نصير سومرو

# ڇند ودیا - شاعريءَ جي ماترڪ ماپ

## CHHIND VIDYA
## A NOTATIONAL MEASUREMENT OF THE POETRY


### ABSTRACT

It is a settled fact that the ancient/classical poetry of the sub -continent including Sindh is based on the principles of Chhind Vidya. Doha, Dohero and Bait are the glaring examples of poetry whose roots are lying deeply in the indigenous Art of poetry that's Chhind Vidya. The art of Chhind Vidya is adopted by all the poets at India and Pakistan since centuries because it is a melodious structure of the poetry and closely relates to the human nature. Notations of Chhind Vidya are of two types: qualitative and are based on a job between the melody and vocal. These notations are both long and short. Long notation is called "Drigh" and short one is said "Lingh". By notation, here, we mean magnitude, which is changed in the quality.

Chhind Vidya is least touched subject in the field of research in the poetry. It is the scientific study of notations which almost all poets adopt while creating poetry.

In this article, a detailed discussion is done as far as Chhind Vidya is concerned. Its connection with the poetry and its technicalities are also giving a proper space in this article. Besides, a good enough number of poetic examples is quoted from the classical poetry of Sindh as well as that of modern times so as to highlight the various aspects of the poetic art- Chhind Vidya.


ڇند جون پاڙون اوائلي شاعراڻي فن ۾ کُتل آهن. دوهي، ڏوهيڙي ۽ بيت جي فني گهڙت ڇند جي طرز جي آهي. وائي ۽ ڪافي بيت جي ارتقائي توسيع آهي. هيءُ فن هند، سنڌ ۽ پاڪستاني ڪلاسيڪي شاعرن جي ڪلام ۾ اختيار ڪيل آهي. ڪلام جي فڪري موضوعن وانگر فن ۾ تجربا هڪجهڙا ڪيا ويا آهن. سچل سرمست جي سرائڪي ڪلام ۽ پنجابي شاعرن مان بلهي شاهہ، سلطان باهوءَ، بابي فريد ۽ ٻين تمثيلي ڪردار پنهنجي پنهنجي سماج مان کنيا. وائيءَ ۽ ڪافيءَ ۾ گهڻي قدر هڪجهڙائي آهي. ٻئي ڳائڻ جون شعري صنفون آهن. منجهن عارفاڻو ۽ صوفياڻو فڪر ڇانيل آهي جيڪو مذهبي اثر هيٺ مضبوط روايت طور پاڙون پختيون

ڪري چڪو آهي. ٻئي طرف اولهندي تهذيب جي جديد ۽ انقلابي طرز جا شاعراڻا تجربا ڪيا ويا. انهن تجربن ۾ نواڻ جا سڀ پيچرا اولهہ ڏانهن ويندڙ آهن. ورهاڱي کان اڳ دفتري ٻولي فارسي هئي. فارسيءَ ۾ شاعري ڪرڻ ۽ خط و ڪتابت تڏهوڪين حالتن ۾ ترقيءَ جي ضمانت هئي. هينئر انگريزي اسڪولن، ڪاليجن ۽ يونيورسٽين ۾ پڙهائي وڃي ٿي. سائنس ۽ ڪمپيوٽر جي ٻولي انگريزي آهي. اعليٰ عهدن تي پهچڻ لاءِ انگريزيءَ جي سکيا لازمي ٿي وئي آهي. اسڪولن ۽ ڪاليجن ۾ سنڌي مادري ٻوليءَ سان گڏ جيئن انگريزي لازمي سبجيڪٽ پڙهڻو آهي تيئن اُردو پڙهڻ پڻ ضروري قرار ڏنو ويو آهي. اهڙيءَ حالت ۾ سنڌي ڳالهائيندڙ شهرن توڙي ڳوٺن ۾ رهندي اُردوءَ جي اثر هيٺ پنهنجي ٻولي نيٺ حالت ۾ استعمال ڪرڻ کان قاصر ڏسجن ٿا. مٿن ڳوناٽي لهجي ۽ نج ساخت جي سٽاءَ استعمال ڪرڻ سبب ڇتائپ جو الزام ڏريو وڃي ٿو. لوڪ ادب سنڌي ٻوليءَ جو اصل ورثو آهي. ڪلاسيڪي شاعري پڻ لوڪ ادب ۾ شمارجي ٿي.

ڪلاسيڪي شاعري هر زماني جو سدا حيات ادب آهي. لغات، وياڪرڻي ۽ فڪري وحدت کي هٿي ڏيندڙ ڪلاسيڪي ادب کي جيارڻ جهڙوڪ ٻوليءَ، ادب ۽ فن کي جيارڻ آهي. ڊاڪٽر غلام علي الانا ’سنڌي ٻوليءَ جي ارتقا‘ جي صفحي 352 تي علامہ آءِ آءِ قاضيءَ جي لفظن ۾ ڄاڻائي ٿو ”ٻوليون چند سالن ۾ نہ هزارين سالن ۾ ٺهنديون آهن ۽ انهن جو بنياد موسيقيءَ جي بنياد تي هوندو آهي؛ گرامر پوءِ ٺهي ٿو. ٻولي پهريان ئي ٺهي ٿي. گرامر رڳو هڪ ٻہ صديون اڳ جي پيداوار آهي. ان کان اڳ زبان جي ترقي ۽ نشو و نما موسيقيءَ جي بنياد تي ٿيندي رهي آهي. اهي ٻوليون ائين گهڙيون ويندريون هيون جيئن ڳالهائڻ ۾ وڻندڙ ۽ موسيقيءَ جي سرن سان هم آهنگ محسوس ٿين. انگريزي ٻولي انهيءَ ڪري موسيقيءَ جي خصوصيت کان محروم رهجي وئي آهي جو هزارين سال اڳ جڏهن موجودهہ انگريزن جا ابا ڏاڏا جرمنيءَ مان لڏي انگلينڊ ۾ اچي رهيا هئا تڏهن انهن پنهنجي ٻوليءَ کي بگاڙي ڇڏيو ۽ ڪيس جرمن ٻوليءَ وانگر سُر تال تي اُپڻ نہ ڏنائون.“

هن حوالي مان چٽي نموني پڌرو آهي تہ سنڌي زبان موسيقيءَ جي زبان آهي. جيستائين موسيقيءَ جا قاعدا ۽ ضابطا نہ سمجهيا ويندا تيستائين سنڌي ٻوليءَ جو مزاج پروڙي نہ سگهبو. هيءُ راز ڀٽائيءَ پرکي ورتو. پنهنجي بيت ۽ وائيءَ جي گهاڙيٽي ۽ ڪيفيت کي راڳن ۽ راڳڻين سان جوڙيائين. شاهہ جي رسالي جا باب (Chapters) سُر ڏيڪاريل آهن. سر موسيقيءَ جي ٻوليءَ جو لفظ آهي. ٻوليءَ جي اکرن مان هڪڙا صحيح اکرن مان آهن ۽ ٻيا عِلت. علت جو اصل نالو سُر آهي. ا، و ۽ ي علت وارا بنيادي اکر آهن. اهي لفظ جي وچ ۽ آخر ۾ استعمال ٿين تہ علت نہ تہ صحيح اکر يا ڪرڊنت (Consonant) سمجهيا ويندا آهن. ٽنهي سرن يعني ا، و ۽

