻارهين صدي عيسوي جي آخر ۾ (1192ع) ننڍي کنڊ ۾ پهتو ۽ اجمير ۾ رهائش اختيار ڪئي.

صوفي بهاءُالدين زڪريا (1262 – 1182ع) سنڌ جي سمن جي دور ۾ ڪم ڪيو ۽ شايد انهن جي موسيقي سان وابستگي کي ڏسندي، هن ڀڳتي راڳ جي ڳائڻن (Dhakirs) جي سرپرستي ڪئي. ڪجهه عرصي دوران سنڌ جي انهن ذاڪرن، مدح، مولود، ڪافي ۽ ڪلام ڳائڻ ۾ پيشيوراڻي مهارت حاصل ڪئي. سنڌي ۾ مدح هڪ عام صنف آهي جيڪا الله تعاليٰ جي واکاڻ، پيغمبرن ۽ صوفين جي عقيدت ۾ ڳائي وڃي ٿي. مولود جي صنف پيغمبر ﷺ جي تعريف لاءِ مخصوص آهي. عربي "قصيدن" کان متاثر ٿي سنڌي شاعري ۾ ڪافي ۽ ڪلام جو رواج پيو ۽ پنهنجي مفهوم ۾ وسعت سبب اهي ٻئي صنفون ڀڳتي راڳ سان گڏ صوفياڻي

تعليم ۽ نصيحت جي مقصدن لاءِ استعمال ٿيڻ لڳيون. ڪافي جي جوڙجڪ جي مقصدن ۽ بحث کان هٽي ڪري، انهن موسيقي جي مخصوص طريقن ۽ ڳائڻ جي نمونن ڪي بيان ڪيو. انهن ۾ ڪافي جي صنف گهٽي ترقي ماڻي ۽ ڪيس "هندستاني موسيقي جي سرشتي" ۾ شامل ڪيو ويو. اسان سنڌي ذاڪرن (شيخ بهاءَ الدين جي سلسلي جا پوئلڳ) ڪان ڏوهيڙا سڪياسين. شيخ لعد سنڌي (جنهن جو تعلق دادو ضلعي جي شهرچات سان هو) ۽ برهانپور (ڀارت) ۾ رهائش اختيار ڪئي. هن سنڌي ڪافي ڳائڻ ۾ مهارت حاصل ڪئي. "گلزار ابرار (1613 - 1605) جي ليکڪ محمد غوثي لکيو:

"شيخ لعد" پاڻ کي ڏينهن رات ڳائڻ ۽ موسيقي لاءِ وقف ڪيو. هي سنڌي ڪافيون اهڙي تہ پُر اثر ۽ جوش سان ڳائندو هو نہ صرف پاڻ پر سندس ٻڌندڙن تي بہ وجد طاري ٿي ويندو هو"

غوثي وڌيڪ لکي ٿو تہ "ڪافي سنڌ جي موسيقي جي سڀ کان وڌيڪ مقبول صنف آهي. مير معصوم بکري جو وڏو ڀاءُ مير فاضل سنڌي ڪافي ڳائڻ ۾ سيني ڪان گوءِ کٽي ويو ۽ شايد هن مغل بادشاهہ اڪبر جي دربار ۾ ڪافي ڳائڻ کي مقبول بڻايو. ابو الفضل مطابق راجا بيربل، جيڪو ڪافي ڳائڻ ۾ ماهر هو. شايد اهو فن مير فاضل ڪان حاصل ڪيو. ابو الفضل موسيقي جي انفرادي صوبائي نمونن جو ذڪر ڪندي چئي ٿو تہ ڪافي موسيقي جو تعلق سنڌ سان آهي."

سومرن جي آخري دؤر (1350 - 1050ع) ۽ سمن (1520 - 1350ع) جي دؤر ۾ آزاد خيال سرپرستي جي نتيجي ۾ "کهاڻي موسيقي" جي فن جنم ورتو. دودو چنيسر جو مشهور قصو ۽ ٻين مقبول لوڪ داستانن کي پيشيور ڀانن سُر جي هر قسم ۾ بيان ڪيو.

سومرن جي دؤر م ٻين سان گڏ هيٺيان قصا موسيقي جو موضوع بڻيا. سهڻي ۽ ميهار، سسئي پنهون، مورڙو ۽ مڇ، ليلان ۽ چنيسر، سورٺ ۽ چنيسر، سورٺ ۽ راءِ ڏياچ، عمر ۽ مارئي، مومل ۽ راڻو. سمن جي صاحبي دؤران کهاڻي موسيقي ۾ وڌيڪ ڪماليت پيدا ٿي ۽ نوري ڄام تماشي جي رومانوي قصي کي ان ۾ شامل ڪيو ويو.انهن داستانن مان هرهڪ کي ڳاهن

جي بيتن سان سنواري فنڪاراڻي نموني بيان ڪيو ۽ مخصوص راڳن ۾ ڳايو ويو. اهي راڳ اڪثر پيشيور ڳائڻن جي تخليقي صلاحيت جو نتيجو هئا. انڪري سهڻي ۽ ميهار کي راڳ سهڻي، سسئي ۽ پنهون کي ديسي، آبري ۽ حسيني (ان کان پوءِ شاهه عبداللطيف به وڏيڪ سرتار شامل ڪيا) مورڙو کي گهاتو، ليلان ۽ چنيسر کي ليلان ۾، سورٺ ۽ راءِ ڏياچ کي سورٺ ۾، مومل ۽ راڻي کي مومل ۾ ۽ عمر مارئي کي مارئي ۾ ڳايو ويو. اهو سڀ ڪجهه سومرن جي دؤر ۾ يعني 1350ع کان اڳ ٿيو. سهڻي جي موسيقي جي طرز سنڌ کان ٻاهر ايتري مقبوليت ماڻي ته ان کي "هندستاني سرشتي" ۾ شامل ڪيو ويو. سمن جي دؤر ۾ نوري ۽ ڄام تماچي جو رومانوي قصو ڪاموڏ سرتار ۾ ڳايو ويو.

ٿوري وقت ۾ هر سر ڪنهن مخصوص مضمون جي بيان سان منسوب ٿي ويو ۽ اهڙيءَ طرح سر موسيقي جنم ورتو جيڪو سنڌي موسيقي جي روايت جواڻ ٽنڊڙ حصو آهي. انڪري سر موسيقي جي مضمون جي دائري کان ٻاهر به سرتار هئا. جن کي پنهنجي روح ۽ ڪشش سبب مثالي مقبوليت حاصل هئي. ان جي اپياس ڪرڻ سان ڄاڻ ملي ٿي ته ڪجهه ساڳيو نالو هئڻ باوجود اڃان تائين پنهنجي سڃاڻپ برقرار رکي آهي.جن جو تعلق ڪلاسيڪي هندوستاني موسيقي سان آهي. مثال طور سنڌي سرتار منجهه (Manjh)، جوڳ (Joog) جهانگلا (Jhangla) ۽ ڪيڏارو (Kedaro) ڪلاسيڪي سرتارن مڌ (Madh) جوڳيا (Jogia) زنگولا (Zangola) ۽ ڪيڏارو (Kedaro) کان مختلف آهن.

سر موسيقي جي شروعاتي روايت اڄ کان اٽڪل 275 سال اڳ شاهه عبداللطيف جي "موسيقي جي اداري" ۾ رائج ٿي جنهن کي "شاهه جو راڳ" سڏجي ٿو. هن عظيم شاعر نه رڳو آڳاٽي دور جي موسيقي جي روايت کي محسوس ڪيو پر رائج لوڪ گيتن جي ذخيري مان بهترين جي ڳولها ڪرڻ سان گڏ ٻنهي جي وچ ۾ قائم ترتيب کي محفوظ ڪري هن ٻنهي مان ڪجهه مخصوص سُرتارن کي پنهنجي شاعري جي مخصوص مضمونن ۾ ڳايو.

موسيقي جي علم جو نسلي پسمنظر

ثقافت ۾ نسلي موسيقي جو علم اصل ۾ موسيقي جو هڪ اڀياس آهي. ان جو بنيادي مفروضو آهي ته موسيقي آوازي اطلاع (Sound Communication) جو سرشتو آهي جنهن کي مقرر ثقافتي مفهوم آهي. ڪنهن به موسيقي جي روايت جي معنيٰ ۽ مفهوم سمجهاڻ لاءِ نسلي موسيقي جا ماهران جو ٻن رخن کان اڀياس ڪرڻ جي تجويز ڏين ٿا. پهريون آوازي سرشتو ۽ ٻيو موسيقي جو سماجي ثقافتي پس منظر. موسيقي جي آواز جو اڀياس مغربي موسيقي جي علم ۽ بناوٽي (Structural) لسانيات جي اصولن تي ٻڌل آهي. ان جو مقصد آواز جي ايڪن ۽ انهن جي ميلاپ جا قائدا ڳولهڻ آهن جنهن کي ٻين لفظن ۾ موسيقي جو گرامر سڏجي ٿو.

موسيقي جي مضمونن جو اڀياس انساني علم جي اصولن تي ٻڌل آهي جنهن جو مقصد موسيقي جو استعمال، فرض يا ڪم ۽ ڪردار ڳولهڻ آهي. بهرحال آواز جو مشترڪ تعلق ۽ موسيقي جي روايت جو عبار تي تجزيو ايئن هجي ته جيئن اهي ٻولي جو مفهوم سمجهڻ ۾ مدد ڪن.

ننڍي کنڊ جي موسيقي جي ٻولين مکيه طور ڪلاسيڪي موسيقي ۾ ڪيترين ئي ڪوجنائون ڪيون ويون آهن. جيڪي علائقائي ۽ لوڪ موسيقي جي روايتن جي اڀياس جو تصوراتي ڍانچو مهيا ڪن ٿا. ثقافتي ۽ سماجي مونجهاري سبب اڃان تائين علائقائي ۽ لوڪ موسيقي جي عالماڻي تحقيق کي محدود ڪيو ويو آهي. وڌيڪ ته پاڪستان ۾ اهي مسئلا حل ڪرڻ لاءِ ديسي علم تمام گهٽ رهنمائي مهيا ڪئي آهي.

ان پسمنظر جي ابتڙ، پاڪستان ۽ ننڍي کنڊ ۾ هڪ ثقافتي تعلق هئڻ سبب هيٺين ڪارڻن جي بنياد تي سنڌ کي ثقافت ۾ موسيقي جي اڀياس لاءِ موزون قرار ڏئي سگهجي ٿو.

1- جاگرافيائي ۽ لساني لحاظ کان سنڌ بلڪل هم نسل ۽ واضح سرحد آهي. ان کان علاوه اسلامي ۽ ديسي هندي ثقافت جو شروعاتي هنڌ آهي پر ڪجھ صدين کان اهو خاص طور موسيقي جي مرڪز ڳوٺاڻي ماحول ۽ صوفين جي مزارن جي اثر کان پاسيرو رهيو آهي.

2- ننڍي کنڊ ۾ ٻين ماڳن وانگر سنڌ ۾ ناليرا سياسي ۽ مذهبي شخصيتون سماجي لحاظ کان عام ماڻهن کان پاسيريون رهيون آهن. پر هڪ عام ٻولي "سنڌي" جو استعمال ۽ اوچي طبقي جي الڳ ٻولي جي عدم دستيابي ان امر طرف اشارو ڪري ٿي ته سماجي طبقن جي وچ ۾ ثقافتي تعلق آهي. اهڙيءَ طرح سنڌ جي ادبي ۽ قولي (Oral) ڀاڪن وچ ۾ گهرو رشتو قائم آهي. ان سان قولي ڀاڪن جي اپياس لاءِ ادبي وسيلا استعمال ڪرڻ جو گس ملي ٿو. جنهن سان ان اپياس لاءِ تاريخي رخ کي ڪتب آڻي سگهجي ٿو.

3- سماجي طبقن وچ ۾ ثقافتي تعلق موسيقي تائين ڦهليل آهي. جنهن ڪري اسان کي ڪلاسيڪي ۽ لوڪ موسيقي جي وچ ۾ وٿي نظر نه اچي ٿي. اهو ڳانڍاپو اصل سنڌي صوفي ازم جي موسيقي آهي.

4- ڊاڪٽر اين. اي. بلوچ سميت سنڌي عالم سنڌي موسيقي جي تحقيق جو بنياد وجهي چڪا آهن. بلوچ جي ڪم ڌارين کي سنڌي موسيقي جي روايت کي سمجهڻ ۽ ان کي پنهنجو ڪرڻ ۾ وڏي مدد ڪئي. ان سلسلي ۾ لوڪ تحقيقي مرڪز اسلام آباد ۽ سنڌ يونيورسٽي جي شعبي سنڌالاجي جو ڪم پڻ ڳڻپ لائق آهي جن سنڌي موسيقي کي گڏ ڪري ان کي دستاويزي شڪل ڏيڻ ۾ اهم ڪردار ادا ڪيو.

سنڌي موسيقي عالمن جي شروعاتي دلچسپي جو بنياد يورپي ويچار آهن. اها حيرت جوڳي ڳالھ آهي ته ايچ. ٽي. سورلي، جيڪو شاعري بابت سنڌي ويچارن جي باري ۾ ڏاڍو حساس هو. سنڌي موسيقي بابت پنهنجي نظريي ۾ نسل پرست (Ethnocentric) ثابت ٿيو. هن چيو "هاڻوڪي سنڌ جي موسيقي ۾ ڪا به ممتاز شيءِ نه آهي ۽ شاھ عبداللطيف جي زماني ۾ موسيقي حقيقت مهبو جمبو جو نمونو هئي. "هڪجهڙائي يا

يڪسانيت (Monotony) مسلم موسيقي جي خاصيت آهي. موسيقي جي پيٽ ۾ ٻولين جي ميلاپ واري مسئلي طرف اشارو ڪري ٿي. عالمن تازو اهو محسوس ڪرڻ شروع ڪيو آهي ته موسيقي جي تعليم ان جي ڳائيندڙن ۽ وڄائيندڙن کان حاصل ڪرڻ گهرجي. منهنجو تجربو ٻڌائي ٿو ته مغربي موسيقي جي ڍانچي کي ان مقصد لاءِ استعمال ڪري سگهجي ٿو جيڪا اڳ ئي هڪ وڏي علائقي ۾ اپڙي چڪي آهي. جنهن جو سنڌ هڪ حصو آهي.

سنڌي موسيقي لاءِ هن قسم جي تحقيق اڳ ئي شروع ٿي چڪي هئي. ان لاءِ هتي انهن ترجيحن جو ذڪر ڪرڻ مناسب ٿيندو جنهن لاءِ مون کي شروعاتي ڪم ڪرڻ جو موقعو مليو.

سنڌ ۾ موسيقي وڏي دلچسپي جو سبب آهي ڇاڪاڻ ته ان جو انحصار صوفي موسيقي، ڪافي موسيقي يا سر موسيقي تي آهي. سنڌ ۾ موسيقي ڪانسواءِ صوفي ازم جي هر رخ تي نظر وڌي وئي آهي. اڃان تائين موسيقي صوفي ازم جو اڻ ٽٽندڙ حصو آهي. حقيقت ۾ ان کي شاعري ۽ مذهبي پرچار واري شاعري ڪڙي قرار ڏئي سگهجي ٿو. صوفيت واري شاعري، ساز يا ان ڪانسواءِ، هميشه موسيقي جي طرز تي پڙهي وئي آهي.

سنڌي صوفي ازم ۾ موسيقي جيڪو ڪردار ادا ڪري ٿي انکي سمجهڻ لاءِ ضروري آهي ته پهريائين ان جي موسيقي جي ٻولي يعني سر موسيقي جي آوازي سرشتي جي جاچ ڪريون. گهٽ ۾ گهٽ شاهه عبداللطيف جي زماني کان وٺي صوفياڻي شاعري کي سرتاري نموني سان ڳايو ويو آهي. جنهن کي سُر چئجي ٿو. ان جي شاهدي شاهه جي رسالي مان ملي ٿي. جنهن ۾ هر بيت جي عنوان سان لفظ "سر" ڳنڍيل آهي. ان ڪانپوءِ سرن ۾ تبديلي ۽ اوسر آئي آهي. رسالو اسان لاءِ سرموسيقي جي جاچ لاءِ تاريخي حوالو آهي ۽ ان زماني جي راڳ موسيقي سان تاريخي تعلق پيدا ڪرڻ ۾ مدد ڪري ٿو.

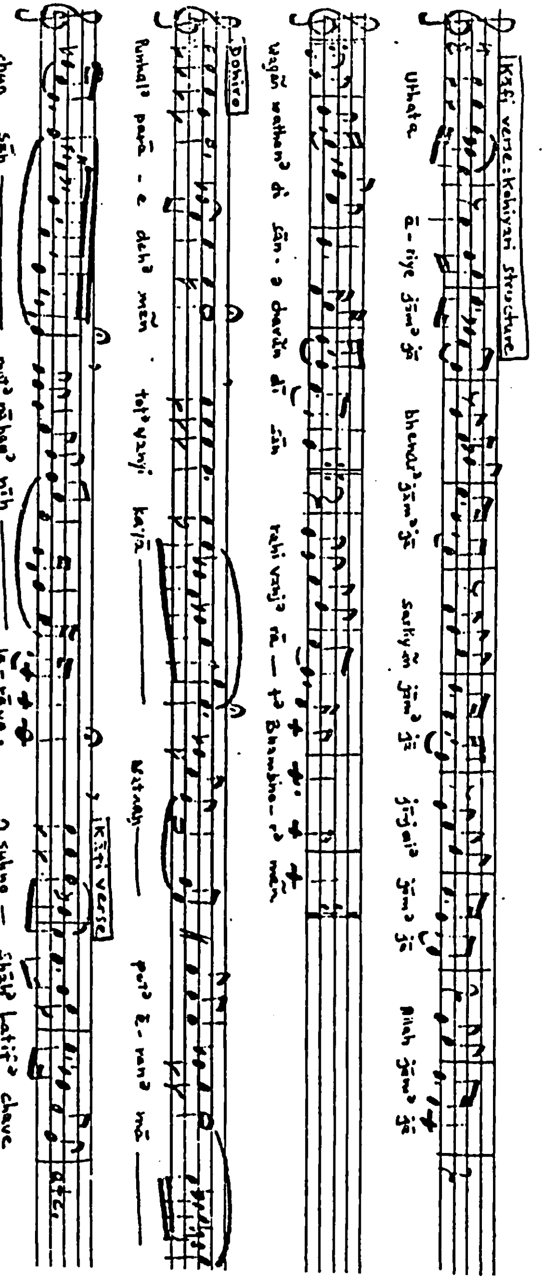
ڊاڪٽر اين. اي. بلوچ ۽ الياس عشقي موسيقي جي هن قسم کي ڪلاسيڪي ۽ لوڪ موسيقي جي وچ ۾ رکيو آهي. راڳن جا نالا ڪلاسيڪي موسيقي جي بڻ بنياد ۽ لوڪ قصن ۽ ماڳن جا نالا لوڪ موسيقي جي اصليت طرف اشارو ڪن ٿا. ان کان علاوه ۽ شايد وڌيڪ اهم سر

موسيقي جي جوڙجڪ آهي جيڪو ڪلاسيڪي ۽ لوڪ موسيقي جي وچ ۾ قائم آهي. لوڪ گيت علامتن جي مقرر ترتيب، آواز جي لاهه ۽ چاڙهه کان انحرافي آهي. جنهن ۾ تال گهٽ ۽ غير خيالي هوندا آهن. ٻئي طرف راڳ انفرادي لاهه چاڙهه جو مجموعو آهي. جيڪو انهن لاهن ۽ چاڙهن کي ملائي آواز جي مختلف نمونن ۾ وسعت پيدا ڪري ٿو. انڪري ساڳي گيت کي مختلف انداز ۾ ڳائڻ جي وچ ۾ ٿوري گهڻي مشابهت هوندي آهي. جڏهن ته مختلف ساڳي راڳ کي مختلف نمونن ۾ ڳائڻ جا انداز مختلف هوندا. ساڳي راڳ کي مختلف انداز سان ڳائڻ تي نظروجهڻ سان معلوم ٿئي ٿو ته آواز جا مقرر نمونا آهن جن ۾ لوڪ گيت وانگر هر ادائگي ۾ مشابهت آهي.

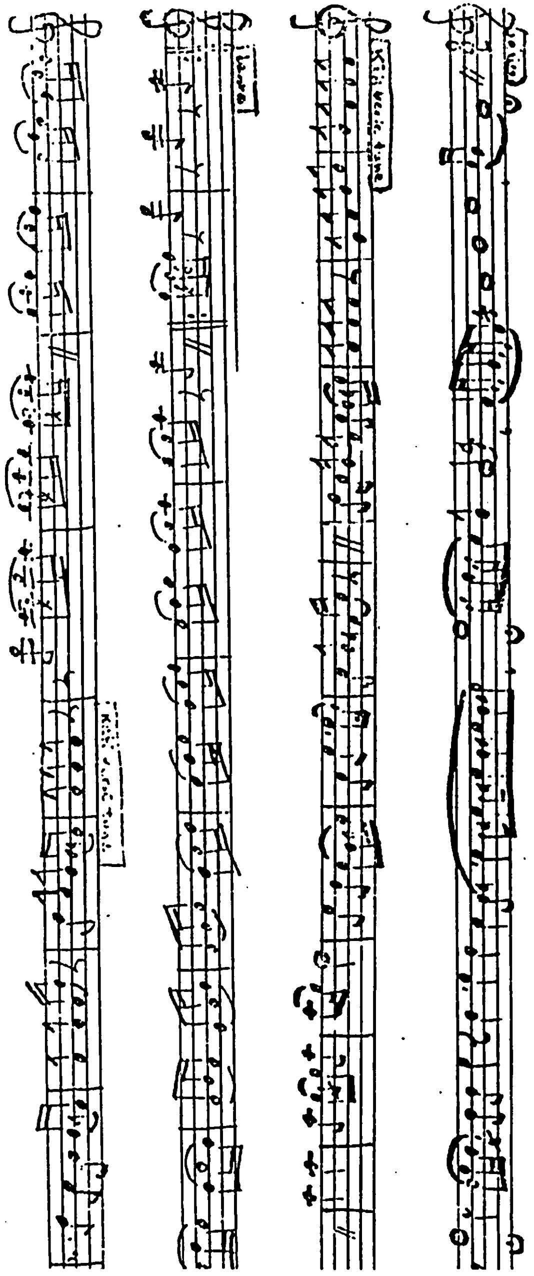
هتي سوال اڀري ٿو ته سر موسيقي ۾ هڪ طرف مقرر سر تار ۾ اتفاق ۽ ٻي طرف تياري ڪانسواءِ راڳ لکڻ ۽ ڳائڻ ڪيئن واقع ٿئي ٿو؟ ان لاءِ ضروري آهي ته اسان نصاب تي نظروجهون جن کي موسيقي جي علم جي ماهرن نظرانداز ڪري ڇڏيو آهي. بڻ بنياد جي لحاظ کان سڄي سر موسيقي زباني (Vocal) آهي ۽ ان جومُک قسم ڪافي اصل ۾ شاعراڻو انداز آهي. ڪافي جي شاعراڻي جوڙجڪ موسيقي جو بنيادي قسم مقرر ڪري ٿي. جيڪڏهن ڪافي جي ادائگي جي مضمون جو تجزيو ڪيو وڃي ته ڪافي موسيقي جي سرجا حصا وائي جي بيتن ڏوهيڙن سان مشابهت رکن ٿا.

سازن جي سر موسيقي خاص طور الغوزي جي مدد سان وڄايل موسيقي تي نظروجهڻ سان معلوم ٿئي ٿو ته اها زباني..... جوابي جواب (Replication) آهي. ان ۾ اهم اضافو اهو ٿيو آهي ته راڳ ۾ مختلف نقطن تي وڏيڪ غير لفظي اشارا آهن جيڪا مخصوص ساز جي خاصيت آهي. ٻين لفظن ۾ ته سازي سرموسيقي ۾ لفظن جي عدم دستيابي اڻ لکيل راڳ ڳائڻ ۾ آزادي بخشي ٿي ۽ سرکي آوازي مواد سان ڳائي سگهجي ٿو.

هيٺ ڏنل ٻه مثال زباني ۽ سازي ڪافي جي قسم جو نمونو پيش ڪن ٿا. ٻئي ڪافي سرتارن مان سڀ کان بهترين سرڪوهياري جو ترجمو آهن پنهنجي مقصدي بناوٽ ۾ سرڪوهياري سنڌي موسيقي جون ٻه عام خاصيتون، ترتيبي ورجاءُ (Sequential Repetition) ۽ نسلي سرتاري



Example of sheet music-Vocal *Kafi*



Example of sheet music–Instrumental *Kafi*

صنف (Descending Malalic line) ڏيکاري ٿي. آخري خاصيت کي نظر ۾ رکندي هڪ سنڌي عالم سر موسيقي کي "نسلي سرتار جي موسيقي" سڏي ٿو. شاهه عبداللطيف جو شعر "رهي وڃ رات پنيور ۾" جي زباني جوڙجڪ ۾ ڪافي سميت ڏوهيڙو ۽ ڪافي جي شعرن وچ ۾ قائم رابطو شامل آهي. (مثال پهريون) ساڳي ڪافي جي سازي بناوت اڻ لکيل لفظن جي وزن (Rhythm) سان شروع ٿئي ٿو. (مثال ٻيو)

سر موسيقي جي ان رخ کان نظر وجهڻ سان اسان راڳ جي اوسر جو مُک سَگ (Clue) لهي سگهون ٿا جيڪو هندستاني. پاڪستاني ڪلاسيڪي موسيقي جو بنياد آهي. عام طور سمجهيو وڃي ٿو ته ڪلاسيڪي راڳ لوڪ موسيقي مان نڪتل آهن ۽ ڪيترن راڳن جا نالا ان خيال جي شاهدي ڏين ٿا. سر موسيقي جي ان مختصر تجزيي مان ڄاڻ ملي ٿي ته اها لوڪ گيت ۽ راڳ جو نمونو آهي ۽ بڌائي ٿو ته ڪيئن آواز ڪافي تائين پهتو جنهن اڳتي هلي سرويچار جو بنياد وڌو. زباني ۽ سازي سر موسيقي جي وچ ۾ پيٽ بڌائي ٿي ته ائين ڪرڻ سان اڻ لکيل لفظن کي ڳائڻ ۾ وڌيڪ آزادي ملي ٿي ۽ مصنوعي رڪاوٽون ختم ٿين ٿيون. جنهن سان سر موسيقي ۽ راڳ موسيقي جي وچ ۾ ويجهڙائي پيدا ٿئي ٿي.

اسان کي انهن مخصوص مثالن بابت ڄاڻ آهي جن مان سرڪان راڳ تائين سفر جو نتيجو اخذ ڪجي ٿو. يعني سر سهٽي ۽ سرڪيڏارو- ٻئي هڪ قصن (Epics)مان نڪتل آهن. ان ڪان ساڳين نالن جي راڳن تائين." مخصوص راڳن جي تاريخي اوسر جي جاچ ڪرڻ مشڪل آهي پر سرموسيقي جو اپياس راڳ موسيقي جي مجموعي اوسر بابت سڌ ڏئي ٿو. اهو ان امر طرف پڻ اشارو ڪري ٿو ته اها اوسر ماضي جي ڪنهن خاص وقت سان تعلق نٿي رکي پر راڳ اڄ به وجود ۾ اچن ٿا. ٻين لفظن ۾ ته ڪلاسيڪي موسيقي کو مقرر يا جوڙيل سرشتو نه آهي. پر ان جون پاڙون علائقائي ۽ لوڪ موسيقي ۾ کتل آهن. ان طريقي سان موجوده راڳ هينئر به ترقي ڪري سگهن ٿا. ان جو هڪ مثال سنڌي پيروي راڳ آهي جيڪو سنڌ جي روايتي سرتاري نمونو آهي ۽ قديم راڳ پيروي سان مشابهت رکي ٿو. ان جو بنياد مارئي جي قديم

سر جيڪو شاهه جو رسالو ۾ آهي اتي آهي ۽ ان کي عمرمارئي جو لوڪ داستان ڳائڻ لاءِ استعمال ڪيو ويو اهو سرتار هاڻي لوڪ موسيقي ۾ سمائجي ويو آهي ۽ راڳ پيروي جي سنڌي نموني ۾ موجود آهي.

شاهه عبداللطيف پنهنجي شعرن کي سرن جي ترتيب ۾ رکيو جنهن مان معلوم ٿئي ٿو ته هن انهن مخصوص سر طريقن ۾ ڳائڻ جو ارادو ڪيو. گروهه بندي کنهن سطح تائين هڪ عام عنصر طرف اشارو ڪري ٿي پر ان عام عنصر ۾ مشڪل سان ظاهر آهي. مثال طور لوڪ داستانن مان نڪتل ڪجهه سرن يا منداڻتي راڳن جهڙوڪ ملهار. مينهن جي مند جو راڳ مان نڪتل سُر. بهرحال! بيا گهڻا سُر انهن مضموني ڳانديان جي ابتڙ آهن.

ڊاڪٽر اين اي بلوچ پهريون عالم آهي جنهن سرتار، نڙ تي ڳايل گيت ۽ لاهه ۽ چاڙهه، جي دائرن ۾ سنڌي لوڪ موسيقي جي مضموني موسيقي جي اهميت طرف اشارو ڪيو. مضموني نڙ موسيقي يا ڦوڪ ننڍن سرتاري اندازن تي مشتمل آهي. جنهن ۾ لوڪ رومانوي قصن. محبت سان لاڳاپيل مخصوص جذبن ۽ فطرت جا ويچار شامل آهن مضموني دهل موسيقي، جنهن کي عام طور دهل سڏجي ٿو، ننڍن بحري (Rhythmic)نمونن تي مشتمل آهي. جيڪي سماجي موقعن جهڙوڪ شادي، راند روند، ڪرت جون سرگرميون يا لڙائي جي موقعن وغيره تي وڄائي وڄي ٿي.

شاهه جو رسالو کي به موسيقي جي طريقن مطابق ترتيب ڏنل شاعري جي روايت جي تناظر ۾ پڙهڻ گهرجي ان لحاظ کان ان جي مک گرو گرنت صاحب جي مشهور ذخيري سان ڀيٽ ڪرڻ گهرجي.

موسيقي وڄائيندڙن جي فن جو اڀياس اسان کي ٻڌائي ٿو ته ڪير کنهن جي لاءِ موسيقي جوڙي ٿو ۽ موسيقي جي سماجي ڪار گذاري تي غور ڪرڻ لاءِ دعوت ڏئي ٿو. اسلام جو سخت مذهبي مزاج ۽ موسيقي تي روايتي سختي سنڌ جي غير پيشيوراڻي فنڪارن تي سماجي پابنديدن جو اهم محرڪ آهي. سنڌ کي پيشيوراڻي موسيقارن جي اندازن جي ذريعي موسيقي جي فن ۾ بين علائقن تي سرسي حاصل ڪئي آهي پاڪستان جي

باقي ۽ پاڙيسري علائقن وانگر، سنڌ ۾ به موسيقارن جو تعلق گهٽ سماجي طبقن جي موروثي برادرين سان آهي. سنڌ ۾ انهن مان گهڻا ڪرت جي لحاظ کان رکيل ذاتن سان لاڳاپيل آهي جيئن معلوم ٿئي ٿو ته مڱڻهارن جو ڪنهن خاص علائقي سان تعلق آهي ۽ ٻيا مثال طور لوري جن جو بنيادي طور تعلق سنڌ سان هو، پر اولهندي طرف لڏ پلاڻ ڪئي ۽ اين. اي. بلوچ مطابق ممڪن آهي ته يورپي خانه بدوشن جا بزرگ هجن." هڪ موسيقار برادري ڏم (Dom) پاڪستان، هندستان ۽ افغانستان جي ڪجهه علائقن ۾ موجود آهي. جنهن شايد اتر کان سنڌ ۽ بلوچستان ڏانهن لڏپلاڻ ڪئي ۽ هينئر به ڪجهه پنجابي لهجو ڳالهائن ٿا. خاندان ۾ مخصوص گيت ڳائڻ کانسواءِ عام طور هيٺين طبقي جا موسيقار مٿين طبقي جي فردن لاءِ ڳائين ٿا. صوفياڻي شاعري ڳائيندڙ فنڪار انهن طبقاتي بندشن کان آجو ٿئي ٿي ۽ اهي صوفي ازم جي جذبي سان ڳائين ٿا.

سنڌي ساز اڀياس لاءِ وڏو ذخيرو مهيا ڪن ٿا چاڪاڻ ته ڳٽپ کان ٻاهر سازن جا قسم مختلف تعدادن ۾ وڄايا وڃن ٿا. اين. اي. بلوچ جي سنڌي موسيقي جي سازن تي اڀياس سبب اسان هن مهل ان حيثيت ۾ آهيون ته سنڌي سازن جو سنڌن تاريخي پس منظر ۾ اڀياس ڪري سگهون. انڪري انهن جي اهميت صرف موسيقي تائين محدود نه آهي. چاڪاڻ ته اهي ساز مجموعي تاريخي ترقي جو مادي ثبوت آهي. مثال طور شهنائي يا شرنائي نڙ جنهن کي مغرب ۾ مسلم تهذيب جي حصي طور پيش ڪيو ويو ۽ هينئر پوري اسلامي ثقافت ۾ عام آهي، وچ ۾ مشابهت آهي. سنڌ ۾ شهنائي کي مقامي روايت جي رنگ ۾ وڄائڻ جو انداز محفوظ آهي. جن کي موسيقي جي مختلف مقصدن لاءِ ٽن نمونن ۾ وڄايو وڃي ٿو. يعني شرنائي ننڍي گزي جنهن کي محرم ۾ سوڳ لاءِ ۽ وڏو متا (Mutta). انهن سازن جي خاص طور نوبت ۽ ٻين مذهبي تهوارن تي استعمال ٿيندڙ سازن جي استعمال جو اڀياس ان سلسلي ۾ تحقيقات ۾ اهم ڪردار ادا ڪندو.

"سنڌ ٿرو دي سينچريز 1981" تان ڪينل

الياس عاشقي

سنڌي موسيقي جا سر

هند - پاڪ ننڍي کنڊ ۾ ڪلاسيڪي موسيقي جي موجوده طرز ۽ نقش مسلمان موسيقارن جي ڪاوشن جو نتيجو آهن. ڌرپد (Dhrupad) اڄان تائين قديم هوجڌهن راڳ جي موجد ۽ عظيم موسيقار امير خسرو پنهنجا ماهر انقلابي تجربا شروع ڪيا جن ڪلاسيڪي موسيقي کي نئون ويس ۽ طرز ڏني. ماهر مسلمان موسيقارن جي مسلسل اثر سبب ڪلاسيڪي موسيقي ڌرپد جي طرز ۾ وڏين بلندين تي پهتي ۽ اڳتي هلي مغل بادشاهه اڪبر جي دربار جي راڳ موجد ۽ عظيم موسيقار ميان تانسين جي اڻ ملهه ايجادن جو حصو بڻي. اها هن نئين برپا ڪيل موسيقي جي روايت هئي جنهن کي جونپور جي سلطان حسين شارقي ماهراڻي نموني "خيال" (Khayal) ۾ محفوظ ڪيو هن جو شمار ننڍي کنڊ جي عظيم راڳ موجدن (Composers) ۾ ٿئي ٿو.

نئين مضبوطي، خوبصورتي ۽ لچڪ سبب ڪلاسيڪي موسيقي ڌرپد ذريعي طرز جي سخت (Rigid) فني بندشن کان آزاد ٿي ۽ فنڪار پاڻ کي آجو محسوس ڪيو ته هو موسيقي کي پنهنجي دل ۽ روح سان ڳائي ۽ ڪنهن به مخصوص راڳ ۾ آواز ۽ لهجي جي لاهه ۽ چاڙهه جا نوان گس ڪڍي مختلف ڪلاسيڪي اسڪول، جيڪي هينئر ننڍي کنڊ ۾ مڃيل طرز آهن، حقيقت ۾ امير خسرو، ميان تانسين ۽ سلطان حسين شارقي جهڙن عظيم راڳ موجدن ۽ موسيقارن جي ڪاوشن جو ثمر آهن. جن طريقن، طرزن روح ۽ قدرن ۾ بنيادي تبديليون آنديون. پراڻي هندو موسيقي پنهنجي خاصيت ۾ مضموني هئي ۽ پوڄا ان جو سڀ کان وڏو محرڪ هو. راڳ جي مسلمانن موجدن جي تجربن سبب مخصوص آڳاٽي هندو مضمونن جي اهميت ختم ٿيڻ لڳي ۽ وڏيڪ سائنسي ۽ اسريل صورتن انهن جي جاءِ

والاري. علائقائي نمونن ۽ لوڪ گيتن تي مشتمل موسيقي ننڍي کنڊ جي مختلف حصن ۾ چائنجي وئي. ان ڪجهه ڪلاسيڪي موسيقي جي راڳ موجدن کي موهت ڪيو جن انهن لوڪ گيتن کي ڪلاسيڪي انداز ۾ سندن اصلي طرزن ۾ ڳايو ۽ نيم ڪلاسيڪي موسيقي جي اصطلاح هيٺ نئين موسيقي جو بنياد رکيو. ڪلاسيڪي موسيقي جي قانون نافذ ٿيڻ سان لوڪ گيتن جي نموني ۽ طرز ۾ وڌيڪ پختگي آئي جيئن ٺمري، دادرا، هوري، ڪاڄڙي، چيتي، مند ۽ ملتاني ڪافي وغيره جيڪي نيم ڪلاسيڪي موسيقي جا ڪجهه مقبول قسم آهن.

بهرحال اهي شروعاتي تجربا ڪجهه علائقن جي لوڪ موسيقي تائين محدود هئا. ڪيترائي علائقا ان ڪان پري هئا، انڪري پاڪستان جي مختلف علائقن پنهنجي مقبول ۽ لوڪ موسيقي کي برقرار رکيو آهي جيڪي مقامي مزاج ۽ روايت جو ڏيک ڏين ٿا. اها ماڻهن جي پنهنجي موسيقي آهي، اها انهن جي احساسن، جذبن، اميدن ۽ خواهشن کي سادي ۽ فطري انداز ۾ بيان ڪري ٿي. موسيقي جو اهو مقبول قسم ديسي موسيقي ۽ لوڪ گيتن جي عظيم علائقائي روايت جي نمائندگي ڪري ٿو.

مقبول علائقائي موسيقي جي پنهنجي خاصيت ۽ مزو آهي اها موسيقي جي چاهيندڙن کي موهت ڪرڻ سان گڏ ماهرن کي اتساهه پڻ ڏئي ٿي جيڪي موسيقي کي جديد اندازن ۾ وسعت ڏيڻ جو تجربو ڪرڻ جي خواهش رکن ٿا.

پاڪستان جي مڙني علائقن مان رڳو سنڌ مقبول موسيقي جي ٻين ممتاز قسمن جي مالڪ هئڻ جي دعويٰ ڪري سگهي ٿي. پهرين قسم ۾ لوڪ گيت جهڙوڪ لايا - لو، همرچو، جمالو ۽ مورو وغيره شامل آهن. جن جون 50 کان وڌيڪ طرزون آهن. انهن لوڪ گيتن مان ڪجهه گيت پاڪستان جي ٻين علائقن ۾ ڳائجندڙ گيتن سان مشابهت رکن ٿا. ڪافي موسيقي جي ٻي قسم ۾ شمار ٿئي ٿي. جيتوڻيڪ ان سان مشابهت رکندڙ صنف پنجاب جي علائقي ۾ ڳائي وڃي ٿي پر ان جو نمونو مختلف آهي. سنڌي ڪافي مضمون جي نصاب مطابق ڳائي وڃي ٿي جنهن مان هرهڪ نمونو مختلف آهي.

وقت گذرڻ سان انهن سرن ڪلاسيڪي راڳن جي صورت ۾ وڏيڪ اهميت حاصل ڪئي آهي پر جيئن ته اهي پنهنجي فطرت ۾ سادا آهن انڪري انهن کي نيم ڪلاسيڪي موسيقي جي قسم ۾ شمار ڪيو وڃي ٿو. جيتوڻيڪ اهي پنهنجي پراڻي شڪل کان مختلف آهن. (ٺمري، دادري، هوري، منڊ ۽ چيتي وغيره)

اهو ضروري آهي ته اسان سرن کي عام لوڪ گيتن ۽ مقبول نيم ڪلاسيڪي موسيقي کان الڳ ڪريون. هن قسم جي روايتي موسيقي هند - پاڪستان ننڍي کنڊ جي ٻين علائقن ۾ ٻڌڻ ۾ نٿي اچي. روايتي سر موسيقي جي نموني ۽ طرز جي مخصوص قسمن کي ڪلاسيڪي موسيقي جي حوالي سان هيٺين مثالن مان واضح ڪري سگهجي ٿي.

سر ڪوهياري: معلوم ٿئي ٿو ته ڪوهياري جو تعلق خماچ ٺٽ (Khamach Thaat) سان آهي. ان جي ڪجهه بلاول سان به مشابهت آهي جيڪا راڳ "آسا" تي اهم اثرچڏي ٿي. ان جو اٿندڙ آواز سا، گا، ما، پا، ڌا، ني، سا، ۽ سا، ني، ڌا پا ۽ ما گاري سا آهن. ان جي مخصوص سجاٽپ آهي ته ان سر ۾ ٻئي (نرم ۽ تيز) استعمال ڪيا وڃن ٿا.

سر راڻو: هن سر جو تعلق ڪافي ٺٽ (Kafi Thaat) سان آهي. سر جي اٿندڙ آواز ۾، گنڌار (Gandhar) "وڪر" آهي. اهو ديسي ٽودي ۽ سنڌوي سان مڪمل ۽ نارائڻي ۽ ڪافي سان ڪجهه مشابهت رکي ٿو ان جا اٿندڙ آواز ساري، ما، پا، ڌا، سا ۽ لاهه ۾ ساني، ڌا، پا، ماري، گاري، ۽ سا آهن.

سر منجهه: (Sur Manjh): هي سر ڪلاسيڪي موسيقي جي سخت اصولن سان نٿو ٺهي ۽ قياس ڪندڙ (Theorists) ان کي قبول نٿا ڪن. هن سر جا اٿندڙ آواز خماچ جهڙا آهن جڏهن ته لهندڙ آواز ڪيڌارو سان مشابهت رکن ٿا. ٻئي مڌم (نرم ۽ تيز) هڪ ئي ۽ ساڳي وقت هن راڳ ۾ استعمال ڪيا وڃن ٿا. ڪلاسيڪي روايت مطابق ڪلاسيڪي موسيقي جا ماهر لهندڙ آواز ۾ نرم مڌم کي قبول نٿا ڪن. جڏهن سر منجهه جي اٿندڙ آواز ۾ مڌم استعمال ڪيو وڃي ٿو ته اهو بهاگ (Behag)، ڪيڌاري ۽ آنندي (Aanandi) جو ڏيک ڏئي ٿو.

سر منجهہ جا اتندڙ آواز سا، گا، ما، پا، ڌا ني، سا ۽ لهندڙ سا، ني، ڌا پا، ما، گا ري سا آهن. انهن آوازن جي لهندڙ نموني جو پهريون ميلاپ سا، ني، ڌا، پا، ما (تيز) حمير ڪلياڻ (Hamir Kalyan)سان مشابهت رکي ٿو. ساڳي لهندڙ نموني جي ہي ميلاپ ۾ ڌاپا، ما (نرم) ڪيڏاري سان مشابهت رکي ٿو. گا، ري سا، گا جو ٽيون ميلاپ آنندي ۽ چوٿون ميلاپ پا ما گا ري سا سر بلاول جو نمونو ۽ وزن رکي ٿو. آوازن جو هي گهڻ رخو ميلاپ، جنهن ۾ هر ميلاپ ہي راڳ سان مشابهت ظاهر ڪري ٿو راڳ مالا جي روايتي تدبير سان نٽي نهڪي. راڳ مالا ڪلاسيڪي موسيقي جو مجيل قسم آهي جنهن ۾ ڪيترائي راڳ ملي هڪ ٿين ٿا.

اهو مشاهدو ڪري سگهجي ٿو تہ سر منجهہ پنهنجي خاڪي (Outline) جي لحاظ کان "منڊ" سان مشابهت رکي ٿو جيڪو راجستان خاص طور جئي پور رياست ۾ مقبول موسيقي جو نيم ڪلاسيڪي قسم آهي.

سر سنڌي پيروي: اهو ڪلاسيڪي موسيقي جو ڄاتل سڃاتل نمونو آهي. آسا وري ٺٽ (Asavari Thaat) مان نڪتل هن سر کي ڪلاسيڪي پيروي مان مختلف ڪري سگهجي ٿو. سنڌي پيروي جي مُک خاصيتن ۾ ريخاب (Rikhab) آواز (تيز) جو بار بار استعمال ۽ نيخد (Nikhad) (تيز) آواز جو قسمتي استعمال آهي.

سر لوراڻو: هي سر پهاڙي سان مشابهت رکي ٿو ۽ ان جو ممتاز آواز مڌم آهي. اتندڙ آواز ۾ درگا ۽ لهندڙ آوازن ۾ ڪافي سان مشابهت رکي ٿو ان جو اتندڙ آواز **سا ري ما ڌا سا** ۽ لهندڙ **سا ني ڌا پا ما گا ري سا ما** آهن. هي سر عام طور ما کان ٽيپ سا (Teep saa) ڌانهن ڳايو وڃي ٿو مثال طور ماکي سا ۾ تبديل ڪري اڳيون سا مقرر ڪجي ٿو.

سر سورٺ: هي ڪلاسيڪي موسيقي جو نمونو آهي يا ڪلاسيڪي راڳ ديس (Des)سان مشابهت رکي ٿو. راڳ ديس جو چڙهندڙ لهجي مان گنڌار آواز لهي ٿو ۽ سورٺ جو روپ وٺي ٿو ان جو چڙهندڙ لهجو **سا ري ما پا ني سا** ۽ لهندڙ لهجو **سا ني ڌا پا ماري سا** آهي.

سنڌ جي علائقي ۾ ڳائڻا عام طور راڳ ديس ڳائن ٿا ۽ ان کي

سورٺ سڏين ٿا. ممڪن آهي تہ اهو سر شاهہ عبداللطيف جي زماني ۾ پنهنجي اصلي شڪل ۾ موجود هجي جيڪو وقت گذرڻ سان آهستي آهستي "ديس" جي صورت اختيار ڪئي.

سر پرڀاتي: اهو "بلاول ٺٽ" سان تعلق ۽ راڳ آنند ۽ ڀيرون (Bhairon) سان مشابهت رکي ٿو.

سر معذور: هي "سري راڳ سر" سان مشابهت رکي ٿو جيڪو سري راڳ جي لهجي "پنچم" (Puncham) کي ختم ڪري پيدا ڪيو ويو آهي تہ مذم جي وچائڻ سان ان جي خوبصورتي ۽ اثر ۾ واڌ اچي ٿي. سر راڳ جي چڙهندڙ لهجي ۾ گنڌار ۽ ڌيوت (Dhaivat) شامل ڪري معذور جو قسم پيدا ڪيو ويو آهي. مذم ان جي لهندڙ لهجي ري ني ڌا ما ما ما گا ري سا ۾ تي ڀيرا استعمال ڪيو ويو آهي ان جو چڙهندڙ لهجو سا ري گا ما ڌا ني سا آهي.

اهي سڀ سر پنهنجي مخصوص انداز ۾ ڳايا وڃن ٿا جيڪي ملڪ جي هن حصي جي سڃاڻپ آهن. انهن کي روحاني ۽ پڪتي موسيقي جو نالو ڏئي سگهجي ٿو. موسيقي جي زبان ۾ ان کي زوال پذير سرتار جي موسيقي چئي سگهجي ٿو. ڇاڪاڻ تہ ان جي مُک سڃاڻپ چڙهندڙ لهجن جو خاتمو آهي ۽ ڳائيندڙ کي لهندڙ لهجن کي نظر ۾ رکندي انهن لهجن جو انداز لڳائڻو پئي ٿو. پيشيور موسيقار، جن جا ڪٽنب گذريل هڪ صدي کان سنڌ ۾ آباد آهن، اهي سر اڪثر ڪلاسيڪي موسيقي جي قانون مطابق ڳائن ٿا ۽ واضح چڙهندڙ لهجو استعمال ڪن ٿا جيڪو جديد نمونو آهي. بهرحال اڃان تائين علائقائي ڳائڻن استعمال نہ ڪيو آهي ۽ هينئر بہ روايتي طريقو استعمال ڪن ٿا ڇاڪاڻ تہ اهو سادو ۽ اثر ڪندڙ آهي.

