ISSN: 2583-8784 (Online)

اردو اسٹڈیز
URDU STUDIES
Vol 3 Issue 1 October 2023

Pages 101-123
www.urdustudies.in
Included in
UGC-CARE List

"Shafiq Fatima Sh'era" © 2023 by Sikandar Ahmed is licensed under CC BY-NC-ND 4.0

Shafiq Fatima Sh'era

Sikandar Ahmed

گوشۂ شفیق فاطمہ شِعریٰ

شفیق فاطمہ شعریٰ

سکندر احمد

نسائی بوطیقا

شفیق فاطمہ شعریٰ کے پہلے مجموعے کے پشتی گرد پوش کی پشت پر لکھا ہے:

> شعریٰ اردو کی پہلی نسائی آواز ہے جس نے الفاظ کو صیقل کر کے ایسا پاردرشی بنالیا ہے کہ اس کی ہر آواز ماورائی لگتی ہے۔(’نئے کلاسک‘ ۱۹۷۳)

پتا نہیں شاعری کی معتبر آواز کی جنسی شناخت کیوں ضروری ہے جب کہ غالب اور میر کی شاعری مردانہ آواز کے طور پر مخصوص نہیں۔ تو شعریٰ کے ساتھ یہ لیبل کیوں ؟ حالانکہ باقر مہدی نے شعریٰ پر اس طرح کا کوئی لیبل چسپاں کرنے سے پرہیز کیا ہے تاہم نسائی بوطیقا باقر مہدی کا پسندیدہ موضوع ہے۔ بہ طور خاص اس وقت جب وہ کسی شاعرہ کا ذکر کر رہے ہوں۔ کشور ناہید پر اپنے تحریر کردہ مضمون کا نام ہی انھوں نے ’نسائی بوطیقا‘ رکھا ہے۔ ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ باقر مہدی پہلے تو اس نام نہاد ’نسائی بوطیقا‘ کے اصول وضوابط کو وضع کرتے اور ان کا اطلاق کشور ناہید کی شاعری پر کرتے۔ انھوں نے ایسا نہیں کیا۔ جس طرح دیگر حضرات شعرا پر لکھتے ہیں، اسی طرح کشور ناہید پر لکھا۔ تاہم انھوں نے چند مغربی حوالے ضرور دیے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ اردو میں ’نسائی بوطیقا‘ پر گفتگو ممکن

نہیں۔ اردو میں نسائی بوطیقا کی جڑوں کو ریختی شاعری میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔ تضاد یہ ہے کہ ریختی شاعری کے منبع مرد حضرات ہیں اور انھوں نے ایک انحطاط شدہ معاشرے کی غلاظت کو شاعری کا موضوع بنایا۔ درونِ خانہ پرورش پانے والے خالص نسائی معاملات کو بھونڈے طریقے سے پیش کرنے میں مہارت کا ثبوت دیا، رنگین، جانصاحب، انشا وغیرہ نے بہ طور خاص۔ ریختی کی لفظیات بھی women specific ہیں مثلاً اوڑھنی، مہندی، انگیا، زیوانّا، نگوڑی، کلموہی، مردوا، ڈولی، بوا، سوکن وغیرہ۔ موجودہ زمانے میں نسائی حسیت کی شاعری کچھ نہیں بلکہ ریختی کی کاربن کاپی ہے۔ پاکستانی خواتین شعرا کشور ناہید، پروین شاکر، فہمیدہ ریاض وغیرہ کی شہرت میں ان کی شاعری سے زیادہ ان کی ہنگامہ خیز زندگی کا دخل ہے۔ کشور ناہید اپنی شاعری میں ایک اچھی شاعرہ سے زیادہ angry woman نظر آتی ہیں۔ نقادوں کی پذیرائی کے باوجود ان کی شاعری جیسی ہے، ویسی ہی ہے۔ ان کی لفظیات ریختی سے مستعار اور پیرایۂ اظہار موزونیت اور ناموزونیت کے درمیان ڈولتا رہتا ہے۔ ان کا سماجی شعور سطحی اور ان کی نام نہاد بغاوت سراسر ذاتی ہے۔ یہ میری ذاتی رائے نہیں ہے۔ اپنی سوانح عمری 'بری عورت کی کتھا' میں کشور ناہید نے خود ایسا ہی لکھا ہے۔

بھلا یہ بھی کوئی شاعری ہوئی، جس پر ورق در ورق سیاہ کیے جائیں:

میں دلہن ایسی بنی لیکن — کہ مہندی تھی نہ افشاں

یا پھر

زخم چھپے گا لپ اسٹک نئی لگانے سے

یا پھر

دل میں ہے ملاقات کی خواہش کی دبی آگ
مہندی کیسے ہاتھوں کو چھپا کر کہاں رکھوں

ریختی شاعری کی لفظیات کو جدید رنگ دے دیں تو کشور ناہید اور پروین شاکر نمودار ہوں گی:

کمال ضبط کو میں خود بھی تو آزماؤں گی

میں اپنے ہاتھ سے اس کی دلہن سجاؤں گی

(پروین شاکر)

تسلیمہ نسرین اپنی کتاب 'آمار میئے بیلا' میں جن واقعات کا تذکرہ کرتی ہیں، کشور ناہید کے ساتھ عین مماثل واقعات پیش آتے ہیں۔ تسلیمہ نسرین خوش قسمت رہیں کہ ان پر کفر کا فتویٰ صادر ہوا جو مغرب میں ان کی زبردست شہرت کا موجب بنا۔ کشور ناہید بد قسمت رہیں، ان پر کسی نے کفر کا فتوی نہیں لگایا۔

نسائیت (Feminism) کی پول تو E. G. Clery نے اپنی کتاب The feminization debates in Eighteenth Century England (Palgrave Macmillan,2005) میں کھولی ہے۔ Michael Caines نے اپنے تبصرے میں لکھا ہے:

> Clery begins with coffee and the warning that feminization or the "promise to reform through female virtue was not necessarily good thing for women. It was discourse that failed to address the real problems facing every rank of society. … In fact, it exacerbated the problems by imposing restrictive definition of idealized feminity."
>
> (Times Literary Supplement, July 29, 2005)

متن سہل ہے۔ ترجمے کی چنداں ضرورت نہیں۔ درج بالا اقتباس جس قدر اٹھارویں صدی کے لیے صحیح تھا، اس سے زیادہ اکیسویں صدی کے لیے صحیح ہے۔ دیگر خواتین شعرا کے برعکس شفیق فاطمہ شعریٰ کو نہ تو کوئی سازگار ماحول ملا نہ ہی وہ یا ان کے شوہر کسی ایسے عہدے پر فائز تھے جس کا ادبی استعمال کیا جاسکتا تھا۔ حیدرآباد جیسے شہر میں رہ کر بھی شعریٰ اجنبی ہی رہیں۔ ان کی ذاتی زندگی بھی پُر وقار اور صاف وشفاف ہے۔ شعریٰ نے کبھی اسکینڈل اور اول جلولیت کی بنیاد پر اپنی شاعری کی عمارت کھڑی کرنے کی کوشش نہیں کی۔ اردو شعرا میں بہت کم ایسے ہیں جن کی شخصیت کا پتلا ان کے کلام کے خمیر سے بعینہٖ کھڑا کیا جاسکے۔ شعریٰ ان میں سے ایک ہیں۔