ي تي اعرابون (زبر، زير ۽ پيش) ڏيڻ سان جدا جدا سر نڪرندا آهن ۽ اهي شعري تقطيع ۽ گائڪيءَ ۾ ڳڻيا ويندا آهن. سر وائيءَ يا بيت جي اڳياڙيءَ کان پڇاڙيءَ تائين آواز (ڌُن) جو سٽاء يا ساختيات (Structure) آهي. آواز يا صوتيات جو ماپو ماترا آهي. ڇند وديا طرز جي شاعري ماترائن جو رسيلو سٽاءُ آهي. ماترڪ رٽا (اسڪيم) ٻن پاڳن ۾ ورهايل آهي. هڪ مقداري ۽ ٻي معياري. جيئن تہ ماترا سُر ۽ آواز جو وقفو آهي ان ڪري ٽاڻو ڇوٽو بہ ٿئي تہ ڊگهو پڻ. ڊاڪٽر الانا صاحب البيرونيءَ جي لفظن ۾ ڇند وديا سمجهائيندي لکي ٿو ”ڇند جو مدار ماترائن تي آهي. ماترائون ڊگهيون (Long) بہ ٿينديون آهن تہ ڇوٽيون (Short) بہ. ڊگهيءَ ماترا کي درگهہ يعني ’ ڊگهي‘ يا ’ ڊگهو‘ چئبو آهي ۽ ڇوٽي ماترا کي ’ لگهو‘ چوندا آهن. سڄيءَ مصرع کي ’ چـُرڻ‘ چئبو آهي ۽ اڌ چرڻ کي ’ پد‘ چئبو آهي. ماترائن جي ڳڻڻ کي ڳڻ – ڇند چئبو آهي. يعني اهو ڇند جيڪو ڳاڻيٽي يا ڳڻڻ تي مدار ٿو رکي. ڇوٽي ماترا کي لگهو ۽ ڊگهيءَ ماترا کي گرو چوندا آهن. گرو لگهي کان ٻيڻو ٿيندو آهي.“

ماترا يا ماتر جي معني مقدار (Magnitude) آهي. مقدار ترقي ڪري معيار ۾ بدلجي ويندو آهي. ڪردنت / صحيح اکر سان علت ملي حرڪت پيدا ڪندو آهي. حرڪت اعراب يا سر آهي. ڊگها لفظ سُـسـندا ۽ ڇوٽا ڦهلبا آهن. آواز جي گهرج موجب ماترائون رکبيون آهن. لفظ ’ڏاگهو‘ جي ”ڏ“ تي زبر ڏئي ”الف“ ۽ ”گهہ“ تي پيش ڏئي و جو اُچار (آواز) حذف ڪري سگهجي ٿو. ان جي اُبتڙ ڏاگهي جي معياري شڪل ڏگهہ مان ڏ مٿان زور ڏيڻ سان ”الف“ ۽ ”گهہ“ جو پيش و ۾ مٽجي ڊگها سر ڏيندا. اآسر جو نتيجو مقدار جي معيار ۾ مٽجڻ مان ظاهر ٿيندو آهي. ڇند وديا بابت گهڻو ڪم نہ ٿيو آهي. ڇند وديا جي معني ماترائن جو علم آهي. وديا معني علم ۽ اهو ڄاڻڻهار ودوان يعني عالم آهي. شاعر ڇند يا عروض جو عالم / اسڪالر ٿئي ٿو. ڪيس بہ سکڻ جي لوڙ سڄي جمار رهندي آهي. رڳو اڪيڊمڪ علم سکي ۽ سيکاري سگهجي ٿو پر اهو شعر ۽ راڳداريءَ ۾ استعمال ڪرڻ تجربو آهي ۽ تجربو وڏو اُستاد آهي. بار بار ورجاءُ فن جو رياض آهي. ليکڪ پاڻ شاعر هجڻ جي ناتي ڇند وديا جا ماترڪ اصول سنڌي شاعريءَ جي تجربن مان تجربي (مشق / رياض) جي آڌار تي پرکڻ جو سعيو ڪيو آهي. جيئن جو تيئن جهڙيءَ ريت هن مقالي ۾ تجربن جي عرق ريزيءَ جي اُپٽار ڪئي وئي آهي اها رڳو مطالعاتي ڪانهي. شاعريءَ جي اَيپاس بابت راقم جي راءِ اها آهي تہ تنقيد جو حق پورو ادا ڪرڻ لاءِ نقاد جو شاعر هجڻ ضروري امر آهي. شاعريءَ جو فن جماليات ۽ صنعت (Devices) جي اوک ڊوک تجرباتي (Empirical) علم آهي. شعري جماليات صنعت جو خاص طور تجنيس يعني هم آواز اکرن ۽ لفظن جو ورجاءُ ماترڪ اصولن پٽاندڙ نيائڻ آهي. جماليات ڏسڻ جي شئي آهي پر شعر ۾ ڪـنَ –

رَسَ ڏيندڙ ڳانڍاپو آهي. جماليات، موزونيت ۽ موسيقي لسانياتي تجربي (ڪليت) جا جز آهن. شعر جي مصرع يا سٽ (سوتر) هڪ وحدت (Coherence) ۾ هر لفظ هڪٻئي سان ڳنڍيل جزو آهي. ڪيترين ئي ڇند جي طرز جون شاعراڻيون سٽون اڪيلي طور بہ مڪمل معني ۽ فهم ڏيندڙ لوڪ ڏاهپ جون عڪاس آهن. ڪجھ سون ورنيون سٽون هيٺ ڏجن ٿيون.

سُـورَ مَ سلڻ سک پـڌر وجهـ مَ پـِــــرت کـي

*****

سـڙي سـارو ڏيـنـهـن، ٻـاهـر ٻـاڦ نـہ نـڪـري

*****

اُجـهـامـئـو ٻـران، تـو کـي سـارئـو سـپـريـن

*****

پاڻان ڍڪي پاند، جي ڏسي ڏوهـ اکيـن سيـن

اوچي پد جي شاعراڻي تجربي ۾ ٻوليءَ جو معيار، شعر جو معيار ۽ اعلي فهم ۽ فڪر جو معيار تورڻ تڪڙ جا اوصاف آهن. شعر جو جٽاءُ مقبوليت جو دارومدار انهن ٽنهي معيارن جي امتزاج تي آهي. ليجنڊ شاعر جي اعلي فهم ۽ فڪر جا قدر آفاقي پر ڌرتيءَ جي مڪاني ماحول ۽ ٻوليءَ سان ٻڌ هوندا آهن. پاپولر شاعري ۽ گائيڪي ڪيسيٽي بہ آهي پر ان ۾ پـِـنهان فڪر اعلي فهم ۽ فڪر جي نہ هجڻ ڪارڻ ٻڌندڙن جي روحاني اوسر جا وڌئون وڌ امڪان پيدا ڪرڻ کان قاصر آهي جو فن ۽ فڪر اُڏارا ونندڙ فنپاري جي عمر ٿورڙي ٿيندي آهي.