روايتي سنڌي موسيقي جي مُک شڪل ان جي مضموني خصلت آهي. مختصر سرن ۾ ڳايل ڪافيون مخصوص طرز تي آهن ۽ هر ڳائڻو مذهبي لحاظ کان ان روايت جي پوئواري ڪري ٿو جڏهن ڳائڻو موسيقي جو نئون سر اختيار ڪري ٿو تہ گيت جو مضمون ۽ عبارت ان جي مضموني فطرت سبب پاڻمرادو تبديل ٿي وڃي ٿي. لڳي ٿو اها روايت هن علائقي ۾ گهڻي پراڻي آهي. مشهور صوفي شاعر شاهہ عبداللطيف ڀٽائي ان سلسلي ۾

اهم ڪردار ادا ڪيو ۽ موسيقي جي آوازن ۾ نئون روح ڦوڪيو جن ڪي سُر چيو وڃي ٿو.

انهن جي موسيقي واري اثر جي لحاظ کان مختلف لوڪ قصن جي مضمون ۽ مرڪزي خيال مان موزون بنائڻ لاءِ انهن سُرن ڪي ترقي ڏني وئي آهي. شاهه جو رسالو انهن سُرن جي ترتيب سان سهيڙيل آهي . هر سر هڪ الڳ باب آهي انهن بابن ڪي ٻن مُک حصن ۾ ورهائي سگهجي ٿو. پهرين حصي ۾ اهي سر سمايل آهن، جن جا نالا ڪلاسيڪي موسيقي جي مختلف راڳن پنيان رکيل آهن. مثال طور ڪلياڻ، ڪنيات (کماچ)، سريراڳ، سهڻي، سارنگ، ديسي، ڪيڏارو، رامڪلي، بلاول، پرڀاتي، آسا ۽ ڪاموڏ وغيره، ٻيو حصو لوڪ قصن ۽ ٻين مضمونن جهڙوڪ سامونڊي ۽ گهاتو تي مشتمل آهي جن ۾ شاعر سامونڊي واپارين ۽ موتي چونڊيندڙن يا معروف مهاڻن جن ڪي پنهنجي پيشي، جنهن ۾ ويڙهاند ۽ قطعي فتح آهي جي مشڪلاتن سان منهن ڏيڻو پئي ٿو.

سر ڪاپائتي ۾ چرخي جو ذڪر آهي. چرخي جو ڪم انساني عمل جو ڏس ڏئي ٿو. چرخي تي سٺي يا خراب ڪم جي معنيٰ عمل جو سٺو يا خراب هئڻ آهي. سر رامڪلي ۽ سر پورب ۾ شاهه عبداللطيف ساڌن، جوڳين ۽ سناسين جي ڪتا ڳائي آهي جيڪي هڪ ماڳ کان ٻئي ماڳ ڏانهن سفر ڪن ٿا. شاهه انهن جي سفر ڪي حق جي طالبن جي مسافري سان مشابهت ڏني آهي. هي انهن جي سنگت ۾ خوشي محسوس ڪري ٿو ۽ هن ڪي جڏهن بي خبر ڇڏين ٿا ته پاڻ ڪي بي آرام محسوس ڪري ٿو. هي ڪڏهن ڪڏهن انهن جي ڳولها لاءِ هڪ هنڌ کان ٻئي هنڌ ڏانهن وڃي ٿو ۽ انهن ڪي نه پسي پاڻ ڪي ڏولائن ۾ ڏسي ٿو. سر ڪاموڏ ۾ شاعر نوري ۽ ڄام تماچي جي لوڪ قصي ۽ سر مارئي ۾ عمر ۽ مارئي جو ذڪر ڪيو آهي.

جڏهن انهن سرن مان هر هڪ سر ڳايو وڃي ٿو ته موسيقي سان گڏ ان جو روح به هر سر لاءِ مخصوص ٿي وڃي ٿو. موسيقي جو طريقو ۽ نمونو جذبات ۽ قصي سان لاڳاپيل آهي جنهن جو اظهار هر هڪ سر ۾ ٿئي ٿو.

سنڌ ۾ رائج موسيقي جي قسمن (سرن) ڪي رڳو شاهه عبداللطيف

ڏانهن منسوب نٿو ڪري سگهجي. هن علائقي ۾ ”سر موسيقي“ جي روايت صدين کان مشهور آهي ۽ ڪجهه سر يقيني طور شاهه لطيف جي اڳ واري دور سان تعلق رکن ٿا. اها حقيقت آهي ته ڪافي موسيقي جو هڪ قسم آهي جنهن کي مضمونن ۽ موسيقي جي سرن مطابق ورهايو ويجي ٿو. سسئي ۽ پنهون جي پريم ڪهاڻي، جيڪا شاهه عبداللطيف مختلف سرن ۾ ڳائي آهي، گهڻي ڀاڱي سر ڪوهياري ۾ ڳائي ويجي ٿي. شاهه عبداللطيف سسئي پنهون يا ٻيو قصو مڪمل ڳائڻ بدران انهن قصن کي مُک مضمونن لاءِ چونڊيو آهي. هن ڪجهه حالتون ڪٺي ان مان نتيجا اخذ ڪري انهن کي ڪافي ۽ بيتن جو ويس پهرايو آهي. تنهنڪري اهي حالتون ۽ نتيجا انهن قصن جا مضمون بڻيا ۽ روايتي طريقي سان انهن لاءِ موسيقي جا سر مقرر ڪيا ويا. سسئي ۽ پنهون جي پريم ڪهاڻي ۾ شاهه لطيف سسئي جي وسارڻ، ريگستان ۾ اڻ ٿڪ ڳولها ۽ ڪيچ مڪران پهچڻ لاءِ ڏکين جابلو رستن تي هلڻ ۽ هن جي منزل کي مکيه مضمون طور ڳايو آهي.

سسئي پنهون ۽ ٻين مشهور قصن جي ڪردارن کي شاهه لطيف تمثيلي انداز ۾ ڳايو آهي. سر ڪوهياري، جنهن ۾ هينئر سسئي ۽ پنهون جو قصو ڳايو ويجي ٿو، پنهنجي مضمون ۽ ڪردار جي لحاظ کان هاڻي پنهل جي ريگستان ۾ ڳولها ۽ وسارڻ تي پڇتاءُ ڪرڻ وغيره ساڳئي طرح سر راڻو ۽ مومل راڻو جي محبت جو ذڪر آهي جيڪو ان وقت اوج تي پهچي ٿو جڏهن راڻي پنهنجي زال مومل جي محبت تي شڪ ڪرڻ شروع ڪري ٿو ۽ فراق جو وڇوڙو ڏئي ٿو. مومل جدائي جا سور سهندي پنهنجي ساهه جي آخري گهڙي تائين راڻو جو پيار ٻيهر حاصل ڪرڻ لاءِ جتن ڪري ٿي. تنهن ڪري وڇوڙي جو سور ۽ شڪ ان قصي جا بنياد آهن. پيار جي پيچرن ۾ جيڪي ڏکيائون اچن ٿيون ۽ ان لاءِ زندگي سميت مختلف قربانيون ڏيڻ اصل ۾ ان سر جا بنيادي خيال آهن.

سر سهڻي ۾ سهڻي ۽ ميهار جي محبت جو ذڪر آهي ۽ ساڳئي سر ۾ ڳايو ويجي ٿو. پنهنجي محبوب سان ملڻ لاءِ دلي جي سهاري ڪاري اونداهي رات ۾ ندي پار ڪرڻ جي ڪوشش دؤران سهڻي سنڌو ۾ ٻڏي ويجي

ٿي. محبت جي پورائي لاءِ جيڪي ڪوششون ڪيون وڃن ٿيون تن کي سُر ۾ قصي ۾ مُک خيال طور پيش ڪيو ويو آهي. مست نديءَ کي محبت جي راهه ۾ ايندڙ رڪاوٽن ۽ دلي کي مشڪلاتن تي قابو پائڻ لاءِ غير انحصاري شي جي تمثيل ۾ پيش ڪيو ويو آهي. تنهنڪري سر سهڻي جو اثر هن مضمون تائين محدود آهي ۽ گيت کي اثرائتو بڻائي ٿو.

عمر ۽ مارئي جو قصو هڪ کان وڌيڪ سرن ۾ ڳايو وڃي ٿو. ان قصي جو بنيادي خيال پنهنجي وطن ۽ ماروئڙن سان الڳ ٿيڻ کان پوءِ انهن لاءِ پيار آهي. سنڌي ڀيروي عمر ۽ مارئي جي قصي لاءِ وڌيڪ موزون آهي پر اهو روحاني لڳاءُ لاءِ پڻ مناسب آهي. لورائي جوڳ، آسا، پرڀاتي، منجهه ۽ سنڌي ڀيروي سر به روحاني ۽ مادي محبت سان لاڳاپيل مضمونن لاءِ موزون آهن. سر سورٺ ۾ فن لاءِ قرباني، انجام پاڙڻ جو عزم ۽ فنڪار ڏانهن خيراتي ورتاءُ جو ذڪر ٿيل آهي. ان قصي جو عروج موسيقي جي فن جي مڃتا طور قصي جي مُک ڪردار (هيرو) راءِ ڏياچ جو سر قربان ڪرڻ آهي.

سر سارنگ چؤماسي جي موسم ۾ جهڙ، مينهن، هوائن ۾ مينهوڳي موسم ۾ ساوڪ جي اڀرڻ جو فطري منظر ڏيکاري ٿو. ماڻهن جي سرهائي ۽ خوشي حضور اڪرم ﷺ جن جي ذريعي اسلام جي عام ٿيڻ جي تمثيل پيش ڪري ٿي. مينهن پوري انسان ذات لاءِ قسمين قسمين جا فصل ڪٺي اچي ٿو جنهن سان خوشحالي ۽ قدرتي حسن ۾ اضافو ٿئي ٿو. جيڪا اسلام جي عالمگيريت جو تمثيلي اندازو آهي. سارنگ جي موسيقي جو نمونو سر جي نالي ۾ ڳايل گيتن جي روح لاءِ موزون آهي ۽ حضور اڪرم ﷺ جن جي واکاڻ تي مضمون سان ٺهڪندڙ پڻ آهي.

قصو ڪوتاهه ته روايتي سنڌي موسيقي جي مضموني خصلت علائقي کان منفرد آهي نندي ڪندجي ڪنهن بي علائقي ۾ اها روايت چالو نه آهي. پر شايد اوڏ ۽ آسپاس جي علائقي ۾ ملي ٿي جيڪا اڳ نيم ڪلاسيڪي موسيقي جي اثر هيٺ آهي.

سنڌي موسيقي جي اها اصلي خصلت پاڪستان جي قومي موسيقي جي واڌ ۽ ترقي لاءِ نوان رستا کولي ٿي. هڪ طرف سنڌي موسيقي

فطري منظر، بدلجندڙ موسمن، پکين، چوپائي مال، ندين، سمنڊ ۽ قدرتي ماحول مان اتساهہ وٺي ٿي تہ ٻي طرف ان جون پاڙون انساني جذبن ۽ احساسن ۾ کتل آهن جيڪي آڳاٽي وقت کان اهي سر ڳائي رهيا آهن.

اها سادي، اثرائتي، موهت ڪندڙ ۽ مقصد پري موسيقي پنهنجي ماهرن لاءِ اڻ ملهہ خزانو حاضر ڪري ٿي جيڪي اسان جي قومي موسيقي ۾ انقلابي تبديليون آڻڻ چاهين ٿا. چونڊ ۽ جذب ڪرڻ جي عمل ذريعي اهي موسيقي جي عظيم نظام جي اختراع ڪري سگهن ٿا، جنهن جو بنياد ڪلاسيڪي موسيقي جي پختين پاڙن تي هوندو. سنڌ جي لوڪ موسيقي ٻين علائقن جي لوڪ موسيقي سان گڏ اصلي مواد مهيا ڪري ٿي جيڪا اڳ ئي شاهوڪار ۽ طرحين طرحين رنگن سان مالا مال آهي. اها پاڪستان جي قومي موسيقي کي شاهوڪار بنائڻ لاءِ نوان رخ ڏئي سگهي ٿي جنهن سان اسان کي نام نهاد مغربي موسيقي کان ڇوٽڪارو ملندو. اهو هڪ مشڪل مرحلو آهي پر پنهنجي مٿان ڪلاسيڪي نيم ڪلاسيڪي، روايتي ۽ لوڪ موسيقي جي خزاني تي پاڙي ان جي سونهن حاصل ڪري سگهون ٿا.

(سنڌ ۾ موسيقي جي ترقي) سنڌ يونيورسٽي پريس حيدرآباد 1973ع تان ورتل)

اين. اي. بلوچ

شاهه عبداللطيف - جديد دور جو باني

شاهه عبداللطيف جي هڪ عظيم شاعر جي سڃاڻپ سندس موسيقي جي ذهانت تي پردو وجهي ڇڏيو آهي. حقيقت ۾ هن جي فن ۾ شاعري ۽ موسيقي هم معنيٰ طور آيل آهن ۽ هن بابت موسيقي ۾ لفظن جو اظهار ڪن ٿا.ان ڪان علاوه, هن شاعر موسيقار جي موضوعاتي مزاج, جنهن جي جهلڪ هن جي بيت جي مورثي بحر وزن مان ظاهر آهي. هن موسيقي جي هڪ اداري جو بنياد وڌو جنهن مان شاهدي ملي ٿي ته هي موسيقي جي جديد دور جو باني آهي. هندستاني موسيقي جي نظريي ۽ مشق ۾ امير خسرو (1255-1350) جي انقلاب ڪان وٺي, شاهه عبداللطيف (1689- 1752) موسيقي جي ميدان ۾ نئين جاڳرتا لاءِ پنهنجي عظيم تصور ۾ انفرادي حيثيت رکي ٿو.

اهو ياد ڪرڻ ضروري آهي ته امير خسرو (عربي – فارسي ۽ ترڪي سرشتي ۽ موسيقي جي روايتي هندو سرشتي) ۾ جيڪا نئين ترڪيب ڳولي اها مُک طور ڪلاسيڪي فن سان واسطو رکي ٿي. هنهي ڪلاسيڪي روايتن جو بنيادي خصلتون ٻيهرجوڙي انهن ۾ سهڪار ۽ وحدت پيدا ڪئي وئي. ڪلاسيڪي فن جي دائري ڪان ٻاهر, امير خسرو قوالي جو نمونو ايجاد ڪيو جيڪو ٻڳتي گيت ڳائڻ لاءِ هڪ وسيلي طور استعمال ٿيندو هو.

امير خسرو ڪان اٽڪل 4 سؤ سال پوءِ, شاهه عبداللطيف منظر عام تي آيو. امير خسرو وانگر هي به عظيم شاعر ۽ صوفي هو. هي وطن پرست هو جاڪاڻ ته فارسي زبان جي درٻاري حيثيت هوندي به هن ماڻهن جي ٻولي سنڌي کي پنهنجي اظهار جو ذريعو بڻايو. جيتوڻيڪ امير خسرو فارسي ڳلهائيندڙ هو. هن ٻاشا مرتب ڪئي جيڪا ماڻهن جي زبان هئي ۽ ان کي وسيلي طور استعمال ڪرڻ ۾ خوشي محسوس ڪئي. شاهه عبداللطيف

موسيقي جي ميدان ۾ هڪ نئين تحريڪ جو پڻ باني هو.

معلوم ٿئي ٿو ته شاهه عبداللطيف هندستاني موسيقي جي روايت، اصليت ۽ پوءِ وارين ترقين کان چڱي طرح واقف هو. ڇو ته جيڪو سنڌ جي پراڻي راڄڌاني هو مغل دؤر کان اڳ به موسيقي ۽ موسيقارن جو مرڪز هو. ان مرڪز ۾ اڪبر ۽ سنڌ ۾ ترخانن جي صاحبي دؤران ٺٽي ۾ موسيقي ايتري قدر مقبول ٿي، جو ڪجهه روايتن مطابق، هر گهر ۾ مڌرسرتارن ۽ دهل جي ٿاپ جو آواز ٻڌڻ ۾ ايندو هو. مرزا جاني بيگ (وفات 1601ع) ۽ هن جو پٽ مرزا غازي بيگ (وفات 1612ع) موسيقي جا ماهر هئا جن تودي راڳ جي ادائگي ۾ ڪماليت حاصل ڪئي. مرزا غازي بيگ "علم الادوار" جي راڳن جي سهيڙپ ۽ "تالن" جو وڏو ڄاڻو هو.

اها ڪلاسيڪي روايت شاهه عبداللطيف جي دور تائين جاري رهي ۽ ٺٽي جي مغل گورنرن جي دربار ۾ان ۾ نئون مزاج ۽ ڪاريگري پيدا ٿي جن ۾ اهي پڻ شامل آهن جن جي شروعات دهلي ۾ ٿي. امير خسرو کان پوءِ هندستاني جي موسيقي جو ادارو لڳاتار ترقي ڪندو مغل عروج ۾ پنهنجي دؤر تي پهتو ۽ مغل عظمت جي زوال سان ان جو وقار به گهٽجڻ لڳو. شاهه عبداللطيف مغل بادشاهه محمد شاهه جي حڪمراني (48 - 1719ع) دؤران زندهه رهيو جنهن جي دؤر ۾ موسيقي جي آسان طريقي ۽ وڏيڪ جديد نمونن اڳ جي مضبوط طريقي ۽ پختن نمونن جي جاءِ والاري. قوالي ٻيهر صوفياڻي موسيقي تي ڇانئجي وئي.

جاڳرتا پيدا ڪرڻ جي لاءِ شاهه عبداللطيف اٽڪل 1742ع ۾ ڀٽ شاهه ۾ موسيقي جو هڪ ادارو قائم ڪيو جڏهن هن اتي، مستقل رهائش اختيار ڪئي. هن نئون ساز ايجاد ڪيو. پنهنجي پوئلڳن مان نون موسيقارن کي مختلف بابن ۾ سهيڙيو جن کي "سُر" چيو وڃي ٿو ۽ هر سُر کي امن ڀري ماحول ۾ موسيقي جو مزو وٺڻ لاءِ رات کي مشق ۽ نئين موسيقي ڳائڻ لاءِ مخصوص ڪيو ويو. اهو وقت سومهڻي ۽ صبوح جي نمازن جي وچ ۾ هو. شاهه عبداللطيف جي زندگي اڳين ڏهن سالن ۾ نئين موسيقي ۽ ان جي ادائگي جي طريقي ۾ ڪماليت پيدا ڪئي ۽ تمر جي اڳواٽي ۾ موسيقارن جي

گروهه ڪي سکيا ڏني جن اڳتي هلي ان اداري جون واڳون سنڀاليون. شاهه عبداللطيف جي لاڏاڻي ڪانپوءِ (1752ع) خميس ڏينهن جمعي جي رات شاهه جو راڳ ڳائڻ لاءِ چونڊي وئي ۽ اها روايت اڄان تائين جاري آهي. سنڌ ۾ موسيقي جي جيئاپي ۾ ان اداري اهم ڪردار ادا ڪيو ۽ ان جي علائقائي موسيقي تي اثر ۽ اداري جي قائم رهڻ سبب اسان ان جي مزاج، مقصد ۽ اثرن جو اڀياس ۽ ڇيد ڪرڻ لائق ٿي سگهيا آهيون.

نئون ساز

سڀ کان پهريائين شاهه عبداللطيف نئين موسيقي لاءِ نئون ساز ايجاد ڪيو ۽ ان کي "تنبورو" نالو ڏنائين. تنبور جي چونڊ هندو - مسلم موسيقي جي روايت جي تسلسل سبب ڪئي وئي. سڀ کان اڳ تنبورو مصر ۾ ايجاد ڪيو ويو جنهن کي بعد ۾ وچ اوڀر ۽ فارس ۾ اختيار ڪيو ويو ۽ اتان ننڍي کنڊ ۾ پهتو. آڳاٽي دور ۾ عربن جيڪو تنبورو استعمال ڪيو ان ۾ چار تارون هيون ۽ ننڍي کنڊ جي تنبور ۾ پڻ چار تارون هيون جنهن کي "چؤتارو" سڏبو هو. شاهه عبداللطيف پنجن تارن تي مشتمل تنبورو ايجاد ڪيو.

جستائين آوازن جي ترتيب جو تعلق آهي.ان جي پنجن تارن جي ترتيب مختلف رکي وئي آهي. پڇاڙي تي ٻاهرين تار مڌم سپتڪ جي پنجم تي رکي وئي آهي. ان تار کي "زبان" جو نالو ڏنو ويو. يعني تنبور جي زبان جيڪا سرتارن جو تلفظ اتاري. اهڙي طرح پنجم آواز جي بنيادي ادائگي ڪندڙ هو. اهو اصول اصلي عرب فارسي روايت سان ٺهڪندڙ هو ۽ هينئر به عرب - ايراني سرتار اوچي آواز ۾ ڳايا وڃن ٿا.ٻيو ته تنبور تي نئين سر (باب) جو سرتار ڇيڙيو ويجي ٿو ان کي "تند وڄڻ" سڏيو ويجي ٿو ان کان پوءِ جڏهن وائي ترتيب جي ادائگي جو آواز اڀري ٿو ته تنوار تي سڄي هٿ سان وڄندڙ ڏوڪا "تال" مهيا ڪن ٿا. شاهه عبداللطيف جو مقصد هو ته "تال" جي ڏکي حرفت کي سادو بڻايو وڃي. تنهنڪري هن رڳو ٻه بنيادي تال ايجاد ڪيا. هڪ ڏيڍي ۽ ٻيو ٻه تالي جن ۾ سڀ سرتار ڳائي سگهجن ٿا. شاهه عبداللطيف پنهنجي تنبور تي هڪ آزاد قسم جو آواز اڀاريو جنهن کي "ڇيڙ" ڪوٺيو ويو. ان

۾ مخصوص سرن هيٺ وائي جون ترتيبون ڪنهن تال کان سواءِ ڳائيدا هئا. اهو اسان کي شاهه جي جوڙيل آوازي موسيقي تي نظر وجهڻ تي مجبور ڪري ٿو.

آوازي موسيقي Vocal Music

شاهه عبداللطيف جي قائم ڪيل موسيقي جي نئين اداري ۾ تيار ڪيل آوازي موسيقي جي طريقي تي وڌيڪ تحقيق ٿيڻ گهرجي. راڳڻ ۽ راڳڻين جي چونڊ، جيڪا شاعري جي مجموعي (رسالي) ۾ ڏنل آهي يا جيڪي هينئر به شاهه جي راڳ جي اداري هيٺ ڳايا وڃن ٿا. اسان کي هيٺيان نتيجا ڪڍڻ تي مجبور ڪري ٿي:

1. نئين موسيقي جي اداري هيٺ نئين نموني ادائگي لاءِ 36 راڳڻين جي چونڊ ڪئي وئي. انهن مان 30 راڳڻيون صرف شاهه جا بيت ڳائڻ لاءِ استعمال ڪيون ويون جڏهن ته 6 راڳڻيون ٻين ترتيبن لاءِ استعمال ٿيڻ لڳيون. 36 راڳڻين جي چونڊ شاهه جي ان ارادي طرف اشارو ڪري ٿي ته جيئن 6 راڳڻ ۽ 36 راڳڻين جي ڪلاسيڪي روايت برقرار رهي.
2. اصلي عرب- ايراني روايت ڏانهن ڌيان ڇڪائڻ لاءِ ٻه سرتار "يمن" ۽ "حسيني" 36 سرتارن جي ان چونڊطريقي ۾ شامل ڪيا ويا. هاڻي عرب - ايراني سرشتي ۾ "حسيني" 12 بنيادي راڳڻ مان هڪ آهي. "يمن" پڻ ان سرشتي سان تعلق رکي ٿو اهي ٻئي سرتار مڪمل يا ڪجهه، ديسي هندستاني سرتارن سان ملائي نيون راڳڻيون ايجاد ڪيون آهن. انڪري يمن ڌن استعمال ڪري "ايمڻ" ۽ "ايمڻ ڪلياڻ" ڪڍيا ويا ۽ ساڳئي طرح "حسيني" ڌنون مقامي سرتارن سان مليون. حسيني ۾ امير خسرو جي "مليل ڌن (Crossed Tune) کي استعمال ڪندي بعد جي استادن "حيسني ڪنارا" حسيني توڏي" ڌنون ايجاد ڪيون. پر شاهه عبداللطيف پهريون شاعر هو جنهن ٻن سرتارن يعني "يمڻ" ۽ "حسيني" کي سندن اصلي نالن سان پڪاريو ۽ انهن کي هن چونڊ گروهه ۾ شامل ڪيو.
3. باقي رهيل 34 سرتارن مان شاهه عبداللطيف موسيقي جي

ڪلاسيڪي روايت مان 17 ۽ مقبول سنڌي لوڪ موسيقي مان بہ 17 ڪنيا جيڪي ڪلاسيڪي فن مان ورتا ويا انهن ۾ (1) ڪلياڻ (2) ڪنيات (خماج) (3) سريراڳ (4) سهڻي (5) سارنگ (6) ڪيڏارو (7) ديسي (8) سورٺ (9) بروهندي (ڪلاسيڪي) (10) بروو سنڌي (11) رامڪلي (12) بلاول (13) آسا (14) ڏ نبري (15) پوربي (16) ڪاموڏ ۽ (17) بسنت. شاهہ جي راڳ هيٺ انهن سرتارن جي سر انجامي ان طرف اشارو ڪري ٿي تہ هن ڪلياڻ، بلاول ۽ ڪنيات جو ڪلاسيڪي روح برقرار رکيو ڇاڪاڻ تہ انهن تي بنيادي ٺيٺ (Theats) جوڙيا جن سان ڪجهہ ٻيا سرتار تعلق رکن ٿا. ڪلاسيڪي روايت جا باقي 14 سرتار انهن نمونن ۾ برقرار رکيا ويا جن ۾ ماڻهن اهي ڳايا. ان ڪري شاهہ جي راڳ هيٺ انهن هرهڪ سرتار جي عملي ترتيب ان جي ڪلاسيڪي ترتيب جي شاهدي نٿي ڏئي.

4. ٻيا 17 سرتار سنڌي لوڪ موسيقي مان ورتا ويا. (1) سامونڊي (سمنڊ جي پورهتين جي گيت جي ڌن) (2) آبري (پاڻي کان محروم ريگستان جي ڌن) (3) مذور (بي وس انسان جي گيت جي ڌن) (4) ڪوهياري (جابلو علائقي جي ڌن) (5) راڻو (مومل - راڻو جي محبت جي ڌن) (6) ڪاهوڙي (محنت ڪندڙ پورهتين جي ڌن) (7) رپ (محبت جي ڌن) (8) ڏهر (ٻجهتي گيتن جي ڌن) (9) ڪاپائتي (اٽندڙ ڇوڪري جي گيت جي ڌن) (10) ليلان (ليلان چنيسر جي محبت جي ڌن) (11) پرياتي (فجر مهل جي ڌن) (12) گهاتو (ماهر مهاڻي جي ڌن) (13) سين ڪيڏارو (شڪاري جانورن، شينهن ۽ شاهين جي ڌن) (14) مارئي (عمر ۽ مارئي جي قصي جي ڌن) (15) ڍول مارو (ڍول - مارو جي محبت جي ڌن) (14) هير (هير - رانجهي جي محبت جي ڌن) (15) ڪارائل (ڪاري سان جو گيت).

لوڪ موسيقي مان نڪتل انهن سرتارن جا نالا ۽ ترتيب جو مڪمل اڀياس اجان تائين ڍنگ سان نہ ڪيو ويو آهي تہ جيئن انهن جي اصليت ۽ اهميت جو اندازو لڳائي سگهجي. انهن مان ڪجهہ اسان تائين نہ پهتا.

چاڪاڻ ته اٽڪل 290 سال اڳ شاهه جي راڳ هيٺ ڪجهه سرتا رن جو ڳائڻ وڄائڻ ختم ٿي ويو. پر سرتار مڏ ور هينئر به اولهندي علائقي جي ٽڪري ۽ لسٻيلي جي علائقي جو ديسي سرتار ۽ مقبول آهي.

شاهه جي راڳ جي اداري ۾ چونڊ سرتارن جي گروهه جو مٿيون نمونو شامل ڪرڻ معنيٰ پريو آهي. موسيقي جي ڪلاسيڪي روايت مان ڪجهه سر تار ۽ ساڳي تعداد ۾ ديسي لوڪ موسيقي جي مقبول روايت مان ڪجهه سرتار ۽ ساڳي تعداد ۾ ديسي لوڪ موسيقي جي روايت مان ڪجهه ڪڻڻ ان امر طرف اشارو ڪري ٿي ته شاهه پنهنجن ماڻهن جي موسيقي جو قدر وڌائڻ چاهيو ۽ پنهنجين اڻ ڪٿ صلاحتين کي استعمال ڪري ڪلاسيڪي روايت ۾ نئون روح ڦوڪيو.

شاهه عبداللطيف جي موسيقي جي نئين روايت سنڌ ۾ موسيقي جي مزاجن تي تمام گهڻو اثر وڌو. ڪلاسيڪي سرتارن مان ڪلياڻ، سارنگ، ڪيڏارو، سورٺ، آسا. بلاول، ڏسنري، ۽ بسنت پوري ملڪ ۾ بيهر مقبول ٿيا. ٻئي طرف، لوڪ سرتار جهڙوڪ ڪوهياري، راڻو، ڏهر، پرڀاتي، وغيره، جيڪي اصل ۾ مقامي حيثيت ۽ اهميت رکن ٿا. تمام گهڻو مشهور ٿيا ۽ پوري ملڪ ۾ وڃڻ ۽ ڳائجڻ لڳا. هينئر ريڊيو پاڪستان جي وسيلي ڪوهياري ۽ راڻو قومي ميجتا حاصل ڪري چڪا آهن.

آخر ۾ شاهه عبداللطيف جي ٻي اهم حاصلات جو ذڪر ڪرڻ ضروري آهي.جيستائين آوازي موسيقي جي حقيقي ادائگي جو تعلق آهي شاهه عبداللطيف اڪيلي ادائگي (Solo Performance) جي بدران ٽولي جي ادائگي (Chorus Performance) جو بنياد وڌو. ان نئين رواج مطابق 5 يا 6 ڳائڻن تي مشتمل ٽولي جو ڪم هن ريت ورهايو ويو. هڪ ٽولي جو اڳواڻ هو جنهن جي ٻين کي واٽ ونٽي هئي. جيئن ته وائي جي ترتيب ڳائيندي سرتار جنم ورتو انڪري ٽولي جا اڏرڪن اوچو لهجو اختيار ڪندا جڏهن ته ٻيا هيٺين لهجي تي سرڪيندا. اها عملي ورچ چڙهندڙ ۽ لهندڙ لهجن جي سرن کي هڪٻئي ۾ جذب ڪيو هو هڪ سلوڪي اثر (Harmonical Effect) پيدا ڪيو جيڪو شايد نندي ڪنڌ جي موسيقي جي تاريخ ۾ پنهنجي قسم

جي پهرين شروعات هئي.

مطلب تہ شاهہ عبداللطيف موسيقي جو نئون اوزار ۽ ادائگي جو نئون طريقو ايجاد ڪرڻ سان گڏ جديد ۽ لوڪ فن جي ترڪيب جي بنياد تي موسيقي جي نئين رواج جو بنياد وڌو. پنهنجي موسيقي کي ٻيهر جيئارڻ ۽ اصلي قومي پاڪستاني موسيقي جي ترقي لاءِ اسان کي شاهہ عبداللطيف جو ڏنل ڪس وٺڻ گهرجي. هندستاني موسيقي جي هندو – مسلم روايت کي لوڪ موسيقي جي ذريعي نئين سر جياري سگهجي ٿو. پاڪستان علائقائي لوڪ موسيقي ۾ ڏاڍو شاهوڪار آهي ۽ قومي سطح تي ڪم ڪندڙ موسيقي جي اداري ذريعي ان ميدان مان موزون نموني فائدو وٺي سگهجي ٿو.

("سنڌ ۾ موسيقي جي ترقي" سنڌ يونيورسٽي پريس 1973ع ۾ ٻيهر شايع ٿيو.)

■

اينـي ميري شمل

شاھ لطيف جو سر سارنگ

شاھ جو رسالو جي پهرين ڇپيل شماري جي تعارف ۾ ٻولين جي عظيم جرمن ماهر ۽ پادري ارنيسٽ ٽرمپ ان عظيم ڪتاب جي خاصيت بابت لکي ٿو "هرهنڌ ٿهليل خوبصورت ٽڪرن ڪان، جيڪي هن جي محنت جو ڪليل اظهار آهن، ساندييندڙ شاگرد سرهائي محسوس ڪندو."

ٽرمپ جو اهو فيصلو اهميت رکي ٿو ڇاڪاڻ ته پروٽيسٽنٽ پادري هئڻ سبب هي غير عيسائي مذهبي شاعري جو گهٽو چاهيندڙ هو. پنهنجين مختلف لکڻين ۾ هن پنهنجا زبردست ويچار ونديا آهن. ان ڪان ڪجهه اڳ، شاھ عبداللطيف جي شاعري لاءِ سر رچرڊ برٽن پنهنجي عقيدت جو اظهار ڪيو ۽ صوبي سنڌ ۾ شاھ جي بيتن جي چاهت بابت زندھ لفظن ۾ منظر چڪيو آهي ۽ ٻني ۾ هر ڪاهيندڙ هاري جي چپن تي ترڪندڙ مني سر جو ذڪر ڪيو آهي. ٽرمپ جي شاھ جو رسالو جو مشهور شمارو ۽ سنڌي ٻولي ۽ ادب، جنهن اڳتي هلي 1872ع ۾ سنڌي ٻولي جي ويا ڪرڻ جو روپ اختيار ڪيو. ان ڪان هڪ سئو سال پوءِ شاھ لطيف جي چاهيندڙن، هندو ۽ مسلمان، ڪيترائي ڪتاب ۽ اڻ ليک لکيا. شايع ڪيا. اردو سان گڏ انگريزي ۽ جرمن ٻولين ۾ ترجمو ڪيا ويا آهن. مگر مغربي دنيا ۾ عام پڙهندڙن لاءِ رڳو هڪ مُک عالماڻو ۽ جامع ڪتاب موجود آهي. اهو ڊاڪٽر سورلي لکيو آهي. ان ۾ هن شاھ عبداللطيف بابت اپياس، سندس زندگي جو پس منظر ۽ علمي پورهيي تي قلم کنيو آهي. منهنجي خيال ۾ پير حسام الدين شاھ راشدي جي رسالي جي ترجمي ۾ لکيل تعارف سان هر هڪ سهمت ٿيندو ته ڄم جي لحاظ کان سنڌي هئڻ تي فخر هئڻ جي باوجود شاھ جو اوير ۽ اولھ سان هڪ جهڙو تعلق آهي ۽ پوري دنيا جي حساس ماڻهن جي پيار جو مستحق آهي.

شاہ محض زندہ یا سندھی زبان کے شاعر نہیں ہیں۔ انکی شخصیت عالمگیر ہے۔

زبان اور ولادت کی وجہ سی اگرچہ سندھ کو ان کی بدولت ایک لافانی شرف حاصل ہے' لیکن در حقیقت ان کی ذات یا ان کا پیغام نہ کسی خاص خطے کی ملکیت ہے نہ کسی مخصوص طبقے کی میراث۔ وہ پوری انسانی برادری کی میراث ہے اور ہر اہل دل انسان کی روح اور فکر کے لیئے باعث تقویت اور تسکین ہے چاہے کوئی مشرق میں رہتا ہو یا کسی کا مسکن مغرب میں ہو۔

شاھ جي شاعري پڙھندي عالم ارڙھين صدي جي ھن صوفي شاعر جي مھارت تي اتپن ٿئي ٿو تہ ڪيئن ھن پنھنجي اسلامي ريت جو ھندستاني موسيقي جي لوڪ روايت ۾ اظھار ڪيو آھي ۽ پنھنجي مسلمان ھئڻ جي سڃاڻپ برقرار رکي آھي. يقيني طور ھي قرآن شريف جو وڏو ڄاڻو ھو جنھن جو ھن جي زماني ۾ سندس مادري ٻولي ۾ ترجمو ٿي رھيو ھو ۽ ان جي تشريح ٿئي جي نقشبندي عالمن لکي. ھاڻي وانگر ان وقت بہ اھو شاعري ۽ نثر جي اتساھ جو مک وسيلو ھو جنھن جي شھادت ان پاڪ ڪتاب تي سنڌي ٻولي ۾ لکيل ڪتابن مان ملي ٿي. ساڳي طرح ھن کي حديثن تي بہ عبور حاصل ھو خاص طور اھي جيڪي صوفي صدين کان استعمال ڪندا ھئا. پر ھن قرآن شريف جي لفظن ۽ حديثن کي محبت ڪندڙ ڇوڪرين جي چپن جو سينگار بڻايو جن انھن کي طاقت بخشي. اھڙي طرح شاھ لطيف سنڌ ۽ پنجاب جي انھن صوفين جي روايت پيھر جيئاري جيڪي محب ۽ محبوب ڇوڪرين جو ديسي ھندستاني روايت ۾ اظھار ڪندا ھئا. ھن جون بھادر عورتون (Heroes) جيڪي سنڌو ماٿري جي لوڪ قصن جون مک ڪردار آھن، الله تعاليٰ طرفان نازل ٿيندڙ مصيبتن کي منھن ڏيڻ لاءِ بھادري جو مظاھرو ڪن ٿيون: عرب دنيا ۽ ايران لفظ "بلا" (مصيبت) کي لفظ جي "بلا" (ھائو) سان نہ ڳنڍيو جيڪي اڻ خلقيل روحن الله تعاليٰ جي حڪم "الست بربڪم" ڇا مان اوھان جو رب نہ آھيان؟ جي جواب ۾ چيا، انڪري شاھ سھڻي جي واتان چئي ٿو:

الست ارواحن کي، جڏھن چيائين جيئن
قالوا بليٰ قلب ۾، تيو تفاول تيئن

محبتي ميهار جي، آئون سنهوڙي نينهن،
سرتيون ساهڙ سيئن، هلڻ مون حق ٿيو

شاعر کي صوفياڻي محبت جي راز جي ڄاڻ هئي جيڪو سڪايل روح آهي ۽ آخر ۾ محبت جي شڪل اختيار ڪري ٿو. جيئن شيراز جي روز بيحان باقلي ٻارهين صدي عيسوي ۾ چيو ته: هن جي احساسن جو پڙاڏو ريگستان ۾ چيل سسئي جي لفظن ۾ نظر اچي ٿو جيڪي سر ماڌوري ۾ چيل آهن.

رڃن ۾ رڙ ٿي، ڪر سارنگي ساز،
اي عشق جو آواز، ماڻهو رکن منڌ تي.

پر شاهه لطيف جي شعرن ۾ چوڪريون مولانا جلا ل الدين رومي جون پوئلڳ آهن ۽ پنهنجي محب کي پسڻ لاءِ مسافري دوران ڪين اهو تجربو حاصل ٿئي ٿو جيڪو رومي پنهنجي مثنوي ۾ بيان ڪيو آهي:

تشنگان گر آب جویند در جہاں - آب جوید ہم بعالم تشنگان

رڳو اڃايل پاڻي جي تلاش ۾ نه آهي، پر پاڻي پڻ اڃايل جي ڳولها ۾ آهي
اندر جنين اڃ پاڻي اڃيو ان کي

اهو فطري آهي ته سنڌ ۾ جيڪي روايتي لوڪ قصا ۽ سسئي، مارئي ۽ سهڻي وغيره جا ڏک ۽ مشڪلاتون بيان ڪن ٿا انهن کي هنن سرن سان چاهه پيدا ڪرڻ گهرجي. اسان کي اهو ياد رکڻ گهرجي ته شاهه جا ٻيا شعر پڻ مختلف روايتي عنصرن جو حسين ميلاپ آهن ۽ ڪماليت جي بلندين تي پهتا. ان ڪري اهي قصن جي بهادرن (Heroes) جي ڪارنامن کان وڌيڪ ڪشش رکن ٿا. منهنجي خيال ۾ شايد شاهه جي فن جو سڀ کان وڌيڪ موهت ڪندڙ مثال مينهوڳي گيت سر سارنگ آهي جنهن تي سچل سرمست به ڪم ڪيو پر ان ۾ شاهه جي ڪشش ۽ گهري محبت نه آهي. سورلي پنهنجي ان بيان ۾ سچو آهي:

”مينهن بابت گيتن جو هڪ سٺو چوڻ تعداد سر سارنگ جي شڪل ۾ موجود آهي. انهن گيتن ۾ شاهه عبداللطيف شاعري جي بلند سطح تي

پهچي ٿو جنهن ۾ هن شاعري جي ڪائناتي ٻولي استعمال ڪئي آهي ۽ وقت، مڪان يا ٻي سوڙهي مزاج جي حد بندين کان آجو نظر اچي ٿو ميونهن جي موسم جيڪا خوبصورت گيت جي صورت ۾ سرهائي کڻي اچي ٿي اها شيلي جي فن ۾ نظر اچي ٿي.

"معذوري آهي
سرهائي ڪلام ۽ مٺي موسيقي وڃي ٿي.
چيٽ واري ڪوئل ٻولي ٿي.
هاري زمين کيڙڻ لاءِ هر سانباهي ٿو
ڏنار سرها آهن. ها، سرهي مينهن،
جيڪو منهنجي دوست اڄ برپا ڪيو آهي،
لاءِ هن جي سونهري صف بندي"

شيلي جي عظيم شعر (The Cloud) بابت سورلي جو حوالو مناسب آهي:

"مان سمنڊن ۽ ندين مان اڃايل گلن لاءِ تازو پاڻي آڻيان ٿو".

پر سر سارنگ جو خيال پنهنجي گهري مذهبي معيار، جيڪو ان جي حقيقي خاصيت سان سينگاري ٿو ۽ هندوستاني ۽ اسلامي روايتن جو حسين ميلاپ آهي، شيلي جي فن تي سرسي رکي ٿو.

ڪلاسيڪي سنسڪرت شاعري کان وٺي هندستاني گيتن جو اڀياس ڪندڙن کي ڄاڻ آهي ته مينهوڳي مند اهو وقت آهي جڏهن شاعر نوجوان ڇوڪري يا عورت جي آواز ۾ محبت ۽ فراق جا گيت ڳائن ٿا. اهي مينهن جي سرهن ڏينهن سان ٺهڪندڙ نه آهن. جڏهن قدرت ٻيهر ڪر کڻي ٿي ۽ هر هنڌ گل ظاهر ٿين ٿا، پکي لات لنون ٿا ۽ هر هڪ خوشحالي جي اميد سانڍي ٿو. ڪنوڻ جو ڳاڙهو لباس شاعرن کي رنگين ڪپڙن، جيڪي شادين جي موقعن تي پهريا وڃن ٿا، جي ياد ڏياري ٿو مينهن وارن ڪلاسيڪي گيتن جي روايت ننڍي ڪنڊ جي بي شمار لوڪ گيتن سان گڏ امير خسرو جي دهلوي جي ديوان جي پهرين سٽ ۾ پڻ نظر اچي ٿي جنهن ۾ هي مينهوڳي موسم ۾ وڇوڙي

جي شڪايت ڪري ٿو:

ابرمی یارد و من میشوم از یار جدا   چو کنم دل بچنین روز زدلدار جدا
ابر و یاران و من و یار ستاده بوداع   من جدا گریا کنا ابر جدا یار جدا

اِن احساس جو پڙاڏو صدين آڳاٽي ”باره ماسا“ (Bara Masa) جي شعرن ۾ نظر اچي ٿو جنهن ۾ محبوب عورت صوفياڻي انداز ۾ هر مهيني پنهنجا احساس اوتي ٿي ۽ سڪايل روح کي مندن جي مختلف اندازن ۾ پنهنجي خالق سان محبت جو اظهار ڪري ٿي.

قرآني حلن ڪان شروعات ڪندي، بغداد جي شروعاتي صوفين الله تعاليٰ جي پر رکي مينهن جو ذڪر ڪيو جيڪو مومنن ۽ مشرڪن جي دلين ۾ موڪليو وڃي ٿو. اها رحمت نعمتن جي ميوي، خوشحالي جي گلن ۽ ٻاجهه جي ميون سان مومنن جون دليون سرهائي سان ڀري ٿي ۽ ان جي ظلمت کي قدرتي ڪاوڙ جي ڪنوڻ سان تباهه ڪري ٿي. دل جي باغ جو اهو خيال ايران جي صوفي شاعرن جو پسنديده موضوع بڻيو. مولانا جلال الدين روميؒ جو ديوان مينهن جي خيال سان تمتار آهي. هي ان مينهن جي واکاڻ ڪري ٿو جيڪو سردي جي مند جي پڄاڻي تي اچي ٿو ۽ سادي دنيا جي جميل ڏرتي کي پکڙائي ٿو. وڻن کي ڏکهي اونگهه مان جاڳائي کين ساوڪ بخشي ٿو. رڳو سج ۽ مينهن جي سهڪار سان باغ زمين تي جنت بڻجي سگهجن ٿا. ساڳي طرح حبيب جا ڳوڙها محبوب جي رخ تي مرڪ پيدا ڪن ٿا جنهن سان ويران دل ۾ خوشي جا نوان باغ ڦٽن ٿا. محبت ڪندڙ ۽ مينهن وسائيندڙ آسمان هڪجهڙا آهن. زمين تي روحاني ميون ۽ حقيقي گلن جي اپڻ لاءِ انهن جو روئڻ ضروري آهي.

قرآن شريف جي علم رکندڙ کي معلوم آهي ته مينهن جي خيال کي ڪيئن ڳوڙهين معنائن ۾ استعمال ڪيو ويو آهي ڇا قرآن مجيد ان هوا جو ذڪر نه ٿو ڪري جيڪا ڪڪرن کي الله تعاليٰ جي رحمت طور آڻي ٿي (سورة 57/7) هن جي رحمت؟ هيئر به اناطوليا (Anatolia) جا ڳوٺاڻا سياح کان پڇن ٿا. ڇا اتي شهر ۾ رحمت يعني مينهن هيو؟ مسلم روايت کان ٻاهر به

ميٺهن کي رحمت جي نشاني طور لکيو ويو آهي.

"The quality of Mercy is not strained
It droppeth as the gentle rain from heaven
Upon the place beneath..." شيڪسپيئر

قرآن مجيد، ميٺهن جي ڪڪرن کي الله تعاليٰ جي رحمت قرار ڏني ٿو. محمد ﷺ جن کي رحمت اللعالمين (سمورن عالمن لاءِ رحمت) (سورة 107/21) ڪوٺيو آهي. مذهبي اڳواڻ ۽ رحمت جي پيغام جي وچ ۾ تعلق جي خبر جيڪا زمين تي آندي لها اڳ به موجود هئي. مثال طور سڌرما پنڊريڪا (Saddharma Pundarika) پڌمت پنهنجي اڳواڻ ٻڌ کي برڪتن واري ميٺهن جي ڪڪر سان ڀيٽ ڪئي هئي. وچين دور جي جرمن گرجا جي گيت ۾ عيسيٰ ؑ کي جيئيو ته گهوڙها ڳاڙ ته جئين آسمان جا دروازا کلن ۽ اهي رحمت واري پاڻي جي حيثيت ۾ آسمانن کان زمينن ڏانهن اچن.

آنکري پيغمبر ۽ سنلس زندگي وچ ۾ تعلق به مسلمانن کي دين جي خوبين، ترت پيغام ۽ ميٺهن جي ڪڪر تي ايمان آڻڻ ۾ مدد ڪئي ۽ صوفين گهڻو اڳ پيغمبر ﷺ ۽ رحمت جي ڪڪرن جي وچ ۾ تعلق پيدا ڪري چڪا هئا. شاهه عبداللطيف ؒ انهن روايتن سان مڪمل سهمت آهي. جڏهن هي گهاٽن ڪڪرن جي ميٺهن وسڻ کان پوءِ فطرت جو منظر بيان ڪري حضور ﷺ جن جو ذڪر ڪري ٿو جنهن ۾ زندگي جون ساڳيون خوبيون موجود آهن. مرزا غالب جي مثنوي جو عنوان "ابري گوهر بار" حضور ﷺ جن جي شان ۾ آهي جنهن جي معنيٰ "موتي آڻيندڙ ڪڪر" آهي.

شاهه لطيف ؒ جي بيتن ۾ حضور ﷺ جن جي سچائي جو ذڪر مون کي قطري لڳي ٿو جاڪاڻ ته پهرين عظيم صوفي مفڪر ۽ شاعر جي روايت ۾ آهي جنهن الحلاج ۾ پيغمبر ﷺ جي صوفياڻي احترام، جوش ڀڄڻي جو ذڪر ڪيو. حلاج 950هه ۾ گجرات کان وچ ايشيا ڏانهن ويندي سنڌ مان لنگهيو هو ۽ هن جو تالو شايد سنڌي صوفياڻي لوڪ شاعري ۾ سيتي کان وڌيڪ استعمال ڪيو ويو آهي. شاهه عبداللطيف ؒ کان وٺي سچل سرمست ؒ ۽ لغاري ڪتب جي بيدل روهڙي واري کان وٺي مختلف

شاعرن جي ڪلام ۾ ان نالي جو پڙاڏو موجود آهي. منصور حلاج جنهن انداز ۾ حضور ﷺ جن سان پنهنجي عقيدت جو اظهار ڪيو آهي ساڳيو انداز شاهه لطيف جي ڪلام ۾ موجود آهي.