شعریٰ کا assessment بطور خاتون شاعر کیا ہی نہیں جاسکتا۔ بطور خاتون ان کی شناخت صرف اس جگہ ممکن ہے جہاں 'واحد متکلم' کے طور پر یہ ضروری ہے۔ مجید امجد اور باقر مہدی نے شعریٰ کی

شاعری میں نسائیت دریافت کرنے کی کوشش ضرور کی ہے تاہم بات 'واحد متکلم' سے آگے نہیں بڑھتی، وہ بھی خال خال۔ باقر مہدی رقم طراز ہیں:

> شعریٰ نے سیتا کو ایک symbol بنا کر خود کو اس میں پیوست کر دیا ہے، اس کی نظیر مجھے اردو شاعری میں نہیں ملتی۔

نظم کا ابتدائی حصہ کچھ یوں ہے:

ترا نام لے کر سحر جاگتی ہے
ترے گیت گاتی ہے تاروں کی محفل
تری خاک پابند کی راز عظمت
تری زندگی میرے خوابوں کی منزل
کہانی تری سن کے تھرا اٹھی میں
دھڑکنے لگا دھیرے دھیرے مرا دل

نظم میں سیتا سے شعریٰ کی وابستگی کا عندیہ صرف ایک مصرعہ میں ملتا ہے۔

تری زندگی میرے خوابوں کی منزل

صرف ایک مصرعے کو بنیاد بنا کر یہ کہنا کہ "شعریٰ نے سیتا کو ایک symbol بنا کر خود کو اس میں پیوست کر دیا ہے، شعریٰ کی آفاقی شاعری کے ساتھ سراسر زیادتی ہے۔ نسائیت کے لغوی معنی عورتوں کے مساوی حقوق اور آزادی کی وکالت کے ہوتے ہیں۔ یہ حقوق زندگی کے تمام شعبوں پر منضبط ہیں مثلاً سیاسی حقوق، معاشی حقوق، سماجی حقوق وغیرہ۔ تاہم مختلف نسائی رجحانات میں زبردست تضاد پایا جاتا ہے۔ نسائی تعبیر و تشریح کو Elaine Showalter دو زمروں میں تقسیم کرتی ہیں: Feminist Criticism اور Gyno Criticism۔ Feminist Criticism کے حوالے سے Showalter کی مراد مرد تخلیق کاروں کا ان کی تخلیق میں موجود عورتوں کی شبیہ کے تئیں ہے اور ساتھ ہی ساتھ خاتون قارئین کے ساتھ قائم کردہ مکالمے ہیں۔ جب کہ Gyno Criticism سے مراد (Showalter کے حوالے سے) خواتین تخلیق کاروں کا assessment ہے۔ نسائیت کی ایک

قسم feminist criticism بھی ہے۔ یہ ایک ایسا رجحان ہے جو سماج سے بدلا لینے کی حمایت کرتا ہے۔ نسائیت پسندوں کی غالب اکثریت reverse discrimination ناپسند ہی نہیں مسترد کرتی ہے۔ لازمیت (Essentialism) خواتین فن کاروں کے ساتھ ایک مختلف رویہ رکھتی ہے۔ یعنی لازمیت خواتین کے فن پاروں کے assessment کے لیے بالعموم مستعمل پیمانوں کو ملحوظ نہیں رکھتی بلکہ یہ فرض کر لیتی ہے کہ خواتین کے فن پاروں میں لازمی جزئیات عنقا ہوتے ہیں۔ شعریٰ تمام تر احتیاط کے باوجود نقادوں کی لازمیت پسندی کا شکار ہوئیں۔ پروین شاکر، کشور ناہید اور فہمیدہ ریاض کی شاعری میں تو لازمیت کا اطلاق کیا جا سکتا ہے مگر اسے شعریٰ کی شاعری پر چسپاں نہیں کیا جا سکتا۔ لازمیت یہ تصور کر لیتی ہے کہ نسائی شاعری کے تعین قدر کے پیمانے علاحدہ ہوتے ہیں اور ان پر مروج بوطیقا کا اطلاق نہیں ہو سکتا۔ شعریٰ خود اس موضوع پر کیا کہتی ہیں ملاحظہ ہو:

> Do women poets write differently from men?
> Shera: The early women poets wrote in male idioms. They were following a tradition which was predominantly male. There was no individuality in what they wrote. For my part, I write spontaneously, in my own voice. I am not even conscious that I am writing as a woman. … A poet is a poet. The woman or man label should be dropped.
> (Interviewed by Jameela Nishat and Sirajuddin for Storyline)

حمید نسیم نے اپنے طویل، جامع اور سیر حاصل مضمون 'شفیق فاطمہ شعریٰ حکمت و عرفان کی عالمی روایت کی امین جدید عارف شاعرہ' میں شعریٰ کی شاعری کے ڈھیروں شیڈز دریافت کیے مگر نسائی شیڈ دریافت کرنے سے انکار کر دیا۔ مجھے تعجب ہے کہ باقر مہدی نے جنھیں شعریٰ سے خط و کتابت کا شرف بھی حاصل ہے کیسے نسائیت دریافت کر لی۔ مجید امجد بھی تفہیمِ شعریٰ کے دعویدار ہیں۔ 'صدا بہ صحرا' کے حوالے سے رقم طراز ہیں: "قاری اس نظم کے پردے میں بے بس، تنہا، ذی شعور، غم گزیدہ شخصیت کی ساری کیفیتوں کو محسوس کر لیتا ہے جس کے پیکر کے اندر ایک عورت کا دل ہے۔" مجھے مجید امجد سے اختلاف ہے۔ صرف پہلے بند میں نسائیت کی جھلک ملتی ہے، تاہم نظم کے مجموعی تاثر

میں نسائیت کہیں نہیں ہے۔ یہ صحیح ہے کہ انھوں نے لفظ 'سکھی' کا استعمال کیا ہے، مگر یہ ایسا ہی ہے جیسے کوئی شاعر 'اے دوست' کہتا ہے۔ جب یہ نظم تاریخ کے حدود کو تجاوز کرتی ہوئی اسطور میں داخل ہوتی ہے تو نسائیت کہاں باقی رہ پاتی ہے؟ اپنی ذات کے عرفان کی تلاش میں کوئی بھی معتبر شاعر یوں کہتا:

قرار قلب زار ہند اور برنائیِ یوناں
تجلی آل ابراہیم پر پیہم جو اتری تھی
تڑپتا شعلہ گوں خوں جاہلیت کا
چمک ریگ رواں کی سربلندی نخل صحرا کی
دیارِ حافظ و خیام کی اڑتی ہوئی خوشبو
نگاہِ غالب و اقبال کی گیتی شکن مستی