سنڌي ٻوليءَ ۾ ڇند طرز جي شاعريءَ جي روايت مضبوط تر رهي آهي. ڇند کي رڳو ڪلاسيڪي شاعري ۽ اُها بہ شاهہ عبداللطيف ڀٽائيءَ جي ڪلام تائين محدود ڪرڻ مسلسل تجربي جي نفي ٿيندي. جديد شاعرن ڇند جي فني روايت برقرار رکي آهي. شيخ اياز، تاجل بيوس، يوسف شاهين، ادل سومرو، وسيم سومرو، انب گوپانگ، نصير سومرو ۽ ٻين بيت يا وائيءَ ۾ طبع آزمائي ڇند ماترائن واري ڪئي آهي. ايوب کوسو، اياز جاني، شاهنواز گهوٽي ۽ اياز رضويءَ جون وايون فن جي بلندين کي ڇهندڙ آهن. ابراهيم منشيءَ، ارشد حڪيم ۽ احمد سولنگيءَ جا عروضي بحرن ۾ چيل شعر ڪمال ۽ جمال سان ڀرپور آهن. جمن دربدر ۽ حليم باغي اثرائتا شاعر آهن. انهن جا شعر برزبان ياد ٿي وڃڻ فني، تخليقي ۽ جمالياتي سگهہ (Creative Potencial) جو دليل آهي.

وٺـي هـر هـر جـنـم وربـو مـنـا مـهـراڻ ۾ مـلـبـو

جمن دربدر

هيءَ سٽ بروزن مفاعيلن چار ڀيرا پوري لهندڙ آهي. سڄو اسم ساڳي بحر ۾

وزن ۾ لکيل آهي. عربي ۽ فارسي بحر ۽ وزن کوڙ سارا آهن. اهو عروض آهي. چند ۾ رڳو ماترائون ڳڻبيون ۽ گائيڪيءَ ۾ ڌُن تي پوريون بيهارڻ خاطر ڇوٽيون ماترائون ڊگهيون ۽ ڊگهيون وري ڇوٽيون ڪري سگهبيون آهن. پڻائيءَ جي بيتن جي معياري پڙهڻيءَ جو فقدان راڳداري ساختيات ۽ لکت ۾ ماترائن جو مختلف مقدار هجڻ ڪري پڻ آهي جڏهن تہ سري، وچولي ۽ لاڙ جي الڳ الڳ پڙهڻين ۽ ڪِـن ڳجهن مقصدن تحت بيتن جي فڪري سٽاءَ ڦير گهير جو مونجهارو الڳ سبب آهي. سر ڪيڏارو پڻائيءَ جو ڪلام آهي يا نہ؟ اهو ڏاريءَ سر زمين جو داستان ۽ باقي قصا سنڌ جا مڪاني ڏسڻ ۾ اچن پيا. پرک جو معيار شارحن (نہ ڪي ترتيب ڏيندڙن) جي آڏو اعلي فهم ۽ فڪر ۾ وحدت هجڻ ئي رهيو آهي. هن قسم جا مونجهارا سلجهائڻ مقالي جي دائري اندر ڪونهي. ماترائن جي ڳڻپ جو طريقو هيءُ آهي تہ شاعر ۽ نقاد پنهنجي پنهنجي سهولت آهر جيئن آسانيءَ سان سمجهي ۽ پرکي سگهي. ٻولي ۽ نشانيون مقرر ڪري لگهو يا لگهہ ماترا لاءِ نشاني (٨) ۽ گرو يا گـُـر ماترا لاءِ (-) مقرر ڪجن ٿيون. راقم پنهنجي ڪتاب "شاعراڻا ويچار" ۾ پڻ اهي نشانيون ڄاڻايون آهن. ماترائن جي مقداري ڳڻپ جو نمونو هيءُ آهي.

گـنـجـو ڏونـگـر گـام پـهـي جـن پـروڙيـو
- ٨ - - - ٨ ، ٨ - - - - ٨
ڪـري تـن تـمـام لـوچـي لاهـوتـي ٿـيـا
- - - - - -Ã ٨ - - ٨

بيت جي پهرينءَ مصرع ۾ اٺ عدد گر ماترائون ۽ چار لگهہ آهن. ڪل ملائي ڏهہ ماترائون (گـُـر) بڻجن ٿيون. ٻيءَ مصرع ۾ اٺ گر ۽ چار عدد لگهہ ماترائون آهن. ڪل ڏهن ماترائن جو گهربل مقدار پورو بيهي ٿو. "تمام لوچي" ۾ م ۽ لو ملي هڪ گر ماترا جو اُچار (سُر) ڏيندڙ آهن. لو ۾ "ل" سان گڏ "و" علت وارو اکر مليل آهي. علت واريءَ ماترا جو آواز حفيف ٿئي ٿو جو علت ڪيرائي م يعني لگهہ سان صرف "ل" ملي گر جو آواز ڏيندڙ حرف شمارجن ٿا. جيڪڏهن لو ۾ علت بدران جوڙي جا پئي اکر صحيح يا ڪردنت هجن ها تہ پوءِ لگهہ سان گر جو ملڻ ئي پيدا نہ ڪري سگهي هان.

سنڌي ٻوليءَ جا لفظ فطرتي حسن سان ٺمٽار آهن. انهن جي پاڙ/ ڌاتو معلوم ڪرڻ سان صرفي ڇيد ڪري اصل لفظن ۽ مرڪب آوازن جا جوڙا ناهي شعر ۾ تنهن حساب سان استعمال ڪري بہ سگهبا ۽ انهن جي پيچ ڊاهہ بہ ڪري سگهبي. لفظن جي چونڊ مان شاعر جي ذوق (Taste) جو پتو پوندو. لفظي چونڊ سان گڏ شعر ۾ لفظن جي اُٽت جو انداز بہ مالها ۾ موتي پوئڻ جهڙو پلوڙ هوندو تہ شعر جو اثر تيترو ديرپا برقرار رهندو. وسرڳ "هہ" گڏيل ڳورا لفظ تقطيع ۾ بنا "هہ" جي ڳڻپ ۾ ايندا. مالها جو مالا، ڳولها جو ڳولا ۽ چڙهي جو چڙو لفظ بروزن فعلن (ٻہ عدد گر ماترائن) ۽ فعول هڪ

لگهہ ۾ هڪ گر ماترائن واري حساب سان استعمال ٿيندا. توڙي انهن جي لکت / صورتخطيءَ ۾ هہ ڳنڍيل هجي. ڏکيا سر استعمال ڪرڻ سولا آهن. لگهہ سان لگهہ ماترا جو امتزاج ۽ انگڙ ونگڙ ماترائن جي اُٿت گائيڪي انداز ۾ نيائڻ ڪمال جو فن آهي. ضرورت پوڻ تي ڪرائي جي جاءِ تي ڪلائي، مير جي جاءِ تي ميل، پاتار جي جاءِ تي پاتال ۾ ڪنور جي جاءِ تي ڪنول لکي قافيي جي گهرج پوري ڪرڻي پوندي آهي. ڪجهہ لفظ هم معني هجڻ جي باوجود الڳ الڳ روپ ۾ ئي لکيا ۽ پڙهيا ويندا آهن. مثال طور جل ۽ جر ٻيئي لفظ "ل" ۽ "ر" جي مٽ سٽ هوندي بہ ساڳي معني ڏيندڙ آهن. رواج ۾ البت جر زيرِ زمين پاڻيءَ لاءِ استعمال ٿيندڙ آهي. کوهہ جو پاڻي جر آهي. عام پاڻي ۽ ڍنڍ ڍوري جو پاڻي جل آهي. ٿل ۽ ٿر ساڳيا لفظ آهن. علائقي جي سڃاڻپ خاطر ٿر ۽ ٿل الڳ الڳ آهن. مثال:

وسن بادل تہ جل ٿل ۾ وسي جا ماڪ پن پن ۾
اهي سپ نير منهنجا ئي وهائي چا وهايان مان (3)

سنڌي شاهوڪار ٻولي آهي. وسيع لفظن جي ذخيري مان چونڊ ڪرڻ ۽ انهن کي فصيح ۽ بليغ نموني استعمال ڪرڻ جو ڏانءُ طرحين طرحين تجربن جو گڏيل نتيجو آهي. ان جي باوجود هر شاعر جي تجربي جو مناڻ پنهنجي پنهنجي درجي وارو آهي. فني ارتقا جڏهن مقداري معياريءَ ۾ بدلجي وڃي تہ شاعر جو فن فطرتي انداز ۾ پنهنجو گس ٻوڏ جي پاڻيءَ وانگر پاڻ ٺاهيندي الڳ روايت قائم ڪري ٿو. ڪلام ظاهري ماترائن يا ارڪانن (Syllables) جي ڳڻپ کان مٿانهين اُڏام اختيار ڪري ٿو. شاهہ جو ڪلام بہ ظاهري چند وديائي ماترڪ رتا جي مقداري ڳڻپ ۾ ڪٿي ڪٿي وزن جا جهول بہ چو نہ پاسن پر اُڏار جي اعلي رفعت، راڳداريءَ جي فن جو پورائو، ٻوليءَ جي وسعت، اُٿت جو جمالياتي انداز، فڪر جي وحدت ۽ ان جو اعلي نمونو، آفاقي قدرن جون تقاضائون پوريون ڪري ٿو. معياري (Quantitative) گهاڙيٽي ۾ رسيلا لفظ فطرتي ٻيهڪ ۾ ئي استعمال ٿيڻ سان جماليات جنم وٺي ٿي. ڪن – رس ڏيندڙ لفظ، اصطلاح، تشبيهون، ڪنايا، استعارا ۽ ورجيسون، وڻندڙ احساس اُڀارن تہ اهو وندر ۽ ورونهن جو عنصر جهڙوڪ جماليات يا شعر جو ڪارج آهي. ٺيٺ سنڌي لفظن ۾ پنهنجي ڌرتيءَ سان منسوب عڪاسي ذهن ۾ اُڀرندڙ عڪسن ۽ ٻڌندڙ شخص کي لاحق مونجهارن مان پار پهچائي ڇڪتاڻ واري بار کان نجات ڏياري ٿي. وَٽت جي برعڪس لفظن مان اکر ڌُڪ ڪرڻ سبب صوتياتي اثر جون جنگهون پيچي پونديون آهن. هي عذر ۽ عيب عروضي بحر وزن جي شعوري پورائي جو نتيجو آهي. مسندڪائڻ عذر ۽ عيب آهي. عذر سبب ٻاجهہ جو جذبو اُڀاري يا اُڀري سگهي ٿو پر من اندر تانگهہ جاڳائڻ ممڪن ڪانهي جيڪا مينهوڳيءَ ۾ حسن جون پاونائون نيٽن کي نينهن جي نينڊ ڏينديون آهن.

ليڪڪ جي نظر ۾ چند ۽ عروضي سرشتا هر هنڌ جي پنهنجي پنهنجي معروضي حالتن جي عڪاسي ڪندڙ آهن. ٻوليءَ جو پنهنجو مزاج آهي. مزاج ٺهڻ ۾ وڏو عرصو لڳندو آهي. ان ڪري ان جي جاءِ پرڻ سـَـولو ڪم ڪونهي. سنڌي شاعريءَ ۾ ڳايل لوڪ داستان اجان سوڏا ترقي پسند شاعرن وٽ بہ ساڳيءَ طرح مروج آهن. مزاج ڪي برقرار رکڻ ۾ قوم جو گڏيل لاشعور بطور ثقافتي قوت (Cultural force) ڪليدي ڪردار نڀائيندو آهي. سنڌي ٻوليءَ ۾ ڪلاسيڪي ۽ جديد شاعريءَ جون جيتريون بہ تحريڪون هلنديون رهيون آهن اُنهن ۾ مشترڪ قدر شاعريءَ جي موزونيت آهي. موزونيت جو ٻيو نالو موسيقي آهي. مطلب تہ شاعري جيڪا ڳائي سگهجي اُن جي تڪ تور ٺيٺي آهي. چند جي طرز جي شاعريءَ جا قاعدا عروض وانگر مقرر ڪونهن. چند جو مجموعي نظام شروع کان پڇاڙيءَ تائين هڪ آهنگ ۾ هڪ ڪيفيت جو اظهار (سـُـريلو) آهي. سر جو ڳانڍاپو هند سنڌ جي مڪاني راڳن ۽ راڳڻين سان رهندو آيو آهي. راڳ جي سکيا جو ڪو اسڪول ڪونهي. چند وديا جي علم جو جيتري قدر شعور شاعر پنهنجي سـِـر حاصل ڪري ۽ شعر ۾ اُن جو استعمال ڪري تہ نيڪ نہ تہ هڪ معيار وارو سرشتو بس ايتريءَ جاڻ وارو آهي تہ ماترائون (ننڍيون / وڏيون) ڪهڙيءَ ريت ڪتب آنديون ويون آهن. رياضيءَ جي قاعدن وانگر چند جو سرشتو ترتيب ڏئي سگهجي ٿو پر راڳداريءَ جي ٻوليءَ ۾.

لگهہ + لگهہ = گر

علت کان سواءِ نـُـون غـُـنون گائيڪيءَ ۾ نہ ايندو. زير، زبر ۽ پيش تي زور ڏيڻ سان ترتيبوار ي، الف ۽ و جو اُچار نڪرندو ۽ اهو تقطيع ۾ ڳڻيو ويندو. مٿين مساوات هيٺئن علامتن ۾ لکي سگهجي ٿي.

- = ٨ + ٨

تقطيع جو نمونو

ڏات نـہ آهـي ڏات تـي جـو وهـي سـو لـهـي

_ ٨ _ _ ٨ _ _ ٨ _ _ _ ٨ ٨ _

لگهہ (٨) ماترا سان لگهہ ماترا ملائي گر ماترڪ آواز پيدا ڪرڻ جو هنر ڪلاڪاراڻو آهي. مٿينءَ سٽ ۾ ڏات نہ ۾ ت (٨) ۽ نہ (٨) جو سناءُ شعر ۾ موسيقي يا غنائيت پيدا ڪري ٿو.