مينهن ۽ پيغمبر ﷺ بئي الله تعاليٰ جي عظمت جون نشانيون آهن، اها حيرت ۾ وجهندڙ عظمت جنهن ڪي زندگي جي پاڻي سان مشابهت ڏني وئي آهي، پر بريت علائقن ۾ مينهن کي مڪمل اهميت حاصل هوندي آهي(جيئن بغداد جي شروعاتي صوفي شاعرن جي ڪلام ۾ نظر اچي ٿو) ۽ ان جي طاقت جو اندازو ان وقت ٿئي ٿو جڏهن اهو طوفان جي شڪل اختيار ڪري ٿو ۽ پنهنجي رستي ۾ ايندڙ هر شيءِ کي گرفت ۾ وٺي ٿو جيئن پيغمبري سرگرمين مثل روحن، وسوسن جو شڪار ذهنن ۽ ڪمزورن جي ظالمن کي تباهه ڪيو ته جئين عبادت جو هڪ طريقو رائج ٿي سگهي. ان ڪري ڪڏهن ڪڏهن صوفي روايت جي شاعرن پيغمبر ﷺ جي سرگرمين کي ندي سان تشبيهه ڏني آهي جيڪا وڏ ڪان وڏ لهرن ۽ واهن کي پاڻ ۾ جذب ڪندي پنهنجي طاقت ۾ ان وقت تائين اضافو ڪندي رهي ٿي جيستائين اها الله تعاليٰ جي اپسمنڊ(Ocean) ۾ پهچي ٿي جتان شروع ۾ ان هڪ ڪڪر جي صورت ۾ جنم ورتو هو. ان خيال جو اظهار زبردست شاعراڻي انداز ۾، رومي پڻ، اسان جي جرمن شاعر گوئٽي پنهنجي شعر (Mahomet Gesang) ۾ ڪيو آهي جنهن ۾ هي پيغمبر جي انداز ۾ ڳائي ٿو. هڪ اهڙي ندي جيان جيڪا ننڍين ندين کي پاڻ سان گڏ ڪٽي ٿي ته جيئن وحدت جي اپسمنڊ جو حصو بڻجي سگهي. ان جرمن شعر کان اتساهه وٺي علامه محمد اقبال پنهنجو مشهور فارسي شعر لکيو جيڪو پيغام مشرق ۾ ڏنل آهي.

اهي سڀ احساس ۽ لاڙا غير شعوري طور، شاهه لطيف جي سرسارنگ ۾ موجود آهن. شاعراڻي ذڪر ڪان، جيڪو اسلامي شاعري ۾ گهڻ ملي ٿو هي "شافي" (قيامت ڏينهن شفيع) جي خوبي جي شڪل ۾ پيغمبر ﷺ جو نالو وٺي ٿو جڏهن هن جي شفاعت پاڻ پڌري ٿيندي ۽ هن جي امت کي الله تعاليٰ آڏو ڇوٽڪاري لاءِ بيهاريندي. ان محبت سبب جيڪا

الله تعاليٰ کي پنهنجي پيغمبر ﷺ لاءِ آهي.

منهنجي سيد سار لهندو، مون کي اميد آهه الله ۾
مهت ڏيندس مولا، اُت بديون بخشايون

حضور ﷺ جن جو شفيع هئڻ جو خيال لکين انسانن لاءِ تسلي آهي، جيکي اوچين صوفياڻي اڳڪٿين جي خيال کان سواءِ، رڳو هن سان چاهه رکن ٿا ڇاڪاڻ ته هو مينهن وانگر الله تعاليٰ جي رحمت جي نشاني هو.

شاهه لطيف مينهن جي موسم کي پنهنجي بيتن ۾ ڳائي سنڌي ۾ پهرين "جاگرافيائي شعر" جو بنياد رکيو جنهن ۾ مختلف جڳهن جو ذڪر آهي جتي رحمت جا ڪڪر پهچي سگهن ٿا. هن جي شاعري ۾ جڳهن جا نالا اچڻ کان پوءِ اها روايت عام ٿي. اها روايت حضور ﷺ جن جي واکاڻ ۽ شاهه عبدالقادر جيلاني جي احترام ۾ چيل بيتن ۾ پڻ ملي ٿي.شاهه عبداللطيف جي رحمت جي ڪڪر جو مقصد آهي ته سڀ وڇوڙا ختم ٿين. مڙني ڇپن تي سرهائي جي مرڪ ايري . ويران دليون ڀيهر آباد ٿين. ۽ پنهنجي اڻ ملهه خزاني سان روم ۽چين، مغرب ڪابل، قنڌار،استنبول ۽ سمرقند، دهلي، جيسلمير، گرناڙ ۽ بيڪانير کي آباد ڪندا هن جي وطن تي ختم ٿين.

موٽي مانداڻ جي، واري ڪيائين وار،
وڄون وسڻ آئيون، چوڏس ۽ چوڌار،
ڪي اُتي ويئيون استنبول ڏي، ڪي مٽيون مغرب پار،
ڪي چمڪن چين تي، ڪي لهن سمرقند سار،
ڪي رمي ويئيون روم تي، ڪي ڪابل ڪي قنڌار،
ڪي دهلي ڪي دکن، ڪي گڙن مٿي گرنار،
ڪنهين جنبي جيلسمير تان ، ڏنا بيڪانير بڪار،
ڪنهين ڀڄ ڀڃائيو، ڪنهن ڍٽ مٿي ڍار،
ڪنهين اچي عمر ڪوٽ تان وسايا ولهار،

شاهه پيغمبراڻي روايت "حب الوطن من الايمان" جو پوئلڳ آهي. پنهنجي ديس سان محبت ايمان جو جزو آهي (جيئن مختلف ڪردار ان رويي

جا نمونا آهن) اهڙي طرح شاهه صاحب مينهن جي رحمت جو ذڪر سنڌس پياري سنڌ متان گهري ٿو ۽ اميد ڪري ٿو ته اها دعا هميشه اگهائي ويندي- سڄي دنيا ۾ جتي به رحمت جي مينهن جي ضرورت آهي.

سائينم! سدائين ڪري مٿي سنڌ سڪار
دوست مٺا دلدار! عالم سڀ آباد ڪري

"سنڌ ٽروڊي سنڇر يڌ" 1981 تان ورتل.

[redacted]

تيرت داس هوتچند

رسالو: ان جي موسيقي جون ڏنون

لفظ رسالو نالي جي غلطي (Misnomer) آهي. حقيقت ۾ اهو موسيقي جو خلاصو، اتساهيندڙ ۽ فطري موسيقي جو مجموعو آهي.

شاهه عبداللطيف رحه پنهنجيون ڏنيون نه لکيون ۽ نه ئي وري اهي ائين لکيو ويون جيئن مرتب ڪيون ويون. انهن جي چونڊ، مضبوطي ۽ درجي بندي شاهه جي لاڏاڻي کان پوءِ سنڌن مريدن ڪئي آهي. حقيقت ۾ لفظن جي موسيقي بدران موسيقي جي لفظن کي مستقل طور لکت جو روپ ڏنو ويو آهي. ان جو ڪارڻ اهو آهي ته هن مهل تائين لفظن، اشارن ۽ نشانن جي نظام (Notation) جو عملو پيدا نه ڪيو ويو آهي. جيڪو شاهه عبداللطيف رحه جي موسيقي کي دائمي طور محفوظ بڻائي. تنهن ڪري اسان زباني طريقو اختيار ڪيو. بين لفظن ۾ ته عام ماڻهن،منگتن، سيلاني شاعرن ۽ پنڌ گهمندڙ صوفي جي چپن تان ڳڌ ڪرڻ. اهو طريقو يقيني طور غلطي کان پاڪ ٿي نه ٿو سگهي. ٻئي فن وانگر موسيقي هڪ زنده شيءِ آهي ۽ هميشه اسرندڙ مرحلي ۾ آهي. شاهه عبداللطيف رحه جي موجوده موسيقي نٿي ٿي سگهي. جيڪا هن پنهنجي ٻڌندڙن لاءِ ڳائي.

ڏوهيڙو

رسالو موسيقي جي ٻن قسمن: دوهو ۽ وائي دوهو(سنڌي ٻولي ۾ ڏوهيڙو) جو مجموعو آهي. اهو هندي شاعرن جي ڏوهيڙي جو قسم آهي جيڪو شاعرن مثلاً تلسيداس، ڪبير، گرونانڪ، ميرا ٻائي، سرداس، تلسي پڪت، امير خسرو ۽ بين اختيار ڪيو. اهو شاهه جي پيش مرگ شاعرن قاضي قاضن ، شاهه عبدالڪريم ۽ ڪيترن ئي بين اختيار ڪيو. دوهو نثر جي ٽڪري (Paragraph)وانگر آهي جنهن ۾ لفظن کان وڌيڪ معنيٰ لڪيل

هوندي آهي. دوهن يا مصرعن جي مجموعي کي سرجي شڪل ڏني ويجي ٿي، جيڪو مڪمل نظم هوندو آهي. هر سر ڊگهي نظم(Canto) ۾ ۽ هر ڊگهي نظم جي وائي تي پڄاڻي ٿئي ٿي جيڪو نظم جي آخري حصو(Epilogue) هوندو آهي.

وائي ننڍي غنائي نظم مثلاً قصيدو يا گانو آهي ۽ ان جي اهم انفراديت اها آهي ته اها وائي آهي جيڪا هر ڏوهيڙي کان پوءِ ورجائي ويجي ٿي. دوهي جي شاعرن جو فن سنسڪرت شاعري جي انتظامي اصولن تي ٻڌل آهي، جيتوڻيڪ شاهه عبداللطيف رحہ جي زماني ۾ فارسي غزل شاعراڻي خيال جي اظهار جو عام طريقو هو، پر ان کي ڀٽائي مڪمل طور تي رد ڪيو، ڇاڪاڻ ته سنڌي ٻولي جون خاصيتون مختلف هيون. سنڌي علم عروض جو لهجي تي انحصار نه آهي پر اهو حتمي طور يونان ۽ روم جي ڪلاسيڪي علم عروض تي آهي، جنهن جو بنياد ڊگهي يا ننڍي پدن جي آواز جي تعداد تي آهي دوهي ۾ قافيي جو عام استعمال ٿئي ٿو. پدن جي آخري آواز (Syllables) جي قافيي بدران گهٽ ۾ گهٽ ٻن پدن جي آوازن جي قافيي جنهن جو ٻين سٽن سان ٺهڪندڙ ضروري آهي. دوهي جي هر سٽ 24 ماترائن تي مشتمل ٿئي ٿي جيڪا وري مجيل رٿا بندي ذريعي ٻن نوٽن ۾ ورهائي ويجي ٿي. ماترا وقت جي ڊيگهه ثابت ڪري ٿي جنهن تي ننڍي سرد زبان مان نڪرندڙ گوندار سر جيڪو صحيح آوازن کان مختلف ٿئي، جو ورجاءُ ٿئي ٿو. دوهن جا مختلف قسم آهن.سورٺ دوهو جيڪو ترتيب پلٽيندڙ دوهو آهي، ۾ هر سٽ جو ٻيو اڌ پهرين اڌ سان جاءِ تبديل ڪري ٿو. چئن سٽن تي مشتمل چوپائي(Choupai) دوهو جنهن جي هر سٽ ۾ 16 ماترائون ٿين ٿيون. ان کان علاوه ڇهن سٽن جو ڇهپائي (Chahpai) دوهو آهي. شاهه عبداللطيف ڀٽائي دوهي جي معياري قسمن کان هٽي ڪري ڳايو آهي. هن جو بند يا مصرع ڪڏهن 9 يا 10 سٽن تي پهچي ٿو. دوهو تمام مناسب قسم آهي، جڏهن مرتب مصرع کي ڳائڻ جو ارادو ڪيو ويجي ٿو ته ڪڏهن ڪڏهن ماترائن جي هڪجهڙائي برقرار نه ٿي رهي، جڏهن اسان جو شاعر بيتن ۾ عربي يا فارسي جي چوٽي يا تيز فهم گفتو شامل ڪري ٿو پر اها ناهمواري محسوس

ڪرڻ تمام مشڪل آهي، جڏهن ستون ڳايون وڃن ٿيون.تنهن ڪري دوهي ۾ قافيو ۽ موزونيت ٻئي آهن.

سنڌي موسيقي

انسان ۽ فن جي ترقي ۾ روايت، موروثيت، ماحول ۽ شرڪت ڪاري تمام اهم ڪردار ادا ڪري ٿي ۽ ادا ڪيو آهي. مختلف ملڪن ۾ ساڳيو فن ادا ڪرڻ سان ان جي صورت بدليو وڃي.ساڳي موسيقي جو انداز ۽ قسم مختلف هنڌن تي الڳ الڳ ڳايو وڃي ٿو موسيقي ۾ وقت پيماني جي اهميت ڏيکاري ٿو جنهن مطابق اهو ڪم ڪري ٿو. سنڌي موسيقي ۾ وقت جو پيمانو يونان، روم ۽ ايران ۾ وزن سان مشابهت رکي ٿو سنڌ ۾ موسيقي مطابق لفظ رکيا ويندا آهن. عبراني، عربي، ترڪي ۽ افغاني ٻولين کي سخت ٻوليون ۽ موسيقي لاءِ غير موزون چيو وڃي ٿو ڇاڪاڻ ته انهن ۾ علتي ۽ غير علتي اکرن جي کوٽ آهي. سنسڪرت وانگر سنڌي ۾ علت جا ڪيترائي اکر آهن تنهن ڪري اهي وڏي آواز وارا ۽ موسيقي لاءِ ٺهڪندڙ آهن. سنڌ ترڪيب جي زمين آهي ۽ سنڌي جا نقش عربي، عبراني، ترڪي،افغان ۽ ٻين يورپي ٻولين وانگر مختلف آهن. نتيجي ۾ ان ٻين ٻولين جي موسيقي کي پنهنجي موسيقي جي سرشتي ۾ جذب نه ڪيو آهي. ڪاهه ڪندڙ جي ٻولين اسان جي لغت کي شاهوڪار بڻايو پر انهن سنڌي موسيقي ۽ شاعري تي ڪو خاص اثر نه ڇڏيو. جاگرافيائي ويجهڙائي جو اثر هميشه رهيو. ان ڪري مليل علائقن جون ٻوليون هڪ ٻئي ڪتنب سان واسطو رکن ٿيون، جن مان سنڌي ٻه هڪ آهي. تنهن ڪري هندي، پنجابي، گجراتي ڪڇي، مارواڙي، ڪاٺياواڙي ۽ بروهي موسيقي جي سرشتن اسان جي سرشتي تي اثر ڇڏيو آهي. عربي ٻولي جو طاقتور وزن ۽ مسجد جي موسيقي راڳ جي عمل سنڌ جي شاعراڻي ۽ موسيقي جي ترتيبن جي جوڙ ۾ ڪوخاص ڪردار ادا نه ڪيو آهي.مثال طور سرڪنيات، گجرات ۽ سرسورٺ ڪاٺيا واڙ جوآهي.

هندوستاني موسيقي جو پيمانو 22 سورتين (Intervals) ۾ ورهايل آهي. يونانين، جن اها مصر مان ڪنئي، ان کي 24 ۾ ورهايو ان جو

مثال هيٺ پيش ڪجي ٿو

	ني	سا	ري	گا	ما	پا	ڌا	ڪل
هندوستاني	2	4	3	2	4	4	3	22
يوناني	2	4	4	2	4	4	4	24

وري وائي تي ختم ٿئي ٿو. وائي غنائي نظم (Ode) وانگر هڪ نندڙو شعر آهي. دوهي جي علم عروض جو بنياد سنسڪرتي شاعري جي اصولن تي رکيل آهي. فارسي، غزل، جيڪو لطيف جي دور ۾ شاعراڻي تخيل جي اظهار جو سڀ کان عام طريقو هو جيڪو لطيف رحه جي دور ۾ شاعراڻي تخيل هو، هن مڪمل طور تي رد ڪري ڇڏيو. ڇا ڪاڻ ته ان جون خاصيتون سنڌي ٻولي کان مختلف هيون. سنڌي علم عروض اچار يا لهجي تي نٿو ياڙي، پر اهو يونان ۽ روم جي ڪلاسيڪي علم عروض وانگر آهي، جنهن جو بنياد اکرن، ڏگهن يا ننڍن جي مقدار تي آهي، دوهي ۾ قافيو استعمال ڪيو وڃي ٿو قافيو آخري ٻن اکرن سان لڳايو وڃي ٿو. جيڪو ٻين سٽن سان مطابقت ۾ هجي. دوهي جي هر سٽ 24 ماترائن تي مشتمل ٿئي ٿي، جيڪي وري هڪ رتا هيٺ ٻن پيرن ۾ ورهايل ٿين ٿيون. ماترا وقت جي مدت ظاهر ڪري ٿي، جيڪا حرف علت اچارڻ تي خرچ ٿي. دوهن جا ڪيترائي قسم آهن سٺو دوهو جيڪو ابتو (Inverted) دوهو آهي جنهن ۾ هر سٽ جو پيو اڌ پنهنجي جاءِ پهرين اڌ سان تبديل ڪري ٿو. چئن سٽن جو چوپائي دوهو. هر سٽ ۾ 16 ماترائون ٿين ٿيون. ان کان علاوه 6 سٽن تي مشتمل ڇهه پائي دوهو. شاهه لطيف رحه دوهن جي معياري نمونن تي طبع آزمائي ڪري انهن ۾ پنهنجو خيال شامل ڪيو آهي. اهي هن جا بيت 9 يا 10 سٽن تائين پهچن ٿا. جيڪي هن جي خيال جي آزاد اڏام ۽ وقت جي وسعت سبب واقع ٿيا آهن. ترتيب ڏنل بيتن کي ڳائڻ لاءِ دوهو مناسب وسيلو آهي. ماترائن جي مطابقت ڪڏهن ڪڏهن ختم ٿي وڃي ٿي. جڏهن اسان جو شاعر پنهنجن بيتن ۾ عربي يا فارسي جا اصطلاح شامل ڪري ٿو پر اها غير متوازن شي ڳائڻ وقت ڌيان ۾ نٿيون اچن. ان ڪري دوهي ۾ قافيو ۽ وزن ٻئي آهن.

سنڌي موسيقي روايت، وراثت، ماحول ۽ جماعت انسان ۽ فن جي ترقي

۾ تمام اهم ڪردار ادا ڪيو آهي.

پچن يا گيت موسيقي Chant Music

دوها پچن جي موسيقي ۾ ڳايا ويندا هئا. شاهه عبداللطيف جي پچن واري موسيقي جي جاچ ڪندي، انسان کي ان تي به نظر رکڻ گهرجي ته ويدڪ دنيا جو سپ ڪال ورتو آهي ته ڪهڙا وڏا اديب اسان جي سنڌو تهذيب جي ڪهاڻي تي ترتيب ڏنا ۽ ڳايا ويا. اسان کي عربي ٻولي جو طاقتور ورثو ۽ مسجد جي سر واري عبادت به نظر ۾ رکڻ گهرجي جيڪا هيئتن به استعمال ۾ آهي. ان ميلاپ جو نتيجو "ٽپا" (Tuppa) آهي جيڪو اڄ تائين پنجاب ۾ اوٺي اصلي انداز ۾ ڳائيندا آهن ۽ ان جي شروعات پنجن نديءَ جي سرزمين مان ٿي. پنجاب ۾ مياں سائين مير راتيجها جو قصو پيتا تموتي ۾ ڳائيندا آهن جيڪو رليجو تا. ڪچ ۽ ڪاٺيا واڙ ۾ آهي. پنجابي ٽپا جي انفراديت اها آهي ته ان کي موسيقي جي مخصوص راڳ جي طريقي ۾ ڳايو ويندو آهي. جڏهن ته سنڌي دوهي جا گيت ڪيترن ئي سرن جي موسيقي جي انداز ۾ ڳايا ويندا آهن. مثال طور جيڪڏهن سر ڪلياڻ آهي ته ڪلياڻ جي باب جا دوها سر ڪلياڻ جي ساڳي لهجي تي ڳايا ويندا آهن.

هندستان ۾ مشهور موسيقار شوري ڪلياڻ جي ٽپا تموتي ۾ ڪماليت پيدا ڪئي. شاهه ان کي هر سر جي سر تال دائري ۾ آندو. هن ان کي هڪ ئي قسم جو روح ڏيڻ بدران ان ۾ مختلف تموتا ۽ ورتيڪ مزو پيدا ڪيو. اهڙا گيت موسيقي ۾ ڪال ورتيڪ يا ڳين. ڪڏهن تن ۽ ڪڏهن چئن يا ڳن ۾ ڳائي ويندي آهي. ان قسم جي موسيقي لاءِ جيڪي ساز گهربل هوندا آهن انهن ۾ يڪتارو، دنبورو (چوتارو) رباب ۽ گتار وغيره شامل آهن. دوهن ۾ موسيقي لفظن جي تابع ۽ خاصيت ۾ انفرادي آهي.

ٽولي واري خاصيت Choral Character

واٽي لوڪ موسيقي آهي ۽ خاصيت ۾ ٽوليائي آهي. سنڌ ۾

شاعراڻي ترتيب جو اهو منفرد طريقو آهي جنهن ۾ هر هڪ يا ٻن بيتن کان پوءِ هڪ سٽ جماعتي انداز ۾ چئي ويجي ٿي، جنهن کي هر بيت کان پوءِ ورجايو ويجي ٿو ۽ سٽ جو آخري لفظ جماعتي سٽ جي آخري لفظ سان هم وزن ٿئي ٿو.

اهو ورجاءُ ٽڪري کي وڌيڪ خوشگوار بڻائي ٿو. اهو ٻڌڻ وانگر گرجائي موسيقي يا سنگت ۾ ڳائڻ آهي. اها اجتماعي موسيقي آهي، جيڪا وڏي ميڙ کي ظاهر ڪري ٿي. ميڙ پاڻ جوش پيدا ڪرڻ جو ڪم ڪري ٿو. جيڪو هر هڪ کي ڳائڻ ۽ نچڻ تي مجبور ڪري ٿو اهڙي موسيقي ۾ سڀ مظاهرو ڪندڙن (Performers) ۾ ڪو به ڏسندڙ يا حاضرين نه هوندا آهن. هندستان جي هندو سنياسين جي موسيقي ٻڌڻ جي شڪل اختيار ڪئي. هندوستان جي مسلمانن ۾ قوالي ۽ سنڌ ۾ وائي جو روپ اختيار ڪيو وائي ۾ اڄان تائين موسيقي ان جي شاعراڻي مضمون جي تابع آهي. ان جو سرتار مجموعي آهي، ڇاڪاڻ ته آوازن کي اصل آوازن کان وڌيڪ ڦهلايو ويجي ٿو. شاهه لطيف رحه جي مزار تي ڳائي ويندڙ وائي جو انداز ان ڳالهه کي وڌيڪ واضح بڻائي ٿو. لوڪ موسيقي جي هن قسم لاءِ عمدن سازن جي ضرورت نه ٿي پئي.

لطيف جون ڪافيون

دوهن ۽ واين سان گڏ هر سنڌي جي چپن تي اڄان تائين شاهه لطيف رحه جون ڪيتريون ئي ڪافيون گونجي رهيون آهن. انهن کي اڄا تائين ڪتابي شڪل نه ڏني وئي آهي. اها ڄاڻ نه آهي ته ڪافين کي رسالي ۾ شامل نه ڪرڻ جا ڪهڙا محرڪ هئا ۽ ڇا انهن کي گهٽ شاعراڻي قدر سبب يا موسيقي جي هلڪڙائپ يا ڪنهن ٻي ڪارڻ جي ڪري خارج ڪيو ويو. انهن سوالن جا جواب اڄا تائين نه ڏنا ويا آهن.ممڪن ٿي سگهي ٿو ته شايد شاهه عبداللطيف ڀٽائي رحه جي زماني ۾ ڪافي اڻ ڄاڻ هئي ۽ هن جي زماني کان پوءِ سنڌي لوڪ موسيقي ۾ شروع ٿي.

موسيقي هر قوم جي زندگي جو اڻ ٽٽندڙ حصو هوندي آهي. پر اسان

جي ملڪ ۾ ملان، آخوند ۽ قاضي موسيقي کي ناپاڪ قرار ڏني، ان جو حصو گهٽايو ۽ رد ڪيو. نتيجي ۾ موسيقي پڙهڻ ۽ پاڻڻ تائين محدود ٿي وئي. ان ڪارڻ سبب اسان جي موسيقي لوڪ موسيقي جي آسپاس رهي ۽ ڪلاسيڪي موسيقي جي جوڙجڪ طرف وک نه وڌائي سگهي هندستان وانگر سنڌ ۾ موسيقي هڪ سائنس جي حيثيت حاصل نه ڪري سگهي. اسان وٽ ترانو، سر، راڳ، موسيقي، خيال يا ٺٽڪا نه آهن. سنڌ جي تاريخ ۾ انتشار هو. هڪ پٺيان ٻي ڌاري سنڌ تي ڪاهه ڪئي. امن جو زمانو به آيو ۽ فن جي ترقي لاءِ ڪوششون پڻ ٿيون. ان ماحول ۾ به موسيقي جي هڪ قسم جنم ورتو جنهن کي ڪافي سڏيو ويجي ٿو. پنهنجي جوهر ۾ اهو گيت آهي ان جو مضمون محبت آهي. جنهن ۾ وسيع ڪشش آهي. بزرگ ان کي پنهنجي روح سان ڳائن ٿا،نوجوان ان جي لفظن مان مزو وٺن ٿا، ان کي مقدس تصور ڪن ٿا، جڏهن ته پليت ان ۾ ڪيترائي رخ ڏسن ٿا. اهي گيت سنڌ جا مقدس پڇن آهن ۽ الله تعالىٰ جي واڪاڻ ۾ ڳايا وڃن ٿا . اسان جي ڪافين کي موسيقي جي ڪنهن به قسم ۾ ڳائي سگهجي ٿو. چاڪاڻ ته اهي وائي جي پيٽ ۾ پنهنجي نصاب ۾ وڏيڪ ساديون، ننڍيون ۽ واضح آهن. ڪافي حقيقت ۾ وائي جو انفرادي قسم آهي. ان کي سنڌ جي موسيقي ۾ اڪيلي ڳائي سگهجي ٿو. آئين اڪبري ۾ جتي سنڌ جي موسيقي کي ”ڪافي“ سڏيو ويو آهي. اتي سنڌي ڪافي جو ذڪر به اچي ٿو. سنڌي ڪافي هلڪي ۽ لطيف آهي. قوالي وانگر ان جي چلاهه ۽ چاڙهه سخت نه آهن. ٽپا، خيال ۽ ٺمري جي پيداوار هئڻ ڪري سنڌي ڪافي ڪلاسيڪي ۽هلڪي موسيقي جي طريقي جي وچ ۾ آهي. اها ٻن حصن ۾ ورهايل آهي. پهريون استئي (Assttai)، موسيقي جي طريقي جو مُک حصو ۽ ٻيو انترا، موسيقي جي طريقي جو ٻيو حصو آهي. ڪافي 8 کان 16 ماترائن تي مشتمل هوندي آهي. ان جي جڙاءَ لاءِ شاهه لطيف رحہ اهم ڪردار ادا ڪيو آهي. هن سڀ کان اهم ڪم اهو ڪيو ته موسيقي کي پڙهڻ ۽ پاڻڻ کان وٺي مذهب جي بدل طور پنهنجي ماڻهن تائين پهچايو. سنڌي ڪافي کي غزل ۾ ضم ڪرڻ جو سموريون ڪوششون ناڪام ٿينديون، چاڪاڻ ته ٻنهي ٻولين جي جوڙجڪ ۾ فرق آهي. بهرحال ان

کي پنجابي ڍولڪي سان ڳنڍيي سکهجي تو ڇاڪاڻ تہ پکواج ولنگر ڍولڪي صلعي جو ساز آهي ۽ اڃا تائين عورتن جي لوڪ موسيقي اسان جي ملڪ ۾ استعمال هيٺ آهي. صديون گذرڻ کان پوءِ سنڌي ڪافي موجوده صورت اختيار ڪئي. جنهن کي سنڌ جو نسل ڄاڻي واڻي مرڻ نہ ڏيندو.

(ڀٽ شاهہ ڪلچرل سينٽر پاران ڇپايل)

ايلسا قاضي

شاهه عبداللطيف جا سُر

شاهه عبداللطيف ڀٽائي رحہ جي ادبي ڪارنامن ۾ مشاهدي جي واقعن بهادرن، روايتن ۽ پيڙهيل طبقن جو قصن سان ڪو تعلق نہ آهي ۽ رڳو شعرن ۾ انهن جي اهميت ڪي عام ڪيو ويو آهي. لطيف جا اهي ضمني واقعا ۽ روايتون لکيون آهن، جنهن تي هن پنهنجين روحاني رمزن جو ذڪر ڪيو آهي.

انهن ضمني واقعن کي سر سڏجي ٿو ۽ انهن جي مخفي موسيقي کي ڏسي ۽ محسوس ڪري ان جو آواز ۾ اظهار ڪري سگهجي ٿو. شاعر اهڙن 29 سرن جو احوال ڏنو آهي جنهن جو ذڪر هيٺ ڏجي ٿو:

1- **ڪلياڻ:** هي پهريون سُر آهي جنهن جي معنيٰ آهي امن. مسلمانن جي عقيدي وانگر ان جي شروعات ڪائنات جي خالق جي واکاڻ سان ٿئي ٿي جيڪو واحد مالڪ آهي. هو رحمدل ۽ منفرد آهي هر شيء جو ڏيندڙ ۽ زنده رکندڙ ۽ سندس ڪو بہ شريڪ نہ آهي. سر ڪلياڻ موسيقي ۾ بنيادي سر تار آهي جيڪو امن جو احساس پيدا ڪرڻ ۽ ٻالڪ جي معصوميت ۾ ملندڙ امن لاءِ ڳايو وڃي ٿو.

2- **يمن ڪلياڻ:** ان جي معنيٰ آهي امن جيڪو جاڳرتا پيدا ٿيڻ کان پوءِ حاصل ٿئي جڏهن دماغ سوال ڪرڻ شروع ڪري ٿو. لطيف مطابق صرف مطالعو هر هڪ ڳالهہ منتقل نہ ٿو ڪري پر پهريائين انسان پاڪ هجي. اڻ چيل نا معلوم آهي. جيڪڏهن چيل سون وانگر آهي تہ اهو انسان کي ڪڏهن بہ سمجهہ ۾ نہ ايندو جيستائين هو جذب ڪرڻ لاءِ سمجهہ کي طاقت نہ ٿو وڌائي. صبر، پرهيز ۽ ڪاوڙ بيماري آهي. شاعر صلاح ڏئي ٿو تہ ڏوهاري کي معاف ڪيو ۽ وساري ڇڏيو. پنهنجي اندر ۾ قانوندان ويهاريو تہ جيئن اوهان جج کي منهن ڏيڻ لائق ٿي سگهو. محبوب ان لاءِ پاڻ حڪيم بڻجي ٿو جيڪو هن جي محبت ۾ زخمي ٿيو آهي. شاعر محبت ڪندڙن کي صلاح

ڏئي ٿو ته جذباتيت کي جاڻ جي هٿيار سان ختم ڪر.

3- **ڪنيات:** هي هڪ بندرگاهه جو نالو آهي.هن سُر ۾ شاعر جواني کي موضوع بڻايو آهي. هڪ وقت جڏهن تڪرار ڪرڻ ڪنيو آهي ۽ دماغ رب پاڪ جي خيال سان ٽمٽار آهي. لطيف جسم کي اٺ سان مشابهت ڏئي ٿو. جيڪو هميشه گوشت حاصل ڪرڻ لاءِ ڦيرا ڪائي ٿو. شاعر چئي ٿو:" پوئتي نه نهار ان وانگر همت هارڻ لاءِ توکي شرم اچڻ گهرجي. آهستي ۽ مڪمل يقين سان وڌ". جانور جسم جي اهميت بيان ڪري ٿو. دماغ ۽ روح الله جا طلبگار آهن پر جسم پويان نهاري ٿو. ڪوهن کي صلاح ڏئي ٿو ته اٺ کي مضبوط رسي سان ٻڌ يعني قابو ڪرڻ لاءِ.

4- **سورٺ:** هي هڪ راڻيءَ جو نالو آهي. اهو ڪاٺياواڙ ۾ هڪ علائقي جو پڻ نالو آهي، جنهن کي جهونا ڳڙهه سڏجي ٿو ۽ ان تي اهو نالو هن جي پنيان پيو. سورٺ نالي عورت بادشاهه راءِ ڏياچ کي زنجيرن ۾ جڪڙي ٿي جيڪا سموري دنيا جي چمڪ (Glamour)جي علامت آهي. هڪ ڏينهن ٻيان اچي ٿو ۽ پنهنجي فن جو ايتري ڪمال سان مظاهرو ڪري ٿو ته بادشاهه هن کي دنيا جا سمورا خزانا ڏيڻ چاهي ٿو. ٻيان ناڪار ڪري ٿو. هي چئي ٿو" مون کي رڳو تنهنجو سر کپي" بادشاهه واعدو ڪري ۽ پاڙي ٿو. ٻيان سر ڪٽي وڃي ٿو بادشاهه جا تنبو ٻي هنڌ لڳايا وڃن ٿا. سموري موسيقي خاموش آهي: اوچتو رڙ ٿئي ٿي "سورٺ مري وئي آهي" ان مهل، ٻيان بادشاهه جو سر واپس ڪري مثال ڏئي ٿو ته سورٺ ڪان سواءِ بادشاهه ڪجهه به نه آهي. جنت مان ٻيهر موسيقي جو آواز ٻڌڻ ۾ اچي ٿو ۽ سڀ سرها آهن.

5- **آسا:** هڪ سرتار جو نالوآهي. جيڪا اسان ۾ اميد جو احساس پيدا ڪري ٿي. هي سر الله تعاليٰ سان محبت ڪندڙ بابت آهي جيڪو پنهنجو "پاڻ" کي الڳ ڪندي الله تعاليٰ آڏو جهڪي ٿو. دنيا ۾ ائين اربڻ ڏکيو آهي جتي هر قدم تي لالچ هرڪائي ٿي."پاڻ" مان هٿيار بند ڪڏهن به ٻيو رخ يعني جنت ڏسي نه سگهندو. تنهن ڪري شاعر چئي ٿو ته گهٽائي کي وحدت سان تباهه ڪر.

شاعر وڌيڪ صلاح ڏئي ٿو ته هر هڪ کي اميد، ڪامل ايمان، پڪو

ارادو ۽ قيامت جي ڏينهن لاءِ تيار رهڻ ۽ پاڻ ۾ روحاني قانوندان ڪي زنده رکڻ گهرجي.

6- **پرڀاتي**: هڪ سرتار جو نالو آهي جنهن جي معنيٰ آهي ”پره ڦٽي “ سان تعلق. چاڪاڻ ته اهو پره ڦٽي مهل ڳايو ويجي ٿو.

شاعر موسيقار کي صلاح ڏئي ٿو ته ننڍن انعامن لاءِ گهمي ٻين لاءِ موسيقي نه وڃاءِ. شاعر هن کي چئي ٿو اصلي شيون حاصل ڪرڻ لاءِ هن آڏو ذات پات جي ڪا به اهميت نه آهي. هي انهن مٿان ملامت موڪلي ٿو جيڪي الله تعاليٰ کان سواءِ ٻين ڏانهن رجوع ڪن ٿا.

7- **رامڪلي**: ان جي معنيٰ ”الاهي گونج “آهي .هن سر ۾ انسان جيڪي گهڻن خاصيتن جا مالڪ هوندا آهن، جو ذڪر ڪيو ويجي ٿو. اهي دنيا جي عظمت آهن جيڪي پاڻ ٻرن ٿا پر ٻين کي روشني ڏين ٿا. شاعر وڏي واڪي چئي ٿو. ”مان انهن کانسواءِ رهي نه ٿو سگهان. “ مان سمهي رهيو هيس ۽ انهن مون کي جاڳايو ۽ مان ”آهه “ ڀري. اهي جن ضرورتمندن کي پنهنجي شيءِ ڏني ۽ پاڻ لاءِ ڪجهه نه بچايو مان انهن کان سواءِ ڪيئن رهي سگهان ٿو.

8- **ڪاهوڙي**: ان لفظ جي معنيٰ جبلن ۾ خوراڪ جي ڳولها ڪندڙ انسان آهن. شاعر اسان کي ٻڌائي ٿو ته مٿي سان لٽيل ڪاهوڙي واپس وريا آهن ڪنهن کي جاڻ نه آهي ته هو ڪٿان واپس آيا آهن. اهي ان ڌرتي جي ڳولها ۾ هئا جيڪا اڳ نه ٻڌي ۽ ڏٺي هئي. مٽي ۽ پٿريلي زمين تي اهي سمهن ٿا.اهي روشني جي ڳولها ۾ نڪرن ٿا ۽ ان کي گهٽائي کان ڏسن ٿا.

سخت سرد هوائن ۾ اهي الله تعاليٰ لاءِ مينهن وانگر روئن ٿا اهي پاڻي کان خالي پخالون کڻي اچن ٿا ۽ حقيقت کان سواءِ ڪا به شيءِ ڏسڻ نه ٿا چاهين. انهن لاهوت يعني سچائي لاءِ سڀ ڪجهه ڇڏي ڏنو. جن کي لنجو جي بيابان ٽڪرين جي خبر پئي ته اهي لابارن جو خيال نه ٿا ڪن. انهن کي لاهوتي سڏيو ويجي ٿو.

9- **پورب**: معنيٰ اوير يا ”روشني جو رخ “ آهي. هي سر سڪيا لاءِ تيار يا صحتمند هجڻ تي زور ڏئي ٿو.

آڳاٽي وقت ۾ سڪيا ڏنل ڪانون (Crows) ذريعي سنيهو موڪليو

ويندو هو. ڪانوڪي سنيهو ڏئي محبوب ڏانهن موڪليو ويندو هو. جيڪو "خوشي جي خبر" ڪٺي ايندو هو. پر صلاح اها آهي ته مردار ڪائيندڙن مان ڪنهن ڪي قاصد ڪري نه موڪليو سٺي ۽ صاف قاصد ڪي ڏيو پنهنجو سينهو بٹائي موڪليو. جيڪو توهان جو هڏو ڏوڪي هجي ۽ مڪمل طريقي سان پيغام پهچائي.

شاعر چئي ٿو. "مان پنهنجي محبوب جو انتظار ڪيو ۽ آسپاس چڪر هنيا. آڌي رات، اوپر جي جوڳين مستقبل ۾ ناهڻ لاءِ پنهنجن گهرن جا دروازا بند ڪيا. اهي اڳ ئي رستي تي هئا. مان ڪنهن ڪي به شڪايت ڪندي نه ڏنم. چتاءِ ڏنو وچي ٿو پاڻ ڪي درويش (سامي) نه سڏاءِ چاڪاڻ ته تنهنجي سڪيا ورتل نه آهي"

10- **بلاول:** هن سُر ۾ سخي ۽ همدرد حڪمران جي رويي ڪي تمثيلي انداز ۾ پيش ڪيو ويو آهي.

شاعر چئي ٿو ته پنهنجي گهر مان واهيات ميڙ ڪي ڪڍي ۽ اعليٰ حاڪم سان ناهه ڪر ته جيئن تنهنجي مٿان رحمتون نازل ٿين. درويشن جي صحبت ماڻڻ لاءِ تيار ٿيو. دهل ڦاٽي پيا، اهي اندران پنئورا آهن. صرف سچي رهبر ڪي پڪاريو. سڀ سردار حيران ۽ پريشان آهن .پر سموري شاباش جڪرو (بادشاهه، پيغمبر) ڪي آهي. مون ڪي جڪرو جهڙو ڪو به نظر نه ٿو اچي.

"جنهن وقت مان منزل تي پهتس ته منهنجا پير ٿڏا ۽ اڃ ختم ٿي وئي. ريگستان گهمندڙ برندڙ بيابان ۾ منو پاڻي لڌو."

11- **سارنگ:** ان لفظ جي معنيٰ "مينهوڳي مند" آهي. هي سرتار عام طور مينهوڳي موسم ۾ ڳايو وچي ٿو.

شاعر خوشي وچان ڳائي ٿو. "پيهر مينهن جون تياريون آهن ۽ ڪنوڻ ۽ گجگوڙ ٿي رهيو آهي. ڪجهه ڪڪر استنبول ۽ ڪجهه وري چين ڏانهن وڃن ٿا هر هنڌ مينهن آهي. ڪڪر آسمانن تي ڇانئجي رهيا آهن. هاري پنهنجا هر سنبائي رهيا آهن. اَن سستو آهي، زنگ، جنهن منهنجي دل ڪي مردار بٹايو. الله تعاليٰ جي ورد سان صاف ٿي ويو آهي.

او مينهن ڇاتوڪي منهنجين غريب اکين مان ڪو سبق سڪڻو هو.

تنهنجي بوند ڪڏهن به نه بيهندي ياد ڪر. منهنجا پيارا منهنجون اکيون ڏينهن ۽ رات ڳوڙها هارين ٿيون.

12- سُر سريراڳ : اهو هڪ سرتار جو نالو آهي جنهن کي ”سورڳ“ بهترين موسيقي ” سڏجي ٿو. اهو عام طور شام چئين وڳي کان اٺين وڳي تائين ڳايو ويجي ٿو.

شاعر چئي ٿو ”اي دوست! مان توکي اڪثر چيو ته پنهنجي ٻيڙي جي مرمت ڪر. ان کي تيل جو مُک ڪري ان جا سوراخ بند ڪر ۽ واڳون وجهي تيار ڪر. ان کان پوءِ ان کي ٻاهر ڪڍ ته جيئن محفوظ هجي. جن سچ جي واپارين سان ڏيتي ليتي ڪئي، طاقتور سمندن مان گذرڻ لاءِ الله تعاليٰ انهن جي مدد ڪئي، الله تعاليٰ جي رستي تي هلڻ ڏکيو آهي.“

شاعر افسوس جو اظهار ڪري ٿو ته سون جا واپاري وڃن ٿا ۽ شيشي داڻن جو زمانو آهي: مان قيمتي شيشي ۽ شيهي جو واپار ڪيو. ڪن ڪچرو سستو خريد ڪيو ويجي ٿو. هاڻي مون کي خبر پئي ٿي ته سون جا واپاري منهنجي مال جي چڪاس ڪندا .منهنجي لاءِ ماتم آهي.

13- سامونڊي: اهو ڪنهن سرتار جو نالو نه آهي. پر مضمون جي لحاظ کان اهو نالو پيو آهي جنهن جي معنيٰ ”سمنڊ جها ڳينڊڙ“ آهي:

شاعر چئي ٿو ته ”منهنجي عورت لنگر تي بيهه ۽ سمنڊ جها ڳينڊڙن کي جهل ته هڪدم سامونڊي سفر تي وڃڻ سان توکي سورن ۾ نه وجهن توکي چاڻ آهي (سمنڊ انهن جو گهر آهي. تون انهن سان ڇو نه ٿي وڃي.؟ افسوس!لنگر جا زنجير اڳ ئي کجي چڪا آهن ۽ وڃڻ لاءِ تيار آهن، نه اهي نٽا وڃن.

پوءِ عورت چئي ٿي. ”جڏهن منهنجي محبوب سفر شروع ڪيو ته مان انهن کي جهلي نه سگهيس، مان جوان هيس. لڳي ٿو ناڪٺا هليا ويا آهن. پر ايستائين دعا گهرڻ بند نه ڪنديس جيستائين اهي واپس نه ٿا ورن.“

بندرگاهه هتان کان تمام ڏور آهن ۽ پيادل اتي نٿي پهچي سگهي. آخرڪار الله تعاليٰ مدد موڪلي ٿو. هي واپارين جي زالن سان جهاز جي بيهڻ واري هنڌ ڏانهن وڃي ٿي. اهي پهچن ٿا ! لوٽيائي سمنڊ جا هرڪاهيندڙ مني

پاڻي ۾ داخل ٿيا آهن. اهي موتي هٿ ڪرڻ لاءِ "لنڪا" (سيلون) جي بندرگاهه پهتا. هر هنڌ اهي چمڪندڙ روشنيون هارين تا ۽ پاڻي ۾ ڪستوري اچلائين ٿا. هاڻي جهاز جو ڪوهو نظر اچي ٿو اهي خوشي وچان ٻهڪي رهيا آهن. جن کي پيارن جو انتظار آهي. "اوپينر" واڻ نهاريندڙ عورت چئي ٿي. جيڪڏهن منهنجو پرين منهنجي گهر ايندو ته هن کي موتين جي مالها پارائي مان ٽري غريبن ڏانهن شڪر ۽ خوشي جو اظهار ڪنديس."

14- **ڪاموڏ:** جي معنيٰ "پريم وهيٽي" آهي "تون امير ۽ مان غريب آهيان" ڪنواري مهاڻي عورت بادشاهه کي چئي ٿي. "جيڪو هن جي پيار ۾ گرفتار آهي شاعري چوي ٿو "اهي جيڪي بدبودار مڇي ڪائين تا ۽ مڇي انهن جي واحد ملڪيت آهي، امير بادشاهه انهن سان رشتو جوڙيو آهي پر هي جيئن دربار ۾ آئي هر هڪ هن آڏو جهڪيو ڇاڪاڻ ته هن ۾ اهي اميراڻيون خاصيتون هيون جيڪي "شهزادين" ۾ هونديون آهن. اها حيرت جوڳي ڳالهه نه آهي ته بادشاهه هن جو مڇي ڪاروڪنيو ۽ هن سان گڏ مڇي جي شڪار تي ويو ۽ ماڻهن سان رلي ملي ويو جيتوڻيڪ انهن کي گهٽ ذات مهاڻا سڏيو ويو.

15- 19- **سسئي:** پنهون، ڪيچ جو بادشاهه. هڪ ڌوٻي جي ڌي سسئي تي موهت ٿئي ٿو جيڪا پڻ هن سان پيار ڪري ٿي. ٻنهي جي شادي کان پوءِ پنهون ڌوٻين سان رهڻ لڳي ٿو. انهن جو گهر هن جو گهر ٿئي ٿو. ايتري ۾ پنهون جو ڪٽنب هن جي ڳولها ڪري ٿو. آخرڪار هن جا ڀائر سندس ڳولها لاءِ ڪيچ کان نڪرن تا ۽ ڪيس ڳولهي لهن تا ۽ واپس هلڻ لاءِ چون ٿا. هي ڌوٻين کان الگ ٿيڻ کان انڪار ڪري ٿو سسئي ستل آهي ۽ پنهنجي ڏيرن کي پنهون کي وٺي وڃڻ کان روڪي نه ٿي سگهي. جاڳڻ کان پوءِ ڏسي ٿي ته پنهون ويو آهي ته ڏک ۾ وڪوڙجي وڃي ٿي ۽ هن کي ڳولهڻ جو عهد ڪري ٿي. پنهنجو گهر ڀنڀور ڇڏي ٿي. هينئر خطرناڪ جبل هن ۽ پنهون جي وچ ۾ آڙ آهي. جبلن منجهان لنگهندي هوءَ سخت دل جبل کي الزام ڏئي ٿي. تون منهنجي پيرن جي ڪرين کي ڇينهون ڇينهون ڪري ڇڏيو آهي. هزارين ڪنڊن منهنجن پيرن کي رهڙيو ۽ قتل پيرن ۽ ڳوڏن سان مان پنهنجي محبوب ڏانهن وڃان ٿي.

جڏهن هوءَ ڪجهه ويجهو پهچي ٿي ته سچ لهي رهيو آهي سسئي سج لهڻ سان ڏوڙ پڄائي ٿي . سندس لباس ليڙون ليڙون ٿي وڃي ٿو "او سج جلد نه لهه" جي رڙيون ڪري ٿي چرين وانگر ڊوڙي ٿي ڇاڪاڻ ته سج لهڻ کان پوءِ هوءَ انهن جا پيرا کڻي نه سگهندي."

توهان جي زندگي جو مقصد ڇا آهي؟" شاعر چئي ٿو." موت کان پوءِ به لاڳاپا رهندا." اهي جيڪي هتي محبوب کي پسي نه سگهندا،اهي هتي رب پاڪ کي ڪيئن پسندا؟ ڪجهه جي ويجهو هن جي صحت خراب ٿئي ٿي ۽ جبلن ۾ پساهه پورا ڪري ٿي.