مجید امجد واحد متکلم اور 'سکھی' وغیرہ سے دھوکا کھا گئے۔ اس نظم میں ایک عورت کا کرب نہیں ایک انسان کا کرب ہے جو اتفاق سے عورت ہے۔ شفیق فاطمہ شعریٰ کی شاعری میں نسائیت کی تلاش سعی لاحاصل ہے۔

شفیق فاطمہ شعریٰ بطور شاعر پروین شاکر، کشور ناہید، فہمیدہ ریاض کے درمیان نہیں بلکہ ن۔م۔راشد، میرا جی اور فیض کے درمیان کھڑی ہیں ۔ میرا جی سے قطع نظر چند برس قبل تک شعریٰ، راشد اور فیض ایک ہی عہد میں سانسیں لے رہے تھے۔ البتہ عمر کے لحاظ سے شعریٰ، ن۔م۔ راشد اور فیض سے کافی جونیئر ہیں۔ تاہم صلاحیت کے اعتبار سے یہی بات نہیں کہی جا سکتی۔ شفیق فاطمہ شعریٰ کے متعلق مجھ سے ایک معتبر نقاد (جن کی میں بہت عزت کرتا ہوں) نے فرمایا کہ ان کی شاعری کو سمجھنے کے لیے کوئی ذہنی جمناسٹک کیوں کرے؟ اب میرا جی کے متعلق شاہد احمد دہلوی کا فرمایا ہوا ملاحظہ ہو: "جتنی پیچیدہ نظم لکھتے تھے اتنی ہی صاف نثر لکھتے تھے۔" پیچیدہ شاعری تک رسائی حاصل کرنے کے لیے ذہنی جمناسٹک ناگزیر ہے۔ پیچیدگی ناپسندیدہ اور غیر معتبر کب سے ہو گئی؟ اگر تخلیق کار اپنے فن کے تئیں مخلص ہو تو پیرایۂ اظہار اس کا ذاتی معاملہ ہے۔ قاری یا نقاد کی کم مائیگی اور نارسائی فن

کار کے قد کی کوتاہ کاری کی مرتکب نہیں ہو سکتی۔ قاری اور نقاد کی اسی فرار پسندی نے غالب کو یہ کہنے پر مجبور کر دیا: گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی۔

اقبال کی شاعری کو سمجھنے کے لیے بھی تو عہد نبویؐ اور اسلامی تاریخ سے گہری وابستگی ضروری ہے، ورنہ "اگر چہ بت ہیں جماعت کی آستینوں میں" کسی کے فہم و ادراک کے دائرے میں کس طرح داخل ہو گا۔ اگر آپ کو اپنی جمناسٹک سے پرہیز ہے تو آپ کو بیشتر جدید ادب کو مسترد کر دینا ہو گا۔ آپ انور سجاد کی 'سنڈریلا' اور خالدہ حسین کی 'ہزار پا' کو کس خانے میں رکھیں گے؟ جدیدیت کی کثیر تہی داخلیت ذہنی جمناسٹک نہیں تو اور کیا چاہتی ہے؟ شفیق فاطمہ شعریٰ مشکل ضرور ہیں، تاہم مشکل پسند نہیں۔ ان کا وسیع المطالعہ ہونا ان کی خوبی ہے خامی نہیں۔ جب وہ آمد کی کیفیت میں نظمیں کہتی ہیں تو ان کا ذہن حال کی کیفیت میں نہیں رہتا۔ واضح رہے کہ حال سے مراد حال (زمانہ) ہے، حال قال نہیں۔ 'گڑیا گھر' ان کی مشہور نظم ہے۔ نظم شروع تو ہوتی ہے، ان کی حیدرآباد آمد سے:

سڑک کہتی ہے نامانوس قدموں سے
ذرا آہستہ چل گڑیا
سمٹتا سایۂ اشجار کہتا ہے
یہاں پر سے گزرنے کی مناہی تو نہیں لیکن
ذرا مجھ سے پرے ہٹ کر گزرنا ہے

مگر یہ نظم فوراً حیدرآباد کے حدود سے باہر نکل جاتی ہے۔ دونوں کی گنتی اور شور شرابے پر مبنی جمہوریت پر شعریٰ کچھ یوں طنز کرتی ہوئی نظر آتی ہیں:

پکارے جا رہا ہے شاخ پر کاگا
مرا آنگن تو اس کا منچ ہے گویا
پکارے جا رہا ہے
کون جیتا ووٹ کے آدھار پر اور کون ہارا ہے

جمہوریت پر اقبال نے بھی طنز کیا تھا تاہم وہ طنز جمہوریت کی فکری اساس پر تھا۔ شعریٰ جمہوریت جیسی کہ ہے (Democracy at is) کو سوالوں کے گھیرے میں لاتی ہیں۔ یہ نظم کچھ اور پھیلتی ہے: کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے! اب وسطی ایشیا اور سوویت روس کے زوال کا منظر ہے۔ یکایک ایک مقید قوم آزاد ہوتی ہے۔ یہ ایک ایسی قوم ہے جسے دنیا فراموش کر چکی تھی۔ یہ مان لیا گیا تھا کہ بولشیوک انقلاب کے تیز و تند تھپیڑوں میں وسطی ایشیا کی اصل آبادی کی شناخت خس و خاشاک کی طرح اڑ چکی ہے۔ اس بند میں دیوارِ برلن کے مسمار ہونے کا بھی علامیہ ہے:

بساط یاد ہو
کچھ اور پھیلا کر بچھانا چاہیے
جہاں تک حلقۂ یک رنگی احوال مل جائے
وہاں پھونکوں میں کش در کش اڑانا ہے
دھواں یہ کھوکھلے سایوں میں لہراتا ہوا دائم
ہزاروں تیشے ہوں ضرب آزما جیسے
کسی دیوارِ آہن پر

اٹھانے آئے ہیں ملبہ عجائب گھر

ابہام ہے تو ضرور مگر شعریٰ موضوع کو open-ended نہیں چھوڑتیں۔ شور شرابے والی جمہوریت سے متعلق دوسرے بند میں اگر لفظ 'مانک' کی تکرار پر نظر ڈالیں تو بات واضح ہو جاتی ہے۔ درج بالا مصرعوں کے معنی کے دریچے بھی آنے والے چند مصرعوں کے ذریعے واضح ہو جاتے ہیں:

نہ در عہد سلیمان ابن داؤد
نہ در ایام بو بکر وف بن سعد
نہ در ایام بو بکر ابن سعد وف
کسی مجہول و معروف

شبہ صاحب قرآن

لفظ کے زیر و زبر تک کو نہیں چھوڑا

کسی کو یہ شکایت ہو سکتی ہے کہ نظم میں موضوعاتی تسلسل نہیں؟ دراصل ہر بند اپنے آپ میں تقریباً مکمل نظم ہے۔ ہیئت و ساخت کے اعتبار سے آپ اسے ایک طویل غزل معریٰ کہہ سکتے ہیں۔ تاہم شعریٰ کی نظم میں ایک داخلی تسلسل ہے اور مکمل اکائی کی شکل میں بھی اس کی ایک معین شناخت ہے۔ یہ تو ترکیب بند سے علاحدہ کوئی تجربہ ہے۔ باقر مہدی نے شعریٰ کے دونوں مجموعوں 'آفاق نوا' اور 'گلۂ صفورہ' کی بیشتر نظموں کو نثری قرار دیا ہے۔ ملاحظہ ہو:

> (آفاقِ نوا) کی پہلی نظم نہایت ہی متاثر کن ہے اور نثری نظم کے زمرے میں آتی ہے۔" نظم کا پہلا بند ملاحظہ ہو، نثری نظم یوں شروع ہوتی ہے۔... ان کی نثری طویل ترین نظم (شاید) ایک دعائیہ سے آگے نہیں جاتی اب یہ نثری نظم (بازی گاہ الفاظ و معنی) تاریخ کا ایسا موڑ لیتی ہے۔...