واقعن جو ڳٽ جوڙ پنهنجي پنهنجي زمان ۽ مڪان جي حالت جو عڪس ٿئي ٿو. حالت خارجي لقاءُ آهي جڏهن تہ شاعري داخلي حالت يعني ڪيفيت (Mood)جو ٻوليءَ ۾ اظهار آهي. شاعر جي ڪيفيت ٺهڻ ۾ هن جي آس پاس جي حالتن مان ملندڙ اُتساهہ ۽ سندس فڪري ۽ فني گهرج ذاتي ماحول جو وڏو دخل آهي. نواڻ شاعر جي تاهيل نئين روايت آهي؛ نئون لب ۽ لهجو آهي؛ نئون اسلوب ۽

انداز آهي. اها نواڻ پراڻ جي تڪميل ڪري ٿي. مڪمل يا پورڻتا ڪرڻ جو عمل (Integration) شاعر جي ذاتي تجربي ۽ مشق سان گڏ هلندڙ روايت (روايتن) جي زماني وار (Chronological) تسلسل ۾ گڏيل سماجي اوسر آهي. هن وقت سنڌي شاعريءَ ۾ نون ۽ اُڀرندڙ تجرباتي لاڙن ۾ ماٺار آهي. شاعريءَ جي تجزياتي يعني تنقيدي مطالعي ۾ ماڻ ۽ ماپا متحرڪ (Dynamic) نوعيت جا مروج آهن. ساڳيءَ مهل اهي ماپا جديد شاعريءَ جي پوروچوڻ ڪلاسيڪي بيت ۽ وائيءَ يعني ڇند جي طرز جي شاعريءَ سان پڻ لاڳو آهن. ادارن طرفان ڪلاسيڪي شاعريءَ جي مڪتبِ فڪر جي سرپرستي ڪئي وڃي ٿي. اهو مڪتبِ فڪر سترهين ۽ ارڙهين صديءَ جي عارفاڻي ۽ صوفياڻي تحريڪ جو اُلٿو آهي. بيت ۽ وائي تڏهوڪي گهاڙيٽي کان قابلِ ذڪر اڳتي طرف سفر ڪونه ڪيو آهي. ها بيت جي فني گهاڙيٽي جي سگهه جو وڌندڙ اثر هائيڪي جي نظماڻي صنف تي پيو آهي. هيءُ لاڙو سنڌي شاعريءَ جي لسانيات جي لباس پهريل تجنيسي اثر پذيريءَ (Impressionism) جو عڪاس آهي. تجنيسي اثر هڪجهڙن آوازن (صوتيات) وارا لفظ استعمال ڪرڻ سان جنم وٺي ٿو. هيءُ هنر گهڻ – مطالعي ۽ معروضي مشاهدي ۽ گڏ ڏکيءَ مشق وارو صاحبِ راءِ شاعر ئي ڄاڻي ٿو. هڪجهڙن حرفن و انگر لفظ به ورجايا ويندا آهن. تجنيس حرفيءَ ۾ مصرعن ۾ ڪتب آيل لفظن جي پهرئين اکر جي هم آواز اُچار جو ورجاءُ ۽ تجنيس لفظيءَ ۾ مقفي لفظن جو تڪرار (ورجاءُ) جماليات آهي. هن صنعت تجنيس کي انگريزيءَ ۾ اَلٽريشن (Alteration) چيو وڃي ٿو. ڪجهه مثال هن ريت آهن.

ڪاتيءَ هينان ڪنڌ پوءِ به نعرا نينهن جا
سنڌڙيءَ جو سوڳنڌ، مرنداسين پر مرڪندي
شيخ اياز

ڪاتي ۽ ڪنڌ ڪاف وارا ۽ نعرا ۽ نينهن نون وارا هم آواز يا تجنيسي لفظ استعمال ڪيا ويا آهن. تجنيس جو نياءُ شعر جي سونهن آهي. سونهن ۾ واڌاري ڪرڻ ۽ برقرار رکڻ لاءِ ڏارين ٻولين مان به لفظ وٺڻا پون ته مباح آهي. هڪ سٽ ۾ ٻه لفظ به هم آواز (اڳياڙيءَ توڙي پڇاڙيءَ وارا) استعمال ڪري تجنيسي سونهن پيدا ڪري سگهجي ٿي. شعر جي جماليات (Aesthetics) تجنيس جهڙيون صنعتون (Devices) ڪتب آڻڻ جي عملي پهچ (Approach) جو ماهراڻو تجربو آهي. ٻين لفظن ۾ شعري جماليات ڪو فلسفو ڪونهي. ان ڪري شاعريءَ جي تنقيد ۾ صنعتن جي تڪ تور ٿيندي. شاهه عبداللطيف ڀٽائيءَ جو ڪلام ان معيار تي پورو لهندڙ آهي ۽ تسليم ڪيل پڻ.

سهندو ڪير ميار او يار
سنڌڙيءَ کي سر ڪير نه ڏيندو

پهرينءَ مصرع ۾ ڪير، ميار ۽ يار ٽنهي لفظن جي آخر ۾ ”ر“ جو اُچار مشترڪ يعني تجنيسي آهي پر ميار ۽ يار ٻئي تجنيس لفظي شماريا جو اهي مقفي لفظ آهن. ڪير ۾ ”ر“ کان اڳ الف بدران ”ي“ آهي. ان ڪري اهو ميار ۽ يار جو هم قافيو لفظ ڪونهي ڇاڪاڻ تہ الف ر جي عمودي (Vertical) اڳياڙي ۽ ي ر جي اُفقي (Horizontal) اڳياڙي آهي. هم قافين لفظن ۾ آخري حرف (رديف) کان اڳ ٻئي اکر عمودي هجن يا افقي هجن تڏهن ساڳيو اُچار راڳداريءَ واري لئي پيدا ڪندو. غزل ۽ نظم ۾ ڪڏهن ڪڏهن اعرابن جو مشروط نہ ٿيڻ بہ ڪجي هلي ويندو پر بيت ۽ وائيءَ ۾ قافيا هم آواز هجڻ سان گڏ هڪ رُخي (عمودي / افقي) پڻ لازمي هجڻ کپن. مثال:

پـلا جـام هـن غـلام سـنـدا سـوال سـڄـ تـون

هن ست ۾ ڄام ۽ غلام هم قافيا لفظ آهن. يعني تجنيس لفظيءَ جو نياءُ ڪيو ويو آهي. سندا، سوال ۽ سڄ ۾ سين تجنيس حرفي آهي. تجنيس حرفي هجي يا لفظي ٻئي صرفي صنعتون آهن. ٺيٺ سنڌي لفظ جيئن جو تيئن سڄيءَ حالت ۾ چند جي طرز جي شعر ۾ آسانيءَ سان استعمال ڪري سگهجن ٿا ۽ مڪاني ماحول جي عڪاسي پڻ نج هجڻ ڪارڻ جمالياتي رس چس پيدا ٿئي ٿو. شعوري ڪوشش سان شعر ۾ ٻڌايل خوبيون پيدا ڪرڻ سان فطري حسن جو احساس ڏياري نہ ٿو سگهجي. شاعري مڪينڪي (غير نامياتي) مشق سخن نہ بلڪ نامياتي تجربو ۽ برجستو اظهار آهي.