20- **ليلا:** شهزادي چنيسر جي حڪومت ۾ ليلا "پهرين عورت" (First Lady) هئي، جنهن هرشيءِ کي هيرن تي ترجيح ڏني. هيرن تي هر ڪجي، هن پنهنجو پوتار وڃايو. وزير جي زال جيڪا چنيسر جي محبت ۾ گرفتار هئي نوڪرياڻي جي روپ ۾ پنهنجي ماءُ جي مدد سان ليلا سان شرط طئي ڪيا.ليلا هيرن جي بدلي هڪ رات لاءِ پنهنجو مڙس هن جي حوالي ڪيو. صبح مهل چنيسر کي معلوم ٿيو ته بستري تي سنتل هن جي زال نه آهي.جڏهن ماڻهن کي ان قصي جي خبر پئي ته اخلاقن هن کي بيوقوف سڏيو ۽ شهزادي ڪيس محل مان ڪڍي ڇڏيو. ليلا چئي ٿي ."اڳ منهنجو گهر شهر جي مانوارن جي ملڻ جو هنڌ هو پر جڏهن مان هيرن کي ڇهيو منهنجي پوتار مون کان منهن ڦيري ڇڏيو." انڪري ملڪ جي پهرين عورت پنهنجي حيثيت وڃائي ۽ هن کي بي عزتو ڪيو. چنيسر نماڻن سان محبت، ۽ هيرن تي فخر ڪندڙن سان نفرت ڪري ٿو. ليلا کي نصيحت ڪري ٿو ته چنيسر جي رضامندي لاءِ هن کان معافي گهرندي رهه." رب پاڪ جي رحمت سان نيٺ هو رحم ڪندو ۽ توکي معافي ملندي.

21- **مومل ۽ راڻو:** پنهنجين صلاحيتن سبب مشهور شهزادو ڪاڪ ندي تي آباد لڏن شهر ۾ رهندڙ هڪ وزير جي ڌيءَ سان محبت ڪرڻ لڳي ٿو. سمجهيو وڃي ٿو ته دنيا ۾ هن جي خوبصورت ڪنوارن آهي هوءَ شهزادي جي محبت جو انڪار نه ٿي ڪري جيڪو دنيا کان تياڳ وٺي جوڳي بڻجي ويو آهي.عام جوڳي نه پر اهو جوڳي جيڪو حق جو ڳولهائو ۽ لاهوتي

ٿي پيو اهي جن لاءِ سمجهيو ويجي ٿو تہ انهن الله تعاليٰ جو ديدار ڪيو آهي. راڻو ان جوڳي سان ملي ٿو ۽ چيو ويجي ٿو تہ ڪاڪ ندي ڏانهن وڃ جتي پيار جنم وٺي ٿو.

راڻو اوڏانهن وڃي ٿو ۽ مومل جي جادوئي اکين جو ديدار ڪري ٿو ۽ کيس بي انتها پيار ڪرڻ لڳي ٿو. پهريون ڀيرو مومل پنهنجو راز ۽ ترنگ ڦٽو ڪري ٿي ۽ راڻي جي محبت ۾ گرفتار ٿئي ٿي. کيس محسوس ٿييس ٿو تہ راڻي ڪانسواءِ مري ويندي. هوءَ هن سان شادي رچائي ٿي ڪجهہ وقت ڪان پوءِ پنهنجا فرض نڀائڻ لاءِ راڻو هن کا الڳ ٿئي ٿو. واپسي تي هو ڏسي ٿو تہ مومل ڪنهن ٻئي سان ستي پئي آهي. هو واپس ٿئي ٿو. مومل لاءِ ڏک جا ڏينهن شروع ٿين ٿا ۽ روئي ٿي چاڪاڻ تہ اها هن جي واپسي جو انتظار ڪري ٿي.

هڪ ڏينهن اوچتو رڙ اچي ٿي. راڻو جو پيغامبر آهي راڻو پرهہ ڦٽي ڏاري اچي ٿو. شاعر ختم ڪري ٿو. راڻي وٽ ايندڙ جو ڪنهن ذات پات ۽ طبقي جي فرق کان سواءِ آڌر ڀاءُ ڪيو ويجي ٿو.

22- **بروو سنڌي:** لطيف هن سرتار ۾ ڪجهہ تبديليون ڪري ان جو نالو بروو سنڌي رکيو.

شاعر مطابق هڪ عورت پنهنجي محبوب جي هڪ ڀيرو اچڻ لاءِ دعائون گهري رهي آهي. هي رڙيون ڪري ٿي: ”او پيارا“ سي محبت تو مان ڦٽي ٿي! ڇا اجان تائين اهو درست آهي تہ مان پيار ۾ پاڳل ٿيان ۽ مايوس ٿي مران!“

شاعر چئي ٿو: ”اهو پيار جو هڪ طريقو آهي تہ محبوب جا دروازا ڪڏهن کليل تہ ڪڏهن بند هوندا آهن. ڪڏهن راز لڪائيندو ۽ هڪ لفظ بہ ٻاهر نہ ڪيندو آهي. جڏهن محبوب پنهنجي عظمت سان زمين تي گهمي ٿو. تہ زمين هن جي پيرن جي نشانن کي چمي ٿي“ بهرحال پير شڪايت ڪن ٿا تہ جيڪي انسان لفظن ۾ دوستي جو اظهار ڪن ٿا. اهي اڻ مخلص آهن. الاهي عظمت آهي تہ ڪمزور کي نہ ڇڏجي.

23- **ڏهر:** لفظ جي معنيٰ ”ريگستان ماٿري“ آهي. شاعر ريگستان ۾ هڪ اڪيلي وڻ کي ڏسي ٿو ۽ ان کان انهن ڏينهن بابت پڇا ڪري ٿو. جڏهن

ريگستان جي زمين مٿان ڍنڍ وهندي هئي.هي ان سان سنڌس موجوده حالت تي همدردي ڏيکاري ٿو ۽ حيران آهي ته اها ڦٽي رهي آهي. اهو ڪئين ٿي سگهي ٿو؟ اهي ڦرمچي سلن ۽ ميون کي ڪيئن ناهي سگهن ٿا. جيڪي اوهان جي مٿان موڪليا وڃن ٿا؟ ان ڪان پوءِ هي مهاڻن کي ماضي ڪان ڏسي ٿو جيڪي غريبن جي رت سان شاهوڪار بڻيا. اهي سڀ هليا ويا آهن ۽ سندن وجود باقي نه آهي. پوءِ هي نصيحت ڪري ٿو: "اي سادا انسانو! زمين تي ڪجهه ڏينهن لاءِ پنهنجا سر نه نوازيو. سڀ گذري ويندا." اهڙي طرح هي ڏسي ٿو ته بگهه پکي، جيڪي ان هنڌ جا سينگارهئا، پڻ هليا ويا. هي ڪرنڊڙ مات کي ڏسي چئي ٿو. "رات انسانن جي ڏکن تي روئي ٿي! جيڪي پرهه ڦٽي مهل چمڪن ٿا مات جا ڦڙا نه آهن پر رات جا هزارين ڳوڙها آهن. بيوقوف ڪلن ٿا! پنهنجي مقصدن کي وساريندي جن لاءِ انهن جنم ورتو، انهن رڳو سطحي ذائقي جو مزو چکيو ۽ زندگي جو ڪير به پيتائون. انهن غلط سمجهيو ۽ خالي هٿين واپس ويا.واري جا محل اڏيندا. انسانذات اجان ڪيستائين اهي اڏيندي رهندي؟"

24- **گهاتو:** لفظ جي معنيٰ "شارڪ مڇي جو شڪاري" آهي. شاعرمطابق ڪولاچ ۾ هڪ اجنبي طاقت هئي. جيڪو ان ۾ گهڙيو ختم ٿيو. ڪو به نه ٿو ڄاڻي ته ڪيرچار وڃائي ٿو ۽ شڪار ڪري ٿو. ڪو به نه ٿو ڄاڻي.

ڀالن سان بهادر ماڻهو اڳتي وڌيا پر ڪو به نه موٽيو. نتيجي ۾ بازار مڇي جي ڇلرن ڪان سواءِ هئي. جتيوٽيڪ اڳ اتي ننڍي سامونڊي مڇي (هيرنگ) ۽ گانگٽ (Shrimps) هئا پر هيئنر هتي ڪجهه به نه آهي، جيڪڏهن اوهان ڍنڍ ۾ ڄار وجهندا ته مڇيون نه ڦاسنديون. شارڪ مڇيون تانگهي پاڻي ۾ نه وينديون آهن.انهن کي اونهي پاڻي ۾ وڃڻ گهرجي ۽ شارڪ کي مارڻ لاءِ چاهه هو. دهڻ ۾ لٿو ۽ شارڪ کي ماريو.هينئر مهاڻن جي اکين مان سرهائي ڀڪي رهي هئي.

25- **ڪاپائتي:** جي معنيٰ "چرخو آهي. شاعرعورت کي صلاح ڏئي ٿو". جيستائين ممڪن هجي چرخو هلائيندي رهه. هي حصو (زندگي) جلد ختم ٿيندو. محنت ڪر. هيٺاهين ٿي رهه ۽ فخر نه ڪر. جڏهن پارڪا پهتا، انهن هن کي سندس ڪيترين غلطين بابت ٻڌايو پر سندس سادگي سبب

انهن هن جي ڳالهہ قبول ڪئي.

افسوس! وقت اچي ويو آهي، جڏهن ڪو بہ چرخو نہ ٿو هلائي چرخا يڪُل حالت ۾ آهن اڱڻ خالي آهي.شاعر چئي ٿو تہ ”مان پهنجي چولي ۾ ريشم ڪٽي چرخو ڪتڻ واري جاءِ ڏانهن وڃان ٿو پر افسوس هڪ بہ چرخو ڪتيندڙ اتي نہ آهي.اهي هميشہ لاءِ وڃي ستا آهن، معنيٰ تہ الله تعاليٰ جا پيارا ٻانها مري ويا آهن.

26- رپ: معنيٰ ”عظيم آفت“ آهي شاعر چئي ٿو تہ عورت پنهنجي ماءُ کي شڪايت ڏئي ٿي. ڏک منهنجي ڪٽنب کي وڪوڙي ڇڏيو آهي! منهنجي پيار مون مان مزو ۽ صحت ورتي! منهنجو نصيب ڦٽل آهي!ڏک بري طرح منهنجي من مان وهي رهيو آهي. منهنجو بستر وڳوڙهن سان آلو آهي! امان منهنجي مدد ڪر.

ماءُ صلاح ڏئي ٿي، لڪئي روءُ ۽ ڳوڙهن ذريعي پنهنجي ڏکاري حالت ظاهر نہ ڪر ايستائين سور برداشت ڪر جيستائين ان جا ختم ڪندڙ پهچن. پنهنجو پيار لڪاءِ جيئن ڪنير جيڪي مٽي سان لڪائي ٿو آزاد باهہ ڪڏهن بہ نڪرنہ ٿي پچائي. ائين ڪر جئين ڪنير ڪن ٿا، باهہ کي ڍڪيل رک.“

27- ڪارائل: جي معنيٰ ”خوبصورت“ (Swan) پکي آهي. هن سر ۾ شاعر ۾ راج هنس سان مخاطب ٿئي ٿو پهريائين چئي ٿو تہ ڪنول جي گلن جون پاڙون گهري پاڻي ۾ ڦٽن ٿيون. ماکي جي نماڻي مک ان جي مٽان اڏامي ٿي، پر قسمت ان جون مخفي خواهشون ڄاڻي ٿي.

راج هنس سيني ڪان وڏيڪ معزز انسان کي ظاهر ڪري ٿو جيڪو دنيا ۾ پلائي جي ڪم لاءِ اچي ٿو دنيا جو اندازو لڳائڻ لاءِ راج هنس اوچاين تي اڏامي ٿو تہ جيئن حقيقي فڪر ڳولهي تہ جيئن دنيا ۾ بهتري آڻي سگهجي. اوچتو اهي دنيا جي هوائن ۾ جڪڙجي وڃي ٿو سب شيون هن کي مصروف ڪن ٿيون. قيمتي شيون جيڪي هن دنيا ۾ سکيون تن کي وساري ڇڏيو. ”اونهي پاڻي ڏانهن سچ ۽ حق جا راز تلاش ڪر. هتي پکي جا شڪاري تنهنجي پويان آهن. اونهي سمنڊ مان موتي چونڊ.“

شاعر انهن مٿان افسوس ڪري ٿو جن جون شاندار گهڇيون هيون، سريلا گيت ڳائي اڏامي ويون، ”نه رڳو سهڻو مور آءِ ڏسان ٿو ۽ ڇا هن پکين هتي پنهنجا آکيرا ٺاهيا آهن.“

28- **مارئي:** ان عورت جو نالو آهي، جنهن کي يقين آهي ته سندس جمڻ کان اڳ هن جي نسبت طئي ٿي چڪي هئي. هوءَ چئي ٿي ته هن آواز ٻڌو، ”ڇا مان تنهنجو رب نه آهيان“؟ هن پنهنجي دل سان چيو ”ها“ ان وقت هيءَ پنهنجي محبوب مارو سان ڳنڍجي وئي. اهو تڏهن ٿيو جڏهن الله تعاليٰ اجاتائين روح نه خلقيا هئا. يا چيو، ”ٿيءُ ۽ ته سڀ متحد ٿي ويا.

قصي جو تت اهو آهي ته مارئي سان پيار ڪندڙ هڪ معزز ماڻهو هن کي قيد ڪري ٿو. هن پيار حاصل ڪرڻ لاءِ هران شي جي آڇ ڪري ٿو جنهن کي حاصل ڪرڻ ۾ انسان جي خواهش هوندي آهي. هوءَ سڀ رد ڪندي رڙيون ڪري ٿي، ”رڳو مون کي پنهنجي محلن مان آزاد ڪر.“ ايتريقدر ته هوءَ پنهنجو بدن به صاف نه ٿي ڪري، ”جيڪڏهن منهنجا پساهه پورا ٿين“ عمر کي چئي ٿي، ” ته منهنجو مڙهه ملير موڪلجانءِ“

هڪ ڏينهن قاصد اچي مارئي کي اطلاع ڏئي ٿو ته ڪجهه ڏينهن ۾ ڪيس آزادي ملندي. هن کي محسوس ٿئي ٿو ته مري پوندي. ان وقت عمر هن کي آزاد ڪري ٿو. پر هن جي ميراڻ جو ڇا ٿيندو، ڇاڪاڻ ته هن کي اتي ويٺو آهي جتي سونهن کان سواءِ ڪنهن عورت کي اچڻ نٿو ڏنو وڃي.؟ شايد منهنجا مارو مونکي قبول ڪندا، جيڪڏهن مان صاف پاڪ هونديس.“

29- **سهڻي:** نالي هڪ عورت ميهار سان پيار ڪري ٿي، جيڪو ندي جي ٻي ڪپ تي رهي ٿو. شاعر چئي ٿو وهڪرن ۾ تيزي ۽ ندين ۾ تيڪ آهي. پر جتي پيار هوندو اتي پيار ڪندڙ پاڻي جي گهرائي کان ڊپ نه ڪندا آهن. حقيقت جي نظر سچن پيار ڪندڙن جو انعام آهي، ڪيترائي ڪناري تي بيهي رڙيون ڪن ٿا.” ساهڙ (سهڻي جو پيار) پراهي پاڻي ۾ لهڻ جو جوکم نٿا ڪن. سرد مينهوڳي رات ۾، سهڻي مٽي جي دلي جي مدد سان ندي جي ٻوڏ ۾ ترڻ چاهي ٿي.

ندي جي ٻي ڪپ تي. ميهار (ساهڙ جو ٻيو نالو) سهڻي جو انتظار

ڪري ٿو. هوءَ مينهن جون گهنڊڙيون ٻڌي ٿي ۽ خوشي ۾ مست ٿي ترڻ لاءِ تيار ٿئي ٿي. پر ڪجهه حاسد دلو تبديل ڪن ٿا ۽ ڪچو دلو رکن ٿا جيڪو ندي جي وچ ۾ ڀڄي پئي ٿو. هوءَ افسوس ڪري ٿي تہ: "مان نٽي ڄاڻان تہ دلو نقلي هو ڇاڪاڻ تہ رنگ ساڳيو هو." دلو ڀڄڻ کان اڳ ڀڄي پيو! افسوس عورت ٻڏي وئي. جنهن وسيلن تي ڀاڙيو انهن هن کي ٻوڏ جي حوالي ڪيو. "پر مرڻ کان هڪدم پوءِ هن ڏنار (ميهار) جو سڏ ٻڌو" مٿين لفظن ۾ شاعر هڪ عظيم سانحي جو انڪشاف ڪري ٿو ۽ اجان تائين چئي ٿو. "ندي ۾ سوين ٻڏي ويا پر هن عورت ندي کي ٻوڙيو."

تيرٿ داس هوتچند

سنڌي ناٽڪ ۽ شاهه عبداللطيف جو ڪم

سنڌي ناٽڪ ۽ شاهه عبداللطيف جي شاعري ۽ موسيقي جي وچ ۾ ڀيٽ ڪندي مان پاڻ کي هن جي سٽن گيتن تائين محدود رکندس. اهي گيت سهڻي ميهار، سئي پنهون، مومل راڻو ليلا چنيسر، عمر مارئي، نوري ڄام تماچي ۽ ٻيجل راءِ ڏياچ آهن. اسان جي شاعري کي سنڌ جي شاعرن ۾ سڀ کان مٿانهون درجو ان ڪري حاصل آهي ته هن جي شاعري ۽ موسيقي انساني پيار جي قسمن سان ٽمٽار آهي جيڪي انساني جذبن، احساس ۽ صبر جي انتها جو ذڪر ڪن ٿا. نصاب ۽ معيار ۾ سموري شاعري ناٽڪ تي ٻيٺل آهي. هن جو پورهيو. قصي، موسيقي ۽ شاعري تي مشتمل آهي.

ناٽڪ جي معنئ ڇا آهي؟ اها هڪ لکيل انساني ڪٿا آهي. جنهن کي عمل جي انداز ۾ شاعري، نثر موسيقِي، ناچ، چترڪاري ۽ تاريخ جي مدد سان اظهار لاءِ پيش ڪيو وڃي ٿو. هر قوم کي ناٽڪي اظهار سان پيار وراثت ۾ مليو آهي ۽ انساني فطرت ۾ شامل آهي. تقريباً هرَملڪ وٽ جهجهي انداز ۾ ناٽڪ لکندڙن جي ڏگهي فهرست دستياب آهي. رڳو سنڌ واحد علائقو آهي. جنهن وٽ سنڌ ۾ انگريزن جي اچڻ (1843ع) کان وٺي ڪو رڪارڊ يا فهرست موجود نه آهي. هندستان، جنهن جو سنڌ، ان جي شروعاتي تهذيب جي زمين هئڻ سبب اهم حصو هئي، ڪاليداس، سندرڪا، هرشا ۽ ٻين ڪيترن تي ئي فخر ڪري سگهي ٿو پر اسان جي هنج خالي آهي.

ڇا اهو چئي سگهجي ٿو ته سنڌ ڪو به ناٽڪ لکندڙ پيدا نه ڪيو؟ اسان وٽ تاريخي ۽ آڳاٽن ماڳن جون ڪيتريون شاهديون موجود آهن جنهن مان ثابت ڪري سگهجي ٿو ته سنڌ جو ماضي فنون لطيفه جي لحاظ کان شاندار رهيو آهي. ان کان علاوه سنڌي ٻولي ۽ ان جي استعمال ۾ اسان وٽ

ناٽڪ جي فن لاءِ مخصوص لفظ آهن. اهي لفظ ان طرف اشارو ڪن ٿا ته ناٽڪ جي فن، هن ڌرتي تي ترقي ڪئي ۽ تنهنڪري هتي ڪيترائي ناٽڪ لکيا ويا ۽ ناٽڪ لکندڙن اکيون کوليون. هيو سوال جيڪو ڪَرُ کڻي ٿو اهو آهي ته اهي ڪيئن غائب ٿي ويا؟ تاريخ جا ڪتاب ان سوال جو جواب نه ٿا ڏين انهن جي غائب ٿيڻ جا مُک ٽي ڪارڻ آهن.

پهريون ته اٺين صدي عيسوي جي شروعات ۾ عربن جي سوڀ مٿاهين سنڌ تي ڪي به اثر سنڌو ماٿري جي نقشي تي ڏگهي عرصي لاءِ نه ڇڏي سگهي. عربن سنڌو ماٿري جي حدن کان ٻاهر پنهنجي حڪومت ڪي وسعت نه ڏني، بغداد جي عباسي دربار، جيڪا فن ۽ هنر ڪي ترقي ڏيڻ ۾ پرجوش هئي، ڪيترن ئي سنڌي عالمن ڪي دعوت ڏني ۽ طب، نجوم جي علم، فنون لطيفه ۽ فلسفي وغيره ۾ انهن جي ڪارڪردگي ڪي ساراهيو. سنڌي عالم جيڪي بغداد ويا اهي پاڻ سان معلومات جا ڪيترائي ڪتاب کڻي ويا.

غائب ٿيڻ جو ٻيو ڪارڻ اهو هو ته عربن جي وڃڻ کان ترت پوءِ سنڌ سميت اتر هندستان مٿان لڳاتار مسلمانن ڪاهون ڪيون، نتيجي ۾ ڪيترائي عالم ڏاها ۽ فلاسافر پنهنجي حفاظت لاءِ فرار ٿي، پاڙيسري ملڪن جهڙوڪ هندستان وغيره ۾ پهتا جتي مهذب دراوڙن هنن جو آدر ڀاءُ ڪيو. اهو سڀ ڪجهه سنڌي ادبي بورڊ جي ڇپايل ڪتاب *"برهانپور کے سندھی اولیاء"* ۾ لکيل آهي. هندستاني موسيقي جي ڪرناٽڪ سرشتي تي سنڌي موسيقي جو گهڻو اثر آهي. مثال طور سنڌو ڀيروي، سنڌو رام ڪريا، ڪيواڙي سنڌو، نوڊي سنڌو وغيره ڪرناٽڪ سرشتي ۾ سنڌو لفظ جي معنيٰ تمام .... جيڪا سنڌي موسيقي جي سرشتي جي خاصيت آهي.

ٽيون ڪارڻ 1030ع-997ع ۾ محمود غزنوي جون سنڌ مٿان مذهبي ڪاهون آهن. هن جي زندگي جا ٻه مقصد هئا يعنيٰ اسلام ڪي پکيڙڻ ۽ دولت گڏ ڪرڻ. هن عرصي دؤران سنڌ جي فني حالت ڍيل رهي ۽ وچين زماني (Medieval Period) تائين اها حالت برقرار رهي. نقل جا سڀ نمونا جهڙوڪ ڊرامو، بت سازي، چترڪاري، ناچ ۽ موسيقي مذهبي بندشن هيٺ

هئا. يورپ ۾ پروٽيسٽنٽس (Protestants) ۽ مذهبي پيشوائن اها حالت پيدا ڪئي. بهرحال ڪجهه عرصي کانپوءِ سڌارڪن مذهب ۽ فلسفي کي عام ڪرڻ لاءِ فن جي اهميت محسوس ڪئي ۽ مغلن ٻڌ مت جي پيروڪارن پارسين ۽ صوفين وانگر انهن به فن جي سرپرستي ڪرڻ شروع ڪئي. اسلام سنڌ ۾ تلوار يا فن ۽ موسيقي ڏانهن اجنبي رويي سبب نه ڦهليو پر مسلمان بزرگن ۽ صوفين شاعري، ناچ، موسيقي ۽ گيتن ذريعي ان جو پرچار ڪيو. شاهه لطيف ڀاڻ سندس پوئلڳ ۽ هم عصر جهڙوڪ قاضي قاضن، شاهه عبدالڪريم ۽ شاهه عنايت ۽ هن جي بعد وارن شاعرن مثال طور بيدل بيڪس، سچل ۽ ٻيا ڪيترائي اهڙا مثال آهن جن فن بابت ڪٽر مذهبي جي اعتراضن کي رد ڪيو پر سنڌ ۾ امن، آرام يا سرپرستي جي حالت ۾ نسبتاً گهٽ ۽ پري هئا. اسان کي مشڪل هڪ يا ٻه اهڙا موقعا نظر اچن ٿا ۽ گهٽي ماضي ۾ نه وڏ ۾ وڏ سورهين صدي عيسوي جيڪو اڪبر جهانگير ۽ شاهجهان جي دور سان ملي ٿو.

هتي اهو سوال پيدا ٿئي ٿو ته اهڙين حالتن ۾ گهٽ ۾ گهٽ شاهه عبداللطيف جي زماني ۾ سنڌ ۾ ناٽڪ ڪهڙي حالت ۾ هيو؟ ٻين ملڪن ۾ ناٽڪ جي تاريخ تي نظر وجهندي اها ڳالهه معلوم ٿئي ٿي ته ناٽڪ اسٽيج يا ٿيٽر جي لاڙن مطابق ويس پاتوان سلسلي ۾ ڪا به زباني يا دستاويزي شاهدي موجود نه آهي جنهن مان معلوم ٿئي ٿو ته يونان جيان سنڌ ۾ به عوامي ۽ مستقل ٿيٽر موجود هو. فارسي ٻولي جيڪا ادبي ۽ سرڪاري اظهار جو ذريعو هئي. اسان وٽ ناٽڪ ۾ ڪو به نمونو نه ڇڏيو آهي. مغربي ملڪن جي نموني تي سنڌ ۾ برطانوي حڪومت (1947 - 1843ع) دؤران مستقل ٿيٽر تعمير ڪيا ويا. اسان جي ٻولي ۾ ٿيٽر لاءِ ديسي لفظ "ماندوو" استعمال ٿئي ٿو. ماندوو هڪ جهنگلو يعني عارضي عمارت يا ڍڪ آهي. ڪنهن مخصوص موقعي لاءِ عارضي اڏاوت جوڙي وئي انڪري چئو آهي ته اسان وٽ اسٽيج يا ٿيٽر نه هو تنهنڪري چترڪاري، تاريخ ۽ پوشاڪ جو فن اسان جي علائقي ۾ وڌي نه سگهيو. جيڪڏهن ڪو ناٽڪ هيو ته اهو شاعري، موسيقي ۽ ناچ تائين محدود هو. اهو ناٽڪ پنهنجي شروعاتي حالت ۾ هوندو. ان

انومان کي اورنگزيب جي دور ۾ مولانا غنيمت جي لکيل مثنوي، "نيرنگ عشق" مان مدد ملي ٿي. ان مطابق فنڪار کي "ڀڳت باز" چيو ويندو هو. ڀڳت معني هڪ ديندار انسان آهي.

هتي اوهان سوال ڪندا ته ڀڳت فن جو مظاهرو ڪيئن ڪندو هو. اسان مان گهڻن ڀڳت ڪنورام، ڀڳت وتڻ، ڀڳت ليلارام ۽ ٻين جي ڀڳتن کي ڏٺو هوندو. ڀڳت کي هندي ۽ مسلم آواز، موسيقي ۽ ساز تي عبور حاصل هوندو هو. اهو عبور يا ميلاپ رتن (Peripatetic) فقيرن جي ٽولي هئي. جنهن جو سربراهه ناميارو ۽ ديندار ڀڳت هو جيڪو شاهوڪارن يا مُک ڀڳت جي پوئلڳن جي دعوت تي مختلف هنڌن تي پنهنجي فن جو مظاهرو (ڀڳت وجهڻ) ڪندا هئا. ان ميڙ ۾ شرڪت لاءِ ڪا به رقم رکيل نه هئي، فن جو مظاهرو هر عام چاهيندڙ ٽولي ۾ اڪثر مسلمان هوندا هئا. شاهه لطيف جتي به ويندو هو، ته هن سان به هندو ساز وڄائيندڙ گڏ هوندا هئا. اهي اتل ۽ چنچل هئا جيئن گرونانڪ سان مسلمان بالو ۽ مردانو گڏ هوندا هئا. سڀ فنڪار مرد هوندا هئا پر فنڪار پنهنجي ڪپڙن مٿان هڪ جُبو پائيندا هئا، ته جيئن عورتون نظر اچن. اهي پيرن (Ankles) تي گهنڊڙيون ٻڌندا هئا. جيئن انهن جا پير حرڪت ڪندا هئا ته گهنڊڙين مان نڪرندڙ آواز ٻين سازن جي آواز سان ٺهڪي بيهندا هئا. اهو موسيقي جو ميڙ هوندو وڏو نوجوان پوڙهو ۽ اعلىٰ ادنىٰ سڀ فنڪارن جي چوڌاري بيٺا هئا. تماشي جي شروعات الله تعالىٰ جي واکاڻ ۾ چيل سرڪلياڻ جي بيتن مان ٿي، جيڪي جماعت جي انداز ۾ پڙهيا ويا. اسان جي شاهه جو رسالو جي شروعات به سرڪلياڻ سان ٿئي ٿي. شاهه لطيف جو هڪ پڙ وارو جبو اجا تائين پٽ شاهه ۾ محفوظ آهي. ان کانپوءِ ٻين شاعرن جي ڪلام يڪتارو، تنبورو ۽ دهل وغيره جي آلاپ سان جماعتي انداز ۾ ڳايو ويو. تماشي جو مزاج تبديل ڪرڻ ڀڳت باز سنڌ جي مشهور صوفي شاعر جي زندگي جو قصو ۽ سنڌ جو لوڪ داستان بيان ڪندو. جيئن قصو ٻڌائيندو اڳتي وڌندو ته قصي جي مزاح مطابق هن جي آواز ۾ جذباتيت وڌندي ۽ ناچ به ڪندو. اهي وائيون آهن جيڪي شاهه جو رسالو جي هر سر جي آخر ۾ ملن ٿيون. وائي ناٽڪي لفظ آهي. جنهن جي معنىٰ آخري

ڪلمات (Epilouge) آهي. هينئر به شاهه لطيف جي درٻار ۾ جيڪا وائي ڳائي وڃي ٿي ان ۾ ڪمال جو بحر ۽ وزن آهي. وائي تماشبينن ۾ جذبات کي اڀاري ٿي انهن تي ماحول جو سحر طاري ٿئي ٿو. نتيجي ۾ اهي پاڻ به ان سرتار رئي ۾ وهي ڏوهيڙا چوڻ ۽ گيت ڳائڻ شروع ڪن ٿا. ان مان ڄاڻ ملي ٿي ته شاهه جو رسالو ۾ ٻين شاعرن جا ڏوهيڙا به شامل ٿي ويا آهن. انهن پڳتن جي زماني ۾ هي موسيقي، شاعري ۽ موسيقي جي مدد سان قصن ٻڌائڻ جو رواج عام هو. مقصد هو مذهب لاءِ چاهت پيدا ڪرڻ. انڪري ملڪ ۾ مذهب جي پرچار لاءِ پڳت کي بهترين ذريعو سمجهيو ويندو هو.

اڇو ته گيتن جي مضمون جي اندروني روح تي نظر وجهون هي انسان جي دل ۽ روح کي موهت ڪن ٿا جن جو بنياد دل جي ترنم سان آهي. اهي گيت بنگال جي جئه ديو جي "گيت گووندا" جي نموني تي آهن.

انهن گيتن ۾ باقائدي اسٽيج ناٽڪ جي حقيقي ٿيٽريائي بناوٽ يا مشينري جو اشارو نه آهي. اهي گيت اسان جي شاعرن حقيقت بيان ڪندڙ ماڻهن لاءِ تصور ۾ آندا، اتي ڪي به اسٽيج، منظرڪشي، يا پوشاڪ بابت هدايتون نه آهن ڇاڪاڻ ته اسان وٽ ڪا به ٿيٽر يا اسٽيج نه هئي، مک عورتاڻا ڪردار ۽ اسان جا شاعر آهن. آڪاڻين جا ٻيا سڀ ڪردار يا ٻوڙا آهن يا اهي صرف ٻڌن ٿا يا اهي ڳالهائڻ وارن هنڌن تي ظاهر نٿا ٿين. جڏهن به اتي گفتگو ٿئي ٿي، اها اسان جي شاعروچ ۾ آهي ۽ باقي گيت هيروئن جي خود ڪلامي (Monologue) آهي. سنسڪرتي ناٽڪ ۾ ڀڻ (Bhana) قسم جو ناٽڪ آهي جنهن ۾ رڳو مُک ڪرادر جي خود ڪلامي آهي. وينسمهارا (Vensimahara) ناٽڪ ۾، هڪ سين (Seen) ۾ صرف ٻه انسان آهن ، جن مان هڪ ڳالهائي ٿو ۽ ٻيو آخر تائين ٻڌي ٿو. سنسڪرت ناٽڪ ۾ هالو چالو (Stereotyped) ڪردار وياتليڪا (Viatalika) آهي جيڪو پردي پٺيان شعر ڳائي ٿو. هيرو کي تڪليف ۾ تسلي ڏيڻ لاءِ يا ان ۾ عمل لاءِ اتساهه پيدا ڪرڻ ۽ اهو پردي پٺيان ڪڏهن به ٻاهر نٿو اچي اهڙي طرح، هڪ ٻيو هالو چالو ڪردار سنسڪرت ناٽڪ ۾ آهي، جنهن مان اسان هيرو جو شجرو ۽ هن جي بهادري جو رڪارڊ حاصل ڪريون ٿا. ٻين ملڪن جي ڪلاسيڪي ناٽڪ ۾

ليڪڪ جي شخصيت ٽولي واري انداز ۾ ڳائي متعارف ڪرائي وئي. فراسيسي ناٽڪ ۾ ريزونيئر (Raisonneur) ۽ نئين ڪلاسيڪي ڊرامي ۾ ڪانفيڊنٽ (Confidant) ذريعي. انهن جو ناٽڪ جي ڪاروائي سان ڪو بہ تعلق نہ هو سواءِ تہ هيرو يا هيروئن جو همزاد (Alter ego) انهن جي اعتراف (Confession) ڪي همدردي سان ٻڌڻ ۽ نصيحت يا صلاح ڏيڻ. پر شاهہ عبداللطيف ٽولي (Chorus) جا اهي سڀ ڪم پاڻ سرانجام ڏئي ٿو. اسان جو شاعر رومانويت وانگر سموري ڳالهہ ٻڌائڻ ۾ دلچسپي نٿو رکي هي ڳالهہ جي ڪاروائي ان جي ويجهي يا اندروني (Closing) منظر تائين محدود رکي ٿو ۽ زندگي جون بيون حالتون خود ڪلامي، گفتگو ۽ گذريل واقعن ذريعي سمجهائڻ لاءِ ڇڏي ڏئي ٿو. اسان جي شاعر جي گيتن ۾ ،جڏهن پهرين سين تي پردو مٿي کڄي ٿو تہ اسان اڳ ئي پڄاڻي جي شروعات تي پهچي وڃون ٿا ۽ سمورو گيت واقعن جي تسلسل جي آخري ڪڙي بابت پريشان آهي. هي شروع کان مخصوص صورتحال کڻي ٿو. پڄاڙي ۾ سموري قصي جو ناٽڪي خلاصو پيش ڪري ٿو. هي زندگي جي غير اهم تفصيلن ۾ دلچسپي نٿو رکي. پر هڪ پيرو هن هڪ صورتحال سان شروعات ڪئي آهي تہ هو خاص رخ، تسلسل ۽ ڪُليت ۾ ڳالهہ کڻي ٿو ۽ ان کي منطقي انجام تائين پهچائي ٿو. اهو مقصد حاصل ڪرڻ ۾ هن مومل راڻو، ليلا چنيسر جي آکاڻي جي پڄاڻي تبديل ڪئي. ان سلسلي ۾ هن يونان ۽ جديد ناٽڪ ليکڪن جو طريقو اختيار ڪيل آهي، هن آکاڻين جي ڪاروائي نئين ڪلاسيڪي ناٽڪن جي نموني تي آهي جنهن ۾ هر هڪ شيءِ جيڪا آکاڻي يا تت (Plot) تي ٿئي ٿو اسٽيج کان ٻاهر ٿئي ٿو ۽ حاضرين کي خود ڪلامي يا گفتگو ذريعي پيش ڪيو وڃي ٿو. اهو ڪيو ويو ڇاڪاڻ جو ان وقت ڪا بہ خاص اسٽيج نہ هئي. هن جي آکاڻين جي ڪاروائي ڳالهائڻ جي هيئياهين ڏانهن چري تي ۽ ان جي ذريعي سمجهائي وڃي ٿي. تقرير ۽ گفتگو ذريعي ڪردارن کي سمجهون ٿا ۽ ڪاروائي جيئن وڏي گفتگو کان علاوه اسان جي شاعر پاڻ ڳالهائڻ (Soliloquies) ۽ نويڪلائي ۾ ڳالهائڻ (Asides) کي استعمال ڪيو آهي جنهن ذريعي هو اسانکي پنهنجي ڪردارن جي فطرت جي لڪيل

وقفن ڏانهن ڪٿي وڃي ٿو ۽ انهن کي اندروني طور ظاهر ڪري ٿو. هي جديد ناٽڪ نويسن جيان ٻاهرين واقعن کي پيش ڪرڻ ۾ دلچسپي نه ٿو رکي پر انساني ذهن جي اندروني واقعن ۾ دلچسپي نفسياتي آهي ڇاڪاڻ ته هن جون سڀ هيروئنون ذهن جي اندروني تڪرار ۾ مشغول آهن. اسان جي شاعر جي پاڻ ڳالهائڻ جون خصلتون تقرير جي پوش ۾ تبديل ٿي وڃي ٿي جيڪا ٻڌندڙ سان مخاطب آهي، جيڪو پاڻ شاعر آهي ۽ پنهنجين هيروئنن جو دوست، رهبر ۽ فيلسوف آهي.

ٿيٽر ۾ حاضرين محدود آهي پر پڳت وجهڻ وقت حاضرين غير محدود هوندي آهي. اهڙي هجوم ۾ ٻولي گفتگو قسم بدران جذباتي ۽ بيلغ هوندي آهي، تڪڙي گفتار، گهٽ لهجو ۽ بدلجندڙ گردان ڪلي هوا ۾ ادائگي سان ختم ٿي ويندا ڇاڪاڻ ته اهو انڪري آهي ته آڳاٽا عظيم ۽ سنجيده شاعري ۾ لکيا ويا. يوناني ۽ سنسڪرتي ناٽڪ نويسن بنيادي بدران موقعي سان موسيقي استعمال ڪئي. پر اسان جي شاعر موسيقي کي آڪاٽين جي زبان ٺاهيو آهي موقعي بدران بنيادي طور شعر ۾ موسيقي تي مشتمل ناٽڪ پنهنجو صبر ظاهر ڪرڻ لاءِ عظيم ترطاقت رکي ٿو ۽ سڀ ڪان وڌيڪ قوت ۽ سگهه سان فن جو قسم آهي. اها حقيقت اسان جي شاعر کي ڪو يراج جي رتبي تي پهچائي ٿي. شاعرن جو عظيم بادشاهه اسان جي شاعر جي زندگي جي ڪهاڻي انڪشاف ڪري ٿي ته هن وٽ پنهنجي وطن واسين لاءِ مقصد ۽ پيغام هو. ان ڪارڻ سبب هن ملڪ جي ڪند ۽ ڪڙڇ جو سفر ڪيو. جتي سنڌي ٻولي ڳالهائي ۽ سمجهي وئي. هن کي ڪيترن جون دليون ڪٺيون هيون. صرف موسيقي ۽ گيت جي سهاري ماڻهن تائين پيغام پهچائي نه سگهيو. پنهنجي آواز ۾ ڪشش پيدا ڪرڻ لاءِ هن کي مقبول، ادب، تاريخ ۽ ٻين وسيلن مان رومانوي محبت جا قصا چونڊڻا پيا جن اڳ ئي ماضي ۾ ماڻهن وٽ مقبوليت حاصل هئي اهي وقت جي ذوق مطابق زنده رهيا. هڪ مثالي ذريعو هن جي وطن واسين کي روحاني رستي تي پهچائڻ لاءِ تنهنڪري صرف پڳت ممڪن طريقو هو جنهن کي هن پنهنجي محبت جي مذهب جي اظهار طور استعمال ڪيو هن جا ست گيت ڳائيجدڙ ڪهاڻيون

آهن ۽ انهن کي سنڌي راڳڻ جو ناٽڪ (Opera) چئي سگهجئي ٿو.

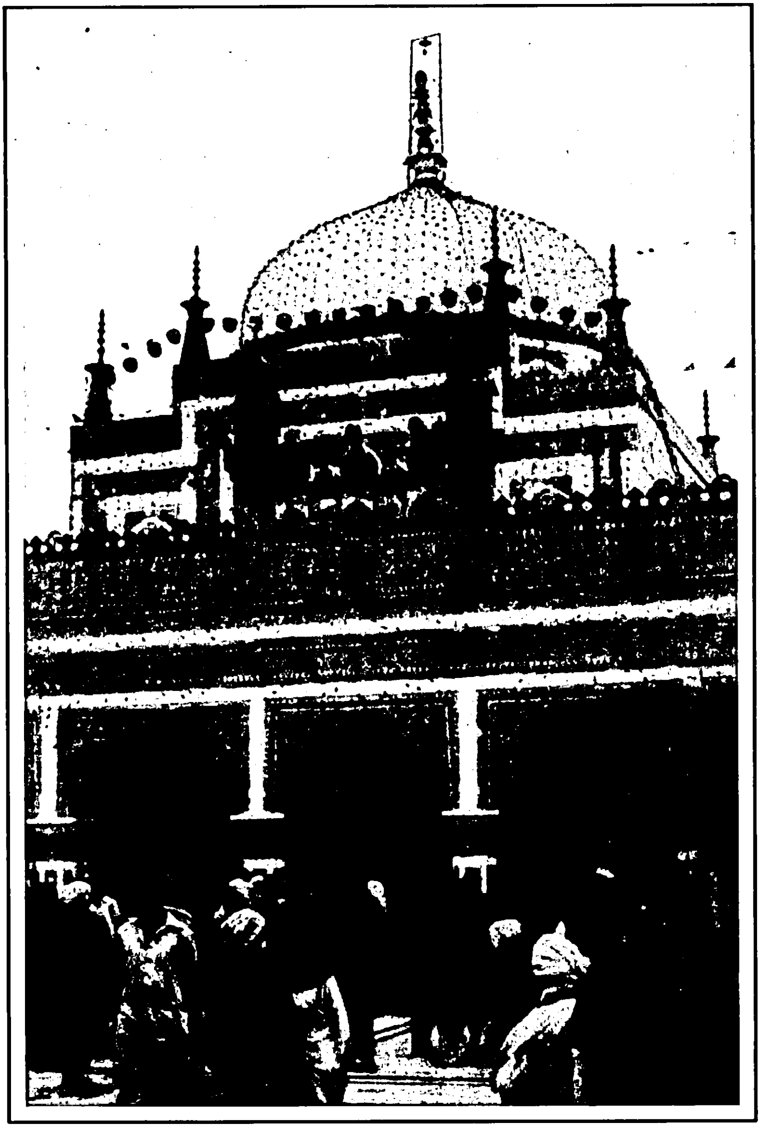
آخري سوال جيڪو جواب گهري ٿو آهي ته ڇا شاهه عبداللطيف کي ناٽڪ نويس چئي سگهجي ٿو؟ جواب آهي ڇو نه ؟ يقيناً گيتن جي موجوده جوڙجڪ، جيڪا هن جي شاعراڻي اصولن تي سهيڙيندڙ نه ٺاهي آهي، ان کي ناٽڪي اصولن، درجي ۽ تسلسل سان ٺهڪائڻ لاءِ تبديل ڪرڻو پوندو. رسالي لکڻ جي ائين اميد نه هئي جيئن اسان جي شاعر ترتيب ڏنو. اها هن فقيرن جي مرڻ کان پوءِ سندن ياداشت جو ذخيرو آهي. غائب ڪڙيون اجان اتي آهن. رسالي جي مضمون کي موزون درجي ۽ مواد بڻائڻ لاءِ گهڻو ڪجهه ڪرڻو آهي. ليکڪ ۽ محقق ڊاڪٽر دائود پوٽو جي ڪم جي داڳي کي سنڀالڻ جيڪو هن جي بي وقتي موت سبب اڌورو پيل آهي. حقيقت ۾ ڀِٽ وجهڻ شروعاتي آهي پر ان اسان جي شاعر کي ڪافي آزادي ڏني ته هو ڪا به مهارت ڪٽي، جيڪا هن کي ناول نويس، ناٽڪ نويس ۽ رمزيه شاعري بڻائي. هن سڌو ۽ اڻ سڌو ٻئي رستا اختيار ڪيا آهن ۽ موضوعي ۽ واقعي پڻ هي شيڪسپيئر وانگر الڳ بيٺل نظر نٿو اچي پر هي پاڻ کي پنهنجن ڪردارن جي ذريعي محسوس ڪري ٿو ۽ سڌي طرح منظر تي ظاهر ٿئي ٿو. هن زندگي جي تشريح پنهنجي زندگي جي نمائش ذريعي ڪري ٿو ۽ سڌي طرح ان تي راءِ ذريعي پر جڏهن هن جا ڪردار تصور کي سندس مخالفاڻو آواز ڏين ٿا ته انهن جي نگراني، درستگي، ناراضگي جو اظهار ۽ نصيحت ڪئي وڃي ٿي ۽ هن جون مذهبي يا اخلاقي تعليمات منفي رکن ٿا جن کي ڪنهن به اسٽيج تي پيش ڪري سگهجي ٿو. جڏهن هن جو گهر ٺيل مواد گڏ ڪيو وڃي ٿو، يا هي اها يوناني، ڪلاسيڪي يا نيئن ڪلاسيڪي، شيڪسپيئر، جديد يا تمثيلي اسٽيج هجي، هينئر اهو ڪافي واضح آهي ته هي اعليٰ درجي جو ناٽڪ نويس هو. پر هن جي ناٽڪ جي فنيت ڳالهائيندڙ مقامن جيان آهي.

اصل ۾ شايع ٿيل ڀٽ شاهه ڪلچرل سينٽر، 1960

پٽائي جي عرس

کي ملهائڻ جا

نئي انداز



هڪ سياح

پِنائي جي دربار

شام جي لهندڙ سج ۾ اسان سنڌ جي سرزمين پار ڪئي. ميدان سڌو آهي، جنهن ڪي صرف مشتاق دڙا حصن م ورهائن تا. هِتي ۽ هُتي سائي سرنهن جي وٽن جا جهڳٽا، فنا ٿيندڙ سج جو جهانورو وجهي رهيا هئا، جڻ تہ نومبر جي شام ۾ غير آباد زمين جو نقل ڪري رهيا هجن. سرزمين خاموش آهي. خاموشي اجان تائين ڪاهہ ڪندڙن جي بوٽن جي آواز تي ناراض آهي. خاموش ظالمن ۽ لٽيرن هيٺائين سنڌ جي خشڪ مٽي ڪي پنهنجن پيرن سان لتاڙيو آهي، انهن جي پيرن جا نقش شام جي: مٽي جي ڏنڌ ۾ ميسارجي رهيا هئا. حرڪت ڪندڙ آڳريون لکن ٿيون ۽ حڪم مطابق عمل ڪن ٿيون، تاريخ جو قدم هڪ ظالم ٽولي طرف اشارو ڪري ٿو يعني هڪ ٻئي ظالم جو زوال، مغلن ڪانپوءِ ڪلهوڙا، تالپر ۽ پوءِ نيپئر - وهڪرو لڳاتار جاري آهي. پر سنڌي صوفيت جو شعلو ابدي آهي. پنهنجي سموري گرمي جي طاقت سان صوفيت، ظلم، جبر ۽ نا انصافي جون پاڙون پٽڻ جي طلبگار آهي، صوفي روحل جي لفظن ۾:

زمين جي ڪيترن ئي بادشاهن،
لڪين ۽ بي شمار دولت گڏ ڪئي.
انهن سڄ ڪي وساريو ۽ رقم گڏ ڪئي،
پر اهي مرندا ۽ مٽي ۾ دفن ٿيندا.
پاڻ سان پيسو بہ گڏ ڪٽي نہ ويندا
اهي تختن تي ويهن تا ۽ شاهي لٽ ڪٽن تا.
اهي پاڻ کي زمين جو مالڪ سڏائين تا.
جڻ اها انهن جي ابن ڏاڏن جي ملڪيت هجي،
اهي ظالم ڪيئن حڪومت ڪن تا.

اهي ٻين کي سنڌن حقن کان محروم ڪن ٿا،
اهي مظلومن سان انصاف نٿا ڪن،
اهي ٻين جي محنت تي زنده آهن.

لطيف واري رستي جي پانڌيئڙن جي انساني توانائي ۽ همت غير فاني آهي، جنهن ۾ هن جي پيغام جا سرلات ڪٽي، سپاهي، هنرمند ۽ هاري سڄ جو مان مٿانهون ڪرڻ لاءِ ڦاهي ڏانهن وڌندا ويندا، تہ جئين محبوب جي شفقت ۾ رهڻ جهڙا ٿي سگهن، ساڳي وقت ڦاهي جي ان سڏ ۾ اجنبي لطف آهي. لطيف اوهان کي نرم ۽ سمجهائيندڙ لهجي ۾ پرچائي ٿو.

سوري سڏ ڪري، ايي عاشقن کي،
اٿيئي سڏ سڪڻ ۾، تہ ڪَهُ مَ پيڙ پري،
سسي ڏار ڏري، پڇج پوءِ پريتڻو.