آخر الذکر نظم کی تقطیع آئندہ صفحات میں کی گئی ہے۔ دیگر نظموں کے متعلق یہی کہنا ہے، تمام موزوں ہیں۔ تاہم 'آفاق نوا' کا منظوم پیش لفظ نثری ہے۔ چوں کہ یہ صرف آہنگ میں لکھی گئی نثر ہے، اسے نثری نظم نہیں کہا جا سکتا۔ ملاحظہ ہو:

سیّارے گردش کرتے رہیں گے
ستاروں کے اطراف
اور ہم
اپنے ناموں اور سراپاؤں کے ساتھ تیرے نام
اور تیرے سراپا کی
جھلک لکھتے رہیں گے

شعریٰ کا مطالعہ اس قدر وسیع ہے کہ یہ فرض کیا جا سکتا ہے کہ انھوں نے خلیل جبران کی تحریروں سے متاثر ہو کر اس طرح کی نثر لکھی۔ اثر قبول کرنے میں کوئی قباحت نہیں۔ یہ اسلوب شاعر

اور نوبل انعام یافتہ رابندر ناتھ ٹیگور سے لے کر انیس جنگ (انگریزی کی صحافی جنھیں انگریزی کی چند کتابوں کی تصنیف کا شرف حاصل ہے) تک کا ہے۔ دوسری بات یہ کہ مشہور اور بڑے تخلیق کار لسانی قیود سے آزاد ہوتے ہیں۔ ٹیگور، غالب اور اقبال بالترتیب صرف بنگلہ اور اردو کے بڑے شاعر نہیں بلکہ دنیا کے بڑے شاعر ہیں۔

شفیق فاطمہ شعریٰ کی بعض بظاہر سہل نظر آنے والی نظموں میں بھی یہ کیفیت تلاش کی جاسکتی ہے۔ حمید نسیم نے خلد آباد کی سرزمین کے تجزیے میں اس جانب واضح اشارہ کیا ہے۔ 'شب نامہ' شعریٰ کی بہترین نظم ہے۔ پہلی قرأت میں تو یہ نظم قاری کو اپنی لفظیات اور اپنے آہنگ کی رو میں بہا لے جاتی ہے۔ تاہم نظم پیچیدہ ضرور ہے۔ اس کی پیچیدگی کو decode کرنے کے لیے ٹیپ کے مصرعوں کو پہلے لکھ لیا جائے۔

نظر اور نظاروں کے مابین
حجاب جتنے بھی ہیں شان بے نیازی کے
انھیں اٹھاتے ہوئے جان کی اماں مانگیں
وگرنہ فاصلہ رکھ کر سوال دہرائیں
جواب بھی بہ اشارات رائگاں مانگیں
شناخت کے لیے اپنا کوئی نشاں مانگیں

پہلے ہی بند میں ایک مصرع ہے:

سراغِ رحمت کامل یہ اونگھتا پہرا

پوری نظم رحمت کامل کا سراغ پانے اور اس کے ذریعے اپنی ذات کا عرفان حاصل کرنے کے گرد گھومتی ہے۔ کبھی اس میں بھکشوؤں کی ریاضت کا ذکر ہے تو کہیں حضرت موسیٰ علیہ السلام کا واقعہ ہے۔ نظم اس امید پر ختم ہوتی ہے کہ یہ تلاش سعی لا حاصل نہیں بلکہ زندگی کا حاصل ہے۔

کسی بھی موڑ پہ درماندہ کھوج کی خاطر
گر پڑا کوئی موتی شکستہ مالا کا

ملے ملے نہ ملے پھر بھی ڈھونڈنا ہے ضرور

لبِ لباب یہ کہ شعریٰ کی شاعری کہیں کہیں پیچیدہ ضرور ہے۔ تاہم اس قدر نارسا بھی نہیں۔ البتہ سہل پسند قاری یا نقاد فرار اختیار کر سکتے ہیں۔

شعریٰ، ن۔م۔راشد اور فیض کے مماثل اس حد تک ہیں کہ فیض وراشد کے یہاں بھی لفظیات کی رو اور آہنگ کا بہاؤ ہے۔ مگر قرابت کتنی بھی ہو کوئی نئی بات پیدا نہ ہو گی۔ شعریٰ کے یہاں ہر نئی قرات معنی دا سرار کے لیے دریچے وا کرتی ہے۔ اگر قاری خود کثیر المطالعہ ہو تو شعریٰ اسے ایک ایسی اساطیری اور ماورائی دنیا کی سیر کراتی ہیں جو اس کا دیکھا بھالا تو نہیں تاہم اس کے فہم وادراک سے بالا بھی نہیں۔

ن۔م۔ راشد ایران میں اجنبی ہی رہے۔ بیرک کے باہر ان کی کوئی دنیا نہ تھی۔ وہ کبھی زندگی سے بھاگ کر دریچے کے قریب محبوبہ کی بانہوں میں فرار کی تلاش کرتے رہے تو کبھی کسی سفید فام عورت سے اربابِ وطن کی بے بسی کا انتقام لیتے رہے۔ تاہم راشد کے یہاں بھی Effervescent lyricism پائی جاتی ہے۔ ان کا ڈکشن زبردست ہے۔ شمس الرحمن فاروقی کے مطابق راشد کا آہنگ ہی ان کی انفرادیت ہے۔ سیاسی اور سماجی شعور تو ہر دو کان میں دستیاب ہے۔ راشد کے یہاں بھی سیاسی اور سماجی شعور راست بیانیہ کی طرح سامنے آتا ہے۔ قاری کو جھنجوڑتا نہیں۔ فیض کو بھی زندگی میں کافی شہرت ملی۔ جائز ملی۔ یہ ان کا حق تھا۔ تاہم اس کا یہ مطلب نہیں کہ انھوں نے pinnacle of glory یعنی بامِ عروج پر خود کو فائز کر لیا۔ شاید ہی کوئی انکار کر سکے کہ فیض کی شاعری رومانیت اور اشتراکیت کا محلول ہے۔ فیض صاحب نے آزادی پر نظم کہی، شعریٰ نے بھی کہی۔ شعریٰ کی نظم 'خوابوں کی انجمن' کے چند اشعار کے پیش نظر یہ کہا جاسکتا ہے کہ آزادی سے ہ میں وہ کچھ نہیں ملا جس کے ہم خواہاں تھے۔