فيس بڪ تي رکيل (Uploaded) شاعريءَ جو وڏو حصو پڙهندڙن کي اربيو وڃي ٿو. فيس بڪ تي ويٺل دوست پرڏيهي هجن يا ڏيهي اُنهن جي تبصري ۾ هڪ طرفي واهہ واهہ جي وقعت ڪانهي. سنڌي شاعريءَ جو تنقيدي فورم سنڌي ادبي سنگت آهي. صاف نالي فيس بڪ سنگت جو بنياد ذوالفقار ڀـٽـي ۽ سُـليمان وساڻ وڌو هو. اها سنگت ساس جو متبادل ثابت نہ ٿي سگهي. ان کان سواءِ پنهنجي پنهنجي آءِ ڊيءَ تي شاعر حضرت شاعري سينگاريل سنواريل تصويري ڇهري سان گڏ رکندا آهن. انهن مان ڪيترين ئي تخليقون دل کي ڇهندڙ لڳنديون آهن پر اڪثر تڪبندي ۽ غير سنجيدن روين جي اُپٽار پڙهڻ وقت جو زيان لڳندو آهي. شاعريءَ جي ڪيتر ۾ ڪانتي جو مقابلو بنا تنقيد / چنڊ ڇاڻ جي ڪٽي نہ ٿو سگهجي. مئڪش سومري جا شعر نظر مان گذريا. ڪلاسيڪي شاعريءَ جي تسلسل (روايت) ۾ فڪر انساني قدرن کي نوجوان شاعر پڻ اوليت ڏين پيا. انساني قدرن جي مدِ مقابل اقتصاديات جا بي جان (غير نامياتي) قدر آهن. ايڪيهين صديءَ جو شاعر انساني ۽ اقتصادي قدرن جي وچ ۾ پڇتاءَ جو سينڊوچ بڻجي ويو آهي.

ڏيکار ماٺيپي ۾
ماٺيو پري پري کان (مئڪش سومرو)

هيءَ چوڻ ڪنهن به طرح سان نه سمجهڻ گهرجي ته ڇند وديائي شاعري ڪلاسيڪي شاعرن ئي ڪئي آهي. غزل، چوسٽي، هائيڪي ۾ ڇند جي ماترائن جو استعمال نواڻ سان ڪيو ويو آهي جڏهن ته جديد ڇند جي طرز جي شاعريءَ ۾ رديف جو استعمال عروضي گهاڙيٽي وانگر عام آهي. اُردو شاعريءَ ۾ عروض ۽ ڇند جي ٻنهي طرزن ۾ جيترا تجربا ڪيا ويا آهن سنڌي شعر تي به اُنهن جو اثر پيو آهي.

شاعر پکين کي علامت طور ڪڻندو آهي. فڪر جي رخ جو پتو چونڊ مان پوندو. علامه اقبال وٽ عقاب اوچيءَ اُڏار جي علامت آهي. پٽائيءَ ڪانگ کي ڳايو آهي. پشتو شاعريءَ ۾ خوشحال خان خٽڪ باز کي ڪنيو ۽ رحمان بابا ڳيري کي ڳايو. ڳيرو امن جي نشانيءَ طور سنڌي زبان جي جديد شاعرن پڻ پنهنجي تخيل جو پاڳو بڻايو آهي. بلوچ صحبت عليءَ جو بيت جي گهاڙيٽي ۾ تخيل آهي.

مينهوڳيءَ ۾ ڳيرڙا، ڪنهن کي سارين ٿو
ڪو به نه ايندئي ڪو، ڪنهن جي آهين آسري

ڪو به دفعا ڪتب آندل آهي. پرتي لفظ جيئن پي، ڪو، جڻ، ئي ۽ ٻيا (حشو لفظ) شعر جي فطرتي سونهن کي متاثر ڪن ٿا. اُپرندڙ شاعر عبدالقادر جاگيراڻيءَ جو روزاني ڪاوش ۾ شعر نظر مان گذريو.

محبت تنهنجي آهي ماڪيءَ لار مثل
الڙ جواني سونهن الستي تنهنجي آ

لار مثل ۾ "ر" ۽ "م" جو ميلاپ رسيلو آهي ته الڙ جوانيءَ ۾ "الف" ۽ "ج" جو هڪ گر ماترا وچ ۾ هوندي نياءُ پڻ لئي سان ڀرپور آهي. محبت جون به گر ماترائون بنا شد (Stress) جي استعمال ٿينديون آهن. هوئن بحر وزن فعولن محبت ۾ م لگهه ۽ حب + بت به عدد گر ماترائون شمارڀيون آهن. شعر جي ٻنهي سٽن ۾ برابر برابر يارهن ماترائون سمايل آهن. رضا بخاريءَ جو شعر ماهوار سوجهري ۾ ڇپيل آهي.

لفظن منجهه جهڙالا آهن
ڪاغذ آلا آلا آهن

پهرينءَ مصرع ۾ اٺ ماترائون ۽ پوئينءَ سٽ ۾ به اٺ ماترائون چار پيرا فعلن طور نيايل آهن.

ڪنول لوهاڻي جي وائي ماهوار ناتڪ ۾ ڇپيل پڙهي سگهجي ٿي. وائيءَ ۾ ڇند جي اصولن تحت ماترائن جو استعمال پلوڙ نموني ڪندي غضب جي لئي اُپاري اٿائين.

تندن ۾ طوفان ڪٽي
ٿو رمتو رڻ ۾ راڳ چوي

ٿلهه ۾ "ت" ۽ "ط" ۽ وراڻيءَ ۾ "ر" لفظن جي هم آواز يعني تجنيس حرفي

استعمال ڪرڻ جو تجربو ڪيو اٿائين. ٻين پدن ۾ قافيي سان گڏ رديف استعمال ڪيل هن ريت آهي جو خبر نہ ٿي پئي تہ طوفان قافيو آهي يا ڪٽي؟ جيئن:

ڪارايل جي ڪوڪ نہ ڪا ئي
آگم جا امڪان ڪٽي
تو رمتو رڻ ۾ راڳ چوي
رج ۾ جاڻي راڳ رسيلا
واريءَ جيئن ويران ٻٽي
تو رمتو رڻ ۾ راڳ چوي

”رج“ سان ”نہ“ لڳهہ طور تڏهن استعمال ڪبي جڏهن رُج مٿان شد ڏني ويندي. شد نہ ڏيڻ شاعر جي ڪاتي ۾ نہ پر پروف ڏسندڙ جي ڪوتاهي آهي. راڳ ڳائبو آهي؛ هت راڳ چيو ويجي ٿو.

شاعري صحافت کان هڪ الڳ تجربو آهي. تڪڙ ۾ ڪيفيت طاري ڪري لکڻ ۽ جبلتي ڪيفيت جي وٽ وٺان ۾ اچي شعر چوڻ ۾ وڏو تفاوت آهي. پهرين ڪيفيت مصنوعي (جبر هيٺ) ۽ ٻي وجداني تار وهڻ (Over flow) آهي.