مختلف راڳن جي سخت محنت سان، لطيف جا بيت سنڌ جي روح طرف ڇڪن ٿا. اهو اڪيلائپ جو سفر نہ آهي. پٽ شاهہ تي سنڌي ڪافي ڳائيندڙن جو انداز اوهان کي جذبات جي نون وهڪرن ۽ تجربي جي نون رازن سان ملائي ٿو. سنڌ جو عظيم ڪافي ڳائڻو فقير عبدالغفور جڏهن راڻو ڳائي ٿو " راڻو! جڏهن مان هتي خالي محلن تي نگاهہ وجهان ٿو تہ روئڻ شروع ڪيان ٿو. حقيقت ۾ عارضي محل خالي آهن.

شل الله سنڌ تي ٻاجهہ ڪري،
گهٽائي عطا ٿئي بي مثل،

فقير عبدالغفور سر سارنگ مان ڳائي ٿو ۽ ميڙ مان گوڙ اچي ٿو. نعرا رات جي خاموشي کي ٽوڙين ٿا، " جيئي لطيف"، " سدا جيئي" موٽ ۾ صداقتي جواب اچي ٿو. ان ميڙ ۾ شهري ، پورهيت ۽ هاري شامل آهن. لطيف اتي رهي ٿو جتي اوچتو چمڪاٽ ۽ اميد جو سنيهو آهي، صرف لطيف جا بيت ڳائندڙ ئي ميڙ کي ڇڙوڇڙ ٿيڻ کان بچائي سگهن ٿا.

ميڙ ۾ شامل ماڻهو پنهنجا وچڙيل دوست، معمول جا ڏک ۽ محبت

کي ياد ڪن ٿا، اهي انهن کي ياد ڪن ٿا، جن لطيف جي پيغام لاءِ سينو ساهيو ۽ سچ جي پائيندڙن جا حمايتي بڻيا.

سنڌ جي لوڪ ثقافت جي تاريخ تي نظر وجهندي اهو احساس پيدا ٿئي ٿو ته اسان ثقافتي هڪجهڙائي جي بنياد تي يا پاڪستان جي حاصلات تي زور ڇا لاءِ ڏنو. اهو سمنڊ وڌيڪ مضبوط هجي ها. مختلف صوبن جي عام ماڻهن جي وچ ۾ رابطا وڌيڪ حقيقي آهن. خوشحال خان خٽڪ سان غالب جي ويجهڙائپ ڪان، سچل وڌيڪ بلي شاهه کي ويجهو آهي. ٽويو ٽايا اسٽيل مل ڪان وڌيڪ، ڏاند عام روايت جو اظهار آهي، ان سلسلي ۾ لطيف جو سنيهو بلڪل واضح آهي.

وينو تن تنيس، مک ڏيهاٽي مڪڙي،
سنباهي سيد چئي. متي نينڌوءِ تيسِيس،
وٽائي وڏ اندرا، لاڇو لڳائين،
آخر اها تينس، ته جوکو ٿئي نه جهان کي.
(سر سريراڳ)

ميڙ جو گجگوڙ آڊيٽوريم ڏانهن موٽڻ تي مجبور ڪري ٿو ان لاءِ لطيف ذميوار آهي. شاهه جي دربار ۾ بيهي هن جا بيت ٻڌڻ سان منهنجي دماغ ۾ آزادي جا پکي اڏامڻ لڳن ٿا. لطيف سر ڪلياڻ ۾ چئي ٿو.

پاٻوهيو پڇن، ڪٿي هٺ حبيب جو؟
نيزي هيٺان نينهن جي، پائمي پاڻ ڳاٽ نه ڪن
عاشق اجل سامهان، اوچي ڳاٽ اچن،
ڪسڻ قرب جن، مرڻ تن مشاهدو.

ڇا اهو تحمل آهي؟ ذهن ۾ شڪ ايري ٿو. لطيف جو سڏ چئي ٿو. ”مون کي فنا ڪيو ويندو، کهڙو به اوزار استعمال ڪر“ اهو مرثيو سچ جي چتاتي قربان ٿيڻ وارن لاءِ آهي.

ميڙ زخمي شينهن وانگر گجگوڙ ڪري ٿو. ” جيڪي لطيف جي ڪراڙ ڍنڍ جي ڪناري تي حيران آهن، جتي لطيف ويهي به سؤ سال اڳ

پنهنجا بيت سهيڙيا. هن جي سرڪاموڊ جون سٽون مون ڏانهن وڌن ٿيون:

هيٺ جر مٿي مچ، ڪنڌي ڪوُنر ٽڙن،
واهوندا ورن، ڪينجهر هندور رو ٿئي.

پاٽي مان نڪرندڙ سونهري روشني ۾ شاهه ڀٽائي جي ڍنڍ جو ڏيک مختلف آهي. لطيف جا لڳايل ڪنول نه آهن. پر ان جو روح اڃان تائين ماڻهن جي دلين ۽ ذهنن ۾ هزارين سالن کان ڪراڙ ڍنڍ ۽ هيئيائين سنڌ جي ڦٽل ٻنين ۾ تازو آهي. ڪراڙ جي ڍنڍ ۾ ڪنول جا گل باقي نه آهن. خالي پاٽي تي چنڊ ٽڪي روشني وجهي ٿو. مان پاٽي کان پڇان ٿو! سچ جي چتاتي گهٽا قربانيون ڏين ٿا؟ ان ڏس ۾ " اونده نظر اچي ٿي. ايتري ۾ ڪراڙ ڍنڍ جي خالي پاٽي مان شاهه جي بيتن جو پڙاڏو گونجي ٿو" مارئي جي رڙ ڀٽ شاهه جي مٿان آسمان کي چيري ٿي.

الاءِ ائن ۾ هوءِ، مئن آن مران بند ۾،
حسبو زنجيرن ۾، راتو ڏينهان روءِ،
پهرين وجان لوءِ، پوءِ مريچنم ڏينهڙا.

مزار مان نڪرندڙ فقيرن جي آواز ۾ اضافو ٿي رهيو آهي. آڊيٽوريم ۾ ميڙ جو گجگوڙ ممڪن طوفان کان اڳ چانئيل ڪڪرن جيان جمع ٿئي ٿو.

سوري سڏ ٿيو
ڪا هلندي جيڏيون.

۽ پوءِ هڪ خاموشي ڇانئجي وڃي ٿي، جيڪا آواز ۽ پڙاڏو جي وحدت هڪ ٿي وڃي ٿي.

(استار ڪراچي، پهرين ڊسمبر 1983)

آمنہ اعظم علي

پيار ۽ اميد جا گيت

موسيقي، گيت، رنگ ۽ روشني! گهٽين ۾ ماڻهن جا هشام لڳا پيا آهن (۾ عورتون نظر نٿيون اچن) اجرڪ ۽ ڪاوا لڳل پرٽ پريل چادرون، ڪائٽ پيئڻ جا دوڪان، رستي جي ڪنارن تي ماڻهن جي بک ۽ اڃ اجهائڻ لاءِ آتا محسوس ٿي رهيا آهن. بازار ۾ اڳتي وڌڻ سان، فوٽو ڪڍڻ جا اسٽال نظر اچن ٿا. جن تي لڳل مختلف منظر ماڻهن کي هڪ فوٽو ڪڍرائڻ جي دعوت ڏئي رهيا آهن. جادوگر ۽ ڪرتب باز پنهنجي فن سان ڏسندڙن جون دليون وندرائي رهيا آهن. ويهين صدي جي ترقي جو جهلڪيون واضح آهن، جتي سگريٽن جا اسٽال، اشتهار مٿان اشتهار جو اعلان ۽ وينن تي لڳل مائڪرو فون ماڻهن کي تماڪ جي فائدن بابت آگاهہ ڪري رهيون آهن.

16،15،14، صفر تي، اهو ڀٽ شاهہ جو نظارو آهي، هر سال انهن ٽن ڏينهن تي حيدرآباد جي ويجهو هي ننڍو شهر سنڌ جي راڄڌاني ٿئي ٿو. پوري صوبي مان سوين هزارين ماڻهو گڏ ٿي شاهہ عبداللطيف کي ڀيٽا ڏين ٿا، جيڪو هن ننڍي دڙي (ڀٽ) ۾ دفن آهي ۽ سندس حياتي دوران اهو هن جو گهر هو.

سنڌي ماڻهن وٽ شاعري ڪان هتي ڪري بہ شاهہ عبداللطيف جو مان ۽ عزت آهي. هن جا مُک مرد ۽ عورت ڪردار صدين کان جاري ظلم ۽ مشڪلاتن جا اهڃاڻ آهن. شاهہ جي رسالي ۾ سنڌ پاڻ اهي قصا ٻڌائي ٿي. ڌارين جي قبضي ۽ جاگيردارن جي مصيبت، فوجن جي لٽ مار، قتلام ۽ مشڪلاتن مان پار پوڻ جي جدوجهد جو ذڪر هن لوڪ قصن ۾ ڏنل آهي. صوفيت هن شاعري جو روح آهي . اميد ۽ تسلي جيڪا سنڌ جي ماڻهن کي همٿ ڏئي ٿي، تہ جيئڻ اهي ايندڙ ڏکيائن سان مهاڏو اٽڪائي سگهن.

عرس جي موقعي تي اهو اظهار موسيقي جي زبان ۾ ڪيو ويجي ٿو. ميلو ۽ ان ۾ شامل ٻين رسمن ۾ لوڪ گيتن ۽ ڪافين جو آواز گهڙن ۽ دهلن

جي ڏوڙنڪن جو پڙلاءُ ٿئي ٿو. ائين محسوس ٿئي ٿو ڄڻ ته دل ڌڪ ڌڪ ڪندي هجي، گهٽين جو ماحول سنڌ جي مشهور ڳائڻي جلال چانڊيو جي آواز سان واسيل آهي.

موسيقي، گيتن ۽ اشتهارن جي آوازن سان گونجندڙ گهٽين مان اڳتي وڌي، مزار ۾ داخل ٿيڻ سان ماحول بلڪل تبديل ٿي وڃي ٿو. دروازي ڪان مقبري ڏانهن وڌڻ سان مزاج ۾ تبديلي اچي ٿي ۽ پاڻ کي گوڙ کان پري ٿيندو محسوس ڪجي ٿو. قبر واري ڪمري کان اڳ واري ڪمري ۾ پٽن جو هڪ گروهه پنجن تارن واري تنبوري تي ڪافيون ڳائي رهيو هو. سر ۽ ساز جو لاهه ۽ چاڙهه دل جي تارن کي ڇيڙي رهيو ۽ نه سمجهندڙ به جهومي رهيو هو.

ڪافي ڳائيندڙن کان علاوه هتي بلڪل خاموشي هئي، جيڪا ميلي جي گوڙ سان بي آرامي ٿي رهي هئي. مزار هڪ اوچي ميدان تي ميلي ۽ شهر کان مٿاهين تي واقع آهي. مزار جو اندروني ڪمرو، جتي لطيف جي قبر آهي، خاموش آهي، اڪثر ماڻهو قبر جي چوڌاري ويهي فاتحه پڙهي رهيا هئا، جڏهن ته ڪجهه ڪندڻ ۾ ويٺل ۽ سڪون ۾ ويٺل هئا. انهن جي عقيدت جي گهرائي ٻاهرين کي هڪ نئين دنيا ۾ پهچائي رهي هئي ۽ اهي حيرت ۾ هئا ته آخر ڪهڙي اميد يا خواهش انهن کي هتي آندو آهي.

رات جي وقت ۾ اندريون يا ٻاهريون اڱڻ اجرڪ اوڍي ستل ماڻهن سان ڀريل رهي ٿو. ٻاهرين اڱڻ ڏي وڌڻ سان گلاب جي گلن جي خوشبو سان من ۾ سرهائي پيدا ٿئي ٿي. هتي قناطون ماڻهن جي گروهن، ڪٽنبن ۽ سندس سامان جي حفاظت ڪري رهيون هيون. هتي وڏيڪ آواز ۽ چرپر هئي. ڪاڏو پچي رهيو هو. ٻار رڙيون ڪري رهيا هئا. جادوگر پنهنجا ڪرتب ڏيکارڻ ۾ مصروف هئا ۽ گهوراڙو ڪاڏو، ڪتاب، چادرون ۽ گلن جون چادرون وڪرو ڪري رهيا هئا.

ٻاهر وڏيڪ هيجان انتظار ۾ هو. ملاڪڙو، سرڪس، ٿيٽر جيان موسيقي جو هال، دوڪان ۽ اسٽال جتي قسمين قسمين سامان وڪرو ٿي رهيو هو. ملنگ ۽ فقير دلچسپي جو سامان پيدا ڪري رهيا هئا. هر شام جو عروج ڀٽ شاهه ڪلچرل ڪميٽي جو موسيقي وارو پروگرام آهي، جتي

بهترين سنڌي موسيقار پنهنجي فن جو مظاهرو ڪن ٿا.

ڪافي ڪان علاوه موسيقي جا ٻيا قسم پيش ڪيا وڃن ٿا. مثال طور لوڪ گيت، ڪجهه لطيف ۽ ٻين شاعرن جي واڪاڻ ۾ ساز وڃائيندڙ جهڙوڪ منا خان گهڙي تي، الغوزي تي الهه وسايو خان، مرلي تي اقبال جوڳي، الغوزي ۽ بانسري تي غوث بخش بروهي، محمد فقير ڪتياڻ جي مزار جا ڇهه فقير جيڪي ڇپڙ جي سنگت سان ڳائي ۽ نچي رهيا هئا.

ڪافي، جيڪا صوفياڻي شاعري ڪي عام تائين پهچائڻ جو مقبول ذريعو آهي، ڪلاسيڪي ۽ لوڪ ڪلاسيڪي موسيقي وچ ۾ آهي. هندستاني ڪلاسيڪي موسيقي لوڪ روايت مان نڪتل آهي، جنهن ۾ سنڌي موسيقي اهم ڪردار ادا ڪري ٿي. سنڌي موسيقي خارجي عنصر پاڻ ۾ جذب ڪيا آهن، جنهن جو صوفياڻو رنگ ايران مان ڪنيل آهي. سنڌي ۽ اسپيني موسيقي ۾ بناوٽي عنصر هڪجهڙا آهن ۽ اهو لاڳاپو خانه بندوشن قائم ڪيو جيڪي نندي ڪنڌ مان نڪتا.

موسيقي جي ان خزاني جي گم ٿيڻ جو خطرو آهي. تبديلي ۽ ترقي سان ڳوناڻي زندگي جو توازن منتشر ٿي هڪ نئين عمل مان گذري رهيو آهي.موسيقي جا مرڪز، ڳوٺ ۽ مزارون متاثر ٿي رهيا آهن. ٻڌندڙن جي ڌيان - خاص طور ڪيسٽ جي خريدارن فنڪارن ڪي پاپ موسيقي ڏانهن موڙي ڇڏيو آهي. مثال طور جلال چانديو جا ڪيترائي مداح آهن ۽ هن 500 کان وڌيڪ ڪيسٽيون رڪارڊ ڪرايون آهن. دنيا جتي هر شيءِ جي تجارت ڪئي وڃي ٿي، اتي سنڌي موسيقي ڪهڙي شڪل اختيار ڪندي، اهو وقت ٻڌائيندو.

جيتوڻيڪ وسيلو تبديل ٿي سگهي ٿو پر پيغام بنيادي طور ساڳيو هوندو يعني اميد ۽ پيار جو ٻيٽ شاهه هر سال اهو ڏيک ڏئي ٿو. هر سال ڪارڪن، پورهيت، هاري، شاگرد ۽ ماڻهو (مرد ۽ عورتون) پوري سنڌ مان کهي ميلي ۾ شرڪت لاءِ اچن ٿا. زندگي جو چٽو اهڃاڻ آهي. سندس شاعري عبادتي رسمن کان گهٽي مٿاهين آهي. اها سنڌ وانگر هميشه نئين محسوس ٿئي ٿي.

(دي هيرالڊ : جنوري 1984)

عمران اسلم

جيئي لطيف

صفر جي مهيني ۾ جيئن چنڊ لهي ٿو تہ پٽ شاهہ جو سڄو ماحول شاهہ جي ٻولڻ ۽ پانڌيڙن کي پليڪار چوڻ لاءِ ڪَر ڪٽي ٿو. جادوئي سر زمين پنهنجون ٻانهون کولي اسان کي پڪاري ٿي تہ اچو ۽ پنهنجي خاموش وجود ۾ تحرڪ آڻيو ڇاڪاڻ تہ متحرڪ جسم ئي اصلي انسان آهي. لاديني ۾ صوفيت پهريون شڪار هجي ها، پر ان جي روحاني طاقت کيس زنده رکيو. پريشاني ۽ غم جي حالت ۾ صوفي قدرتي غم خوار آهن.

شاعر جي لفظن ۽ موسيقي سان واسيل ماڻهن جا هشام، شاهہ لطيف جي مزار جا راهي آهن، ڇاڪاڻ تہ لطيف انهن مان ئي آهي. سنڌ جا ڏکايل سادا ۽ سباجهڙا ماڻهو بازار ۾ گهمن ٿا جيڪي راتو واهہ ٻرجي ويون آهن. دٻيل، هرسيل ۽ ذهني طور جڪڙيل ماڻهو شاهہ جي ڪلام ۾ پنهنجو ڇوٽڪارو ڳولهين ٿا. پنهنجي مرشد جي پيار جي نشي ۾ ٽمٽار پوئلڳ مزار جي دروازي تي ڪنهن نشاني لاءِ ٻيهن ٿا. هميشہ اميد هوندي اٿن تہ سندن خاموشي نااميد نہ ٿيندي. هن اڱڻ ۾ ويهي جتي شاهہ عبداللطيف ڪاري چادر اوڍي فقيرن کان سرڪيڏارو ٻڌندو هو.

ڪنول جي گلن سان پريل ڪراڙ ڍنڍ شاهہ جي تخليق سان تانگهيل هئي. موت مسرت جو اهڃاڻ آهي. اهو عرس آهي جنهن جي لفظي معني "شادي" آهي.

عاشق زهر پياڪ، وهہ ڏسي وهسن گهڻو،
ڪڙي ۽ قاتل جا، هميشہ هيراڪ،
لڳن لنو لطيف چئي، فناکيا فراق،
توڻي ڇڪنن چاڪ، تہ بہ آه نہ سَلِنِ عام کي.

شاهہ عبداللطيف هڪ مقام چونڊيو جيڪا سندس آخري آرام گاهہ ٿيڻي هيس. اهو ڪنڊن وارن ٻوٽن سان پريل واري جو هڪ دڙو هو. پنهنجي

پؤلڳڻ جي مدد سان شاعر دڙي کي صاف ڪيو ۽ ان کي "پٽ" ۾ تبديل ڪيو. هتي هن پنهنجو هڪ ننڍو گهر جوڙيو، پنهنجيون راتون فڪر ۽ عبادتن ۾ گذارڻ لڳو. شاعر هتي موسيقي جو نئون سرشتو جوڙيو ۽ اتان پوءِ هيٺين علائقن ۾ ڦهليو. سنڌ جي ريگستانن، جهنگن ۽ جبلن ۾. هن جو مقبرو اسلامي دنيا جي مقدس جاين مان هڪ آهي. عمارت اڇي ۽ نيري رنگ جي سرن (هالا جي مخصوص قسم) سان ڍڪيل آهي. شايد اها سياح کي سڀ کان پهريائين موهت ڪري ٿي. هي اها موسيقي آهي جيڪا اوهان کي خمار ڏئي پنهنجي سر ۾ وٺي ٿي.

اڱڻ مان اندر آواز هن دنيا جا نه آهن. هڪ ڳائڻي جي آواز جو اوچو چاڙهه خاموش انسان کي ڪوشش شروع ڪرڻ طرف ڇڪي ٿو. شاهه لطيف انفرادي بدران اجتماعي ڳائڻ کي رواج ڏنو. ان جو مقصد فقيرن ۾ فرقيوارائٽي احساس کي محفوظ ڪرڻ هو. پنجن يا ڇهن ڳائڻن جو ٽولو مزار تي جمع ٿئي ٿو.

شاهه عبداللطيف مطابقت (Harmony) پيدا ڪئي، جيڪا هندستاني موسيقي ۾ نه هئي. اهو هن جو وڏو ڪارنامو آهي. آسماني ۽ دنياوي آوازن ۾ هڪ پيرو پيهر وحدت پيدا ٿي. اهي امن پيدا ڪن ٿا. غير محسوس نموني سان تبديلي اچي ٿي. پرهه ڦٽي ٿيڻ سان آواز ۾ وڏيڪ بردباري پيدا ٿئي ٿي. هڪ عجيب بي آرامي محسوس ٿئي ٿي. دل دڙڪي ٿي، اوهان جو روح اوهان جي جسم مان نڪرڻ شروع ڪري ٿو. اسان خيال جي دل ۾ گم آهيون. شاهه جو پرياتي سر مزار جو دروازو کولڻ لاءِ زور پري ٿو. امن اسان تي غالب اچي ٿو ۽ پاڻ کي آزاد محسوس ڪريون ٿا.

مزار تي حاضري ڏيڻ کان پوءِ بازار ۽ ميلو ڪيترن لاءِ مُک ڪشش رکن ٿا. بازار عوامي جاءِ آهي. هنڌ جلد ئي حرم ۾ تبديل ٿي وڃي ٿو. سماج - جنهن ۾ قبائلي ۽ طبقاتي ورڇ کي اهميت حاصل هجي، اتي بازار هڪ عظيم وحدت پيدا ڪندڙ وسيلي طور عمل ڪري ٿي. سامان، خدمتن ۽ معلومات جي مٽاسٽا ٿئي ٿي جڏهن ته مذهب ميڙن لاءِ پرامن ٽوپي يا ڍڪ جو ڪردار ادا ڪري ٿو. روايتي طور اڪثر ميلا ۽ موقعا مندن جي مطابقت سان هئا. اسلام جي اچڻ ۽ قمري ڪئلينڊر رائج ٿيڻ سان ان ۾ ٽوڙ ڦوڙ ٿي. ان صورتحال کي منهن ڏيڻ

لاءِ هر خطي ۽ علائقي پنهنجا پنهنجا موقعا ۽ مهلون ملهائڻ شروع ڪيون، جيڪي عام طور ڪنهن بزرگ سان لاڳاپيل هيون. اهڙن موقعن تي عام ماڻهو پنهنجا لباس آڻين ٿا ۽ مقامي ماڻهو پنهنجو سامان ۽ خدمتون وڪرو ڪن ٿا. قيمتن، بحرانن، فصل جي حالت، مرڻ، ڄمڻ، اتحاد ۽ شادي بابت ڄاڻ پڻ سولائي سان هڪ ٻئي ڏانهن منتقل ڪئي ويجي ٿي.

ڀٽ شاهه ڪلچرل ڪميٽي موسيقي جو هڪ مفت پروگرام منعقد ڪيو آهي. بهترين سازندا ۽ ڳائڻا شاعري کي پيڻا ڏيڻ لاءِ جمع ٿيا آهن. هنن لاءِ اجورو خاص اهميت نٿو رکي. هتي فن جو مظاهرو ڪرڻ سندن زندگي جو خاص واقعو آهي ۽ اهي وڃائڻ نٿا چاهين. ڀٽائي لاءِ انهن جو پيار ۽ عشق، سندن ڳائڻ مان ظاهر آهي.

ٽي راتيون اسان فقير عبدالغفور، حسين بخش خادم، فقير وحيد، علڻ فقير، عابده پروين، غوث بخش بروهي، مٺا خان، ڊول فقير، وحيد علي، مائي ڀاڳي، جلال چانڊيو جمن ۽ ٻين عظيم فنڪارن جي آواز جي جادو ۾ ٻڏل رهياسين. فقيرن جڏهن غفور سان گڏ سر راڻو ڳائڻ شروع ڪيو تہ محسوس ٿيو تہ ڄڻ اسٽيج ۾ باهه لڳي هجي. علڻ فقير اڪيلي سر سامونڊي ۾ جذب ٿيندي پنهنجي آواز جو پڙلاءُ ڪڍيو. عابده، ڪنور ڀڳت مان ائين ڳايو ڄڻ تہ صوفي - ڀڳت تحريڪ جي مطابقت نمايان ڪندي هجي. ان وقت ڪيترين ئي اکين مان لڙڪ لڙي پيا، جڏهن الهه بچايو کوسو جي الغوزي مان نڪرندڙ موسيقي تي هڪ نوجوان ناچ ڪيو. هن کي نقد رقم انعام طور ڏني وئي. اها ارپنا انهن عظيم فنڪارن جي پيار جو ڏيک آهي. هن پنهنجي زماني ۽ انوقت جي ماڻهن جي ضمير کي ڪلام ۾ جاءِ ڏني ۽ هي زنده آهي. شاهه عبداللطيف جون حاصلات جامع آهن. هن پنهنجن ماڻهن جي روحن کي ڇهيو. هن راءِ ڏياچ وانگر پڻ مون کي ڇهيو. مان چوان ٿو: ٽي شيون گڏيون ويون آهن. خنجر، ڳچي جي ڏوري ۽ مسافري، جيڪا تون مسافري اختيار ڪئي آهي، ان جي ڪا بہ برابري نٿي ڪري سگهجي. اوپرٽ! سوچ ۽ الله جي واڪاڻ ڪرنہ تہ. تواو فقير منهنجي سرجي طلب ڪئي آهي.

(دي اسٽار ڪراچي 22 نومبر 1984)

هيٺاهين سنڌ
جي موسيقي
جا ساز

حصو ڇهون

اين. اي. بلوچ

هيٺاهين سنڌ جي موسيقي جا ساز

آڳاٽي وقت ۾ سنڌو ماٿري جي هيٺاهين حصي جي شروعاتي موسيقي ڳوٺاڻي زندگي ۽ ان جي ماحول مان اتساهه ورتو. آڳاٽي زماني کان ڳوٺاڻو لوڪ، ڍاند ڳاڏين تي ويهي ڳائيندڙن جي آواز جو موضوع رهيو آهي. اهي مينهن جي ڪنڌن ۾ ٻڌل چڙن، ائن جي ڄنگهن ۾ ٻڌل ڇيرن، ڍاندن جي ڪنڌن ۾ پيل ڇنگ ۽ چڙي ۽ ڪڙڪ جي جهڻ جي آواز ۽ لئي، جيڪي ٻڪرين ۽ رڍن جي چرندڙ ڌڻ مان نڪري رهيا هئا، ۾ ٻڌل آهن. هن مهل تائين هرلو ۽ نڙ جا مختلف آواز، سنڌي هاري لاءِ موسيقي جي سرجو ميلاپ (Symphony) مهيا ڪن ٿا.

ڳوٺاڻي زندگي ۾ جيئن استحڪام پيدا ٿيو، ٻار جو ڄمڻ، نوجوان جي شادي، ڳوٺ جي چڱي مڙس جي چونڊ يا شهزادي جي تاج پوشي جهڙا موقعا موسيقي جي مدد سان ملهايا ويا. نتيجي ۾ پيشيور پڻن ۽ موسيقارن جو طبقو پنهنجي ڳوٺاڻي گمنامي مان ٻاهر نڪتا ۽ موسيقي جي اعلى فن جا مالڪ بڻيا. پيشيور ناچن جو رواج موئن جي دڙي کان ملي ٿو. گذريل ڪجهه صدين ۾، غير شهري پانن، جيڪي منگتا، پارت، چارڻ ۽ لورا جي نالن سان مشهور آهن.، ڏنون ايجاد ڪيون ۽ موسيقي کي ترقي ڏئي ملڪ جي ڪنڊ ۽ ڪڙڇ ۾ عام ڪيو.

موسيقي جا اوزار جيڪي مٽي، ڪل، ڪاٺ ۽ ڪدو وغيره جي مختلف قسمن مان ٺاهيا وڃن ٿا. گهاگهر ۽ دلو جيڪي مٽي جڏهن ته دهل ڪل ۽ مرلي ڪدو مان ٺاهي وڃي ٿي.

شاهه عبداللطيف جي راڳ سبب ڳوٺن ۾ موسيقي لاءِ چاهه ۾ تيزي آئي. ماڻهن جو حقيقي شاعر هئڻ سبب هن سنڌواسين جي زندگي جي هر رخ کي پنهنجن بيتن ۾ محفوظ ڪيو جن جو بنياد ڪلاسيڪي ۽ لوڪ سرتارن

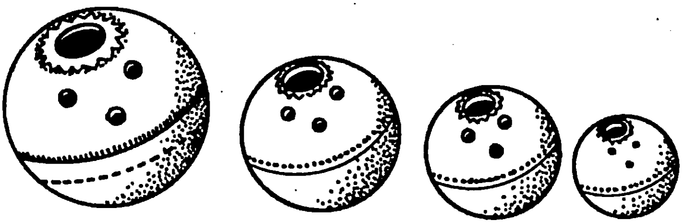
جي مختلف قسمن تي رکيل آهي. پوري ملڪ ۾ هن جي شاعري نڙ ۽ سندس ايجاد ڪيل تنبوري جي مدد سان ڳائي وڃي ٿي. شاهه عبداللطيف جي بريا ڪيل موسيقي جي اداري ۽ پٽ شاهه تي ان جو مسلسل ۽ لڳاتار ورجاءُ ماڻهن ۾ اتساهه جو دائمي ذريعو آهي.

هاڻي اچو ته هيناهين سنڌ ۾ استعمال ٿيندڙ ڪجهه سازن جي بناوت تي نظر وجهون.

■

بوڙيندو

BORRINDO

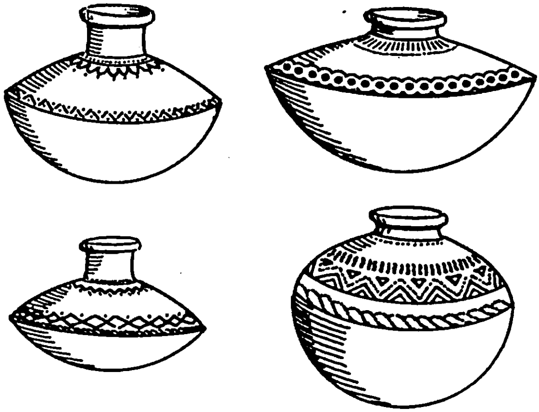


هي چيڪي مٽي مان ٺهيل هڪ پورو ڪينهوڙو آهي، جنهن ۾ ٽي يا چار سوراخ ٿين ٿا. انهن مان هڪ وڏو ۽ باقي ننڍا ٿيـن ٿـا. سـوراخ ٻـہ پاسي ٽڪنڊي جي شڪل ۾ هوندا آهن. بوڙيندو نرم ۽ دريائي چيڪي مـٽي مـان ٺهيل آهي. اها مٽي وچولي ۾ جهجهي مقدار ۾ موجود آهي. ان جي ٺـاهڻ جـو طريقو ايترو سادو آهي تہ ان کي ٻار بہ جوڙي سگهن ٿا. ڪجهہ ڪـاريـگر وڏي ماپ جو بوڙيندو ٺاهي، ان تي ڪنيارڪا نقش چٽي پوءِ پچائن ٿا. ڪنيارڪـن نقشن سان پچيل اهو بوڙيندو ان لوڪ ساز جو اسريل نمونو آهي. جيڪو اڳاٽي زماني کان اڄ پڪل بوڙيندي جي شڪل ۾ استعمال هيٺ هـو. بـوڙيـنـدو کـي هيٺاهين سنڌ جو سڀ کان وڌيڪ قديم ساز سڏي سگهجي ٿو. بوڙيندو دنـيـا جي ٻين هنڌن ۾ بہ ملي ٿو ان کي انـگـريـزي ۾(Clay Flute)سڏبـو آهـي. آسٽريليا جي بوڙيندي کان سلو آهي.

بوڙيندي جي وڏي سوراخ ۾ ڦوڪ ڏئي آواز ڪـڍيـا وڃـن ٿـا. نـنـڍن سوراخن تي آڱريون رکي آواز کي مرضي مطابق ڪڍيو وڃي ٿو. ان جو وڄائـڻ سولو آهي. جنهن سبب ڏڻ چارينڌڙ ٻارن ۽ نوجوانن ۾ مقبول آهي. مغربي دنيا ۾ ان کي اوچرينا (Ochirina) سڏيو وڃي ٿو.

دلو ۽ گهاگهر

DILO AND GHAGHAR



دلو مٽي مان پڪل مرتبان شڪل ۽ وڏي ماپ واري هڪ شي آهي. ان جي هڪ مخصوص قسم کي گهاگهر سڏيو ويجي ٿو. دلي جي پيٽ ۾ گهاگهر پاسن کان ڪنڌائتي ۽ ڳچي ۾ سوڙهي ٿئي ٿي.

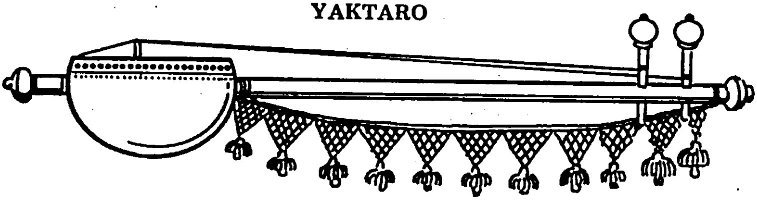
موسيقي جي ساز لائق بنائڻ لاءِ دلو يا گهاگهر جي بناوٽ وقت ماهر ڪنيار مٽي ڳوهي ان کي نرم ۽ ملائم بڻائي ٿو.

دهل وانگر دلو يا گهاگهر ترنم پيدا ڪندڙ اوزار آهي. دلي جي مختلف قسمن کي هٿن جي آڱرين سان چرپر ڏني ويجي ٿي. هڪ هٿ دلي يا گهاگهر جي منهن ۽ ٻيو پاسي وارين جاين تي هنيو ويجي ٿو.

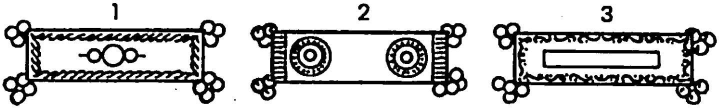
روايتي طور دلي يا گهاگهر کي يڪتاري جي سنگت ۾ وڄايو ويجي ٿو. تقريباً هر ڳوٺ ۾ دلي ۽ گهاگهر وڄائڻ وارا موجود آهن. جن مان ڪجهه ماهر مشهور آهن جهڙوڪ منو خان وغيره جنهن کي هٿن جي استعمال تي مڪمل عبور حاصل آهي. احمد مير بحر به هڪ مشهور ماهر ۽ ريڊيو پاڪستان حيدرآباد تان پنهنجي فن جو مظاهرو ڪندو آهي.

يڪتارو، ڏانڊو ۽ چپرون يا ڪڙتالون

YAKTARO



CHAPAROON OR KHARRTALOON



DANDO

يڪتارو:- جيئن سندس نالي مان ظاهر آهي، هڪ تار وارو ساز آهي. ان جي جديد نموني ۾ ٻه تارون آهن. پر هينئر به سندس اصلي نالي يڪتاري سان ياد ڪيو وڃي ٿو.

انهيءَ ساز ٺاهڻ لاءِ ڪدو جي گولائي واري حصي کي خشڪ ڪري سندس چوٽي کي 3/1 جي حد تائين گولائي ويڪر ۾ چليو وڃي ٿو. اندران گرب ڪڍي، ڪل جو هڪ ٽڪرو ان جي ڪليل گول منهن مٿان ٻڌو وڃي ٿو. اهو آواز جي ڪوٺي (Sound Chamber) جو ڪم ڏئي ٿو. جنهن مان ڪاٺ جي ڏگهي لٺ گذاري وڃي ٿي. اسٽيل جون هڪ يا ٻه عمدا تارون لٺ سان گڏ ٻڌجن ٿيون. تار کي نيم گولائي وسيلي(مٽي يا ڌاتو مان ٺهيل ٽڪري) جي مدد سان بيهاريو وڃي ٿو.

ڏسٽي آگر جي چوٽي جي ڇهاءَ سان تارن مان تال جون مختلف ڌنون جهڙوڪ تين، تار، ڪلواڙو ۽ ڏاڏرو وغيره پيدا ڪيون وڃن ٿيون. آواز جي لاهه

۽ چاڙهہ ۾ تار کي ڍلو يا سخت بڻائڻ سان مطابقت پيدا ڪري سگهجي ٿي.

ڌن جي اثروڌائڻ لاءِ فنڪار يڪتاري سان گڏ ڪڙ ڪڙ ڪندڙ گهنڊڙيون پڻ استعمال ڪري ٿو. ايئن ٻن سازن يعني ڏنڊو ۽ چپڙون يا ڪڙتالن جي مدد سان ڪيو ويجي ٿو.

الف: ڏانڊو: تقريباً 2 کان 2-1/2 فوٽ ڊگهي ۽ هڪ انچ قطر واري لٺ تي مشتمل ٿئي ٿو. ڪڙڪڙ ڪندڙ گهنڊڙيون تار جي هڪ چيڙي تي ٻڌي پوءِ تار کي لٺ جي سوراخ مان گذاريو ويجي ٿو. گهنڊڙين جي ڇڳي هيٺان ڪل جو سنهوءِ گول ٽڪرو لڳايو ويجي ٿو. جيڪو گهنڊڙيـن کي لٺ کان الڳ ڪري ٿو ۽ فنڪار کي ساز جهلڻ ۾ مدد پڻ ڏئي ٿو. هٿ کي پاسـن ۾ مقرر انداز ۾ جهٽڪن ڏيڻ سان فنڪار ڌنون ڪڍي ٿو. ڏنڊي کي يڪتاري سان گڏ اڪثر ساڳيو ماڻهو وڃائي ٿو.

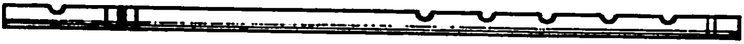
ب: چپڙون يا ڪڙتالون: چورس ڪاٺ مان ٺهيل ٽڪرن، جيـڪي 6 انچ ڊگها، ڏيڍ انچ ويڪرا ۽ 3 سينٽي ميٽر ٿلها آهـن. جو هڪ جوڙو آهـي. فنڪار هڪ هٿ ۾ اهو جوڙو ايئن جهلي ٿو تہ هڪ ٽڪرو آڱوٺي ۾ ۽ ٻيو چئن آڱرين ۾ هوندو آهي. ٽڪرن جي مقرر ٽڪراءَ سان تال جا مختلف قسم پيدا ڪيا وڃن ٿا. چپڙون دنيا جي ٻين حصن ۾ بہ ٿيـن. ان کي انـگريزي ۾ (Castone) چيو ويجي ٿو.

يڪتارو، دلو، ڏانڊو ۽ ڪڙتالون گڏ وڄايون وڃن ٿيون ۽ پوري مـلڪ ۾ استعمال ٿيندڙ آهن. ڳوٺ جي موسيقارن جا اهي قديم ساز آهـن، جيـڪي ڪافي ۽ ڪلام سان وڄايا وڃن ٿا. ٽنڊوالهيار جو سيد نور شاهہ هڪ مشهور موسيقار ٿي گذريو آهي. جنهن گذريل صدي جي پهرين ٻن ڏهاڪن ۾ يڪتاري تي ڪافي ڳائڻ جي فن ۾ سيني کي پوئتي ڇڏيو.

ٽين ڏهاڪي دؤران سيد اعظم شاهہ ڏانڊو آندو ۽ ان کي مقبوليت بخشي. هالا جو وينل ڪافي جو مشهور ڳائڻو عيسو فقير (وفات 1964ع) مهارت سان ڏانڊو وڄائيندو هو. اتر سنڌ مان ڪافي ۽ ڪلام جي ڪجهہ فنڪارن ڪڙتالون وڄائڻ ۾ مهارت حاصل ڪئي اهڙن ۾ جلال چانڊيو ۽ فقير غلام حيدر وڏيڪ مشهور آهن.

نڙ:

NARR



ايران، ترڪي ۽ پاڪستان جي علائقن سنڌ ۽ بلوچستان ۾ نڙ عام روايتي ساز آهي. سنڌ ۾ نڙ تيلي ھوڻن جي مڙن ئي قسمن جي مجموعي جو نالو آهي جنھن جا ڪانا پورا (Hollow) ھوندا آهن. ڪن ڪانن مان ڳريپ ڪڍي انھن کي پورو بڻايو ويجي ٿو نڙ ساز نڙسچو (اصلي ڪاني) مان ٺاھيو ويجي ٿو جيڪو سنڌ ۾ ڪوھستان جي ٽاڪرو ۽ بلوچستان ڪان اڳيان واقع جابلو علائقي ۾ ملي ٿو جتي پاڻي ھميشہ موجود ھوندو آهي. بلوچستان جي مڪران ضلعي ۾ ڪيچ ندي ڪانن جا بهترين قسم پيدا ڪري ٿي، جيڪي ايران، ترڪي ۽ بلوچستان جي مختلف علائقن ۾ ساز ٺاھڻ لاءِ موڪليا وڃن ٿا.

روايتي طور نڙ ساز ۽ ان جي موسيقي جو لاڳاپو پيار، ڏک ۽ فراق سان آهي. سنڌي لوڪ ڪهاڻين ۾ نڙ جي شروعات يوسف- زليخا جي پيار سان ارپيل آهي. چيو ويجي ٿو تہ يوسف کي ھيھر حاصل ڪرڻ لاءِ زليخان وضو ڪيو تہ جيئن نماز پڙھي ڏٺي درباڏائي سگھي. وضو جي مقصد لاءِ ڳڏ ڪيل پاڻي مان ڪنگور ڪانو اپريو جنھن مان نڙ حاصل ڪيو ويو. ڪنگور مان جڏھن ھوا پار ٿي تہ ان مان مٺا سر نڪرڻ لڳا. شمس تبريز جڏھن اھي سر ٻڌا تہ ھن ڪانو ڪٽي ان کي اطمينان ۽ سڪون لاءِ وڄائڻ شروع ڪيو.

ھڪ ٻي روايت مطابق، نڙجي موسيقي ۾ ڏک جو سر ان جي وڄڻ سان اڀري ٿو. ڪاني مان ڏاندين جو مچو ڦٽو، جيڪي ڏگھي وقت تائين ڏگھاٽي قدرتي حسن ۽ ماحول ۾ ڳنڍيل بيٺا رھن ٿا. ڏاندن مان جڏھن ھڪ ڏاندي مڪمل طور اسري ٿي تہ ان ۾ ڏک جو عنصر جنم وٺي ٿو ان ڏاندي کي

ڪٽي صاف ڪيو ويجي ٿو. ساوا پن چنڊي ان کي ڳنڍين وٽان ڪوري پورو ٻڏايو ويجي ٿو. ان ڪانپوءِ چمڙي ۾ ويڙهي هلڪي باهه تي ان کي ايستائين ساڙي ويجي ٿو جيستائين سچي نڙ تي ڳاڙها نشان اڀرن ٿا. سوراخ ڪڍي ان ۾ ڳاڙهي سيخ وڌي ويجي ٿي. ان روايت جو ذڪر رومي ۽ شاهه عبداللطيف جي بيتن ۾ ملي ٿو. مثنوي جي پهرين بيت ۾ رومي چئي ٿو:

نئي (Nai) کي ٻڌا ها کهڙي ڳالهه ٻڌائي ٿي،
وڇوڙي جي درد جي دانهن ڪري ٿي.
وڇوڙي جي ورلاپ ۾ اها شڪايت ڪري رهي آهي

شاهه عبداللطيف چئي ٿو:

وڍل تي وايون ڪري، ڪنل ڪو ڪاري،
هن پن پنهنجا ساريا، هي هنجون هڏن لاءِ هاري.

پوري سنڌ ۾ نڙ کي ”پريمين جي ساز“ طور سڃاتو ويجي ٿو. ڳوٺن ۾ نڙجي سٽن سرتارن ڪيترن ئي پريمين کي ملايو آهي. ان جي موسيقي جو روح ٻن بنيادي قسمن ۾ رکيل آهي. هڪ ڦوڪ جنهن کي عاشق جي محبوب کي پڪار چيو ويجي ٿو ۽ ٻيو ”گر“ پيار جي احساسن جو شاعراڻو اظهار آهي.

نڙ جي موسيقي:

پنهنجي بناوت ۾ نڙ تمام سادو پر وڄائڻ ۾ مشڪل آهي. اهو هڪ پوري ڪاني ۽ برابر مفاصلي تي نڪتل چئن سوراخن تي مشتمل هڪ ٽڪرو آهي. اهو ٻنهي ڇيڙن کان کليل ٿئي ٿو. صرف سڌي ڦوڪ ڏيڻ سان ان مان آواز نه نڪرندو. وڄائيندڙ ان کي هيٺ (Horizontal) ڪري وڄائي ٿو. وڄائڻ دوران وات جو ڪجهه حصو کليل رهي ٿو. ڏيکهه ۽ تنگائي (Girll) جي لحاظ کان ساز کي ٻن نالن سان سڏيو ويجي ٿو. هڪ ڪاني جيڪو سنهو ۽ ننڍڙو (ڏهه کان ٻارهن انچ ڊگهو) ۽ ٻيو نڙ تنگائي مان ويڪرو (ٻه کان ساڍا ٽي فوٽ ڊگهو) ٿئي ٿو. گور (Gur) موسيقي عام طور ڪاني، ڦوڪ ۽ ٻيا قسم نڙ تي

وڄايا وڃن ٿا.

ترڪي ۽ ايران جي ڪجهه حصن ۾ استعمال ٿيندڙ "نَڙي" ۾ ڇهه سوراخ ٿين ٿا، جيڪي موسيقي جي لاهه ۽ چاڙهه کي منظم ڪرڻ ۾ مدد ڏين ٿا. سنڌي نڙ ۾ چار سوراخ ٿين ٿا، تنهنڪري ان مان سر ۽ آواز ڪڍڻ لاءِ وڏي مهارت جي ضرورت ٿئي ٿي. گنهور چوهاڻ، هڪ عظيم ماهر جيڪو 19 صدي ۾ پيدا ٿيو لاءِ چيو وڃي ٿو ته هن نڙ موسيقي جي آوازن جي مختلف نمونن لاءِ هيٺين رٿا جوڙي.

1. **روپ يا سر:** مٿيان ٽي سوراخ آڱرين سان بند رکي باقي چوٿون کليل ڇڏيو وڃي ٿو. مشهور ۽ ڪلاسيڪي سرتار جا سڀ قسم وڄائڻ لاءِ هي بنيادي ضرورت آهي.
2. **ڪٽ:** هن قسم جو آواز ڪڍڻ لاءِ چارئي، سوراخ بند ڪيا وڃن ٿا. ڪٽ لفظ ڪنٽ مان نڪتل آهي ۽ ان جي معنىٰ نڙگهٽ آهي. چاڪاڻ ته لاهه ۽ چاڙهه کي ملائي نڙي مان آواز ڪڍيو وڃي ٿو. موسيقي جو "گور" نمونو وڄائڻ لاءِ اهو پهريون عنصر آهي.
3. **مورهلو يا مُرهلو:** هن انداز لاءِ مٿيان ٻه سوراخ بند ۽ هيٺيان ٻه سوراخ کليل رکيا وڃن ٿا. ان طريقي سان "لهرا" (خاص طور اُچار سارا لهر" يا "گور" جا ڪجهه قسم وڄايا وڃن ٿا.
4. **خراز:** هن سر ڪڍڻ لاءِ سيني کان مٿيون سوراخ کليل ۽ باقي بند رکيا وڃن ٿا. "مٿاهين گُور" ۽ ڪجهه "لهرا" ڳائڻ لاءِ اهو ڍنگ اختيار ڪيو وڃي ٿو.
5. **ڦوڪ:** مٿين سوراخ کي ڇڏي باقي کليل رکيا وڃن ٿا.
6. **نٽ:** مورهلو وانگر هن ۾ به رڳو مٿيان ٻه سوراخ بند رکيا وڃن ٿا، پر مورهلو اوچي لاهه ۽ چاڙهه ۽ نٽ هيٺاهين تي وڄايو وڃي ٿو.
7. **ڦوڪن جو ڪٽ:** ڦوڪ وانگر هن ۾ به رڳو مٿيون سوراخ بند رکيو وڃي ٿو پر هن ۾ نڙي مان نڪرندڙ آواز کي اوچي چاڙهه تي ملايو وڃي ٿو.

ڪلاسيڪي موسيقي جي انهن قسمن مان ستن جي وچ ۾ هيٺين

نسبت آهي.

1. سريا روپ جي آوازن کي ريخاب (تيز) تي ملايو ويجي ٿو. جيڪڏهن سپ کان هيٺيون سوراخ اڌ کليل رکڻ سان ريخاب (نرم) تي آواز نڪرڻ لڳندو.
2. ڪٽ جا آواز "مڌ سپ تڪ" جي "سا" تي ملايا وڃن ٿا.
3. مورهلو جا آواز (نٽ جي آوازن کان وڌيڪ) ڊائيوت تي ملايا وڃن ٿا.
4. خراز جا آواز "پنجم" تي ملايا وڃن ٿا.
5. ڦوڪ جا آواز مڌم (تيز) تي ملايا وڃن ٿا.
6. نٽ جا آواز گنڌر تي ملايا وڃن ٿا.
7. پنجين نمبر وانگر ڦوڪن جو ڪٽ مڌم (تيز) تي ملايو ويجي ٿو. پر نڙي مان نڪرندڙ آواز اوچي درجي تي رکيو ويجي ٿو.