اے وطن بتا تجھ کو چھوڑ کر کہاں جائیں
تیرے ذرے ذرے سے ہم نے روشنی پائی
دل کی دھڑکنوں میں ہے رات دن یہی دھڑکا

کل کے دن کہاں نازل ہوگی شام تنہائی
بے قرار ہے دل میں ، شعلہ بار ہے دل میں
اک فغاں کہ ہے جس میں فصلِ گل کی رسوائی
اے بہشتِ گم گشتہ تجھ میں تجھ کو ڈھونڈے گی
تجھ کو تجھ میں پائے گی میری آبلہ پائی
سازگار ہو گا پھر وقت یا نہیں ہو گا
اب تو جو بھی ہوتا ہے فیصلہ یہیں ہو گا

حمید نسیم فرماتے ہیں:

میری ناچیز رائے میں اس موضوع آزادی کے بعد اس پائے کی اور کوئی نظم نہیں کہی گئی ۔ اس نظم میں فیض صاحب کی نظم 'یہ داغ داغ اجالا' سے کہیں زیادہ Pathos اور کہیں زیادہ spontaneity ہے۔

میں حمید نسیم کی اس رائے سے سو فیصد متفق ہوں۔ فیض کی نظم 'تنہائی' کو جو شہرت ملی میراجی کی 'تنہائی' کو کہاں میسر ہوئی۔

فضا میں سکوں ہے
المناک، گہرا، گھنا، ایک اک شے کو گھیرے ہوئے، ایک
اک شے کو افسردگی سے مسل کر مٹاتا ہوا، ہے اماں
بے محل، نور سے دور ظ پھیلی فضا میں سکوں ہے (تنہائی۔ میراجی)

اس ایک بند میں جس قدر یاسیت اور لاتعلقی (pathos and alienation) ہے، فیض کی پوری نظم میں نہیں۔ فیض تو مے و مینا و ایاغ میں نروان ڈھونڈ لیتے ہیں مگر میراجی تو اس یاسیت اور لاتعلقی سے مملو سکون سے دور بھاگنے کی کوشش کرتے ہیں اور ناکام رہتے ہیں۔

میراجی کی بعض نظمیں پیچیدگی میں شعریٰ کی نظموں کے مماثل ہیں۔ تاہم میراجی جن حالات سے گزرے بیشتر قارئین ان سے واقف ہیں۔ میراجی کی بیشتر نظمیں ان کی ذاتی زندگی کی عکاسی کرتی

ہیں۔ شعریٰ کی بیشتر نظمیں صرف ان کی ذاتی زندگی کی عکاسی نہیں کرتی ہیں، لہٰذا شعریٰ کی نظموں کے جوہر تک رسائی کے لیے صرف ان کی ذاتی زندگی سے واقفیت کافی نہیں، کچھ اور چاہیے۔

تاریخی شعور

یہ امر حیرت انگیز ہے، واقعی حیرت انگیز! شعریٰ کی شاعری میں تاریخی شعور کی نشان وہی نہیں کے برابر کی گئی ہے۔ حمید نسیم نے شعریٰ کے مراسلوں سے ان کے تاریخی شعور کو دریافت کیا، ان کی نظموں سے نہیں۔ شعریٰ کے دوسرے مجموعے کا تو نام ہی "گلۂ صفورہ" ہے۔ صاحب نظر کے لیے تو یہ نام ہی کافی تھا (مفصل تذکرہ آگے آئے گا)۔ در اصل شعریٰ کا تاریخی شعور تاریخ واریت (Chronology) پر انحصار نہیں کرتا، یہ chronology سے کافی آگے چلتا ہے۔ یہ شعور ان واقعات سے مواد حاصل کرتا ہے جب تاریخ نویسی تھی ہی نہیں۔ واقعات انبیا کے ہیں۔ قرآن میں درج ہیں۔ دیگر آسمانی کتابوں میں موجود ہیں۔ انھیں اساطیری واقعات صرف اس بنا پر نہیں کہا جاسکتا کہ یہ تاریخ نویسی کے اصول پر درج نہیں۔ اصل واقعات مختلف منابع سے ایک ہی مشکل میں برآمد ہوتے ہیں۔ البتہ فروعات میں اختلاف ہو سکتا ہے۔

حضرت صفورہ حضرت شعیبؑ کی بیٹی تھیں۔ ایک روز وہ اپنی سہیلیوں کے ساتھ ایک کنویں کے نزدیک کھڑی تھیں کہ کوئی کنویں کے منہ پر رکھا بھاری پتھر ہٹائے تو وہ اپنی بکریوں کو پانی پلائیں۔ پھر نہایت ہی بھاری تھا، حضرت موسیٰ;۱۷۴; وہاں سے گزر رہے تھے، انھوں نے بھاری پتھر ہٹا دیا۔ حضرت صفورہ کے گلے کی بکریوں نے پانی پیا۔ بعد میں حضرت شعیبؑ نے حضرت صفورہ کا نکاح حضرت موسیٰؑ سے کر دیا۔ کوہِ طور کا واقعہ اس وقت پیش آیا جب حضرت صفورہ دردِ زہ میں مبتلا تھیں۔ حضرت موسیٰؑ جب کوہِ طور سے لوٹے تو صاحبِ اولاد ہو چکے تھے۔ اللہ کے حکم سے انھیں حضرت صفورہ کو اسی حالت میں چھوڑ کر مصر جانا تھا۔ حضرت صفورہ نے اس کی اجازت بخوشی دے دی۔ حضرت موسیٰؑ کو عصا حضرت شعیبؑ نے دیا تھا۔ نظم "گلۂ صفورہ" میں شعریٰ نے "سنگ سرِ چاہ" کے استعارے سے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ انسان کو ابھی انسان بننا ہے اور انسان اور انسانیت کے درمیان ابھی بھی سنگ گراں حائل ہے۔ واضح رہے کہ 'سنگ سرِ چاہ' نظم میں استعمال کیا گیا ہے۔

مگر سنگِ گراں جو درمیان تشنگی و آداب حائل ہے
صفورہ کی نظر میں ہے
ابھی مدین سفر میں ہے
قوی ہیکل پہاڑوں ناز نیں تن رہ گزاروں سے
بہت آگے
اسے بڑھنا ہے
سطحِ ارتقا آدمیت تک