شاعريءَ جي ماترڪ ماپ لکت ۾ گهٽ وڌ ماترائن جي هوندي بہ راڳداريءَ ۾ صوتياتي ساخت مقرر ٿي ويجي ٿي. شاهہ جو ڪلام، سچل سرمست جو ڪلام ۽ ٻين ڪلاسيڪي شاعرن جون وايون ۽ ڪافيون جيڪي ڳائجي چڪيون اُنهن جي پڙهٽي هاڻ تحقيق جي نالي ۾ بدلائڻ ادب ۾ مونجهارا پيدا ڪرڻ جي برابر آهي. بيت، وايون، سُوتر، واٽيون (ٻاٽيون)، گرنٿ، پچن، سلوڪ انهن ماترڪ فنن ۾ ڊيمو لهجو لئي سان ڀرپور راڳ آهي. ماترڪ راڳ جو پراڻو اسڪول گرو نانڪ جو گرنٿ آهي. ٻارهو ئي ۽ چوويهہ ئي ڪلاڪ راڳ هلندو آهي. سنڌ ۾ پٽ شاهہ تي راڳ هلندو آهي. هي پڪو راڳ فطرت جي عڪاسي ڪري ٿو. انسان جي فطرت يعني هن جي احساس جو تجزيو اولهندي تهذيب ۾ فلسفي ۽ نفسيات جي آڌارڪ ڪيو وڃي ٿو. فرائيڊ جي نفسيات جو بنياد لاشعور تي ٻيڌل آهي. انساني جذبن جو اظهار هن جي خواهشن جي پوري ٿيڻ ۽ نہ ٿيڻ جي چوڌاري ڦرندڙ آهي. اها تحريڪ سريئلزم آهي جيڪا ادب ۾ ڇٽڪ نفسياتي مونجهارن جو فڪري علاج آهي. هيءَ تحريڪ ماورايت ڏانهن وٺي ويندڙ نپ تصوراتي آهي. عقلي ۽ سائنسي منطق سان ان جو ڪو واسطو ڪونهي. راڳ ٻڌندڙ، سمجهندڙ ۽ جهونگاريندڙ ئي ڄاڻي ٿو تہ ڪهڙيءَ طرح هن جو اعصابي سرشتو آنند (Bliss) ماڻي ٿو ۽ دنيا ۾ پاپ ۽ پيڙا کان پاڻ کي پري رکي روحاني رفعت (معراج) جون منزلون طئہ ڪري ٿو. لاشعور ۽ شعور گڏ گڏ رهي ماورائي ۽ وجودي عڪسن کي ترتيب ڏيندڙ آهن. حقيقت ۽ سراب جي وچ ۾ هڪ سنهو سنڌو آهن. سنڌو يعني جدا جدا ڪرڻ جي تپسيا جو نالو

جوڳ مت آهي.

انـدر آئـيـنـو ڪـري پـريـن سـو پسـيـج
انـهـيءَ راهـ رميـج تـہ مشـاهـدو مـاڻـيـن

ڊاڪٽر هوتچند مـُولچند گـُربخشاڻيءَ جي لفظن ۾ ”انهيءَ حقيقت کي سڃاڻڻ جو رستو آهي دل جي آرسيءَ تان دوئيءَ ۽ ڪثرت جي ڪٽ اُتارڻ.“

جيئن شاعريءَ جو ماترڪ ۽ عروضي علم آهي تيئن موسيقيءَ ۾ ڪلاسيڪي (پڪو) راڳ ۽ پاپ ميوزڪ ۽ ٻنهي جو سنگم ري مڪس تجربو رواج ۾ آهي. پڪو راڳ هند سنڌ جي سڃاڻ آهي. پاپ ميوزڪ جون لهرون تکي طوفان جهڙيون رت ۾ ارتحاس پيدا ڪندڙ ۽ بدن ۾ هلچل پيدا ڪندڙ آهن. هي اولهندي راڳائي تحريڪ آهي. پوپ ميوزڪ تي ٿيندڙ رقص ڦڙتيلو ۽ سمنڊ جي ٻي چين ڇولين جهڙو آهي. سنڌي راڳ ۽ رقص جو تجربو مڪاني (Indigenous) پنهنجيءَ نوعيت جو آهي. راجستان ۾ سانوڻ خان مڱڻهار ۽ٽائيءَ کي جديد مغربي سازن تي ڳائڻ جو تجربو ڪيو آهي. انٽرنيٽ تي ان تجربي کي هاڪاري موٽ ملي آهي. ڪيسيٽي ڪلچر ۾ سنو آواز ۽ اُگهاڙي ٻوليءَ ۾ ۾ ارتحاس ڏياريندڙ عنصر ضرور آهي پر ان ۾ فن جي کوٽ آهي. سرحد پار ڳايل سنڌي جديد شاعريءَ ۽ پسمنظر ۾ وڊيو افيڪٽ ۽ اسٽيج تي پرفارم ڪيل رقص جا تجربا اُتساهڪ آهن. جيئن:

جاڳ سنڌي جاڳ
تتر تيز اُڏار
جوڀن ٻتي ڏينهنڙا

هيءَ شاعري ماترڪ جو معياري نمونو آهي. شيخ اياز جو ڳايل ڪلام ”اڇين تہ منهنجي اُماس ۾ آ“ ۽ راشد مورائيءَ جو

دل جـــي وِيـــران رڻ تـــي ڪـــڪـــر بـــانـــورا،
ٿـــورڙو ئـــي وسـيـــن هـــا تـــہ ڇـــا تـــي ٿـيـئـــي؟

سنڌي ماترڪ شاعريءَ جو اڻملھ اثاثو آهن.

اڳ ۾ ذڪر ٿي چڪو آهي تہ ٻٽائيءَ، ساميءَ ۽ سچل جي شاعريءَ مٿان اثر هتان جي مڪاني حالتن / ڪيفيتن جا عڪاس آهن. اهي حالتون يعني تڏهوڪي دور جو پسمنظر بيان ڪندڙ آهن. ان سلسلي ۾ هيري ٺـڪـُرَ جو حوالو ڏيڻ وقتائتو آهي. ”سنڌيءَ سان گڏ اُپري نڪتل ٻين جديد ڀارتي ٻولين ۾ ساهت رچنا ملي ٿي. هتي ان حقيقت بہ ڌيان لهڻو تہ چوڏهينءَ صديءَ جي شروع ٿيندي اُتر هندستان جي ساهت ۾ ڀڳتي هلچل نالي سان مشهور هڪ زوردار لهر هلي هئي جنهن دوران ان علائقي جي ساهت – آڪاس تي وديا پتي، جئديو، ڪبير، ميران، سورداس ۽ تلسيداس جهڙا سج، چنڊ، تارا ۽ نکٽ نمودار ٿيا. سنڌيءَ ۾ انهيءَ هلچل جي

مهارتين جي ٽڪر جو شاعر هيل تائين ارڙهين صديءَ جو سنت شاعر شاهه عبداللطيف ڀٽائي ليکيو ويو هو. شاهه ڪريم ۽ شاهه عنايت جي ڪلام جي مدِ نظر انهن کي به ان هلچل جي ڪوين ۾ شمار ڪيو وڃي ٿو."

جوڳ مت جا اثر سنڌي ادب ۽ سماج تي اڄان سوڌا برقرار آهن. ايتري قدر جو ڀٽائيءَ جي ڪلام جو رڳو عارفاڻو پاسو راڳ جو روپ ڌاري سگهيو آهي. ڀٽائيءَ جون وايون آهن. سچل جون سرائڪي ڪافيون پنجاب جي شاعرن وانگر پُراثر گائڪ ڪلام آهي. اهو ماترڪ ستا (ءَ) وارو آهي. سچل عروضي شاعري اُردوءَ ۽ فارسيءَ ۾ پڻ ڪئي. مهانتا ماترڪ شاعريءَ کي پلٽ پٽي جو اها معروضي حالتن ۽ لسانياتي مزاج سان هم آهنگ آهي. وائيءَ ۽ ڪافيءَ ۾ گهاڙيٽي جو فرق آهي جڏهن ته ٻنهي صنفن ۾ فڪر جي وحدت ماترڪ اٽُٽ ساڳوٽيون آهن. وائي ڏيڍي ٿئي ته ڪافي پڻ. ڪجهه مثال هن ريت آهن.