علائقائي اسڪول:

گُور ۽ "ڦوڪ" نڙ موسيقي جا ٻه بنيادي نمونا آهن. ان ۾ گُور بنيادي ڦوڪ عمارت جو ڪم ڏئي ٿو. اهي مڙني علائقائي اسڪولن لاءِ عام آهن. مجموعي طور "گُور" غير موضوعاتي ۽ "ڦوڪ" موضوعاتي موسيقي جو اظهار آهن. پهريون موسيقي جا آواز ۽ ٻيو لفظ ڪڍي ٿو ڦوڪ موسيقي جي شروعاتي حصي کي "سدو يا اوٺاني (يا سڌ) سڏجي ٿو. جنهن کانپوءِ "ڦوڪ" جو باقاعده جملو نڪري ٿو.

معلوم ٿئي ٿو تہ "گُور"شروعاتي وارايتي نموني جو مظهر آهي. جڏهن تہ "ڦوڪ" بعد واري زماني جو نمونو آهي. گذريل صدي يا ان کان اڳ موسيقي جي ٻين نمونن ملڪ جي مختلف علائقن نڙ موسيقي جي علائقائي موسيقي جو بنياد وڌو. انهن مان هرهڪ کنهن مخصوص نموني يا لاڙي تي ٻيٺل آهي. ان واڌ کي سمجهڻ لاءِ علائقائي اسڪولن جي تاريخ تي مختصر نظر وجهون ٿا.

لوڪ ڪهاڻين مطابق "سهڻي ميهار قصي" جو ميهار (12 صدي) رات جي پهرن ۾ پنهنجي احساس کي سهڻي جي ياد سان واسي نڙ وڄائيندو

هوءَ سرجي طاقت ۽ درد سان هٿي ڪناري تي هيٺل سهٽي کي پنهنجي پرين سان رهڻ لاءِ ندي ۾ ٽپو ڏيڻ تي مجبور ڪندو هو.

ماڻهن جو هينئر به نڙ موسيقي جي طاقت ۽ درد ۾ اعتقاد آهي. روايتي طور نڙ، سچ لهڻ ڪانپوءِ وڄايو وڃي ٿو ڇاڪاڻ ته رات جي سانئت ان جي سهٽي سر ۾ وڏيڪ ڪشش پيدا ڪري ٿي. ماڻهن ۾ نڙ موسيقي جي طاقت ۽ ڪشش جا ڪيترائي قصا مشهور آهن.

نڙ وڄائيندڙن ۾ سڀ کان وڏيڪ مشهور ۽ ماهر بهرام جمالي هو. جنهن پنهنجي نڙ جي ڇڪ سان پنهنجي محبوب جو پيار حاصل ڪيو. هوءَ ان جو موضوع بڻجي وئي ۽ ساز ذريعي هن سان ڳالهائيندي هئي. بهرام جمالي نڙ موسيقي ۾ هن نئين باب جي شروعات ڪئي، جنهن کي "سابل جون ڦوڪون" سڏيو وڃي ٿو ۽ نڙ موسيقي جي اسڪول ناڙو يا ناري جو نڙ جي مخصوص سڃاڻپ آهي.

الف: ناري جو نڙ (نارو اسڪول)

هي اسڪول نارو علائقي (سانگهڙ ضلعي جو ڪجهه علائقو جنهن کي نارا ڪئنال آباد ڪري ٿو) ۾ جنم ورتل نڙ موسيقي جي نموني ۽ قسم کي ظاهر ڪري ٿو. هي اسڪول مختلف هر عصر ماهر فنڪارن قائم ڪيو. جن ۾ بهرام جمالي مولا داد لغاري، گولو جهولڻ، بيڪڻ خان جهولڻ ۽ گلشير بالادي نمايان آهن.

انهن "ڦوڪ" قسم جي موسيقي ۾ انقلابي تبديلي آندي، جيڪا اڳ صرف "ڦوڪون" (ڦوڪ جو جمع) تائين محدود هئي. مثال طور هير رانجها جي هڪ قصي سان لاڳاپيل ڦوڪ هيٺين طرح هئي

رانجها چور

دل يان دا چور

جڏهن بهرام جمالي نڙ موسيقي ۾ مهارت حاصل ڪئي ته هن کي سابل نالي هڪ عورت سان پيار ٿي پيو ۽ هن کي پنهنجي موسيقي جو اڪيلو موضوع بڻايو. نتيجي ۾ هن ان پيار جي رنگ ۾ ڦوڪون (موسيقي جا

جملا) ايجاد ڪيا. مثال طور:

سابل پر ياري او

سابل چولو پائي.

بهرام پنهنجون جوڙيل "سابل جون ڦوڪون" اهڙي پيار ۽ صاف انداز ۾ وڄائيندو هو تہ اهو مشهور ٿيو تہ "بهرام جو نڙ" ڳائيء ڳالهائي ٿو. هن جي ٻين همعصرن پنهنجون ڦوڪون ايجاد ڪيون. انڪري نڙ موسيقي جو نارو اسڪول پنهنجي موضوعاتي خاصيت سبب انفراديت حاصل ڪئي. هتي گل شير بالادي جو ذڪر ڪرڻ ضروري آهي جنهن ڦوڪن سان گڏ منفرد سرتار ايجاد ڪيا. جيڪي زندگي جي سچين حقيقتاً جو منظر پيش ڪندا هئا. ان سلسلي ۾ "مسافرات جي ڳٽيل قدمن جي تال" جي نالي سان مشهور سرتار ايجاد ڪيو. سنگهار فقير جوٽيجو هڪ ٻيو همعصر هو جنهن غنائي موضوعن کي وڏي مهارت سان وڄايو.

بهرام جمالي جي مکيہ شاگردن ۾ سندس پاڻ شيرو جمالي، محمد منگواڻي، هادو جمالي، دينو جمالي، مجنوشر ۽ غازي جهولڻ مشهور ٿيا. بهرام جمالي جي جن شاگردن ڦوڪ موسيقي جي روايت کي وڏيڪ ترقي ڏني انهن ۾ مرزو جمالي، هادو جمالي، دينو جمالي، مجنو شر ۽ غازي جهولڻ نمايان هئا.

ب: لاڙ جو نڙ (وچين ۽ هيٺاهين سنڌ جو اسڪول)

جڏهن مٿاهين نارو (هاڻوڪي ضلعي سانگهڙ) ۾ بهرام جو زور هيو تہ ان وقت هيٺاهين نارو (ميرپور خاص ۽ ٿرپارڪر ضلعي جا عمر ڪوٽ ۽ سامارو تعلقا) ۾ گنهور چهواڻ ڏاڍو نالو ڪڍيو. هي رانجهو چهواڻ جو شاگرد هو. جيڪو روايتي نارو جي نموني ۾ وڄائيندو هو. گنهور مقامي نارو روايت ۾ مهارت حاصل ڪئي ۽ پنهنجون ڦوڪون ايجاد ڪيون پر هن جي مکيہ دلچسپي غير موضوعاتي "گُر" نموني ۾ هئي. روايتي گُر ننڍا ۽ وڏيڪ بي لچڪ هئا گنهور چهواڻ اهي گُر ايجاد ڪيا جن کي آزادي ۽ گڻ هنري انداز ۾ وڄائي سگهجي پيو. جيڪي گنهور کان متاثر ٿيا ۽ سندس انداز ۾ ڳائڻ

شروع ڪيو انهن ۾ جادو ڪهيري، پيارو ڪهيري، دلو ڪهيري، ڪيهر ڇهواڻ ۽ بنگال ڇهواڻ نمايان آهن.

گُر ۽ ڦوڪ موسيقي جي اها روايت ڪٽي گنهور ڇهواڻ لاڙ ڏانهن لڏ پلاڻ ڪئي جتي هن جو اثر هاڙوڪي ضلعي حيدرآباد جي هيٺاهين حصي ۽ بدين تعلقي تائين وڌيو. هتي هن پنهنجين صلاحيتن ۽ مهارت سان نڙ موسيقي کي لوڪ فن مان ڪڍي، اعلىٰ درجي جي فن تي پهچايو. هن مشهور سرتار وڄايا ۽ نڙ کي مقبول موسيقي لاءِ موزون بڻايو. لس ٻيلي ۾ اڄڻ ڪانپوءِ هن نڙ موسيقي ۾ اولهندي جابلو علائقن "چپر" جي ديسي سرتارن کي اختيار ڪيو. جن کي سرندي ۽ ڏنبوري تي وڄايو ويو.

اهڙيءَ طرح هيٺاهين نارو علائقي جي روايت سان گڏ گنهور ڇهواڻ لاڙ جي روايت کي ملايو ۽ نڙ موسيقي ۾ چپر ڏنون شروع ڪيون جنهن "چپر قسم" کي جنم ڏنو.

ج: جاتي جونڙ (جاتي ـ ٺٽي جي علائقي جو اسڪول)

هيٺاهين اولهندي سنڌ (ضلعو ٺٽو) جي علائقي ۾ گنهور ڇهواڻ جي همعصرن ۾ سخايون جت، حاجي پرين جت، (ٻئي جاتي جا رهواسي)، سانوڻ شاهه لڪياري، سليمان جوٽيجو، ميرو نوحاڻي، مٺو نهڙيو عبدل جکرو ۽ ٻين پاڻ ۾ هڪ گروه ٺاهيو. انهن ۾ سخايون ديسي روايت جو ماهر هو جنهن جي "ڪٽ" قسم اهم خصوصيت هئي. سخايون اُچا- سارين- ڦوڪون ايجاد ڪري روايتي ڦوڪ جي نموني کي ترقي ڏني. هن فطرت سان ٺهڪندڙ ڦوڪون ايجاد ڪيون. جن جو بنياد پکين جي گيتن ۽ سڏڻ جي اندازن جهڙوڪ "سرس جو سڏ" ۽ "ڊلير جو گيت" تي رکيو. هن موسيقي جا ٻيا قسم ايجاد ڪيا جهڙوڪ لارو ۽ جهولون ۽ انهن کي مقبول بڻايو. سخايون جي تخليقي صلاحيتن "جاتي- ٺٽو اسڪول" جو بنياد وڌو. هن ڪانپوءِ ٻين مشهور فنڪارن ان روايت کي اڳتي وڌايو. جن ۾ بچايو گوندر، ڦوٽو خمريو سليمان محمد پٽرو ۽ ٻيا نالا اهم آهن. هاڻي جيڪي جاتي ٺٽو انداز ۾ ڳائن ٿا ۽ جن کي ليکڪ ٻڌو آهي، انهن ۾ محمد مهاڻو ۽ ملار لاشاري (ميرپور بٺورو

ضلعي ٺٽو جو رهواسي) ٻين فنڪارن کي پوئتي ڇڏي ڏنو.

ٺٽي ۽ هيٺاهين حيدرآباد جي علائقن جا ٻيا ڪيترائي فنڪار آهن. جن سخايون جي جاتي روايت ۽ گنهور ڇهواڻ جي لاڙ روايت کي ملايو. انهن سيني کان وڏيڪ مشهور سيد احمد شاهه (تعلقو ٽنڊو محمد خان ضلعو حيدرآباد) آهي. هن گنهور ڇهواڻ جي انداز ۾ ڇپر قسم ۽ سخايون جي ايجاد ڪيل ڦوڪن کي وڃايو. ٻيو ناليرو فنڪار بنگل ڇهواڻ (تعلقو ٺٽو) آهي جنهن کي گنهور ڇهواڻ جي قائم ڪيل هيٺاهون لارو وراثت ۾ وڏي مهارت حاصل هئي.

گنهور ڇهواڻ جي ڪيترن ئي شاگردن پنهنجي استاد جي فني پئماني ۾ مهارت ڪئي ۽ نڙ تي وڄائي ويندڙ مقبول، موسيقي ۾ نواڻ آندي.

د: اتر جو نڙ (اتر سنڌ جو اسڪول)

هن اسڪول سان لاڙڪاڻي، سکر ۽ جيڪب آباد جا فنڪار تعلق رکن ٿا. جيڪب آباد ان اسڪول جو مُک مرڪز آهي. ان اسڪول سنڌي روايت جي گُر، ڦوڪ ۽ ڪٽ جي نمونن سان گڏ سبي ضلعي جي مري بگٽي علائقن جي "بلوچي نڙ موسيقي" جي قسمن ۽ انداز کي اختيار ڪيو. ڪٽ ان اسڪول جي مُک خاصيت آهي. ڦوڪ جي قسمن ۾ هن علائقي جي فنڪارن "ڏيوڙي ڦوڪ (ڏيڍ وقتي ڦوڪ) جو اضافو ڪيو. بلوچي روايت کان نڙ جي سنگت ۾ انهن آوازي ڳائڻ ۾ هڪ نئين شيءِ جو اضافو ڪيو جنهن ۾ دستنگهه (پيار کان لڙائي تائين مڙني موضوعن جا شعر) ۽ ديسي اڪيلو فنڪار نڙي مان جهيڻو آواز ڪڍي ڳائي ٿو. سڀ کان پهريائين اها خاصيت اتر سنڌ جي اسڪول اختيار ڪئي جتان پوءِ آهستي آهستي سڄي سنڌ ۾ ڦهلي ۽ بيت (ڏڳها شعر) نڙ موسيقي جي سنگت ۾ ڳائڻ جو رواج پيو جنهن کي "نڙ بيت ادائگي "سڏجي ٿو.

حبيب ريحان زئي بنگوار (جيڪب آباد جو رهواسي) جنهن جو نالو هن مهل بہ عام آهي. هن اسڪول جو نمايان ڳائڻو هو. هن وقت بجر خان بگٽي ٻين کان گوءِ کٽي ويو آهي. هي بلوچي روايت جو ماهر آهي ۽ ريڊيو

پاڪستان جي ڪوئيٽا اسٽيشن کان پنهنجي فن جو مظاهرو ڪري ٿو.

بلوچي روايت جي اثر هيٺ اتر سنڌ ۾ هڪ نئي انداز به جنم ورتو. اڪيلو ڳائڻ بدران نڙ وڄائيندڙ قصه ۽ گيت به ڳائڻ شروع ڪيا. نڙ وڄائڻ سان گڏ وقفي وقفي سان گيت يا قصي مان نڙي مان نڪرندڙ جهيڻي آواز ۾ ڪجهه پڙهندو ۽ اهو آواز نڙ جي آواز سان ٺهڪندڙ هوندو. اهو انداز هين علائقن ۾ به عام ٿيو ۽ لاڙ اسڪول جا ڪجهه فنڪار اڄان تائين ان کي ڳائن ٿا.

ه: نڙ، مقبول موسيقي جي ساز طور

نڙ روايتي ۽ موسيقي جي منفرد قسمن ۽ نموني سان بنيادي طور ڦوڪ ساز آهي. انهن قسمن ۾ سرتار، راڳن جا روپ ۽ ديسي عنصر شامل آهن. جن کي ڪلاسيڪي ۽ مقبول موسيقي طور مڃتا حاصل آهي. ديسي روايت طور نڙ تي وڄائي ويجي ٿي جنهن کي سارنگ ۽ ملار جي چڪ آهي. مجموعي طور ”نڙ موسيقي جو روپ“ مقبول سرتارن کي ظاهر ڪري ٿو جيڪو نڙ جي استادن پنهنجي شاگردن جي حوالي ڪيو. اهي ديسي سرتار جهڙوڪ لوڙائو ۽ راڻو روايتي روپ قسم وڄايا وڃن ٿا. نڙ وڄائيندڙ وڄائڻ وقت ٻڌائيندا آهن. ته اهي ”روپ“ جا مختلف قسم وڄائي رهيا آهن. پر پارکو ٻڌندڙ سڃاڻي سگهي ٿو ته اهي مقبول سرتار وڄائي رهيا آهن. ”اتر سنڌ جي اسڪول“ اهي مقبول سرتار جهڙوڪ کهياري، راڻو ۽ صبوحي (پرڀاتي) کي سنڌن مخصوص نالن سان وڄايو ويجي ٿو.

ٻين لفظن ۾ ته نڙ موسيقي جي روايتي رڻا ۽ مقبول موسيقي جا عنصر شامل هئا. انهن کي وڌيڪ نڙ وڄائيندڙن ڏني. اهڙيءَ طرح هڪ مخصوص گروهه پيدا ٿيو جنهن مقبول موسيقي کي روايتي موسيقي کان الڳ ڪري وڄايو. جيئن اڳ ۾ ذڪر ٿي چڪو آهي ته گنهور ڇهواڻ ڦهريون عظيم استاد هو جنهن موسيقي ۾ نڙ کي هڪ اوچي فن جي درجي تي پهچائڻ جي ڪوشش ڪئي. هن ان جو فني پيمانو قائم ڪري ان تي مقبول سرتارن کي وڄايو. سندس شاگردن ان لاڙي ۾ وڌيڪ توانائي پيدا ڪئي. انهن ۾ فتح خان ڪوسو ۽ سوڀو چانديو ۽ انهن جا شاگرد دوست علي ڪوسو، احمد

چانڊيو، جمعو چانڊيو، خيرو چانڊيو ۽ ٻيا شامل آهن. دينوخان لنڊ جنهن سان ليکڪ 1955ع ۾ ملاقات ڪئي، نڙ جي پئماني کي واضح ڪيو ۽ مقبول سرتارن کي وڏي مهارت سان ڳايو.

گراموفون جي رڪارڊز جي مقبوليت ان لاڙي کي وڌيڪ هٿي ڏني ۽ ٽنڊوالهيار جي مشهور ڳائڻي بخشڻ چانڊيو روايتي مقبول موسيقي کي نڙ موسيقي جو اڻ ٽٽندڙ حصو قرار ڏنو. بخش شاگرد هو دلو کهيري جو جيڪو جادو کهيري ۽ پيارو کهيري جو سنگتي هو ۽ اهي وري گنهور ڇهواڻ جا شاگرد هئا. هاڻي اهو مڃيو وڃي ٿو ته بخشڻ چانڊيو پهريون وڄائيندڙ هو جنهن نڙ تي مقبول موسيقي کي وڄائڻ ۾ مهارت حاصل ڪئي جيتوڻيڪ هي روايتي قسمن جو ڄاڻو هو.

بهرحال، اهو شاهه محمد نابينا جو ڪارنامو هو، جنهن پنجاهه جي ڏهاڪي جي آخر ۾ نڙ کي مقبول سرتار ۽ ڪجهه ڪلاسيڪي طور وڄائڻ لاءِ مخصوص ڪيو. هن جو ڪراچي ۾ آباد بکڪ خاندان سان تعلق هو.

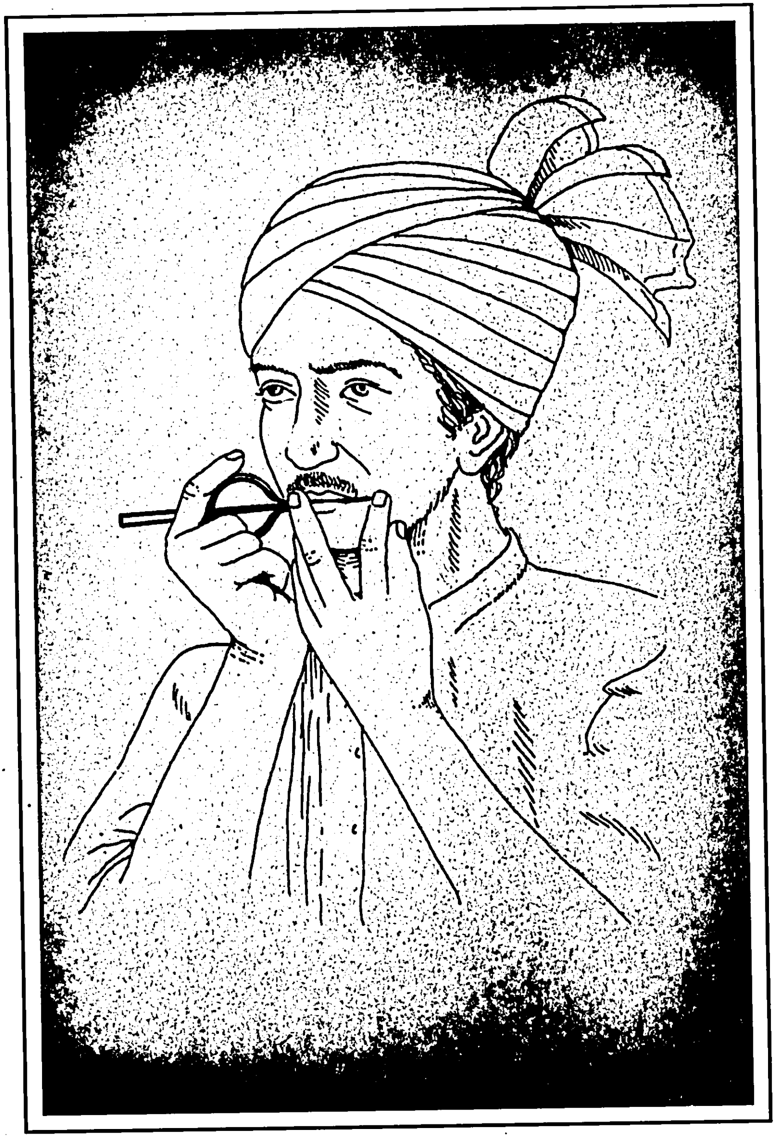
■

نغارو

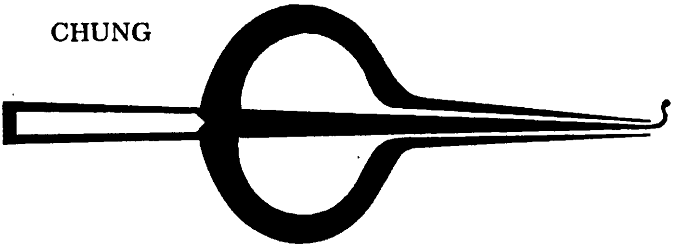
نغارو عربي لفظ نقاره جو سنڌي روپ آهي. سنڌي نغاري جي ڪوٺي (Chamber) باهه ۾ پڪل موتي جي اڌ گولائي پيالي تي مشتمل ٿي ٿئي جنهن جي ڪليل پاسي تي ڪناري جي چوڌاري ڏورين سان مخصوص کل ٻڌي وڃي ٿي، ڏوريون نغاري جي پوئين پاسي کان ٻڌيون وڃن ٿيون.

نغارن جو جوڙو، موسيقي جي سازن جو ڪردار ادا ڪري ٿو. ان جوڙي مان هڪ نغاري تي گهٽ آواز جو ڏونڪو هنيو وڃي ٿو جنهن کي نر ۽ ٻيو اوچي آواز جنهن کي زيل سڏجي ٿو. نر کي بم پڻ سڏجي ٿو جيڪو فارسي ٻولي جو لفظ آهي. جڏهن ته زيل فارسي زير جو سنڌي روپ آهي. ڪاٺ جي ننڍن ٽڪرن جيڪي مٿاهين ڪان ڪجهه مڙيل ٿين ٿا ان کي دمڪا سڏجي ٿو جيڪي نغارن کي وڄائڻ لاءِ استعمال ٿين ٿيون. وڄائيندڙ نغاري جي جوڙي جي وچ ۾ ويهي هٿ ۾ ننڍا ٽڪرا جهلي ٿو. نغاري مان مختلف آواز ۽ سر ڪڍڻ لاءِ ضروري آهي ته وڄائيندڙ اڳيان، پويان، پاسي ۽ ابتي هٿ سان وڄائڻ ۾ مهارت رکندو هجي.

آڳاٽي وقت ۾ نغاري کي بادشاهي محل جي ڏيڍي ۾ پليڪار ڪرڻ لاءِ وڄايو ويندو هو. هينئر عام طور ان کي محرم جي مهيني ۾ امام حسين؏ جي ياد لاءِ وڄايو وڃي ٿو. ان موقعي تي وڄندڙ موسيقي کي ماتم چيو وڃي ٿو. اها نوبت موسيقي جي حصي طور پڻ وڄائي وڃي ٿي.



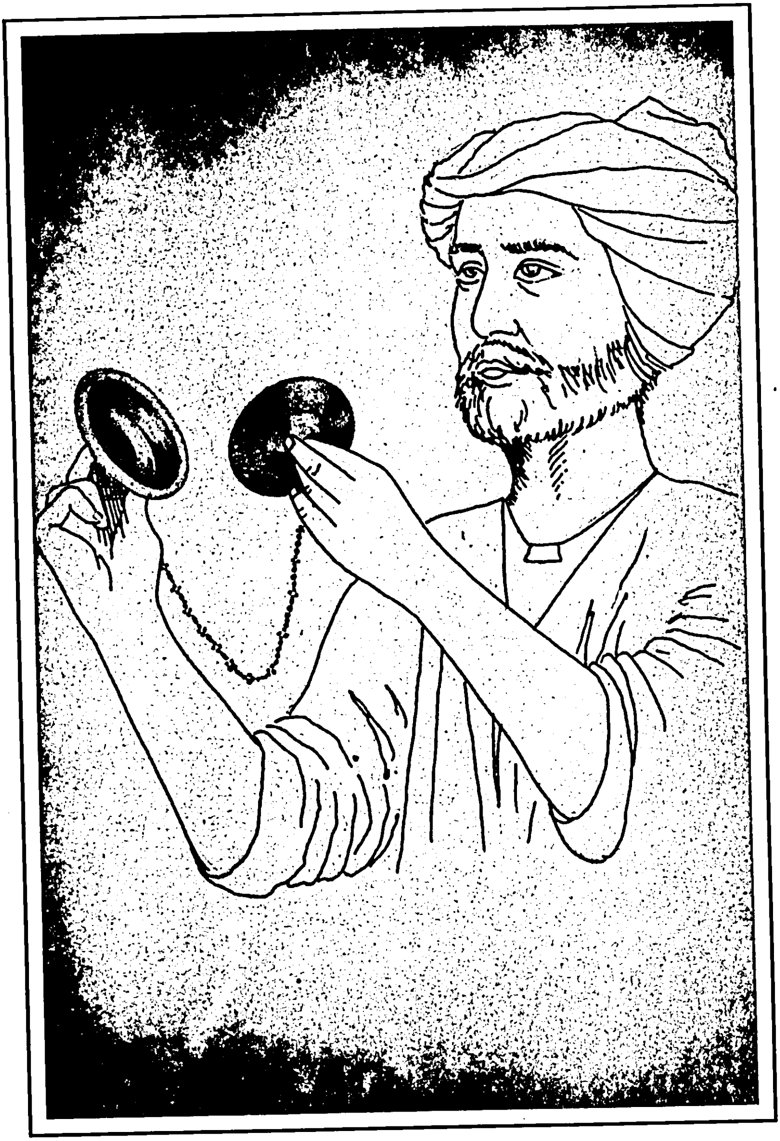
چنگ



چنگ لوهه مان ٺهيل سادو پر نفيس آواز ڪيندڙ اوزار آهي. ان جي ٻاهرين ڍڪ ۾ اندر سنهو لچڪيدار ڪانٽو ٺٽيل ٿو جنهن جو ڇيڙو مٿي ايريل هوندو آهي. وڄائيندڙ سانچي جو ڪجهه حصو ڄاڙين کي کولي ڇپن ۾ رکي ٿو ته جيئن وات هڪ ڪوٺي جو ڪم ڏئي. ان ڪانپوءِ ٻاڪ آڱر سان سنهي تار کي اڳتي پوئتي نرم ڌڪ هڻي ٿو. آهستي يا مسلسل ماپيل ڌڪ ۽ ڇپ جي وات ۾ موزون بيهڪ سان ڳڻجي تال جا مختلف نمونا ڪڍيا وڃن ٿا.

ڳوٺن ۾ ڪجھ عرصي کان ڌنار چنگ وڄائن ٿا. گذريل 20 سالن دؤران ڪجهه مردن ان اوزارن سان چاهه پيدا ڪيو ۽ هينئر ساز ۽ آواز جي سنگت سان ان کي وڏي مهارت سان وڄائي رهيا آهن. ٭

٭ چنگ سڄي دنيا ۾ سنڌ واري چنگ جي شڪل ۾ موجود آهي. ۽ ايئن ئي وڄايو وڃي ٿو وچ مشرق ۾ به گهڻو آهي. ان کي انگريزي ۾ Jaw's ؛Narp سڏجي ٿو



ڪنجهيون يا ٽليون

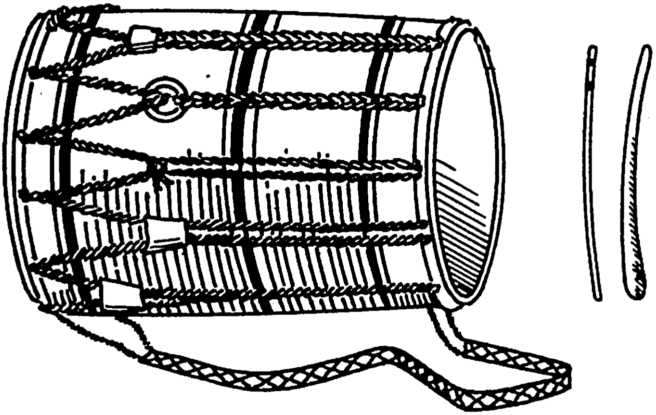
پتل مان ٺهيل ننڍين پيالين جو جوڙو جنهن مان هر هڪ جو قطر 2 کان 3 انچ ٿئي ٿو. وڄائيندڙ پياليون هر هڪ هٿ ۾ جهلي ٿو ۽ ٻنهي جي ماپيل ڏڪن مطابق هڪٻئي سان ٽڪرائجڻ ذريعي مختلف سرڪڍي ٿو. ماهر وڄائيندڙ رسي سان ٻڌل جوڙو ٻنهي هٿن ۾ جهلي مختلف سرن کي پنهنجي مرضي سان ڪڍي ٿو.

ڪنجهيون يا ٽليون ٻنهي ساز ۽ آواز جي موسيقي ۾ وڄايون وڃن ٿيون. اهي سانگهڙ جي ايرندي علائقن ۽ ٿرپارڪر ۾ گهڻيون مقبول آهن.

■

دهل

DUHL



دهل سنڌي ڏڪڙ آهي. ان جي آواز جي ڪوٺي پوري (Hollow) ۽ انب جي ڪاٺ ۾ گهڙي وجي ٿي. ڏڪڙ جي ٻنهي پاسن کي ان مقصد لاءِ تيار ڪيل ٻڪري جي کل سان ڍڪيو وجي ٿو. ان کل کي ٻنهي ڪنارن تي گول لچڪيدار لڪڻ سان سوگهو ڪيو وجي ٿو. هڪ اندر ۽ ڪجهه ٿلهو جنهن کي ڪينر ۽ ٻيو ٻاهريون ۽ ڪجهه سنهو جنهن کي بچو سڏيو وجي ٿو. ٻئي ڪٻڙجي وڻ جي شاخن مان تيار ڪيون وجن ٿيون. آواز جي لاهه ۽ چاڙهه ۽ آواز جي نقطي کان دهل جي وڏي پاسي کي بوم ۽ ننڍي کي ٽالي سڏجي ٿو.

ڪششا کي سخت ۽ ڍلو ڪري بوم ۽ ٽالي جي آواز جي تال ۽ لهجي کي موزون بڻائجي ٿو. دهل جو روايتي قسم ماپ ۾ ڪجهه وڏو ٿئي ٿو ۽ ڏؤنڪي لڳڻ سان ايندڙ آواز رات جي خاموشي ۾ 5 کان 6 ميلن جي مفاصلي تي ٻڌي سگهجي ٿو هينئر ننڍو دهل استعمال ڪيو وجي ٿو.

ٻين ملڪن ۽ قومن وانگر سنڌ ۾ بہ دهل آڳاٽي وقت کان استعمال هيٺ آهي. تاريخي شاهديون چاڻ ڏين ٿيون تہ ائين صدي عيسوي جي شروعات ۾ بہ دهل سنڌي موسيقي جو حصو هو جنهن کي دهل شرنائي سڏيو ويو. 712ع ۾ جڏهن محمد بن قاسم هيٺائين سنڌ ۾ راجا ڏاهر کي شڪست ڏئي اتر ۾ اروڙ طرف وڌيو تہ سمن سردارن پنهنجن موسيقارن ۽ ناچن سان دهل ۽ شرنائي ذريعي مسلمان سپهہ سالار کي ڀليڪار چئي. سمن حاڪمن (1350ع – 1520ع) جي سرپرتي هيٺ دهل تي جوڙيل تال وڌيڪ ترقي ڪئي. ڏيڍرو تال ۾ ان زماني ۾ ڪماليت پيدا ٿي.

ان کان پوءِ ڪلهوڙا ۽ ٽالپر حڪمرانن (18 ۽ 19 صدي) جي زماني ۾ بلوچ برادرين جي سرپرستي سبب تال کي سماجي ڪارنامن جي مقصد لاءِ استعمال ڪيو ويو ۽ تالو تال کي پڻ مقبوليت ملي. ان کان وٺي ”شادماني“ کي تالن جي سرپرستي ۾ خاص حثيت حاصل آهي جنهن کي ”بلوچ ڪو دهل“ سڏجي ٿو.

گهڻ مقصدي ساز:

سنڌ ۾ دهل گهڻ مقصدي ساز آهي. اهو مختلف موقعن تي مختلف مقصدن لاءِ الڳ الڳ انداز ۾ وڄايو ويجي ٿو. انهن مان مُک

(1) تنظيمي ۽ انتظامي (2) برادري جا سهڪاري ڪم

(3) ثقافتي سرگرميون (4) روحاني موقعا ۽ (5) ميلا ملاڪڙا

(1) آڳاٽي وقت کان شروعاتي قومون ۽ انهن جا سردار امن ۽ لڙائي جي حالت ۾ ماڻهن کي ڪٺو ڪرڻ يا چاڻ ڏيڻ لاءِ ڏکر وڄائيندا هئا. ان آڳاٽي روايت جي باقيات هينئر دهل جي شڪل ۾ موجود آهي. سنڌ ۾ چتاءَ يا روانگي جي تياري لاءِ عام پڌرائي لاءِ دهل وڄايو ويجي ٿو. سڏ ٽن قسمن جو آهي (1) سڏ يعني دهل وڄائيندڙ پنهنجي لاءِ استعمال ڪن ٿا. (2) خطري جو سڏ يعني چتاءَ سڏ (3) تيار ٿيڻ جي پُڪار يا ٽولي جي ڪنهن فرد کي آگر جي اشاري سان پڪارڻ جيڪو محصور ٿي ويو هجي.

معلوم ٿئي ٿو تہ لڙائي دؤران هلڻ ۽ حملي ڪرڻ جون مخصوص

ڏنون جيئن چلو يا چَلي (Chalo or Chaali) وغيره انگريزن جي اچڻ (1843ع) کان اڳ رواج ۾ هيون. ساڳين نالن سان لڙائي جي گانن (جن مان ڪجهه هينئر بہ ملن ٿا) کي انهن ڏنن سان ملايو ويجي ٿو چلو ۽ چلتو جيڪو هينئر ٿهو سان ياد ڪيو ويجي ٿو. جيڪي هينئر ختم ٿي چڪا آهن ٺٺهو هينئر بہ (پنهنجي اصلي حوالي ڪانسواءِ) شادي مرادي جي موقعن تي وڄايو ويجي ٿو.

(2) ڳوٺ يا برادري ۾ هڪبئي جي مدد يا سهڪار ڪرڻ کي ونگار سڏجي ٿو. ان ۾ ٻئي موقعا يعني ڪم ۽ خوشي لاءِ گڏ ٿيڻ اچي ويجي ٿو. شرڪت ڪندڙن کي ساڳي عمل ڪرڻ تي اپارڻ لاءِ خاص طور جتي هٿ جو استعمال هجي مثلاً ڪوڏر سان کوٽائي ڪرڻ، هر ڪاهڻ يا ٻج پوکڻ جي موقعي تي دهل وڄايو ويجي ٿو جنهن کي ونگار جو دهل سڏجي ٿو.

(3) ڪجهه ثقافتي سرگرمين جهڙوڪ رانديون ۽ ناچ وغيره لاءِ دهل جون مخصوص ڏنون وڄايون وڃن ٿيون. ان سلسلي ۾ ڪجهه ڏنن جو ذڪر هيٺ ڪجي ٿو.

i: راند: هن موقعي تي وڄندڙ دهل مان لڳي ٿو تہ اها راند ڏن آهي جيڪا راند جي ڪنهن قسم سان شروع ٿي هوندي. اها ڏن رسمي موقعن تي وڄائي ويجي ٿي.

ii: ملاکڙي جو دهل: ملهہ جي موقعي تي هي دهل وڄايو ويجي ٿو. ان جا بہ بنيادي نمونا ملاکڙو (جيڪو آهستي وڄايو ويجي ٿو.) ۽ ٻيو ٺٺهو (جيڪو تيز وڄايو ويجي ٿو) آهن. ٽيون نمونو "ٽپن جو دهل" آهي جيڪو ملاکڙي جي نمايان خاصيت آهي.

iii: بازي جو دهل يعني بازيگر پنهنجا ڪرتب ڏيکاريندي دهل وڄائي.

iv: ناچ، جهمر ۽ جهمري تال جون ڏنون آهن. جن کي ناچ، جهمر ۽ هنبوچي ناچن سان گڏ وڄايو ويجي ٿو. ڏؤنڪن جو دهل ڏؤنڪو ناچ جي موقعي تي وڄايو ويجي ٿو.

(4) ڏن جا ڪجهہ مخصوص نمونا آهن جيڪي روحاني موقعن تي

وڄايا وڃن ٿا. انهن ۾ هيٺيان قسم شامل آهن:

(i) عيد جو دهل: عيدن تي ڏنن جا نمونا

(ii) سماع جو دهل: سماع جي ناچ جي موقعي تي جيڪي ڏنون وڄايون وڃن ٿيون.

(iii) ماتم: شروع ۾ هي نمونو بهادر انسانن، حڪمرانن يا نمايان شخصيتن وغيره جي مرتئي جي ڏک ۾ وڄايو ويندو هو. هينئر عام طور اهو محرم ۾ ڪربلا جي ياد ۾ وڄايو ويجي ٿي. انهن ۾ ڏنن جا مختلف نمونا آهن، پر عام "پٽڪي جو" آهي.

(iv) نوبت: پيغمبر يا بزرگ ڪي پيتا ڏيڻ لاءِ اها پير ۽ نغاري سان گڏ وڄائي ويجي ٿي. روايتي طور نوبت ڪي مئڻ جي تال سمجهيو ويجي ٿو. نوبت خاني (جتي پير ۽ نوبت رکي ويجي ٿي) ڪي مرصل خانو پڻ سڏيو ويجي ٿو.

(v) ڌمال: هن قسم جو انداز روحاني ناچ جهڙوڪ مستي يا موج سان شروع ٿيو جيڪي مشهور بزرگ قلندر شهباز (وفات 13 صدي) ڪي پيتا ڏيڻ لاءِ استعمال ٿيندو هو. اڳتي هلي ڌمال پوري ملڪ ۾ مقبوليت حاصل ڪئي ۽ هينئر اها هر قسم جي موقعن تي وڄائي ويجي ٿي.

(vi) شادي مرادي ۽ ميلن جي موقعن تي خاص طور شادين ۽ ميلن (سالپانو) ۽ ملاڪڙن جي موقعن تي وڏيڪ گهرو ناچ ڪيو ويجي ٿو.

ادائگي جو هنر:

دهل هڪ پاسي کان ڏونڪي ۽ ٻئي پاسي کان هٿ سان وڄايو ويجي ٿو. اهو اڳاٽو روايتي طريقو آهي. محنت ۽ مهارت سان هٿ جي استعمال سبب ان کي هٿو (Hath thu) سڏجي ٿو. ان جا ٻه قسم ساٿ ۽ پارن آهن. آوازن جي ترتيب کي ضابطي ۾ رکڻ لاءِ اڱريون گڏوگڏ ويجهيون رکيون وڃن ٿيون جنهن کي ساٿ ۽ جڏهن کلن ۽ ڏار ڏار هجن ته ان کي پارت سڏجي

ٿو. معلوم ٿئي ٿو ته اهي لفظ ڪنهن تازي ڪلاسيڪي روايت مان ڪنيل آهن. جڏهن ته هنر (Technique) ديسي ۽ آڳاٽو آهي.

اٽڪل 30 کان 40 سال اڳ، ڪجهه وڄائيندڙن هڪ پاسي تي هٿ استعمال ڪرڻ بدران سنهي ڪاٺي استعمال ڪئي جنهن کي ڇانيي سڏجي ٿو. ان انداز مقبوليت حاصل ڪئي. روايتي هنو نموني ۾ هڪ وقت هڪ دهل وڄايو ويجي ٿو. اڄڪلهه هلي ڇانيي نموني ۾ ٽانڪ شامل ڪيو ويو جنهن ۾ هڪ بدران ٻن ڄڻن وڄائڻ شروع ڪيو. ان ميلاپ ۾ ٽانڪ وڄائيندڙ ٽيڪ جو ڪم جڏهن ته ڇانيي وڄائيندڙ مُک تال وڄائي ٿو. هن جو ساٿي مُک تال جو "قرار" وڄائي سندس مدد ڪري ٿو.

اڳ ۾ ذڪر اچي چڪو آهي ته سنڌ ۾ دهل جي روايت سمن جي دؤر ۾ شروع ٿي. هينئر ڪلاسيڪي اصطلاح تال کي پنهنجي شروعاتي ترقي جي حوالي سان ديسي معنیٰ ۾ سمجهائي آهي. ان حوالي سان هيٺيان اصطلاح، جنهن ۾ سماٽڪا معنیٰ سمن جو آهي، ان لحاظ کان سمجهڻ ضروري آهن.

1. سماٽڪا اخارا: اصطلاحي معنیٰ ۾ اخارا جو مطلب "اکر" آهن پر دهل وڄائڻ جي حساب سان ان جي معنیٰ "وڄائڻ جي آوازن جا عنصر آهن. جيڪي مخصوص ڏنن جي جوڙجڪ ڪن ٿا. اخارن يا عنصرن ۾ تال نه هوندي آهي، پر "آواز جي ايڪن" کي اهڃاڻي طور ظاهر ڪن ٿا انڪري "عام پذرائي" يا "سڏ" جي موقعي تي وڄندڙ دهل ۾ اخارا (آواز جا عنصر) ۽ "ڏنن جي بناوٽ" هوندي آهي. پر تال ۽ بولا نه هوندا آهن.
2. سماٽڪا بولا: معنیٰ عنصرن جو ميلاپ يا تال جا ايڪا جيڪي تال جو ڍانچو جوڙين ٿا.
3. سماٽڪا ٽرائڪا: ٽرائڪا معنیٰ تال جي ڍانچي ۾ مقرر وقفن سان ڏڪن جو ٽي ڀيرا ماهراڻي نموني ۾ ورجاءُ آهي. ڏڪن جو ماهراڻي نموني هٿڻ ۽ هڪڙو، ٻيٽو ۽ ٽيٽو ورجاءُ وغيره کي ڪرگريون، ساٽ، اٿلون، ٽرائڪا، اوسٽا موٽا وغيره سڏجي ٿو.

تال جي بنا وٽ يا ڍانچو

تال جي جوڙجڪ جي سڃاڻپ ان جي وقت جي پيماني جي ڏيگهه (يعني وقت گهٽڻ) ۽ ان پيماني ۾ ڏڪن جي وقفي سان ٿئي ٿي. اهو تال جي فطرت کي سمجهڻ لاءِ حساب وارو ۽ جديد طريقو آهي. تال جي بناوتن ۾ آوازي عنصرن جي ڦير گهير کي ڪجهه زباني ايڪن ذريعي ظاهر ڪيو ويجي ٿو.

الف: ڌا، جها، تا، تڪ، نڪ گهن، ڪٽ، ٽن، ڌن يا وڌيڪ ٻنا ۽ مرڪب ايڪا جيئن غن (Ghina)

ب: ڪٽ، ڪتا، گهن، گهنا، جهن، جهينا، گهيني، جهني، جهنا، ڌن، ڌنا.

ت: جينڌر ڪتڪ، تنندڙ جهنڪتڪ، جهنرگي، ڪتيند، ڪتيندا.

مٿي ڄاڻايل بنيادي زباني ايڪا ”سماٽڪا اخارا“ آهن جڏهن ته انهن جا بدلجندڙ ميلاپ تال جي آوازي ايڪن کي ظاهر ڪن ٿا جيڪي سماٽڪا بولا آهن. ۽ انهن جو ذڪر هيٺ ڪجي ٿو:

(1) جهِنداگي

(2) ڌاگن نڪ

(3) جِهندڙ تئندڙ

اهڙي طرح بولا جا مخصوص ميلاپ مختلف تال ڍانچا يا دهل جا تال ٺاهين ٿا. انڪري سماٽڪا بولا تال جي روح ۾ استعمال ڪيا وڃن ٿا جن جي ترتيب پاڻ ڪن ٿا. ظاهري طرح ٻول تال جي بناوٽ جي آوازي ايڪن کي ظاهر ڪن ٿا ۽ مخصوص بناوٽ ۾ ٻول جي قسم کي پنهنجو وزن ۽ بحر آهي.

ٽن روايتي تالن (سما، ٿهو ۽ ملاڪڙو) جو ذڪر هيٺ ڪجي ٿو ته جيئن انهن جي ٻول جي ميلاپن سان جوڙجڪ سمجهي سگهجي:

سما

جهينداگي جهن

ٿاهو

ڌاگنا نڪ + تاگنا نڪ

ملاڪڙو

جهندڙ تئندڙ+ جهندڙ تئندڙ

تال جا قسم

دهل تي تال جا ڪيترائي قسم وڄايا وڃن ٿا. جن مان، هڪ عام روايت مطابق، ڏڏرو سڀ کان وڏيڪ پراڻي سمات- ڪي- تال آهي. ان جي وقت جو پئمانو ٻارهن ماترائون آهن ۽ ان جا سماتڪا ٻول هيٺيان آهن:

ڏا ڏنن ڏا تن

ٻي اهم روايتي تال شاد مانو (سنڌي بلوچ ماڻهن جي تال) آهي. ان جو وقت جي پئمانو ستن ماترائن تي مشتمل آهي ۽ سندس ٻول آهن:

گهن، گهنا

تيندا، ڪتيندا

انهن ٻن تالن کان علاوه، جيڪي آڳاٽي وقت کان رواج ۾ آهن، ديسي تالن جا ڪيترائي قسم پڻ وڄايا وڃن ٿا. جهڙوڪ چينچل، ڪلوڙو، چلو اڏيو اولنگ، مول، وهول، جهمر همسواري، نوشاهي، جهمتي، لمادي بني جهلڪو تلو ۽ پچندو وغيره ٻيا ٻه تال وڏي مهارت سان وڄايا وڃن جيتوڻيڪ اهي ڪلاسيڪي آهن. انهن ۾ ڏگ: ڏگ، اڙو بندراٽي ۽ سول وغيره آهن، جهپ ۽ ڏمر ڪلاسيڪي قسم سان تعلق رکن ٿا. تال جهڙوڪ جهومر ۽ يڪ گذريل پنجاهه سالن کان سنڌ ۾ دهل تي وڄايا وڃن ٿا.

داس جي ادائگي

داس جي شروعات تمام گهٽي آڳاٽي آهي جڏهن موسيقارن جو ٽولو ٺاهڻ لاءِ موسيقي جي ٻين سازن کي دهل سان گڏ استعمال ڪيو ويو.

ڪرنائي يا شرنائي ائين صدي عيسوي ۾ شامل ڪئي وئي. برطانوي دؤر ۾ (1920ع) کان پوءِ بين پڻ استعمال ٿيڻ لڳي. دهل ۽ شرنائي جي اها روايتي ادائگي جڏهن تال جي لڳاتار سلسلي جو روپ اختيار ڪيو ته ان کي داس جو نالو ڏنو ويو. وقت گذرڻ سان انهن سلسلن ۾ ضابطو آٽي موقعي مهل جي تال سان ملايو ويو.

داس جي ادائگي هميشه ڏمال سان شروع ۽ ختم ٿئي ٿي جنهن کي

صوفي بزرگ شهباز قلندر (وفات 1275ع) سان لاڳاپو هئڻ سبب مبارڪ تال سڏيو وڃي ٿو. اولنگ يا "داس جو تال" مڙني تال جي سلسلن جو اڻ ٽٽندڙ حصو آهي.

هيٺ داس جا ٽي نمونا بيان ڪجن ٿا:

(الف) روحاني (ب) ملهه راند ۽ (ت) شادي جي تقريب

تال جي انهن سلسلن ۾ مقامي وڄائيندڙن جي سکيا ۽ روايت سبب مقامي اثر هيٺ ڦير گهير ايندي رهي ٿي.

(الف) بزرگ جي مزار تي دس روحاني ۽ ارپنا واري انداز ۾ انجام ڏنو وڃي ٿو جنهن کي "درگاهه جي چوڪي" سڏجي ٿو. بنيادي تال جي سلسلي ۽ ترتيب داس جي هن نموني ۾ هيٺين طرز تي وڄائي وڃي ٿي:

1. ڌمال 2. اولنگ 3. ناچ

4. هول 5. راند ۽ 6. پڄاڻي تي وري ڌمال

(ب) ملاکڙي جي موقعي تي عام طور داس وڄائي وڃي ٿي. ان جي تالن جي ترتيب هيٺين ريت ٿئي ٿي.