بات ظاہر ہے۔ اگر قاری کے تاریخی شعور کی سطح بلند نہ ہو تو یہ نظم سر کے اوپر سے گزر جائے گی۔ بہ صورتِ دیگر نظم نہایت ہی آسان ہے۔ لفظ 'مدین' معنی تک رسائی میں معاون ہے۔ حضرت موسیٰؑ فرعون کے ممکنہ عتاب کے پیش نظر مصر سے نکل کر مدین میں پناہ گزیں تھے تو حضرت صفورہ سے ملاقات ہوئی۔ اس ضمن میں شعریٰ کی نظم 'بازی گاہ الفاظ و معنی' کا ذکر شاید ضروری ہے۔ باقر مہدی نے اس نظم کا طویل تجزیہ کیا ہے (جامعہ، جلد ۱۱۰، شمارہ ۳،۲،۱، جنوری تا مارچ ۲۰۰۴)۔ ایک تو باقر مہدی اسے نثری نظم کہتے ہیں جب کہ یہ آزاد نظم ہے یعنی بحر میں ہے۔ دوسری بات یہ کہ وہ فرماتے ہیں:

یعنی کربلا کا ذکر آگیا (کیا محترمہ نے حضرت علیؓ اور حضرت عائشہؓ کی جنگ کو نظر انداز کر دیا ہے)۔
حضرت امام حسین کا قتل ہو چکا ہے یزید کے پاس:
(خط کشیدہ جملے قابل توجہ ہیں۔ یہ باقر مہدی کہہ رہے ہیں، شعریٰ نہیں)
طشت شاہی جس مقتول کا سر[1]
کیا تمھیں معلوم ہے وہ کون تھا

[1] ۔ اصل مصرعہ یوں ہے: طشت شاہی میں ہے جس مقتول کا سر۔ (سکندر احمد نے باقر مہدی کے نقل کردہ مصرعے کی گرفت بھی کی ہے۔ ممکن ہے یہ کتابت کا سہو رہا ہو)۔ ہاشمی۔

وہ بیاباں کی ہوا کا سیل
وہ بجلی کا کڑکا تھا مجسم
جس نے بد اعمالیوں کو
اقتدار وقت کی
واجب التعزیر گردانا
تبھی لازماً نوبت یہ آئی

باقر مہدی کے ذی علم اور باشعور ہونے پر کوئی کلام نہیں۔ تاہم یہ نظم فاعلاتن کی تکرار پر مشتمل ہے۔ کہیں کہیں زحاف کا استعمال ہے۔ ملاحظہ ہو:

کیا تمھیں معلوم ہے وہ کون تھا
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

وہ بیاباں کی ہوا کا لیل (وہ بج)
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

لی کا کڑکا
فاعلن

اس نظم کو میں نے باقر مہدی کے مضمون سے نقل کیا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بند کا پہلا مصرع مصنف کی ستم ظریفی کا شکار ہو گیا ہے۔ مصرع نہ صرف عروضی اعتبار سے ناموزوں ہے بلکہ نحوی اعتبار سے بھی غلط ہے ورنہ 'طشت شاہی جس مقتول کا سر' میں کئی درمیانی الفاظ چھوٹ گئے معلوم ہوتے ہیں کیوں کہ طشت شاہی کے بعد 'میں' ضرور ہونا چاہیے تھا۔ دوسری بات شعریٰ کبھی سامنے کے استعارے استعمال نہیں کرتیں۔ کربلا تو سامنے کا واقعہ ہے۔ اگر یہ واقعہ حضرت حسینؓ کا ہوتا تو وہ یہ کیوں لکھتیں: "کیا تمھیں معلوم ہے وہ کون تھا"۔ جملہ مومنین حضرت حسینؓ کی عظمت کے قائل ہیں اور انھیں معلوم ہے کہ وہ کون تھے۔ شعریٰ حضرت حسینؓ کے لیے کبھی "تھا" کا استعمال نہیں کریں گی۔ باقر مہدی صحیح کہتے ہیں کہ اگر یہ واقعہ کربلا سے تعلق رکھتا ہے تو جنگِ جمل کی الجھنیں باقی رہ جاتی

ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ یہ واقعہ کربلا سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ یہ واقعہ تو حضرت یحییٰ علیہ السلام سے تعلق رکھتا ہے۔

بنی اسرائیل میں ملکہ نام کی ایک عورت تھی۔ اس کے پہلے شوہر کی طرف سے ایک بیٹی تھی جس سے اس کا دوسرا شوہر بادشاہ ہیروڈ (Herod) نکاح کرنا چاہتا تھا۔ جملہ بنی اسرائیل نے اسے جائز ٹھہرایا مگر حضرت یحییٰ منع کرتے رہے۔ سزا کے طور پر ان کا سر قلم کر کے طشت میں بادشاہ کے سامنے پیش کیا گیا۔ اسلام میں اس قدر ہی درج ہے۔ حضرت یحییٰ کی شہادت کے متعلق عجیب و غریب باتیں اسرائیلیات مشہور ہیں۔ لیکن صحیح یہ ہے کہ اس کی کوئی اصل نہیں (حفظ الرحمن سیوہاروی: قصص القرآن ۳: ۲۷۰-۳۷۱) مثلاً یہ کہا جاتا ہے کہ سر بریدہ نبی کا خون ابلنے لگا۔ خون نہ صرف تھالی میں ابلتا ہے بلکہ مزار پر بھی جوش مارتا ہے اور قدرتی آفات کی ظہور پذیری کے بعد ہی اپنی فطری حالت میں آتا ہے۔ بریدہ سر اور خون بولتے ہیں۔ البیرونی کی شامی تقویم کے ماہِ آب کی ۲۹ تاریخ کو حضرت یحییٰ کے سر کاٹے جانے کا ذکر کرتا ہے۔ اگر واقعہ مذکور کو حضرت یحییٰ سے منسوب سمجھا جائے تو جنگِ جمل کے متعلق باقر مہدی کی الجھنیں خود بخود دور ہو جاتی ہیں۔

"شب خون" کے مئی ۲۰۰۵ء کے شمارے میں بھی شفیق فاطمہ شعریٰ کی ایک نظم ہے۔ نظم تو عراق (اور افغانستان) کے حالیہ واقعات پر مبنی ہے۔ مگر اس کا تاریخی پس منظر سر چڑھ کے بولتا ہے۔

زنداں کی روایت رومن سمراٹوں سے چلی
صدیوں سے باری باری سپر پاور
و کسریٰ قیصر
بس دس برسوں میں ہزیمت خوردہ ہوئے
تاریخ ہے حیران اور ششدر
شاہان صفوی نے ایران سے دیس نکالا دیا
مکتوب کو۔۔۔

"شب خون" کے ہی کسی گذشتہ شمارے میں خالدہ حسین کی کہانی 'ابن آدم' شائع ہوئی تھی۔ پس منظر میں عراق کے حالیہ واقعات ہی تھے۔ تاہم خالدہ حسین کی کہانی میں کوئی تاریخی پس منظر نہیں تھا جب کہ افسانے میں اس کی گنجائش تھی۔ شعریٰ نے اس خلا کو پُر کر دیا۔ خالدہ حسین کے افسانے اور شعریٰ کی نظم کو یکے بعد دیگرے پڑھنے سے ایک عجیب کیفیت پیدا ہوتی ہے۔