تـــو کـــي روئـــي ڏيــنـــهـــن راتـــيـــون
آ تـــه ســـوڊل حـــال ســـٽـــايـــان
ڪـُـنـي ڪانڌ ڪـُـنـل کـي وجـهـي سـنـديـون
قـرب ڪـاتـيـون نـت نـيـٽـن نـيـر وهـايـان
آ تـــه ســـوڊل حـــال ســـٽـــايـــان

وراڻيءَ ۾ "آ ته سوڊل حال ساٽايان" ۾ راڳي موسيقي ترتيب ڏيندي ضروري سمجهندو ته "آ" يعني اچ جي معني ۾ "آءُ ته" ڳائيندو. قاعدو به اهو آهي ته لگهه – لگهه سان ڪٽت لئي جنم ڏيندي آهي. وراڻيءَ جي برعڪس ڪافيءَ ۾ عمومن ٿلهه جون به اڌ سٽون هم قافيون هونديون آهن. اڌ سٽ (Half line) جو ٻيو نالو پد آهي. ڪافيءَ جي بند ۾ پڻ وراڻيءَ کان سواءِ به هم قافيا پد يا چار پد رکيا ويندا آهن. ڪافيءَ ۾ ٿلهه جي سٽ جي تتبع ۾ هر بند هڪ سٽائون يا به پدي رکيو ويندو آهي.

اوائلي ماترڪ رتا جو مک حوالو ويدڪ ڇند آهي. پنڊتن ويدن ۽ ٻين شاسترن جي اوک ڊوک کان عام ماڻهن کي سکيا کان پري رکيو. ان ڪارڻ تي ڇند بابت تحقيق جو دائرو سوڙهو آهي البت رقص، شعر ۽ راڳ جي سر تال مان فني گهڙت جا ماڻ ۽ ماپا معلوم ڪري سگهجن ٿا. رقص ۾ هڪ قدم جي ٿاپ ٻئي قدم جي آهنگ ۾ وقفي جالو نالو ماتر يا ماترا آهي. راڳ ۽ شاعريءَ ۾ ان وقفي جو نياءُ ماپ وارو آهي. ڊاڪٽر نبي بخش بلوچ ماترا جي معني هن ريت بيان ڪري ٿو.

ماتر (ظرف): رڳو، فقط، ٿورو، ذرو (نالي ماتر = تـِـر ماتر)

ماترا (مونث): ماپ، قد، ذرو

ماترائون: زيرون زبرون (زير، زبر، پيش)

ماترا جون بيان ڪيل معنائون ساڳيءَ طرح سنڌي – سنڌي انگريزي لـُـغت

۾ عبدالرشيد ميمڻ Measure, Quantity & a Minute Element ڏنيون آهن. وياڪرڻيءَ ۾ حرف علت اکرن جيان آواز ڏيندڙ ماترائون آهن. زير اضافت وانگر زبرون ۽ پيش بہ ماترائون (حرڪتون / سُر) شماريا آهن. پٺائيءَ ۾ ٻين ڪلاسيڪي شاعرن اعرابن مان حرفي آوازن جو ڪم ورتو آهي. سر جيئن بيان ٿي چڪو آهي تہ حرف علت بشمول اعراب گائيڪيءَ ۽ تقطيع ۾ ڳڻيا ويندا آهن. اڳياڙين ۽ پڇاڙين ۾ زير، زبر ۽ پيش جي باقاعدي معني ڇند جي فني گهرج پوري ڪندڙ آهي. ماترا ۽ مت جو بہ پاڻ ۾ تعلق آهي. ماترڪ شاعري ابهام سان پرپور فطرت ۽ زندگيءَ جي ڳجهہ سان سلهاڙيل آهي. پورب واسي (Orientalist) فلسفا، فن ۽ رهڻيءَ جا طور طريقا هڪ خاص مت جي تابع رهيا آهن. ڪائنات جا سرشتا ڳجها، زندگيءَ جو ڪارج ڳجهو تہ ماترڪ شاعري ڪيئن ٿي پڌري پٽ سرجي سگهجي. مت وانگر پورب واسي ماترڪ فن بہ سفر ڪيو آهي. ٻڌي سوتر هجن، واٽيون هجن ڇند ۽ سلوڪ هجن مطلب تہ انهن پنهنجا اثر پري پري تائين تهذيبن مٿان ڇڏيا آهن. سنڌي شاعريءَ جي ماضيءَ ۽ حال بابت شيخ اياز جو حوالو ڏئي مقالي جي پڇاڙي ڪبي ”ڪلاسيڪي ڪافيءَ ۾ اسان شاهہ حسين، بلا شاهہ ۽ فريد ملتانيءَ واري رواني ۽ ترنم پيدا ڪري نہ سگهيا آهيون. جيتوڻيڪ سنڌيءَ ۾ ڪيئي ڪافيون لکيون ويون آهن. باقي دوهي ۽ گيت ۾ هندي شاعريءَ وانگر سوز ۽ گداز پيدا ڪري سگهيا آهيون. دوهو هنديءَ جي ڪلاسيڪي شاعريءَ جو حصو آهي ۽ جديد شاعريءَ ۾ ذري گهٽ متروڪ ٿي چڪو آهي. اسان دوهي، بيت ۽ سورٺي کي نئين زندگي عطا ڪئي آهي ۽ ان جي موضوع کي وسعت ۽ گوناگوني ڏني آهي.“

## حوالا ۽ مددي ڪتاب


1. الانا غلام علي ڊاڪٽر – سنڌي ٻوليءَ جي ارتقا – ڇاپو پهريون – سنڌي ٻولي اختياري حيدرآباد سنڌ 2006ع
2. سومرو نصير – ورڪا نيڻ وسن – پهريون ڇاپو – بلال پبليڪيشن هنڱورجا / ڪراچي 1999ع
3. نڪر هيرو – قاضي قادن جو ڪلام – پهريون ڇاپو – نئين روشني ڪنڊيارو سنڌ 1996ع
4. جوڻيجو عبدالجبار ڊاڪٽر – سنڌي ادب جي تاريخ – جلد پهريون، ٻيو ۽ ٽيون – ڇاپو پهريون – سنڌي لينگئيج اٿارٽي حيدرآباد سنڌ 2006ع
5. گربخشاڻي هوتچند مولچند ڊاڪٽر – مقدمہ لطيفي – ڇاپو ٽيون – ساهت گهر حيدرآباد 2006ع
6. روزاني ڪاوش حيدرآباد / ڪوتا ڪارنر – عبدالقادر جاگيراڻيءَ جو غزل – 10هين آگسٽ 2014ع

7. هڱڪڙو انور فگار – مقالا: شاهہ سچل، سامي ڪانفرنس – پهريون ڇاپو – پريم ساگر پبليڪيشن سوامي نارائڻ مندر ڪراچي 2002ع
8. بلوچ نبي بخش ڊاڪٽر – هڪ جُلدي سنڌي لغت – ص: 596 - سنڌي لينگئيج اٿارٽي حيدرآباد سنڌ 2006ع
9. اياز شيخ – مهاڳ: ڏيئا ڏيئا لاٽ اسان – نثر ڀاڱو 2 – پهريون ڇاپو – ڪلچر ڊپارٽمينٽ سنڌ مئي 2010ع
10. ساجده پروين – مقالو سر ريئلزم: سنڌي ادب تي ان جو اثر – ڪارونجهر تحقيقي جرنل، سنڌي شعبو وفاقي اُردو يونيورسٽي جون 2014ع