(1) پيڙو ڏانهن وڌندي موسيقار ڌمال وڄائيندا رهن ٿا.

(2) ان کانپوءِ اولنگ وڄائي وڃي ٿي.

(3) پيڙو وٽ پهچڻ کانپوءِ مخصوص ملاکڙو وڄايو وڃي ٿو. جنهن کانپوءِ ٺيهو.

(4) جيئن پهلوان اٿي ٿو ته وهول جهيٽي نموني وڄايو وڃي ٿو.

(5) ٽپن جو دهل ان وقت وڄايو وڃي ٿو جڏهن پهلوان الڳ ٿي ڏسندڙن جي تفريح ۽ ڪاميابي جي خوشي ۾ نچي ٿو.

(6) مقابلن جي پڄاڻي تي ڌمال وڄائي وڃي ٿي.

(ت) صدين جي عمل کانپوءِ شادي جي مخصوص رسم مطابق دهل تي تال وڄائڻ جو موجوده انداز مليو ٿو. جيئن ته شادي جي تقريب ڪجهه ڏينهن جاري رهي ٿي انڪري مخصوص رسم لاءِ خاص نمونو ايجاد ڪيو ويو.

تال جي ترتيب جي سلسلن جي حوالي سان موسيقارن جي پهچڻ

ڪان اڳ داس مسلسل وڄايو وڃي ٿو ۽ شادي جي تقريب ختم ٿيڻ تائين وڄندو رهي ٿو. داس جي مُک ترتيب هيٺين ريت آهي:

(1)ڏمال (2)اولنگ (3)بند رابني

(4)نوشاهي ۽ (5)ڏمال

بلوچ ڪومنهن (Baloch ko Manahan) (بلوچ قبيلن جي شادي جي تقريب) تي داس جي ادائيگي شادمانو جي وڄڻ ڪان مختلف آهي. ان جي بنيادي جوڙجڪ ٿيندي:

(1)ڏمال (2)اولنگ (3)شادمانو

(4)نوشاهي ۽ (5)ڏمال

ڏمال ۽ اولنگ ڪانسواءِ باقي تال هين سان گڏ شادي جي مخصوص تقريبن لاءِ وڄايون وڃن ٿيون. شادي جي مختلف تقريبن تي وڄندڙ تالن جو ذڪر هيٺ ڪجي ٿو:

(i) بني جهلڪو: بني تي وڄايو وڃي ٿو (جتي شادي جي ماني پچي ٿي)

(ii) شاد مانو: ٻڪي، مهندي ۽ پخا تقريبن جي موقعي تي

(iii) جڏهن ڄاڃين کي سڏيو وڃي ٿو ته ڏڪ "سنجون" جي صورت اختيار ڪن ٿا.

(iv) جڏهن ڄڃ هلڻ لاءِ تيار ٿئي ٿي ته ان موقعي تي ڏڪن کي لمڏي(Lamdi) سڏجي ٿو.

(v) هسواري يا داستان:شادي جي جلوس جي شروعات تي.

(vi) جڏهن گهوٽ جي ڄڃ مسجد جي پرسان پهچي ٿي ته اترادي هنبوڇي ۽ چٽي وهوال وڄايو ٿو

(vii) سرگس ۽ پيو(PUO) جي وقت ۽ جڏهن گهوٽ ڪنوار جي گهرجي ويجهو ٿئي ٿو ته ٿهو

(viii) ڪنوار جي گهر تي جڏهن گهوٽ فجر مهل ڪاري تي ويهي ٿو ته جمٽي

(ix) لائن مهل نوشاهي يا چينچل

(x) هوجمالو شادي يا گيت ڳائڻ ۽ گهور جي وقت جهمر

(xi) شادي جا گيت ڳائڻ وقت چينو (جيڪو داس جي حصي طور پڙ)

(xii) لائن جي تقريب ڪانپوءِ خوشي ملهائڻ ۽ نچڻ جي وقت وهوال ۽ جهمٽي

ڪجهہ ناليرا وڄائيندڙ

الهہ وڏايو هڪ پراڻو ماهر آهي جنهن کي هينئر بہ ياد ڪيو وڃي ٿو: هي خدا آباد (هالا ويجهو) جو ويٺل هو ۽ ڪيس ٽالپر شهزادن جي سرپرستي حاصل هئي. هي سماٽڪا ٻول جو وڏو ڄاڻو ۽ پنهنجي همعصرن ۾ هنر جو ماهر هو. اڻويهين صدي عيسوي جي آخري ٻن ڏهاڪن جا مشهور وڄائيندڙ جهنڊو ۽ يارو هئا. انهن مڙني جو تعلق حيدرآباد سان هو.

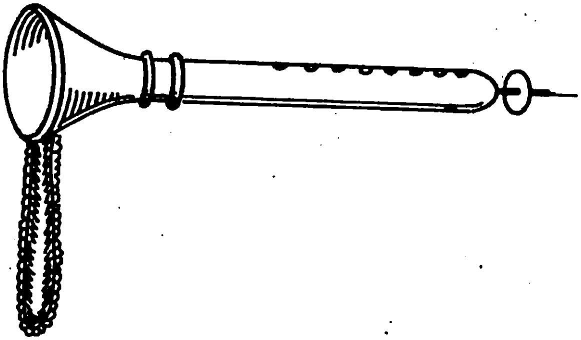
ٺٽي ۽ ڪراچي جي علائقي مليرجي صفدر مگڻهار بين تي پاڻ مڃايو جڏهن تہ جوهي جو جيئندو فقير (وفات 1964ع) ۽ بوبڪ جي رجب دادو- سيوهڻ علائقن ۾ ڏاڍو نالو ڪمايو. حيدرآباد جي ايرندي حصي ۾ سيني ڪان بهترين وڄائيندڙ حاجي فقير (وفات 1950ع) هو. مٿي ڄاڻايل سڀ وڄائيندڙ روايتي هٿو نموني جا ماهر هئا. هينئر مٽياري (ضلعو حيدرآباد) جو يعقوب مگڻهار هٿو نموني ۾ پنهنجي همعصرن کي پوئتي ڇڏيو آهي.

چنيي نموني ۾ وڄائيندڙ نوجوانن ۾ حيدرآباد جي الهہ بخش سيني ڪان وڏيڪ نالو ڪمايو.

■

شرنائي

SHARNAI



شرنائي پراڻو ديسي ساز آهي. دهل سان گڏ ان جو استعمال ائين صدي عيسوي جي شروعات ۾ ٿيو. (*)

پراڻي زماني ۾ شرنائي کي ڪرنائي پڻ چيو ويندو هو. شرنائي لفظ سرنائي جي اسريل صورت آهي ۽ ٻئي لفظ سرنائي ۽ ڪرنائي فارسي ٻاوا آهن جن جي معنيٰ توتارو، باجو يا شرنائي آهي. سنڌي شرنائي جي انهن سان صرف ايتري مشابهت آهي تہ انهن جو نالو هڪجهڙو آهي. سنڌي نالي شرنائي جي آڳاٽي اصليت فارسي آهي. جڏهن تہ ننڍي ڪنڊ جي ڪجهہ علائقن ۾ ان کي شهنائي پڻ چيو ويجي ٿو.

شرنائي جو جسم ڪرڙ جي پراڻي وڻ جي ڪاٺ مان ٺاهيو ويجي ٿو ۽ آواز ڪڍندڙ اوزار ڪنگور ڪاني مان جوڙيو ويجي ٿو.

---

* شرناءِ ترڪي ساز آهي جتي ان جا ڪيئي نمونا آهن. مشرق بعيد ۾ 4 فٽ ڊگهي شرناءِ استعمال ٿئي ٿي.

ان تي سنڌي ليڪ ۾ اٺ سوراخ ٿين ٿا ۽ نائون سوراخ ٻاهيهو پوئين پاسي کان هيٺ ٿئي ٿو.

ان اوزار جا ٽي قسم استعمال ڪيا وڃن ٿا:

(1) غزي: ڊيگهه ۾ سڀ کان ننڍي ڇهه انچ ڊگهي محرم جي موقعي تي ماتمي آواز ڪڍڻ لاءِ استعمال ڪئي ويجي ٿي.

(2) شرنائي: وچولي ماپ جي 8 انچ ڊگهي آهي. هيٺاهين سنڌ جو اهو اهم ساز آهي.

(3) مٽا: اٽڪل ڏهه انچ ڊگهو آهي. اهو ملتان کان اترين علائقن تائين مشهور آهي.

ڪلاسيڪي اصطلاح ۾ شرنائي تي موسيقي جا آواز هيٺين نموني ۾ خارج ٿين ٿا:

1- سا يا بنيادي آواز سُر ڪڍيو ويجي ٿو. مٿيان چار سوراخ (وڄائيندڙ جي وات کان) ۽ ٻاهيهو آڱرين سان بند رکيا وڃن ٿا.
2- مٿيان ٽي سوراخ ۽ ٻاهيهو بند رکڻ سان ري ڪڍيو ويجي ٿو.
3- مٿيان ٻه سوراخ ۽ ٻاهيهو بند رکڻ سان گا ڪڍيو ويجي ٿو
4- سڀ کان مٿيون سوراخ ۽ ٻاهيهو بندر رکڻ سان ما نڪري ٿو.
5- رڳو مٿيون سوراخ بند رکڻ سان پاجو آواز نڪري ٿو.
6- سيني کي کليو ڇڏڻ سان ڌا جو آواز نڪري ٿو.
7- مٿيان ڇهه سوراخ ۽ ٻاهيهو بند رکڻ سان ني آواز ڪڍيو ويجي ٿو.

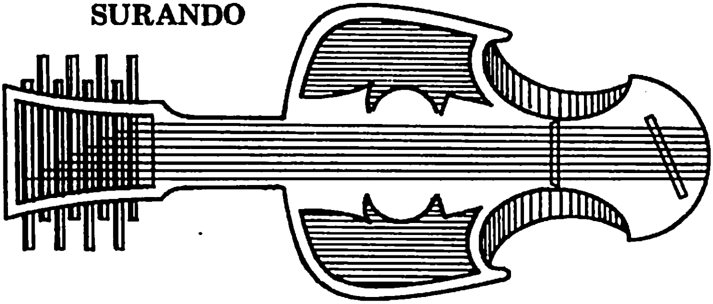
مقبول ۽ ڪلاسيڪي موسيقي وڄائڻ لاءِ شرنائي کي سڀ کان وڌيڪ موزون ساز مڃيو ويجي ٿو. پر داس جي ادائگي ۾ دهل جي سنگت ۾ شرنائي کي هيٺين رٿا موجب روايتي انداز ۾ وڄايو ويجي ٿو: ڌمال، اولنگ، شاد مانو ۽ نوشاهي تالون دهل تي ادائگي ڪن ٿيون ته شرنائي "سردنگي" خيال پيش ڪري ٿي.

شادي جي موقعي تي داس جي ٻين تالن جي حالت ۾ (جهڙوڪ چينو وهوال ۽ جهمٽي وغيره) شرنائي سنڌي پيروي ۽ جوڳي نمونن ۾ ڏينهن جي وقت ۾ سهرن ۽ لاڏن جا مختلف قسم ۽ رات ۾ پهاڙي وڄائي ٿي.

هتي شرنائي جي مشهور فنڪارن جو ذڪر ڪرڻ ضروري آهي. حيدرآباد سان تعلق رکندڙن ۾ ميوو ۽ متو اٺويهين صدي عيسوي ۾ سڀ کان بهترين وڄائيندڙ هئا. ٽيهه سال اڳ خمو جو نالو نمايان هو. هن جو همعصر ۽ حريف شڪارپور جو پيرل هو. هينئر حيدرآباد جا موسو ۽ خدا بخش (وسند جا شاگرد) شهداد پور جو انبن فقير، ٽنڊو آدم جو حامي ۽ لاڙڪاڻي جي پيرل جي شاگرد جو شمار سنڌ جي بهترين شرنائي وڄائيندڙن ۾ ٿئي ٿو.

■

سرندو



هي لفظ فارسي جي لفظ سرينده مان نڪتل آهي. ان جي معنيٰ ڌنون پيدا ڪندڙ آهي. سنڌ، بلوچستان ۽ سرحد جي علائقن ۾ اهو عام آهي. بلوچستان ۾ ان کي سارو (فارسي سوررود= موسيقي) ۽ سرحد ۾ سرنده چيو وڃي ٿو. سنڌي سرندو ۽ بلوچي ساروز ۾ بناوٽ جي لحاظ کان مشابهت آهي.

پيشيور سنڌي پان (چارڻ منگتا ۽ مگڻهار) آڳاٽي وقت کان سرندو وڄائين ٿا. اهي سيلاني پان سرندو وڄائيندا هئا جن مان ماڻهن جي فياضي ۽ سخاوت جو امتحان ٿيندو هو. هڪ روايت مطابق جڏهن ماهر موسيقار سرندو وڄائيندو هو ته ان جو ٻڌندڙ تي، ايترو اثر ٿيندو هو ته اهو سڀ ڪجهه لٽائڻ لاءِ تيار هوندو هو. مشهور پان ٻيجل پنهنجي سرندي موسيقي جي اعلىٰ ڪارڪردگي سان جهونا ڳڙهه جي سمي حڪمران خانگر تي مڪمل سحر طاري ڪيو ۽ انعام ۾ سندس سرگهريو. هن کي راضي ڪرڻ سندس فن کي ييٽا ڏيڻ لاءِ خانگر سرندو موسيقي تي پنهنجي زندگي قربان ڪري ڇڏي.

ڪلاسيڪي سنڌي شاعرن (شاهه عبداللطيف ۽ ٻين) ان روايت

ڪي "شاعراڻي سُر" سورٺ ۽ راڻ ڏياچ ۾ جيئندان ڏنو آهي. شاهه عبداللطيف موسيقي جي سگهه ۽ ماهر موسيقار جي گهُر جي قيمت بابت سخي سردار خانگر جي لفظن ڪي هيئين نموني بيان ڪيو آهي:

هي قصو سمن سردارن جي درٻارن ۾ پيشيور پانڻ هٿان ساز جو ماهراڻي نموني استعمال ڪندي ان طرف اشارو ڪري ٿو ته سمن جي زماني (1350-1520ع) ۾ ئي سنڌ ۾ سرندو هڪ طاقتور ساز طور مڃتا ماڻي چڪو هو. ڪلهوڙن جي دؤر ۾ ميان نصير محمد (وفات 1119هـ) ان جي خاص سرپرستي ڪئي. هن ڏانهن ڪجهه روحاني سرتار اربيل آهن.

بناوت

ساز جو جسم هر قسم جي ڪاٺ مان ٺاهي سگهجي ٿو پر بهترين آواز لاءِ لهڙو ڪاٺ مان ڪوٺي(Chamber) ٺاهي وڃي ٿي. ٺالهي، ٻهڻ ۽ منگ ڪاٺ جو شمار ٻي، ٽين ۽ چوٿين درجي ۾ ٿئي ٿو. غزي لئي جي ڪاٺي جڏهن ته تند گهوڙي جي پڇ جي وارن مان ڪنئي وڃي ٿي.

پنهنجي سادي نموني ۾ سرندي ڪي روايتي لهرا موسيقي ۽ ٻيا ديسي سرتار وڄائڻ لاءِ پنج يا ست تارون ٿين ٿيون.

8 يا 9 تارن وارو سرندو وڏيڪ عام ۽ اسريل (Developed) آهي. جيتوڻيڪ ڪجهه وڄائيندڙن ان ۾ اصلاح آڻي 11، 12 يا 13 تارون هنيون آهن. سرندي ۾ مُک تار ڪاٻي ڪان ٻي آهي، جيڪا رڌ جي آندي مان ٺاهي وڃي ٿي ۽ ان کي سڳو سڏجي ٿو. شاهه عبداللطيف ان کي "راڻي تار" سڏيو آهي. سڳو ڪانسواءِ باقي تارون فولاد مان ٺاهيون وڃن ٿيون.

موسيقي

سرندي ڪي گز سان وڄايو وڃي ٿو جڏهن ته آواز پهرين، ٻي ۽ ٽئين تار ڪي آڱرين سان اوپاري نموني ڇيڙڻ سان موسيقي نڪري ٿي. وڌيڪ عام ۽ اسريل تارن واري سرندي جا هيٺيان مخصوص نالا آهن. اهي نالا سرندي جي مقامي ائن آوازن مان هر هڪ جي موسيقي جي ڪمن جي حوالي سان رکيل آهن:

(1) زبان (جيڀ):- اها موسيقي ڪيڏ واري مُک تار آهي. ڪلاسيڪي ائن آوازن مطابق ان کي "تار استان" جي "سا" تي مقرر ڪيو ويو هو.
(2) غور سڳو جي بنيادي علامت آهي. ان کي "مذ استان" جي "سا" تي بيهاريو ويو هو.
(3) ٻاهرين غور کي "مذاستان" "پا" تي مقرر ڪيو ويو هو.
(4) انگوکي "مذاستان" جي "جي" ري "تي" مقرر ڪيو ويو هو.
(5) چڙهيو انگو کي "مذا ستان" جي "گا" تي مقرر ڪيو ويو هو.
(6) ٻاروچو انگو کي "مذاستان" جي "پا" تي مقرر ڪيو ويو هو.
(7) "ٽيپ" کي "مذاستان" جي "ما" تي مقرر ڪيو ويو هو.
(8) چڙهي ٽيپ کي "مذ استان" جي "ڌا" تي مقرر ڪيو ويو هو.
(9) چڙهيو غور کي "مذ استان" جي "ني" تي مقرر ڪيو ويو هو.

هيٺ سرندي تي وڄندڙ موسيقي جا نمونا بيان ڪجن ٿا:

الف: لهرا (واحد لهرو) سرندي جي موسيقي جي ان مُک انداز جا قسم جهڙوڪ جاگر جا لهرا، گامي جا لهرا يا ميان وغيره

i. دماغي ۽ وهم ۾ مبتلا مريضن جي علاج لاءِ وڄايا وڃن ٿا. انهن جي بنيادي جوڙجڪ جون ڌنون سهيڙي (ميان نصير محمد) ڏانهن ڏن آهن

ii. منجهه (ديسي سنڌي سرتار جيڪو ڪلاسيڪي مذ کان بلڪل مختلف آهي). ٻيا مُک قسم قلندري لهرا (روحاني قسم جيڪو سيوهڻ جي قلندر شهباز سان منسوب آهي.) جهول جا لهرا هيٺاهين سنڌ (ٺٽو ۽ حيدرآباد ضلعو) روايتي ڌنن جو اظهار آهي. لوڙائو لهرا زباني لوڪ گانن بيت (Bait) جي سنگت ۾ وڄايا وڃن ٿا.

لهرا موسيقي مُک طور ٻن ڌنن سنڌي پيروي ۽ ڪوهياري (جبلن جي ڌن) مان وڄائي ويجي ٿي. آخري ڌن جي شروعات تي اولهندي جابلو علائقي جي ديسي سرتار جي حيثيت ۾ ٿي جنهن کي شاهه عبداللطيف جي راڳ وڏيڪ ترقي ڏني.

ب: ڪراچي، دادو ۽ لس ٻيلي ضلعن سميت ڏکڻ، اولهه علائقن جي سرندي جي موسيقي ديسي سرتارن جهڙوڪ مڌور ۽ وصال کان مختلف آهي. اهي موسيقي جي مختلف اندازن جا بنياد آهن. جن کي چپر سڏجي ٿو. ٻيو بلوچي نمونو آهي جنهن ۾ ٺهندڙ سرتارن لوغت، زرغت، زهمر، شاهپ، داستان، جهلوان، مڪران ۽ خراسان بلوچستان جي علائقي سان تعلق رکن ٿا.

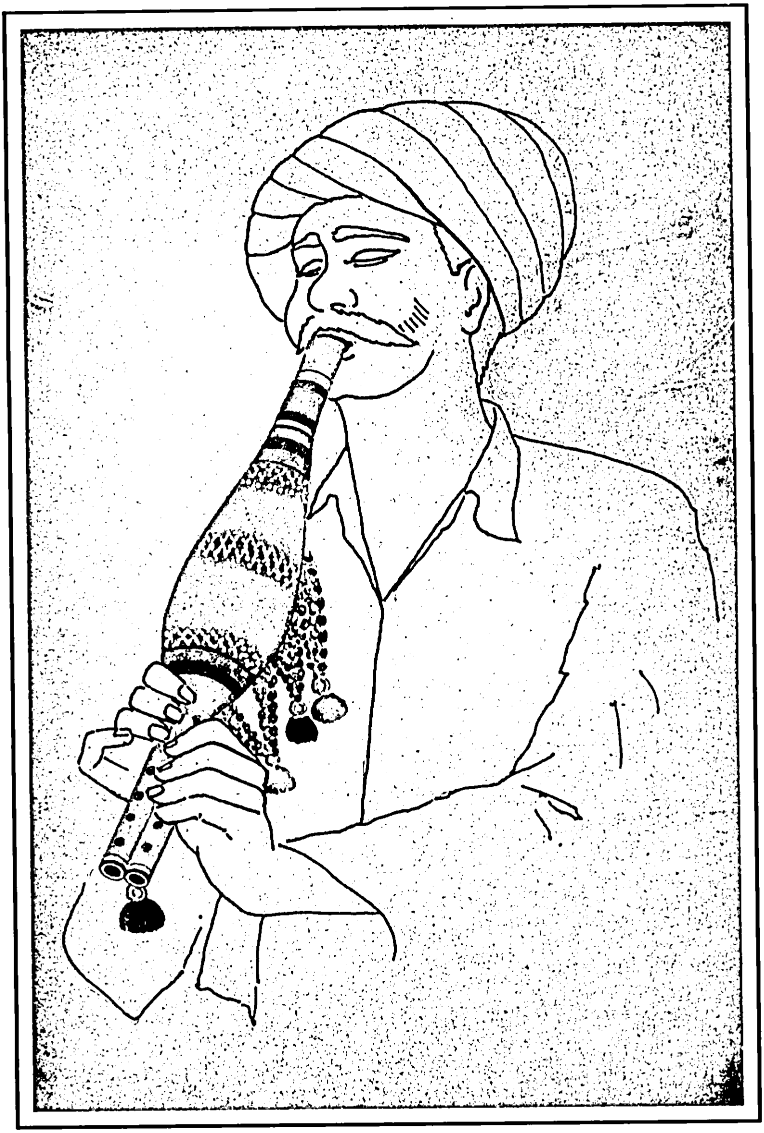
ت: مرڪزي ۽ ماٿري ۾ سرندي موسيقي کي ڪابه الڳ خاصيت نه آهي. روايتي لهرا ڪانسواءِ ٻئي ڪلاسيڪي ۽ مقبول موسيقي ٻين سازن وانگر سرندي تي پڻ وڄائي وڃي ٿي. اهڙي طرح سرندو ريڊيو پاڪستان حيدرآباد جي موسيقي جي سازن ۾ شامل آهي.

ڪجهه ناليرا موسيقار

سرندي جي موسيقارن ۾ ٻيجل کي سرسي حاصل آهي جنهن جو نالو ”سورٺ ۽ راءِ ڏياچ“ جي قصي ۾ امر ٿي ويو. ماضي ۾ ڪيترائي ماهر پيدا ٿيا پر ڪنهن به انهن جا نالا محفوظ ڪرڻ جو خيال نه ڪيو.

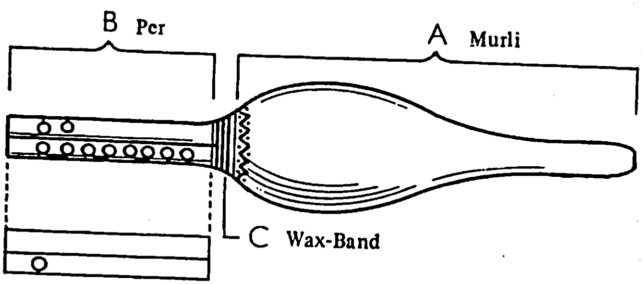
اسان جي وقت جي مشهور وڄائيندڙن ۾ دريجي (ڪراچي جو اتر اوير علائقو) جي مرحوم علي محمد لانگهو کي سيني کان مٿانهون مقام حاصل آهي. هن 1955ع ۾ وفات ڪئي. ٻيو عظيم وڄائيندڙ آچر فقير ڪراچي جي گهٽين ۾ گهمندو هو. هن ڪانسواءِ مرڪزي ماٿري سان تعلق رکندڙ مشهور وڄائيندڙ خان ماڇي (تعلقي سنجهورو ضلعي سانگهڙ جو رهواسي) هو.

■



مرلي

MURLI



اها ٻن حصن تي مشتمل آهي. مٿيون حصو مرلي ۽ هيٺيون پير سڏجي ٿو. ڪدو کي خشڪ ڪرڻ کانپوءِ ان کي پورو (Hallow) ڪري مٿيون حصو ٺاهيو ويجي ٿو. اهو آواز جي مُک ڪوٺيءَ جو ڪم سرانجام ڏئي ٿو. هيٺيون حصو يا پيرڪانن جي ٻن نلين تي مشتمل ٿئي ٿو جيڪي بندوق جي نالين وانگر مليل ٿين ٿيون. اهي ناليون مُک ڪوٺي ۾ داخل ڪري ٿلهي ميڻ جي بند سان ٺهڪايون وڃن ٿيون. وات سان مرلي جي مٿين چيڙي ۾ هوا داخل ڪئي وڃي ٿي ۽ موسيقي پيدا ڪرڻ لاءِ پير تي آڱريون رکيون وڃن ٿيون.

پير جي ٻن ڪانن جي نلڪين مان وڄائيندڙ جي ڪٻي هٿ واري نلڪي تي هڪجهڙي مفاصلي تي 8 سوراخ ٿين ٿا جيڪو سرتار ڪڍڻ جو مُک اوزار آهي. ٻن سوراخن مان ساڄي پاسي واري نلڪي کي "مادي سرجي نالي" سان سڏجي ٿو. ان مان مددگار ڏن ڪڍي وڃي ٿي.

موسيقي جي ضابطي جي حوالي سان کٻي هٿ واري نالي ۾ ان سوراخن کي ترتيبوار (1) شاهد (2) وچو (3) ٽي- تاري (4) مرهلو (5) سر (6) ٻاڇ (7) ڏڪڙ ۽ (8) چيچ سڏجي ٿو. ستون سوراخ تال کي ترتيب ڏيڻ ۽ دهل

جو ڪم ڪري ٿو جنهن سبب ان کي ڏڪڙ چئجي ٿو.

اترين سنڌ جي مادي مرلي تي هيٺين پاسي کان هڪ وڌيڪ سوراخ هوندو آهي، جنهن کي ٻاٻيهو سڏجي ٿو. سنڌ ۾ رڳوان کي موسيقي جي ساز طور استعمال ڪيو وڃي ٿو. جنهن سبب ان جو نالو مرلي پيو.

مرلي جي موسيقي جا هيٺيان روايتي نمونا آهن:

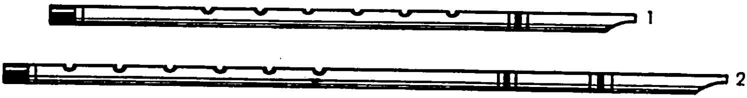
(1) ڏمال: ان جا ٻه قسم آهي. گوگي پوتي ۽ سڏائين پوتي.

(2) لهرو: ان جا پڻ ٻه قسم آهن: نڙ ۽ گاجي شاهي لهرو (سرندي ڏنن تان ورتل جنهن کي دادو جي بزرگ، ڦنگي گاجي شاهه جي مقبري ۾ وڄايو وڃي ٿو قومي آزادي کانپوءِ مقبول ۽ ڪلاسيڪي سرتار مرلي تي وڄايا وڃن ٿا.

سيوهڻ جو مصري فقير مرلي جو ماهر وڄائيندڙ هو. ان جو زمانو گذريل صدي جا آخري ٻه ڏهاڪا هئا. سجاول ضلعي ٺٽو جو رهواسي محمد فقير دل عرف محمد ناٿڪي (ناٿڪ وارو) پنجاهه جي ڏهاڪي ۾ سڀ کان وڌيڪ بهترين وڄائيندڙ هو. هينئر قادر بخش چوهاڻ (گجو ضلعو ٺٽو) ۽ اقبال جوڳي (اروڙ ضلعو سکر) مرلي جا عظيم وڄائيندڙ آهن. هينئر ان روايت کي اقبال جوڳي جو پاءُ عيسو فقير زنده رکيو اچي ٿو.

پاوا يا بينو

PAVA OR BEENU



معلوم ٿئي ٿو ته پاوا يا بينو ٻارن جي بانسري جي سڌريل شڪل آهي. سهوليت خاطر پاوا يا بنيو کي ”ٻٽي بانسري“ چئي سگھجي ٿو، ڇاڪاڻ ته ان ۾ ٻه بانسريون ٿين ٿيون. تاريخي لحاظ کان سنڌي بينو آڳاٽي ايران جي بيا-نئي جي ياد ڏياريندڙ آهي.

سنڌ ۾ استعمال ٿيندڙ اهو اوزار هڪجيتري ماپ ۽ ڏيگھه جي ٻن باسرين تي مشتمل ٿين ٿيون. ان مان هڪ کي نر (مرد) جنهن تي هڪجيترن مفاصلن تي 8 سوراخ ٿين ٿا، ٻيو مادي (عورت) جنهن تي هڪجيترن مفاصلن تي 12 سوراخ ٿين ٿا سڏجي ٿو.

1920ع جي ڏهاڪي تائين، پاوا يا بينو تي جيڪا موسيقي وڄائي وئي اها مُکيہ لهرا (سرندي تي وڄايل) ۽ ڦوڪون (نڙ تي وڄايل) آهي. ڪجهه ديسي سرتار جهڙوڪ مارئي، لوڙائو ۽ پيروي پڻ وڄايا ويا. ان وقت ”ٻٽي بانسري“ خاص طور نوابشاهه، خيرپور ۽ لاڙڪاڻي ضلعن ۾ مشهور هئي.

لاڙڪاڻي جو هڪ نابين سونارو، پنو، خان محمد ڪلهوڙو ۽ در محمد ڪلهوڙو ۽ ڪنديارو جو عثمان خنجيجو ناليرا وڄائيندڙ هئا. انهن کي جس هجي جن پوري علائقي ۾ گھمي ساز کي مقبول بڻايو. عثمان نمايان وڄائيندڙ ۽ پاوا جو بهترين ڪاريگر هو. هي پاڻ سان پاوا کڻي ميلن ۾ ملاڪڙن ۾ وڃي وڄائيندو ۽ کپائيندو هو.

1940ع جي ڏهاڪي جي پڇاڙي ڏاري ”ٻٽي بانسري پوري

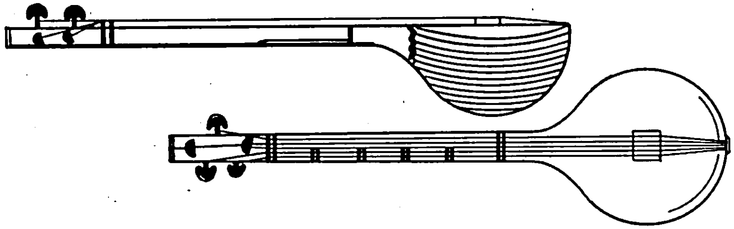
علائقي ۾ سيني کان وڌيڪ مقبول اوزار هو ۽ سنڌس سڃاڻپ سرتار وڄائڻ جي اوزار طور ٿي. نوابشاهه جي مصري خان پنهنجي زماني ۾ ماهر وڄائيندڙن مان هڪ هو. ان جو پيشيور فنڪار ٿيو. ان کان پوءِ خميسو خان (حيدرآباد) سامهون آيو. ٻنهي شاهه عبداللطيف جي عرس جي موقعن تي اهو اوزار وڄايو ۽ ريڊيو پاڪستان جا فنڪار بڻيا. پاڪستاني ثقافتي وفدن جي رڪن جي حيثيت سان اهي ڪيترن ئي ملڪن جو دورو ڪري چڪا آهن.

اڄ پاوا يا بينو موسيقي انتهائي مقبول آهي ۽ پوري ملڪ ۾ ان جا ڪيترائي ماهر موجود آهن. جيتوڻيڪ مصري خان جمالي ۽ خميسو خان وڌيڪ مشهور هئا پر روهڙي جي عبدالحڪيم شيخ جو شمار به انهن فنڪارن جي صف ۾ ٿئي ٿو. محمد يوسف خاصخيلي، شاهه محمد نابين، ٺٽي جو ڪاتيار ۽ ٻين ڪيترن ئي "ٻٽي بانسري" کي مهارت سان وڄايو. الهه بچايو کوسو ۽ محمد عرس ٻٽي ممتاز وڄائيندڙ آهن.

نوٽ: هينئر "ٻٽي بانسري" الغوزي جي نالي سان مقبول آهي.

لطيف جو دنبور

DAMBOOR OF LATIF



پنهنجي قائم ڪيل موسيقي جي اداري لاءِ شاهه عبداللطيف هي ساز ايجاد ڪيو، جنهن کي دنبور سڏجي ٿو. اصل ۾ دنبور جي شروعات مصر مان ٿي، فارس ۽ وچ اوڀر مان گهمندو هند پاڪ. ننڍي کنڊ ۾ پهتو. آڳاٽي عرب موسيقارن جيڪو ساز استعمال ڪيو، ان ۾ چار تارون هيون. ننڍي کنڊ ۾ به اهو ساز رائج هو، جنهن ڪري ان تي نالو "چئو تارا" پيو. شاهه عبداللطيف پنجن تارن تي مشتمل نئون دنبو جوڙيو.

آوازن جي جوڙجڪ لاءِ پنج تارون هيٺين ترتيب تي رکيون ويون آهن. هڪڙي تي ٻاهرين تار "مڌسپتڪ" جي آواز تي ترتيب ڏني وڃي ٿي. ان تار کي زبان چئجي ٿو يعني دنبور جي زبان جيڪا سرتار ڪري ٿي. انکري پنجم خارج جيان بنيادي سرانجامي جو لهجو بڻجي ٿي. اهو اصول عرب، فارس جي اصلي روايت سان ٺهڪندڙ آهي ۽ هينئر به عرب- ايراني سرتار اوچي لاهه ۽ چاڙهه تي ڳايا وڃن ٿا. ٻي ڇيڙي کان شروع ٿيندڙ رهيل چئن تارن جي ترتيب هينئن ڪئي وڃي ٿي. پهرين (نالو غور)

مندر سپتڪ جي "سا" آواز، ٻي ۽ ٽين (نالو جاڙيون) "مڌ سپتڪ" جي "سا" آواز ۽ چوٿين (نالو تيپ) تار سپتڪ جي "سا" آواز تي ترتيب ڏنيون وڃن ٿيون.

تمر فقير موسيقارن جي گروهه جو اڳواڻ هو، جيڪو شاهه عبداللطيف جي جوڙيل سرن ۾ هن جي شاعري ڳائيندو هو. خوشقسمتي سان تمر جو استعمال ڪيل دنبور هينئر به شاهه عبداللطيف جي مزار ۾ محفوظ آهي. هر خميس جي شام جو اهو ٻاهر ڪڍيو وڃي ٿو ۽ ان جي تارن کي مُک موسيقار ساز جي پهرين وڄائيندڙ جي احترام طور ڇهي ٿو. هي دنبور شاهه لطيف جي ذاتي نگراني ۾ ٺتي ۾ ٺاهيو ويو، جيڪو ان وقت سنڌ جي راڄڌاني هو. هينئر به ٺٽو موسيقي روايت جو مرڪز آهي جيڪا سترهين صدي عيسوي ۾ ترخان حڪمرانن مرزا جاني بيگ ۽ سندس پٽ مرزا غازي بيگ وڌي. شاهه عبداللطيف اڪثر پنهنجي دوست مخدوم محمد معين (وفات 1748ع) سان ملاقات ڪرڻ لاءِ ٺتي ايندو هو. مخدوم پڻ موسيقي جو شوقين هو. ان اچ وڃ دوران شاهه عبداللطيف دنبور ٺهرايو ۽ تمر حوالي ڪيو. جنهن کي عظيم شاعر جي قائم ڪيل موسيقي جي اداري ۾ مُک ڪردار نڀائڻو هو.

شاهه عبداللطيف جو راڳ ڳائڻ لاءِ استعمال ٿيندڙ دنبور جيان تمر فقير جي دنبور ۾ پنج تارون هيون پر اهو بنا وٽ ۽ سينگار ۾ سادو هو. ان جي مُک خاصيت اها هئي ته ان جي هڪ گول ڪوٺي ڪاٺ جي هڪ ٽڪري مان ٺاهي وئي هئي. ان دنبور ڪانپوءِ ٺتي ۾ وڌيڪ دنبور ٺاهيا ويا ۽ اهي انهن فنڪارن وٽ مشهور ٿيا جن لطيف جي راڳ ۾ مهارت حاصل ڪئي. بهرحال تمر فقير جو دنبور تاريخي اهميت رکي ٿو، ڇاڪاڻ ته ان جي تخليق عظيم شاعر ڪئي ۽ ان جهڙو دنبور اڳ ۾ ننڍي کنڊ ۾ نه هو.

دنبورو

دنبورو لس ٻيلا ۽ اولهندي ڪوهستاني علائقن جو روايتي ساز آهي. ان قسم جي ننڍي ماپ واري ساز کي ڪماچ يا ڪماچي سڏجي ٿو.

دنبوري جي ڪاٺ مان ٺهيل وڏي ڪوٺي (Chamber) بيضوي شڪل جي ٺهيل ٿي. ساز ۾ فولادي تارون آهن. جن کي ڪاٺ جي ٽڪرن (لٺي يا پير جو ڪاٺ) سان وڄايو ويندو آهي. جن کي جاٺوڪ (Janok) سڏجي ٿو. ان جي لٺ سان ۽ تارن جي هيٺيان چانديءَ جي تار جا ڇلا ٻڌا وڃن ٿا. ڇلي کي ڇيڙيو ويندو آهي ۽ ڪابو هٿ لٺ تي هيٺ مٿي حرڪت ڪري ٿو. هن تي تارن کي آڱرين سان دٻائي تارن جي لهرن جي مدد سان آواز ڪڍيو ويندو آهي.

ڪلاسيڪي اٺن الرن (Octave) جي حوالي سان ڪيترائي آواز نڪرن ٿا جن جو ذڪر هيٺ ڏجي ٿو.

سا: تارن کي موزون سطح تي ترتيب ڏئي هي بنيادي آواز حاصل ڪيو ويندو آهي، ڪابه روڪ استعمال نٿي ڪئي وڃي.

ري: روڪ ٻي بند (مٿي کان هيٺ طرف) تي استعمال ڪئي وڃي ٿي.

گا: روڪ ٽين بند تي استعمال ڪئي وڃي ٿي.

ما: روڪ پنجين بند تي استعمال ڪئي وڃي ٿي.

پا: روڪ ڇهين بند تي استعمال ڪئي وڃي ٿي.

ني: "ڏ" لاءِ نشان کان هيٺ روڪ استعمال ڪئي وڃي ٿي.

دربجي (ڪراچي جي اتر اوڀر وارو علائقو) جو بيرمگٺهار ويهين صدي عيسوي جي پهرين چوٿاري (Quarter) جو سڀ کان وڌيڪ مقبول وڄائيندڙ هو. ڏنو لس ٻيلي جي ڄام ڪمال خان جو درٻاري موسيقار بڻيو. گذريل ٻن ڏهاڪن ۾ سنيهري غازي، جيڪو ريڊيو پاڪستان حيدرآباد

مرڪزتي وڄائيندو هو. سيني کان وڌيڪ ماهر وڄائڻو هو. هينئر لونگ ۽ علي محمد (جيڪي پڻ حيدرآباد مرڪزتي وڄائن ٿا.) دنبورو وڄائيندڙن ۾ نمايان آهن.

هيٺائين سنڌ
جا موسيقار

حصو ٽيون

شيخ عزيز

فقير عبدالغفور

ڪافي جو بادشاھ

هي ڳائڻو يٽ (Bard) هو. هڪ سيلاني پان جنهن هميشہ پيار جو پيغام ڦهلايو. افسوس جو ڪن هن جو آواز ٻڌڻ لاءِ آتا آهن، پر هو هن دنيا ۾ نہ آهي. سنڌي ۽ سرائيڪي جي ڳائڻ ۾ يڪتاري تي ڪافي ڳائڻ جو بي تاج بادشاھ هو.

هن کي هر فن مولا سڏڻ، فقيرجي سنڌي موسيقي لاءِ ارپنا جي گھٽتائي ٿيندي. هي پنهنجي قسم جو يگانو فنڪار هو. موسيقي جا عاشق هن فنڪار لاءِ ڪابہ اصطلاح استعمال ڪن اهي هن جي عظمت جو اعتراف ڪندا. گھري اچ جنهن هن کي شاھ لطيف، سچل ۽ مڏولال شاھ حسين جو سچو طالب بڻايو اها ٻين ڳائڻ ۾ نظر نٿي اچي. هن جو شاعريءَ لاءِ چاھ، موسيقي لاءِ صبر ۽ ڳائڻ ۾ يڪتا هئڻ جي خاصيتن جو ڪوبہ مثال نظر نٿو اچي.

فقير عبدالغفور جو تعلق فڪرجي ان اسڪول سان هو، جيڪي موسيقي کي روحاني ترقي ۽ انسانذات کي جوڙڻ جو ذريعو سمجھن ٿا. ان کي "يڪتاري پوڻا" سڏجي ٿو جيڪو ڪيترين ئي صديون اڳ قائم ڪيو ويو ۽ منٺار فقير ان کي طاقتور بڻايو. هو صوفي شاعر سان گڏ باخبر موسيقار طور سڃاتو وڃي ٿو. هن شاعري ترتيب ڏنيءِ پنهنجي ترتيب ڏنل ڏنن ۾ هندي ۽ سنڌي موسيقي کي ڳايو. حقيقت ۾ منٺار فقير شاعري جي موسيقي واري ترتيب کان وڌيڪ بياني ترتيب تي زور ڏنو. صوفياڻي ڳائڻ جي خاص انداز ۾ گيت ڳائڻ جو اھو سڏريل طريقو هو.

فقير ٺولي جي نموني ۾ شاعراڻي ترتيب بيان ڪندا هئا. جنهن کي بعد ۾ منٺار فقير موسيقي جي مناسب ماپن سان ٺهڪايو. ان اڃان تائين آڳاٽي نموني جو اثر قبول نہ ڪيو هو. جنهن کي بعد ۾ امير بخش ترقي ڏني.

فقير عبدالغفور 1940ع جي ڏهاڪي جي شروعات ۾ ارادي طور ان اسڪول ۾ شامل نہ ٿيو هو. پر ان نموني جي منفرد روحاني پرواز فقير جي جذبي کي موهت ڪيو. حيدرآباد جي غريب خاندان سان تعلق هئڻ سبب فقير عبدالغفور صدر حيدرآباد جي هڪ ننڍي فوٽ پاٿ واري رستي تي ويهندو هو. هتي گراموفون تي ڪيترن ئي فنڪارن جا رڪارڊ وڄايا ويندا هئا. ان زماني ۾ ڪافي ڳائڻ ۾ نوان تجربا ٿي رهيا هئا. هندو ۽ مسلمان فنڪارن مذهبي وابستگي کان هٽي ڪري ان ۾ حصو ورتو. اها ڳالهہ ذهن ۾ رکڻ لائق آهي تہ انهن جي پاڻ ارپڻ جي سطح ۾ ڪابہ گهٽتائي نہ آئي. عظيم ڪافي ڳائڻ جهڙوڪ ڀڳت موٽڻ، ڀڳت ڪنور، استاد چندر، ڀڳت سويراج، ڀڳت جرا رام، استاد سونو خان بلوچ، خوشحال بائي، استاد الهڏنو نوناري، محمد يوسف ۽ منو خان پنهنجن پنهنجن علائقن ۾ صوفياڻي موسيقي کي اوج تي رسائڻ ۾ اهم ڪردار ادا ڪيو. جيتوڻيڪ انهن سنڌي سرائڪي جا سڀ قسم ڳايا پر اهي سڀ ڪوششون ڪافي ۾ سڌارو آڻڻ ۽ ڪيس غزل جهڙي سختي کان آجو ڪرائڻ لاءِ هيون ۽ ان ۾ ڪاميابي حاصل ڪئي.

ان سلسلي ۾ سونو خان ۽ استاد خيرو واضح تبديليون آنديون پر اڄان تائين سنڌي موسيقي جو هڪ طبقو هو. جنهن مخصوص مذهبي موسيقي هندي ۾ ڀڳت ۽ مسلم صوفين وٽ ذڪري کان جان ڇڏائڻ جي ضرورت محسوس ڪئي. ان سلسلي ۾ پهرين ڪوشش شاهہ عبداللطيف ڪئي، جنهن کي اتر سنڌ ۾ سچل ۽ هيٺاهين سنڌ ۾ مننار فقير ۽ محمود فقير ڪتياڻ جاري رکيو. ان صدي جي عرصي ۾ مثبت نتيجا ملڻ لڳا. ڪافي ڳائڻ ۾ بنيادي تبديلي ڏسڻ ۾ اچي ٿي ڪافي جي ان قسم کي ڳائڻ لاءِ ”يڪتاري پوتا“ جنم ورتو.

فقير عبدالغفور جو شمار انهن استادن ۾ ٿئي ٿو جن نہ رڳو ان نموني کي مقبول بڻايو پر حقيقت ۾ ان جي ناهہ نوهہ ۾ اهم ڪردار ادا ڪيو. هن شاعراڻي خيالن کي سمجهيو ۽ ان کي پنهنجي سونهري اڏامن ذريعي جامع نموني ڳايو. ڪيس ڪلاسيڪي موسيقي جي چاڻ هيس پر ان کي سنڌ جي روايتي موسيقي سان وڌيڪ بهتر بڻايو.

هن ڪنهن اسڪول ۾ باقاعدي تعليم حاصل نہ ڪئي، پر چتل شاھہ جي مڪان نهال شاھہ جي پڙ ۽ شاھہ لطيف جي درگاھہ ۾ ويهي اهو سڀ ڪجهہ سکيو جيڪو رسمي تعليم مان پرائڻ ممڪن نہ هو. هن شاھہ جي شاعري ۽ موسيقي کي دل سان سانديو. سچل جي صوفياڻي شاعري جون رمزون سمجهيون. مذولال حسين جي ڪلام ۾ تپيون هيون ۽ بلي شاھہ جي اڏام کي سمجهڻ جي ڪوشش ڪئي. هن انهن سيني کي ڳايو ۽ سندن پيار جي جذبي جو احترام ڪيو.

جواني ۾ عبدالغفور رومانوي شاعري جي چونڊ ڪئي. اڳتي هلي جيئن جيئن شاعري ۽ موسيقي بابت هن جي ڄاڻ ۾ اضافو آيو تہ هن زندگي جي اعلىٰ ۽ معنىٰ ڀرين اڏامن ذريعي پاڻ کي خالص بڻايو. ٽولي جي انداز ۾ ڳائيندي هن ريڊيو پاڪستان حيدرآباد ذريعي وڏيون وڪون کنيون. استاد محمد ابراهيم، ڀڳت نارو، سونو خان بلوچ، عبدالرزاق شاھہ ۽ ٻين هن جو ساٿ ڏنو. انهن جي ڳائڻ جو پنهنجو انداز هو پر ڳائڻ جي انداز ۽ خوش آواز سبب فقير کي ٻين تي سرسي حاصل هئي.

جيئن هن جي آواز ۾ ڪالميت پيدا ٿي تہ ٻين هن جي انداز کي اختيار ڪيو. ان احساس تہ ٻيا ڇا سوچين ٿا کان هٽي ڪري هن پنهنجو فن جهر جهنگ ۾ پهچايو. 1960ع جي ڏهاڪي جي شروعات ۾ هن لوڪ ۽ غزل ڳائڻ جو جذبو پيدا ڪيو ۽ ٻنهي کي نهايت سولائي ۽ ڪمال سان ڳايو. هن جي جڳني ۽ گهڙولي ۽ شيخ اياز جو گيت "سنڌ تي سرڪير نہ ڏيندو" وڪري جا نوان رڪارڊ قائم ڪيا.

هن موسيقي جي سمورن قومي تقريبن ۾ ڳائڻ سان گڏ ٻاهرين دنيا ۾ بہ پاڪستان جي نمائندگي ڪئي ۽ هر ٻيري ملڪ لاءِ نيون محبتون کٽي آيو. 1969ع ۾ هن کي "تمغہ امتياز" ڏنو ويو. پنهنجي وفات کان ڪجهہ سال اڳ هن ملڪ کان ٻاهر آخري دورو ڪيو.