تاریخی شعور کے حوالے سے شعریٰ کس قدر حساس ہیں اس کا اندازہ 'سوغات' میں حسن عسکری کے مضمون 'تاریخی شعور' سے متعلق ان کے مراسلے سے ہوتا ہے:

> عسکری صاحب اس مقالے میں اپنی تاریخ ہی کو تاریخ مان کر چلے ہیں جو شاہی خاندانوں کے عروج وزوال کی رواداری سے عبارت ہے۔ مگر ہماری تاریخ میں اس تاریخ کے متوازی وقت کی رفتار کو صحیح سمت عطا کرتی ہوئی ایک راہ چلی آرہی ہے۔ اس میں محکوم طبقہ رعایا کے مقام سے اوپر اٹھ کر آزاد شہریوں کے درجے کا طلب گار نظر آتا ہے۔ شاید اس مقصد کے حصول کی تڑپ ہی اس تاریخ کی روح ہے۔ یہ تاریخ اب تک غیر مرتبہی غیر مسطور نہیں۔

فنی اسلوب

فارسی اور عربی شاعری کا اس خاکسار کا مبلغ علم ایسا نہیں کہ لوگوں میں رشک یا حسد کا جذبہ پیدا ہو۔ اردو میں کچھ شد بد کا دعویٰ تو کیا ہی جا سکتا ہے۔ بعض بحروں کو مترنم کہا جاتا ہے اس منطق کی لازمی توسیع تو یہ ہوئی کہ دیگر بحریں یا تو مترنم نہیں یا کم مترنم ہیں۔ بحروں کا مترنم یا غیر مترنم ہونا ان کے استعمال پر انحصار کرتا ہے۔ جس طرح بحریں ترنم پیدا کرتی ہیں ٹھیک اسی طرح لفظ و فکر بھی ترنم کے موجب بننے کی صلاحیت رکھتے ہیں ورنہ:

پڑوسی کی چھت پر جو بندر گرا ہے   دھڑا دھڑ مری نیند کا گھر گرا ہے

اور

بنا کر فقیروں کا ہم بھیس غالب   تماشائے اہلِ کرم دیکھتے ہیں

ترنم کے اعتبار سے یکساں قرار پائیں گے۔ دھڑا دھڑ اور تماشا ہم وزن میں مگر فصاحت کے اعتبار سے؟ شعریٰ کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ جس بحر کا بھی انتخاب کریں لفظ و فکر سے ایک ایسا آہنگ پیدا کرتی ہیں کہ بہ قول حمید نسیم قاری Effervescent lyricism کی رو میں بہتا چلا جاتا ہے۔

دیوانِ شمس تبریزی میں متعدد بحروں کا استعمال کیا گیا ہے اور سب ایک سے ایک مترنم ہیں۔ شعریٰ کے یہاں بھی متعدد بحروں کا استعمال ہے۔ پر جب یہ بحریں شعریٰ کے لفظ و فکر سے آراستہ ہوتی ہیں تو powerful poetic stream کی صورت میں قاری کو وجد کے دھارے میں بہالے جاتی ہیں۔ یعنی This powerful poetic stream sweeps the readers off their feet۔ باقر مہدی کو شعریٰ کی بعض نظموں کے نثری ہونے کے متعلق غلط فہمی اس لیے ہوئی کہ وہ اچھے شاعر تو ہیں ماہر عروض نہیں۔ شعریٰ تسکین اوسط، تحتیق، معاقبہ، مراقبہ، مکانفہ وغیرہ صنعتوں کا اس قدر استعمال کرتی ہیں کہ باقر مہدی تو کیا ماہرینِ عروض بھی دھوکا کھا جائیں۔ مثلاً 'شہر نوا' کا ایک بند:

افتادہ بہ ظاہر سب راہیں
رہتی ہیں پیہم سر گرداں
سب بستے اجڑتے گاؤں نگر
شر نار تھی نر واسی
پیہم دہراتے ہوئے
وہ بیتی باتیں جن کا کوئی انت نہیں

پوری نظم فعلن فعلن کی تکرار پر ہے۔ 'افتادہ بہ ظاہر سب راہیں' میں 'د'، بظاہر میں 'بہ'، 'ظ' متواتر متحرک ہیں۔ تخلیق کے عمل سے 'بہ' ساکن ہو جاتی ہے اور پورا مصرع فعلن، فعلن کی تکرار پر ٹوٹتا ہے۔ تیسرے مصرعے میں بستے کی 'یا' گر جاتی اور گاؤں کا 'واؤ' بھی گرتا ہے۔ لہٰذا یہ مصرع بھی فعلن، فعلن پر ٹوٹتا ہے۔ اس مصرعے کی خاص بات یہ ہے کہ یہ مصرع end-stopped نہیں یعنی یہ کہ

مصرع تو ختم ہو جاتا ہے بات ختم نہیں ہوتی۔ یہ ایک Run-on-line ہے۔ اب اگر چوتھا مصرع بھی تیسرے مصرعے کے نیچے یعنی:

سب بستے اجڑتے گاؤں نگر
شر نار تھی نرواسی

کی طرح سے شروع ہو تو ایک جھٹکا سا لگتا ہے، اس لیے شعریٰ نے اسے اس طرح لکھا ہے:

سب بستے اجڑتے گاؤں نگر
شر نار تھی نرواسی

اس تکنیک (Spatial Technique) کی وجہ سے نظم کا فطری بہاؤ (Natural Flow) قائم رہتا ہے۔

تکنیک یعنی بات کو اگلے مصرعے میں ختم کرنے کی روایت اردو شاعری میں نئی نہیں ہے۔ حمید نسیم نے شعریٰ کو رائدانہ درجہ دیا ہے جو غالباً صحیح نہیں۔ غزلوں میں Run-on مصرعوں کی بھرمار ہے۔ درج ذیل مثالوں میں صرف مصاریع اولیٰ کو لیا گیا ہے، جن میں بات مکمل نہیں ہوتی:

۱۔ بنا کر فقیروں کا ہم بھیس غالب
۲۔ موت کا ایک دن معین ہے
۳۔ مجھ کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب میں نے

درج بالا مصاریع مشہور اشعار سے لیے گئے ہیں لہٰذا دوسرے مصاریع کی ضرورت نہیں۔ میراجی اور ن۔م۔راشد کے یہاں بھی run-on مصاریع پائے جاتے ہیں۔

مجھے اے میری ذات، اپنے آپ سے
نکل جانے دے (ن۔م۔راشد)

"مجھے اے میری ذات، اپنے آپ سے" ایک run-on-line ہے۔

نرم و نازک، تند اور تیز
میٹھا میٹھا درد میرے دل میں جاگا (کیف حیات، میراجی)

'نرم و نازک'، 'تند و تیز' ایکRun-on line ہے۔ ہو سکتا ہےRun-on line تکنیک مغرب میں عظیم صنف کا درجہ رکھتی ہو، اردو میں یہ اس قدر عام ہے کہ یہ تکنیک شعریٰ کی انفرادیت کی وجہ نہیں بن سکتی۔