(اسٽار ڪراچي 30 جولاءِ 1987ع)

آمنہ اعظم علي

علڻ فقير

وائي جو جادوگر

هڪ سانورو چهرو اسٽيج تي نچي ٿو. مور جي پڇ جهڙي اجرڪ جو پٽڪو هوا ۾ لڏي ٿو ۽ اکيون ذهانت مان ٽمڪن ٿيون. جيئن هن جا هٿ اُٿڻ واري انداز ۾ جهولن ٿا ته مٺي آواز جي برسات ٿئي ٿي. رم جهم برسا آئي، با دل آئي، هي ڳائي ٿو ۽ پهريون آواز ڪن تي پوڻ سان ٻڌندڙ جي دل خوشي ۽ سرهائي سان ٽمٽار ٿي وڃي ٿي.

سنڌ ميوزيم جي ڊائريڪٽر ظفر ڪاظمي اهي سٽون لکيون. رم جهم لاڙ جي لوڪ گيتن مان هڪ مقبول گيت آهي. علڻ فقير جي سالگرهہ تي ڪاظمي هن عظيم ڳائڻي کي اها پيٽا ڏني، جيڪا هن جي شعر کي ڳائڻ سان محبت جو اظهار آهي.

سنڌ جي مڙني لوڪ موسيقارن مان علڻ کي ملڪ اندر توڙي ملڪ کان ٻاهر سڀني کان وڌيڪ مقبوليت ۽ چاهت نصيب ٿي. سنڌي موسيقي کي ڪاميابي سان ڳائڻ، عام ۽ خاص تائين پهچائڻ سبب هن کي پرائڊ آف پرفارمنس جي ايوارڊ سان نوازيو ويو.

خيرپور ضلعي ۾ تاريخي دؤر کان اڳ جي پراڻن کنڊرن لڳ آمري ڳوٺ ۾ ڄمندڙ علڻ جي پيءُ جو نالو دائم علي هو جيڪو ڏمالي فقير جي نالي سان مشهور هو. هي دهل جو مقبول وڄائيندڙ هو. هن سن جي ديوان مولچند سان گڏ تعليم حاصل ڪئي. علڻ پهريون ڀيرو عوام آڏو 1967ع ۾ آيو. سندس ڳائڻ ۾ شرارت ۽ روشنائي حقيقت جو اظهار آهي، ته هن پنهنجي فنڪاراڻي زندگي جي شروعات مسخري (Comedian) جي حيثيت ۾ ڪئي. هي لوڪ گيت ۽ شادي جو سينگار ڳائيندو هو. جنهن ۾ شادي جي تياري لاءِ ضروري ناچ اشارو ڪندو هو.

پر اداڪاري، مسخري ۽ ناچ علڻ فقير جي فن جو هڪڙو رخ آهي. فنڪار جي لحاظ کان هن کي شهرت پنهنجي مخصوص انداز ۾ شاهه لطيف جي وائي ڳائڻ سان ملي ۽ اهو انداز سندس سڃاڻپ بڻيو.

وائي شاعري جو گيت وارو نمونو آهي جنهن جو سترهين صدي عيسوي ۾ شاهه عنايت رواج وڌو. هن شاهه لطيف جي دنبور جي سنگت ۾ ڳائي ان کي اوج تي پهچايو. ان ساز جو اصلي نمونو عرب موسيقارن استعمال ڪيو جنهن ۾ چار تارون هيون ۽ شاهه لطيف ان ۾ پنجين تار جو اضافو ڪيو. شاعري کي پڙهڻ لاءِ تارن کي نرمي سان ڇيڙڻ سبب موسيقي جو ماحول پيدا ٿئي ٿو.

شاهه لطيف وائي جي قسم ۾ هڪ وڏيڪ اضافو ڪيو. هن وائي کي اڪيلي سر ڳائڻ سان گڏ ٽولي (5 يا 6 موسيقارن) جي انداز ۾ ڳائڻ جو رواج وڌو. ڳائڻ دوران گروهه جا ڪجهه رڪن وڏي لهجي يا ٻيا ننڍي لهجي ۾ آواز ڪڍن ٿا.

ٻي خاصيت جيڪا وائي جي ادائگي کي لوڪ ڳائڪي کان الڳ ڪري ٿي، اها تال جي سنگت جو فقدان آهي. ان جي بدران دنبور مان تال جو آواز ڪڍيو وڃي ٿو جيڪو دف يا دهل جو ڪم ڏئي ٿو جڏهن موسيقي شروع ٿئي ٿي ته سريا تار دنبور تي اپڙ لڳي ٿو جيئن وائي اڳتي وڌي ٿي ته دنبور تي لڱندڙ ڏڪ تال ڪڍن ٿا.

شاهه عبداللطيف ٻه بنيادي تالون جوڙيون. ڏيڍي ۽ دونالي- جن تي هن جا سڀ سرتار ڳائي سگهجن ٿا. ان کان علاوه هن دنبور تي هڪ وزن پيدا ڪيو جنهن کي ڇيڙ سڏجي ٿو ان تي ڪنهن تال کانسواءِ وائي جون ترتيبون ڳايون ويون.

هر خميس جي رات، عرس جون ٽي راتيون ۽ اسلامي سال جي ڪجهه خاص موقعن تي فقيرن جا گروهه گڏ ٿين ٿا ۽ ڀٽ شاهه ۾ شاهه لطيف جي مزار تي هن جا شعر ڳائن ٿا. مزار جي ماربل سان جوڙيل ٿڌي فرش تي، نيري اڇي ٽائلز جي سرن تي جيئن چاندوڪي ڪري ٿي ته ڪارا جبا پهريل فقير مزار جي پوئين دروازي تي ويهي پنهنجن دنبورن تي آهستي سر

چيڙڻ شروع ڪن ٿا، جن ۾ تيزي اچي ٿي ۽ صبوح جي ٻانگ تائين اهو سحر جاري رهي ٿو.

آواز ۽ تصور ميلاپ جو اهو اثر هن دنيا جو ناهي ۽ عرسن جي ڏينهن ۾ به آواز، روشنين ۽ هجومن هوندي به وائي ڳائيندڙن جو گروهه مزار تي پنهنجي روايتي ادائگي ۾ مشغول هوندو آهي.

وائي جي ان موسيقي کي روايتي حدن مان آزاد ڪرڻ ۽ ان جي جادو ئي سحر ۾ وڌيڪ ڪشش آڻڻ لاءِ ضروري آهي ته وائي ڳائڻ جي علڻ فقير واري انداز کي اختيار ڪيو وڃي. جيتوڻيڪ هي دنبور اڪيلي سر وڄائي ٿو. هن شاهه لطيف جي روايتي موسيقي مان هڪ محاوري ۾ سڌارو آڻي، وائي جي ڳائڪي جو نئو انداز ايجاد ڪيو.

ڳائڻ دوران علڻ وائي جي شاعري جي ترتيب اهڙي انداز سان ادا ڪري ٿو ته ٻڌندڙ ان جي ڪشش ۽ سحر ۾ گرفتار ٿي وڃي ٿو هن جي "ساموندي" ۾ دل ۽ من کي ديوانو بڻائي ٿي. مزرا ۽ علڻ جي وائي ۾ مُک فرق ان جي رفتار، تال جي سگهه ۽ سرتار جو ميناج آهي. مزار تي وائي جي انداز کان علڻ جي وائي ٻڌندڙن تي وڌيڪ صوفياڻو ۽ جادو ئي رنگ چاڙهي ٿو. اهڙي طرح هن وائي کي مقبوليت بخشي جيڪو سنڌي لوڪ موسيقي ۾ وڏو ڪارنامو آهي.

(استار ڪراچي نومبر 29- 1984 ع)

آمنہ اعظم علي

ڏول فقير

سنڌ جو داستان گو ڳائڻو

زندگي مليل جليل رد عمل جو حصو آهي. ڪڏهن خوشي ته ڪڏهن ڏک نعمتن جي اڻ کٽ بارش ته ڪجهه وقت ڪانپوءِ ڏولائن ۽ پيڙائن جا گهنگهور ڪڪر زندگي کي مشڪل بڻائين ٿا. اهو به زمانو هو ته جڏهن ٻار رات جو ڪهاڻي ٻڌڻ لاءِ آسائتا هوندا هئا. ٽي وي، ريڊيو ۽ ٽيپ رڪارڊ جي ايجادن کان پهريائين پٽ ۽ پان هئا جيڪي موسيقي جي لئي تي قصا جهونگاريندا هئا. داستانن جا مجموعا ننڍن ميڙن ۾ پڙهيا ۽ ڳايا ويندا هئا. اندازو اهڙو هيو جڻ ته پڙهندڙ يا ڳائيندڙ وچ ۾ ڳالهه ٻولهه تي رهي هجي. اصلاح، عقل، فهم، شاعري ۽ داستان جي بنيادي مضمون تي پاڻمرادو جذبن جو اظهار آهي آڳاٽا علم يا هنرئي آهن جنهن مان شاعري جهڙي ادبي ميڙ جي روايت جنم ورتو ۽ اڳتي هلي پنهنجي لوڪ ثقافت جي سڃاڻپ وجائي اوطاقن جو سينگار بڻي.

سنڌ ۾ داستان گوئي جي ڳائڻ جو جديد لاڙو ننڍي قد ۽ مهندي رنگ وارن جي مالڪ شخصيت فقير محمد پوٽايون سان شروع ٿيو اهو ڏول فقير جي نالي سان مشهور آهي. ميرپور خاص جي علائقي ۾ اکيون کوليندڙ هن شخص ٽنڊوالهيار ۾ سڪونت اختيار ڪئي ۽ اتان داستان گوئي جي ڳائڻ واري روايت کي عام ڪرڻ لاءِ سنڌ جي ڪنڊ ڪڙڇ ۾ ويندو هو.

ڏول فقير هڪ ادارو هو جيڪو سنڌي ڪافي کي ان جي اصلي ۽ روايتي رنگ ۾ ڳائڻ لاءِ مشهور هو اها روايت هاڻي تقريباً اڻ لڀ آهي. وچين دؤر جي پٽن يا پانن وانگر ڏول فقير ڳائيندي داستان ٻڌائي ٿو باهه جي روشني ۾ اهو داستان ڪلاڪن جا ڪلاڪ ٻڌندڙن کي وندرائيندو هو.

سنڌ ۾ ستارن جي روشني ۾ کلي آسمان هيٺان يورپ واري رڙايت

هينئر بہ موجود آهي. ڊول فقير جون ڪافيون ڏند ڪٿائن ۽ ڪهاڻين تي مشتمل آهن. جنهن ۾ هن پنهنجي طرفان تفصيل, راڳ ۽ يڪتاري جو اضافو ڪري موسيقي جي ادائگي ۾ نواڻ آندي. هي پنهنجي ڍنگ جو يگانو فنڪار آهي. جيتوڻيڪ سندس ترتيب, ڏنل ڌنن ڪي جديد محاورن سان ٺهڪندڙ بڻائي چڙي ٿي. ان جو مثال عابده پروين آهي.

بنيادي طور منڻ فقير جو پوئلڳ, جنهن جي شاعري ڳائڻ ڪي هن ترجيح ڏني, ڊول فقير پنهنجي ڳائڪي ۾ شاهہ لطيف, مصري شاهہ, ولي محمد لغاري ۽ ڪنياڻ جي فقير محمد جي شاعري ڪي پڻ ڳايو. هالا جي سروري گهراڻي جي مخدوم نوح جي پوئلڳ فقير ولي بخش کان موسيقي جي سکيا حاصل ڪئي. جنهن انداز ۾ ڊول فقير ڳائي ٿو ان ڪي ”سدا رنگي“ سڏيو وڃي ٿو. اهو ديسي سازن جهڙوڪ گهڙو, يڪتارو ۽ پٽل جي ٿالهي تي ڳائجي ٿو اهو ٻين نمونن کان منفرد آهي. ڇاڪاڻ تہ لوڪ موسيقي جي ٻين صنفن لاءِ وقت مقرر آهي. يڪتارو سرتاري سنگت بدران ڳائڻ جي تال پيدا ڪرڻ ۾ مدد ڪري ٿو. ٻاڪ آگرجي نرم ۽ ماپيل ڌڪن سان تارن مان مختلف تال جهڙوڪ ٽين تال, ڪلوڙو ۽ تدرو وغيره پيدا ٿين ٿا. سدار نگي جو انداز ٽين تال سان شروع ٿئي ٿو ۽ ڪڏهن ڪڏهن ان جي پڇاڙي ڪلوڙو سان ٿئي ٿي.

ڳائڻ کان وڌيڪ ڊول فقير قصا ٻڌائيندي ٻڌندڙن سان مخاطب ٿئي ٿو ۽ وقفو ڪري انهن ڪي موت ڏيڻ جي نصيحت ڪري ٿو تہ جيئن اهي بہ داستان گوئي جي ڳائڪي ۾ شامل ٿين. حقيقت ۾ هن جو اندازو ٻين لوڪ انداز وانگر فنڪار ۽ ٻڌندڙ جي داستان کان واقف هوندا ۽ ڳائڪي دؤران فنڪار کان سوال پڇندا يا سندس ادائگي تي راءِ ڏيندا.

ان روايت ۾ ڪڏهن ڪڏهن ڊول فقير يت شاهہ جي اسٽيج تي اڪيلو نظر ايندو هو جتي هر سال عرس جي موقعي تي ڳائيندو هو. سنڌي موسيقي جي پارکن ڊول فقير ڪي يڪتارو وڄائيندو فنڪارن ۾ سڀ کان وڌيڪ ماهر فنڪار قرار ڏنو آهي. هي واحد فنڪار هو جنهن خالص سنڌي لوڪ ڌنون ڳايون ۽ ان سلسلي ۾ هن جي جُتي ۾ ڪير بہ پير پائي نہ سگهيو.

سنڌس ڪوبہ شاگرد نہ آهي. هن ٻڌايو "ڪيترائي آيا پر اهي نظم ۽ ضبط لاءِ تيار نہ هئا." هن جي روزگار جو واحد ذريعو موسيقي هئي.

ڏول فقير اڪثر ميلن، مزارن ۽ شادين ۾ ڳائيندو هو پر هن جي انداز ۾ وضعداري نہ هئي. جيتوڻيڪ 20 سال اڳ سنڌ جي لوڪ فنڪارن ۾ سيني ڪان وڌيڪ مقبول هو پر ريڊيو پاڪستان هن ۾ ڪابہ دلچسپي نہ ڏيکاري، هڪ موقعي تي هن ٻڌايو تہ اڳ سنڌس موسيقي جي انداز ۾ ڪيترائي ڳائڻا جهڙوڪ عيسىٰ فقير، حاجي اسماعيل جن سنڌي ۽ فارسي ۾ ڳايو، بنگل مگڻ پنو ۽ نور شاھ هئا. پر هاڻي رڳو ڏول فقير آهي، سدا رنگي انداز جو آخري ڳائڻو.

(استار، ڪراچي ڊسمبر27، 1984)

[redacted]

آمنه اعظم علي

حسين بخش خادم

هڪ شاعر، ڳائڻو

سادو ۽ خاموش طبعيت جو مالڪ حسين بخش خادم پهرين ملاقات ۾ گرم جوشي جو مظاهرو نه ڪندو آهي. هن کي ڏسڻ سان ذهن ۾ اها سوچ ابري سگهي ٿي، ته هي حجابي انسان پوري رات ڳائي سگهي ٿو. سندس خاموش طبعيت موسيقي ذريعي جيڪي احساس ۽ اظهار منتقل ڪري ٿي، اها جذبن کي چيڙڻ لاءِ ڪافي آهي.

1947ع ۾ هالاجي مخدوم جي هڪ مريد دوست علي فقير پاڻ سان گڏ حسين بخش، جيڪو ان وقت 17 سالن جو هو. کي پنهنجي مرشد ڏانهن وٺي ويو. جنهن هن کي پنهنجو پوئلڳ بڻايو. حسين بخش ذاتي خدمتگار طور پنهنجي مرشد جي 5 يا 6 سالن تائين خدمت ڪئي. مخدوم صاحب جي سنگت ۾ مستقل رهڻ سبب موسيقي لاءِ حسين بخش جو چاهه سنجيده پيشي ۾ تبديل ٿيو. شروع ۾ هن دوست فقيرجي گروهه سان ڳائڻ شروع ڪيو ۽ پوءِ سنڌ جي ڪلاسيڪي موسيقي جي ممتاز ۽ ماهر ڳائڻي استاد محمد جمن جي شاگردي اختيار ڪئي.

1950ع جي ڏهاڪي ۾ حسين بخش، موسيقي تي ايترو عبور حاصل ڪري ورتو هو جو هو ميڙن ۾ ڳائي سگهي. جسيعت شوريٰ ڪانفرنس جي موقعي تي، جڏهن يڪتاري جي 100 فنڪارن پنهنجي فن جو مظاهرو ڪيو ته، حسين بخش هالاجي مخدوم جي هڪ ڪافي ڳائي انعام حاصل ڪيو. هن 1955ع ۾ ريڊيو تي ڳائڻ شروع ڪيو. جتي علي محمد هن سان بانسري تي سنگت ڪندو هو.

مخدوم جون ڪافيون حسين بخش جي سڃاڻپ جو سبب بڻيون بنيادي طور رومانوي شاعر هئڻ جي باوجود هي ڳوناڳون موضوعن کي

پنهنجي ڪافي جو بنياد بڻائي، ان کي صوفياڻي سوچ سان لازاول بڻائي ٿو. لوڪ گيتن ۽ ڪافي جي شاعري جي وچ ۾ اهو ميلاپ مائي ڀاڳي جي ڪافي لاءِ ترتيب ڏنل ڌنن ۾ نظر اچي ٿو جيڪي مخدوم جون ڪافيون ڳائڻ لاءِ جوڙيون ويون.

1958ع ۾ هن مخدوم کي پنهنجو استاد بڻايو ۽ اتساهه وٺندي سنڌي ۽ سرائيڪي ۾ ڪافيون لکڻ شروع ڪيون. سندس ڪافيون مختلف رسالن ۾ ڇپجڻ لڳيون ۽ مختلف فنڪارن جهڙوڪ جمن، فقير عبدالغفور، وحيد علي ۽ جلال چانڊيو اهي ڪافيون ڳايون. هينئر هن جون لکيل ڪيتريون ئي ڪافيون رڪارڊ ڪيون ويون آهن ۽ شادي جي موقعي تي سهرن جي شڪل ۾ ڳايون وڃن ٿيون. ڪڏهن ڪڏهن هن فقير عبدالغفور سان گڏجي شادي ۽ ٻين تقريبن جي موقعن تي ڳايو.

حسين بخش اڪثر فقير عبدالغفور سان سنگت ۾ ڳائيندو هو ۽ هن کي پنهنجي انداز جو ممتاز فنڪار مڃيندو هو. سندس چوڻ مطابق هن جي ڳائڻ جو ڪمال فقير عبدالغفور جي ساٿ جو نتيجو آهي. هي وڏيڪ چئي ٿو ته ممتاز مرزا جي سيکارڻ سان هن ڳائڻ جي فن کي سمجهيو ۽ ان سلسلي ۾ پنهنجي ڪاميابيءَ کي هن سان منسوب ڪري ٿو.

حسين بخش ٻن نسلن جي فنڪارن سان گڏ ڳايو. پراڻي نسل ۾ فقير عبدالغفور، ڏول فقير ۽ علي محمد جڏهن ته نوجوان موسيقارن ۾ وحيد علي، محمد يوسف ۽ عابده پروين شامل آهن.

هن جو خيال هو ته اسان جي ڳوٺاڻي زندگي تي ميڊيا ۽ شهري زندگي جي اثر ۾ اضافو ٿي رهيو آهي. تبديلي جي ان مرحلي ۾ اسان ڳوٺاڻي سماج جا اعليٰ قدر وڃائي چڪا آهيون جيڪي علامتن ۽ سوچن جا بنياد هئا ۽ شاهه لطيف ۽ ٻين شاعرن انهن کي استعمال ڪيو. ان تبديلي فنڪارن ۾ نمائشي لاڙي کي جنم ڏنو جيڪا ڏسندڙن لاءِ ڪشش رکي ٿي. اها موجوده ثقافتي رويي جي منفرد سڃاڻپ آهي.

پر حسين بخش محسوس ڪري ٿو ته اهي لاڙا وقتي آهن ۽ قدرن کي سوڀ حاصل ٿيندي. سندس چوڻ، "ڪيترائي ماڻهو ان وڌاءَ کي برداشت

نہ ڪندا. جيتوڻيڪ اسان جا قدر تبديلي جي مرحلن مان گذري رهيا آهن. پر ڪاميابي سچ جي ٿيندي. اهو اسان جي اديبن ۽ شاعرن جو ڪم آهي تہ اهي پنهنجين لکڻين ذريعي ماڻهن جي سوچن جون ڌارائون ڪهڙي طرف موڙين ٿا.

هن مطابق شاهہ لطيف جوهر دؤر ۾ قدر ٿيندو. لطيف هر زماني ۾ پنهنجو اثر ڏيکاريندو هن جو ڪلام سؤ سيڪڙو سچ آهي، جيڪو هر دؤر لاءِ آهي. ممڪن آهي شروع ۾ هن جي راءِ عجيب لڳي پر توهان جي روين سان اها واضح ٿي ويندي. لطيف کي سمجهڻ لاءِ ايئن محنت ڪرڻي آهي. جيئن ٻار پنڌ سکڻ لاءِ ڪري ٿو.

آمنه اعظم علي

اقبال جوڳي

مرلي جو جادوگر

هاڪس بي، ڪلفٽن ۽ سينڊز پٽ گهمندڙن لاءِ اهي اجنبي نه آهن. سمنڊ جي هڪ رنگي پاڻي جي ابتڙ انهن جي هٿن ۾ چٽن رنگن جا اوزار هوندا آهن. سياح انهن کي ڪشش ڀريل نظرن سان ڏسندا آهن. ان اوزار جي سرتي نانگ به جهومن ٿا. پر اوليت جي لحاظ کان سنڌن زندگي ۾ جوڳي ڪابه اهميت نٿا رکن.

اڪثر ماڻهن جي نظرن ۾ جوڳي نانگن جا جادوگر آهن...... ۽ وڌيڪ ڪجهه به نه. جيڪي انهن جي آسپاس گهمن ٿا اهي پنهنجن سوالن جهڙوڪ اهي ڪير آهي؟ ڪٿان اچن ٿا؟ ۽انهن جي ٻولي ۽ ثقافت ڪهڙي آهي؟ جا جواب ڏيڻ کان قاصر آهن.

ڪجهه ذريعن مطابق جوڳي خانه بدوش ۽ دراوڙي نسل سان تعلق رکن ٿا ۽ لساني گروهه آهي. جوڳين مطابق اهي خانه بدوش آهن جيڪي ڀارت جي علائقي بيڪانير مان آيا ۽ سکر پرسان اروڙ ۾ آباد ٿيا.

انهن جي اصليت بابت تاريخي حوالو موجود آهي. مرلي وڄائيندڙ راڳ ڪلياڻ ڳائي اروڙ ۾ يوناني بادشاهه سڪندر اعظم جو آڌر ڀاءُ ڪيو اهو شهر جوڳين جو مرڪز ٻڻجي پيو ڇاڪاڻ ته اتي سنڌن مرشد بادل فقير دفن آهي.

نانگ پاليندڙن جي مرلين سان نڪرندڙ يڪسان سر جوڳين جي موسيقي جي فن مان گهٽ اهميت وارو آهي. ان سادي ساز جي گهڻ رخي ادائگي ان جي وڄائيندڙن کي اڪيلو فنڪار (ڪنهن سنگت ڪانسواءِ فن جو مظاهرو ڪندڙ) بڻائي ڇڏيو آهي. انهن مان ٽن کي سنڌ ۾ موسيقار سڏيو وڃي ٿو. خميسو جوڳي، فوٽو جوڳي ۽ اقبال جوڳي (اروڙ جي ڪلاتي فقير جوڳي جو پٽ) چاليهن سالن تائين اهو ان ڪرت سان لاڳاپيل رهيو.

اقبال جوڳي چئي ٿو ته سجاول جي محمد فقير دل سپ کان پهريائين مرليءَ کي هڪ پيشيوراڻي موسيقيءَ جي قسم طور قبول ڪيو. بيا ذريعا چون ٿا ته حقيقت ۾ سيوهڻ جي مصري فقير ويهين صدي عيسوي جي پهرين اڌ ۾ ساز کي بلند درجي تي پهچايو ڪنهن به صورت ۾، مرلي وڄائيندڙ لوڪ موسيقيءَ جي تقريبن جو هڪ لازمي حصو آهن.

مُرلي وَل مان ٺاهي وڃي ٿي، جنهن کي خشڪ، پورو ۽ پالش ڪري لسو ۽ چلڪندڙ بڻايو وڃي ٿو. اها آواز جي مُک ڪوئي طور ڪم ڪري ٿي ۽ ان حصي کي اصل ۾ "مُرلي" چيو وڃي ٿو. ڪاني جي ٻن نلين کي پنڻي نلڪي جي صورت ڏني وڃي ٿي جنهن کي پر (Par) چيو وڃي ٿو.

جوڳي مرلي کي وڄائي پر تي سوراخن مٿان آڱرين کي هيٺ ۽ مٿي حرڪت ڏئي ساز مان نڪرندڙ آواز کي ضابطي ۾ رکي ٿو. ٻن نلين سان کاٻي نليءَ ۾ 8 سوراخ برابر مفاصلي تي ٿين ٿا جنهن کي مادي سرجي نالي سان سڃجي ٿو. ان کي مددگار ڌنن لاءِ استعمال ڪيو وڃي ٿو.

انهن سازن کي فن (Art) جي صورت ڏيڻ لاءِ اقبال جوڳي چئي ٿو ته هينئر عام طور سپ پراڻيون مرليون استعمال ڪيون وڃن ٿيون ۽ انهن کي هاڻي بنائڻ لاءِ ڪو به هنرمند نه آهي.

اروڙ ۾ ڏهين محرم تي بيدل شاهه جو عرس جوڳين جي، سال جو مرڪزي هنڌ رهيو آهي، پر ڪجهه سالن کان عرس جي موقعي تي موسيقيءَ تي پابندي هنئي وئي آهي. اقبال جوڳي اجان تائين عرس جي ٻين موقعن ۽ تقريبن ۽ رستن جي روايتي هنڌن تي مظاهرو ڪري ٿو. ڪيس روهڙي ۽ سکر جي علائقي جا وڏيرا ۽ ٻيا پنهنجين اوطاقن ۾ اڳٽن ۾ فن جو مظاهرو ڪرڻ جي دعوت ڏين ٿا.

اقبال جوڳي ريڊيو لاءِ وڄائيندو هو پر هي چئي ٿو ته اتان ايتري آمدني نه هئي ته هو پنهنجي فن کي لاپائتو بڻائي سگهي.

نانگ پڪڙڻ سان مرلي جي سنگت هڪ واحد اظهار آهي جنهن کي اقبال جوڳي ختم ڪرڻ جو شديد خواهشمند آهي. هن پاڻ نانگن لاءِ ڪڏهن به مرلي نه وڄائي آهي ۽ چئي ٿو ته نانگ پڪڙيندڙ جوڳي نانگن لاءِ مختلف

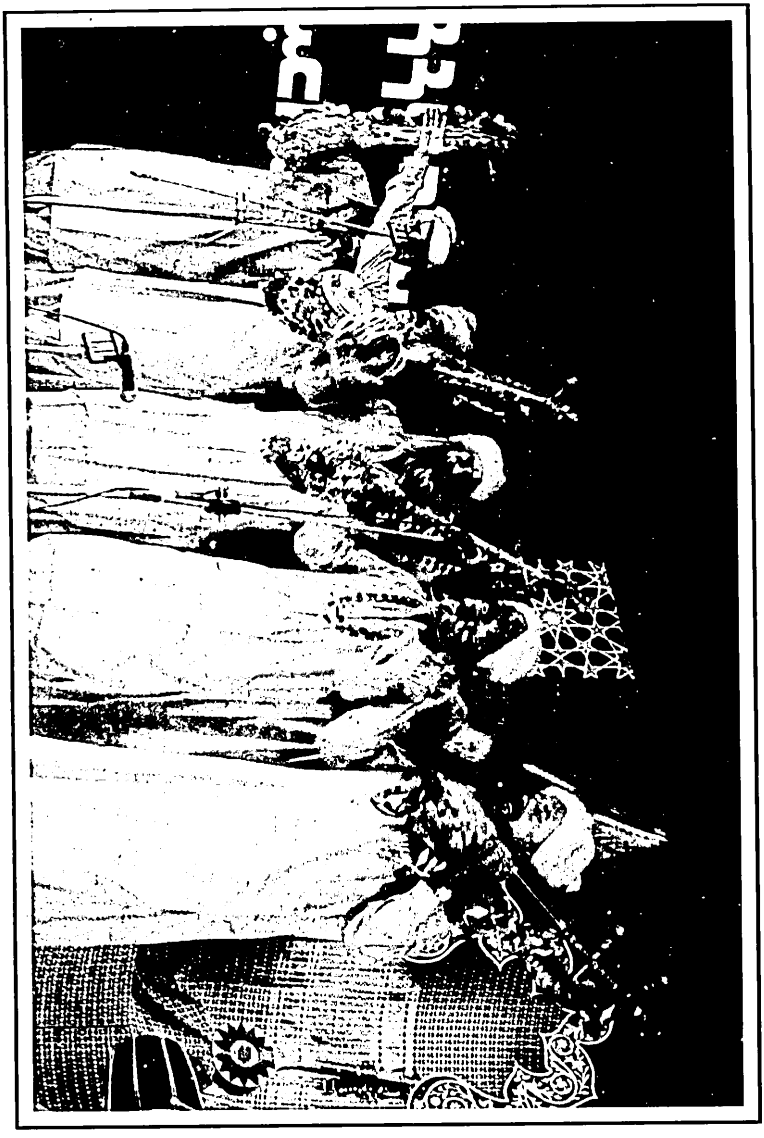
قسم جي مرلي وڄائن ٿا. ”منهنجو پاءُ“ جيڪو پون پون جو لاڳيتو آواز ڪيندڙ مرليءَ جي قسم تي منهنجو ساٿ ڏيندو آهي ساهي پٽڻ ڪان سواءِ هڪ پيري ۾ ويهن منٽن تائين وڄائي سگهي ٿو. هي چئي ٿو” اهي مرليون وڄائڻ لاءِ اوهان کي تمام گهڻي طاقت جي ضرورت ٿئي ٿي. اهو ساز ان ڪان گهڻو مختلف آهي جيڪي نانگ پڪڙيندڙ استعمال ڪن ٿا.“

اقبال جوڳي جي مرلي، نانگ پڪڙيندڙن جي ابتڙ، اُن کي يڪتاري سان هم آهنگ ڪري سگهجي ٿو۽ ڪنهن وقت هي يڪتارو وڄائيندڙن جي گروهه سان گڏ پنهنجي فن جو مظاهرو ڪندو هو. پر اهو واحد ساز، مکيه حصي لاءِ نه آهي جيڪو ڪيترائي سکڻ جا خواهشمند آهن. ”مان پنهنجن ٻارن کي وڄائڻ نه سيکاري سگهيو آهيان.“ هي چئي ٿو ”اهي سکڻ نٿا چاهين. منهنجو هڪ شاگرد لاڪيٽو آهي جيڪو عمدگي سان وڄائي ٿو پر ڪجهه هن وانگر ٻيا به آهن“

ٻين لوڪ موسيقارن وانگر، مرليءَ وسيلي استعمال ٿيندڙ روايتي موسيقيءَ جو فن غير استعمال ٿي ويندو جڏهن فنڪارن جو موجوده نسل زنده نه رهندو.

(اصلي شايع ٿيل دي اسٽار ڪراچي. 13 آڪٽوبر 1985)

■



سُنگ فقير

ميلاپ جا گيت

نارنگي، پيلو طوطائي، سائو گهرو گلابي، پرجوش نيرو رنگ، لڳاتار لهرن ۾ لڏيندڙ، هڪ هٿ ۾ يڪتارو ۽ ٻئي ۾ چپڙ... شيرين آواز ڪلاڪن لاءِ بي اختيار تال ميل ۾ گڏجن ٿا.

"ميں صوفي هون سر مستا
ميرا ڪون پهچاني راستا؟"

توانائي، فن يا جذباتيت کان سواءِ بي اختيار جهومندي ڪلاڪن جا ڪلاڪ انهن کي ڳائڻ، وڄائڻ ۽ نچڻ تي ڪير مجبور. منجهند جي ٻرندڙ سج هيٺان يا چانڊوڪيءَ جي چانڊاڻ ۾ وڄهندي؟ انهن جي اتساهه جو ذريعو ڪهڙو به آهي، ساڳيو راز ان جي ڪيف ۽ وجد حاضرين ڏانهن منتقل ڪري ٿو انهن ۾ توانائي پيدا ڪري ٿو. آواز ۽ چپڙ جي گونجن سان سندن سر ٽمٽار ڪري ٿو مسلسل حرڪت ۾ هڪ ٻئي وچ ۾ جهومن يا لڏن ٿا.

هي سوانگ آهي. سنڌي لفظ جي لغوي معنيٰ ٿيندي "گڏ". مفهومي معنيٰ، آواز ۽ لئي جي ميلاپ کان يا گروهه جي گڏجي ڳائڻ کان وڌيڪ ڇهن نچندڙن وچ ۾ ڪمال سهڪار، جن جا پير ڪڏهن به بي ترتيب يا غلط نٿا ڪڄن. ان کان به وڌيڪ اها موسيقي جي ترغيب ذريعي ميلاپ جو هڪ معجزو آهي. پنهنجي مرشد جي دل سان ميلاپ لاءِ صوفين جي دلين جي ارپنا ذريعي سڪ جو اظهار آهي جيڪو قطعي طور الله تعاليٰ لاءِ آهي. سوانگ ارپيندڙ ڳائڻ ۽ نچڻ جو قسم آهي جنهن کي فقيرن سنڌ ۾ اختيار ڪيو. شاهه لطيف جي فقيرن جي وائي وانگر اها مرشد جي خوشيءَ لاءِ ارپي وڃي ٿي ۽ بنيادي طور هن آڏو مظاهرو ڪيو وڃي ٿو يا سندس درگاهه تي

بهرحال وائي جي ابتڙ، قادري سلسلي ۾، جتي ڏڪ هڻڻ تي پابندي آهي، سوانگ کي سگهاري حيثيت حاصل آهي. ان تي چشتيه سلسلي جو اثر آهي. ٻي طرف سوانگ ۾ ناچ جو عنصر قادري سلسلي کان داخل ٿيو. جنهن ۾ ضرب جو عنصر چشتيه مان کنيو ويو. سنڌ ۾ سوانگ جا ڪيترائي گروهه آهن. جيڪي پيرن ۽ مرشدن جي نالن سان سڃاتا وڃن ٿا. انهن ۾ اتر سنڌ ۾ رڪيل شاهه، هيٺاهين سنڌ ۾ جهوڪ شريف جي شهيد عنايت شاهه جي درگاهه ۽ ٽنڊو ڄام ويجهو فقير ڪٽياڻ جي درگاهه جا گروهه مشهور آهن.

1967ع ۾ پهريون ڀيرو ڀٽ شاهه ڪلچرل سينٽر جي اسٽيج تي سوانگ جو مظاهرو ڪيو ويو. فقير عبدالغفور پنهنجن ساٿين، حسين بخش خادم، ڏول فقير، فقير يار علي ۽ عنايت فقير وغيره سان گڏجي فن پيش ڪيو. هينئر ڇهن فقيرن تي مشتمل سوانگ ڳائيندڙن جو گروهه آهي. جيڪي فقير محمد ڪٽياڻ جا مريد آهن. ۽ گروهه جو اڳواڻ عبدالوحيد جمالي (محمد فقير جو طالب) آهي.

ڪٽياڻ جي فقيرن جو گروهه گذريل 15 سالن کان فن جو مظاهرو ڪري رهيو آهي، جنهن جو انداز سيني کان مختلف آهي. منظور علي خان جي بزرگ ۽ گواليار گهراڻي جي استاد سنڌي خان جي شاگرد عاشق علي فقير هن گروهه جي سکيا ڪئي.

سوانگ جي پهرين مشهور علامت پير علي گوهر شاهه جو پوئلڳ سليمان شاهه هو. سنڌي موسيقي لاءِ هن جو صرف اهو ڪارنامو نه هو. پر هن ”ڪيئن ريجهايان توکي“ جهڙي لطيف جي ڪافي لکي، جنهن کي بعد ۾ ڪنور ڀڳت ۽ عابده پروين مقبول بڻايو.

سليمان شاهه اها ڪافي پنهنجي مرشد لاءِ لکي، جنهن ڪنهن ڳالهه تان ناراض ٿي هن کي پنهنجي دربار مان ڪڍي ڇڏيو. ڪافي ۾ هو پنهنجي مرشد کان پڇي ٿو ته هو هن کي ڪيئن راضي ڪري سگهي ٿو ته جيئن پنهنجي مرشد جي دل ۾ ٻيهر جاءِ والاري ۽ هن جي ڪاوڙ ختم ٿي. مرشد پنهنجي مريد جي اها فرياد ٻڌي، هن جي خطا معاف ڪئي ۽ ٻيهر پنهنجن خاص مريدن ۾ شامل ڪيو.

متين ڪافي صوفي روايتن جي مرڪزي نظريي جو مثال پيش ڪري ٿي جنهن ۾ پرين ڪي پهچڻ لاءِ رستا تلاش ڪيا آهن. صوفيت جي بنيادي حرفت "ذڪر" جا ڪيترائي قسم آهن. مثلاً الله تعاليٰ جي نالي جو ورد يا نچي ۽ موسيقي وڄائي وغيره رب کي ياد ڪرڻ.

جيتوڻيڪ صوفيت جا سڀ سلسلا ذڪر لاءِ موسيقي يا ناچ کي استعمال نٿا ڪن. پرڪن سلسلن ۾ ان کي خاص اهميت حاصل آهي. ٻارهين صدي عيسوي جي عظيم مذهبي مفڪرا الغزالي جي وقت ۾ صوفيت جي رسمن لاءِ ڀهريون پيرو موسيقي کي اختيار ڪيو ويو. جنهن پنهنجي ڪتاب "السماءِ والوجد" ۾ موسيقي تي بحث ڪيو ۽ دليل ڏنو ته قرآن جي قرئت ڪان ڳائڻ جو سگهارو آواز وڌيڪ اثرائتو آهي.

غزالي ڪان اڳ واري دؤر ۾ به ان ارپنا واري موسيقي جي اهميت جا ڪيترائي حوالا ملن ٿا. 8 صدي عيسوي ۾ مصري جوڳي ذوالنون لکيو "موسيقي ٻڌڻ ۾ هڪ قدرتي تاثير رکيل آهي جيڪا دل کي الله تعاليٰ جي قرب ويجهو ڪري ٿي. ان جو ٻڌندڙ روحاني طور رب کي پهچي ٿو پر نفس پرستي جي خيال سان ٻڌندڙ ڪفر ۾ مبتلا ٿئي ٿو.

صوفيت ۾ موسيقي ديني رنگ ۾ شامل آهي. صوفين وٽ موسيقي جذباتي ۽ وجداني ڪيفيت جو نالو آهي ۽ اهو وحي کان هڪ درجو گهٽ آهي. وڌيڪ ته موسيقي هڪ وسيلو آهي جنهن ذريعي صوفي وجداني ڪيفيت جي ڳولها ۽ ان لاءِ پنهنجي سڪ جو اظهار ڪري ٿو موسيقي سيئي رڪاوٽون ٽوڙي عالمگير سطح تي مخاطب ٿئي ٿي. سنڌ ۾ اسلام اقتصادي بالادستي ۽ تلوار جي زور بدران صوفياڻي پرچار ذريعي ڦهليو ان جو مثال صوفي بزرگ، صوفي سلسلن جو وڏڻ ۽ موسيقي ذريعي صوفين جي پيار جو اظهار آهن.

محمد فقير ڪتياڻ سنڌ ۾ ان جاري روايت جي هڪ ڪڙي هو ويهين صدي عيسوي جي شروعات جي هن شاعر ۽ بزرگ سنڌي ۽ سرائڪي ٻولين ۾ لکيو. هي هالاجي مخدومن جي سروري سلسلي جو پوئلڳ هو. مخدوم جي پوئلڳن مان هڪ دوست علي فقير ڪتياڻ جي مزار جو مجاور ۽

يڪتارو وڄائڻ جي ساليانی تقريب جو نگران آهي جيڪا هر سال محمد فقير جي عرس تي منعقد ٿئي ٿي.

عرس بزرگن جي وفات جون تقريبون آهن. پر انهن کي شادين وانگر شادمانين سان ملهايو وڃي ٿو ته موت ذريعي صوفي الله تعاليٰ جو قرب حاصل ڪري ٿو انڪري عرس ۽ شادي جون رسمون هڪ جهڙيون آهن. يعني ٻنهي ۾ خوشي جو عنصر غالب آهي. عرس جي ٽن ڏينهن مان پهرين ڏينهن تي ڪتياڻ فقير يڪتارو ۽ چپڙو وڄائيندي ۽ ڳائيندي، ميندي مزار ڏانهن کڻي اچن ٿا. اٽڪل ٻه يا ٽي سؤ فقير عرس جي موقعي تي گڏ ٿي عبدالوحيد جمالي جي گروهه جي سوانگ جو ورجاءُ ڪندا آهن.

انهن جو مظاهرو تن من ۾ بجلي ڊوڙائي ٿو جيڪا درگاهه جي حقيقي منظرن مان هڪ آهي. زعفراني پٽڪن ۽ ڪپڙن ۾ سوين فقير، جن جي هڪ هٿ ۾ يڪتارو ۽ ٻئي ۾ چپڙي هوندي آهي. چپڙي جي تال تي گهڻ رنگو زيبائشي ناچ ڪن ٿا........فقير عبدالوحيد چئي ٿو. "ان مهل يا موقعي کي بيان نٿو ڪري سگهجي صرف محسوس ڪري سگهجي ٿو.

(اسٽار ڪراچي 14 فيبروري 1985ع)

آمنه اعظم علي

جلال چانڊيو

مقبول لوڪ ڳائڻو

16 صفر تي صبح جو لڳ ڀڳ يارهين وڳي جيڪڏهن اوهان ڀٽ شاهه ڏانهن ويجو تا، ته ڀاڻ ڪي غير معمولي ميڙ ۾ ڦاٿل ڏسندا. عرس جي ٽين رات ڪانپوءِ وري ڏينهن صبح جو شهنائين جو ڪائيندڙ ماتم ۽ چيڙين جي وچ ۾ ميلاپ جو ڪڙڪو وڻن جي اونگهه ۾ ورتل ڀڪين ڪي جاڳائيندي ۽ رستي جي مٽي اڏامندي نظر اچي ٿي، جڏهن سوانگ فقيرن ۽ ٻين موسيقارن جا پير ڀٽ شاهه ڇڏڻ ڪان اڳ شاهه لطيف ڪي آخري ڀيٽا ڏيڻ لاءِ وڏن تا.

اهو ميڙ در مان داخل ٿي مُک گهٽي ۾ درياءَ جي ڪُن وانگر آواز ڪيندا ۽ ماڻهن ڪي گڏ ڪندا داخل ٿين تا ۽ نچندا مزار ڏانهن وڌن تا. انهن سيني جي اڳيان ساڄي پاسي ٽوپ پهريل ۽ هڪ هٿ ۾ يڪتارو ۽ ٻي هٿ ۾ چيڙي ڪنيل هڪ ماڻهو ان ميڙ جي سرواڻي ڪري رهيو هو. ماڻهو جيڪو پوري سنڌ ۾ مقبول ۽ سندس چهرو ڇهه سؤ ڪان وڌيڪ ڪيسٽن تي ڇپيل آهي، اهو جلال چانڊيو آهي.

شاهه لطيف جي مزار تي وڃڻ لاءِ چادر ڪڻڻ جي سالياني رسم جي روايت عظيم منظور علي خان جيڪو پنهنجي مٽي تي چادر رکي ميڙ جي سرواڻي ڪندو هو. سندس وفات ڪان پوءِ ان رسم ڪي ادا ڪرڻ جو ذمو جلال چانڊيو ڪنيو. جيتوڻيڪ اتي جلال ڪان وڌيڪ ماهر ڳائڻا موجود هوندا آهن. پر سرواڻي سنڀالڻ لاءِ هن ڪي اڳتي ڪيو ويندو هو. هن ڪي ٻڌڻ لاءِ هزارين ڳوٺاڻا گڏ ٿي ويندا هئا ۽ سندس ڪيسٽين جي خريداري جو اڳهه وڌندو رهيو ۽ گيت سنڌ جي ڪنڊ ۽ ڪڙڇ ۾ وڄايا وڃن تا.

چادر چاڙهڻ جي رسم ڪانپوءِ هي مزار جي ٻاهرين اڳڻ ۾ ايندو هو جتي پوئلڳ ۽ مريد پنهنجي روانگي جي تياري ڪندا هئا. هزارين جوشيلن

چاهيندڙن جي وچ ۾ جلال مزار ڏانهن رخ ڪري ڳائڻ شروع ڪندو هو ۽ چيڙي جا زبردست ڌڪ ۽ هٿن جو ميلاپ هڪ عجيب ماحول پيدا ڪندو هو.

نيرن تيار ڪرڻ جي باهه جو دونهون صبح جو مزار ڏانهن پيچ ڪائي ٿي، ان وقت ڪارو ويس پهريل ۽ هٿن ۾ رنگ برنگي يڪتارا ڪنيل فقير نيرو ۽ اڇو آسمان، عورتن ۽ مردن جو سمنڊ هن ڏانهن نهاريندو هو. توانائي ۽ زندگي سان ڀرپور جلال خوشقسمت هو. هن جي زندگي ۾ محبت، اعتقاد ۽ پيار هو.

نوابشاهه لڳ مورو سان تعلق رکندڙ جلال موسيقي جي دنيا ۾ اچڻ کان اڳ درزڪو ڪم ڪندو هو. جلال چئي ٿو "محبت هن ڪي ڳائڻ تي مجبور ڪيو ۽ سندس پيار ڀريا گيت ٻين گيتن کان وڌيڪ مقبول اٿس. موسيقي جي دنيا ۾ پير پائڻ لاءِ هن ميرپور ماٿيلو جي استاد علي گوهر مهر جي شاگردي اختيار ڪئي."

اهو فيصلو هن لاءِ خوشقسمت ثابت ٿيو. جلال جي سنڌي طرز جي "پاپ موسيقي" گهٽي مقبوليت حاصل ڪئي ۽ پنجن سالن جي عرصي ۾ هن سنڌ ۾ رفيع ۽ لتا جي چمڪ کي گرهڻ لڳائي ڇڏيو. چيو وڃي ٿو ته ڀهراڙي علائقن جا 95 سيڪڙو رهواسي هن جون ڪيسٽون خريد ڪندا هئا. جيڪي هر ڏينهن دؤران ٽريڪٽرن، ڪار جي مسترين ۽ رستي جي ڪناري تي قائم ننڍن وڏن هوٽلن ۾ وڄنديون هيون.

جلال جي مقبوليت سمجهه ۾ اچي ٿي، ڳلي مان نڪرندڙ هن جي آواز ۾ طاقتور ڇڪ هئي. جنهن ۾ چيڙي جو وجداني وڄڻ عجيب ڪشش پيدا ڪندو هو ۽ اها ٻڌندڙن کي پنهنجي سحر ۾ گرفتار ڪرڻ لاءِ ڪافي هئي. هي عام طور پيار جا گيت، ڪجهه نسبتي گيت ۽ اڪثر سرائڪي ۾ ڳائيندو هو. جيتوڻيڪ هن جو سڀني کان مقبول گيت انگريزي اثر ۾ ورتل "ون وي ٽڪيٽ" هو.

جلال جي مقبوليت سال جو ڪجهه حصو ڪيس پنهنجي گهر کان پري رکندي هئي. هي مڙني ميلن ۾ ڳائيندو هو. جتي سندس ڳائڪي لاءِ الڳ اسٽيج هوندي هئي. ڀٽ شاهه جي ميلي ۾ ڳائڻ لاءِ هي نالي ماتر اجورو وٺندو هو.

انهن اصولن هن کي سنڌ جي ڀهراڙي وارن علائقن ۾ مقبول بڻايو مقبوليت باوجود هن پنهنجي سياءَ ۾ سادگيءَ ۽ لڄ رکي جنهن عوام ۾ سندس پاڙون پختيون ڪيون. هن جي شاعري انداز ۾ ٻولي ٻڌندڙن کي پنهنجائپ جو احساس ڏياري ٿي. هن مورو ۾ ئي مستقل رهائش رکي ۽ پنهنجي ڪمائي زمينن ۾ سيڙائي، جيتوڻيڪ مالي لحاظ کان هن گهڻو ڪجهه حاصل ڪيو پر اوندهه ۾ رهيو. بجلي جون تارون هن جي گهرکان هڪ ميل جي مفاصلي تي هيون.

(استار ڪراچي، جنوري 10، 1985ع)

■