شعریٰ سنگلاخ زمینوں سے اس قدر سبک روی سے نکل جاتی ہیں کہ مشکل سے مشکل بحریں، بحر خفیف (فاعلاتن مفاعلن فعلن) معلوم ہونے لگتی ہیں۔ آزاد نظموں میں شعریٰ نے جس عروضی تنوع کا ثبوت دیا ہے قابل غور ہی نہیں قابل ذکر بھی ہے۔ ن۔م۔ راشد آزاد نظموں کے حوالے سے بڑے شاعر ہیں، تاہم انھوں نے گنی چنی بحروں پر ہی اکتفا کیا ہے۔ مثلاً متقارب (فعولن سالم اور مزاحف)، رمل (سالم اور مزاحف)، ہزج (مفاعلن کی تکرار) وغیرہ۔ شعریٰ کے یہاں مختلف النوع بحروں اور صنعتوں کا نا قابلِ تقلید امتزاج ہے۔ مفاعلن کی تکرار پر مشتمل 'مجذوب' جو میری پسندیدہ نظم ہے، کا ایک بند ملاحظہ ہو:

ہمیں بھی آج اوک سے پلاؤ
جام سے نہیں
کہ ہم کو ریگ زار کی مسافتوں نے ڈس لیا
ذرا سی اوس پنکھڑی پہ جذب ہو سکی نہیں
کہ ہم نے اس کو نغمۂ صبا میں عام کر دیا
ذرا سی اُوس پنکھڑی پہ جذب ہو سکی نہیں
کہ ہم نے اس کو نغمۂ صبا میں عام کر دیا

نظم کا عنوان ہی ہے 'مجذوب'۔ آپ صوفیا سے سرزد چند شطحیات پر غور کریں:

سبحانی سبحانی ما اعظم شانی۔(پاک ہے میری ذات، پاک ہے میری ذات، میری شان کس قدر بلند ہے۔ بایزید بسطامی)

انا ربی الاعلیٰ (میں 'ربی الاعلیٰ' ہوں۔ بایزید بسطامی)

انی انا لا الٰہ الا انا فاعبدون (میں، میں ہوں، میرے سوا کوئی معبود نہیں پس میری عبادت کرو۔ بایزید بسطامی)

شیخ جنید بغدادی کا شمار محتاط صوفیا میں ہوتا ہے۔ تاہم عالم سکر میں انھوں نے فرمایا: لیس فی جنتی سوی اللہ ۔(میرے حصے میں سوائے اللہ کے کوئی نہیں ہے)۔

شیخ ابو بکر شبلی پہلے صوفی ہیں جنھوں نے تصوف کے اسرار کو سب سے پہلے منبر پر بیان کیا۔ انھوں نے فرمایا: "النقطۃ الی تحت الباء۔"(میں وہ نقطہ ہوں جو بسم اللہ کی ب کے نیچے ہے۔)

"ذرا سی اوس پنکھڑی پہ جذب ہو سکی نہیں" کی وضاحت درج بالا شطحیات سے بہتر ہو سکتی ہے کیا؟

بحر کا استعمال اور اس استعمال سے سیلاب کی سی کیفیت پیدا کرنا کوئی شعریٰ سے سیکھے:

بسان خضر ہاتھ تھام لو
بسان خضر ہاتھ تھام کر لیے چلو

دوسرے مصرعے میں صرف تین الفاظ کا اضافہ اور ایک لفظ کی تخفیف ہے۔ 'لو' ہٹ گیا ہے اور 'کر لیے چلو' کا اضافہ ہو گیا ہے۔ دونوں مصارع کے امتزاج (Synergy) سے جو سیلاب سا بہاؤ پیدا ہوا ہے، اس کا اندازہ کوئی بھی لگا سکتا ہے۔ یہ تکرار المصاریع تو ہے تاہم ترمیم کے ساتھ۔

کہا جاتا ہے کہ بحر رجز کے بنیادی رکن میں تف علن اونٹ کی آہستہ چال سے ملتی ہے۔ مارٹن ہارٹ مین (Martin Haartman) کے مطابق اگر اونٹ کی چال کو درمیان سے رکن کے مطابق توڑا جائے تو مس تف علن کا استخراج ہوتا ہے۔ گستاف ہوائشر (Gustav Hoeischer) کے مطابق قدیم ترین بحر بحر رجز ہے۔ مفر بن نزار اپنے اونٹ سے گر پڑا اور ایک ہاتھ تڑوا بیٹھا اور چلانے لگا "واید آہ" یعنی 'ہائے میرا ہاتھ، ہائے میرا ہاتھ'۔ یہ الفاظ اس کے منہ سے خاص زیر و بم سے ادا ہو رہے تھے۔ اونٹوں نے اس آواز کو سنا اور تیز چلنے لگے۔ اس سے عربوں کو یہ اندازہ ہوا کہ اگر اس طرح کی آواز نکالی جائے تو اونٹ تیز چلنے لگتے ہیں۔ اونٹوں کو تیز چلانے کے لیے "حدی خوانی" کی ایجاد ہوئی اور اسے ہی رجز کہتے ہیں۔ رجز کا بنیادی رکن مس تف علن ہے۔ اردو اور فارسی میں اس بحر کی مطوی شکل

(مفتعلن) کی تکرار میں غزلیں اور نظمیں بہت کم ملتی ہیں۔ لوگ اسے ایسی بحر تصور کرتے ہیں جس سے حال آ جائے۔ آئے بھی کیوں نہیں، اس کے استعمال سے اونٹ بھی تیز چلنے لگتے ہیں۔ اقبال نے بحر رجز کا استعمال بخوبی کیا ہے:

باغ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں کارِ جہاں دراز ہے اب میرا انتظار کر

مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن (بحر رجز مثمن مطوی مخبون)۔

تاہم مطوی رکن کی تکرار پر غزلیں نہیں ملتیں۔ مطوی رکن یعنی مفتعلن کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ از روئے معاقبہ مس تف علن اور مفتعلن ایک دوسرے کی جگہ بخوبی لائے جاسکتے ہیں۔ مولانا روم کی اس بحر میں متعدد غزلیں موجود ہیں۔ شعریٰ کی نظم 'جب بھی سحر آئی' بحر رجز کی عمدہ مثال ہے جس میں مس تف علن اور مفتعلن ایک دوسرے میں اس طرح خلط ہیں کہ بس کوئی کیا کہے:

جب بھی سحر آئی یہاں
بادۂ گلگوں کا نشہ
ابر کے پیکر میں رہا
چشمۂ شیریں میں بسا
آتش گلزار بنا غنچۂ احمر میں رچا

پہلے دونوں مصرعوں میں مستفعلن کی تکرار ہے۔ اگر ہر رکن کے چوتھے حرف کو گرا کر پڑھا جائے تو اسے مفتعلن بھی پڑھ سکتے ہیں۔ واقعی اس نظم میں وارفتگی کا یہ عالم ہے کہ انسان تو کیا جانوروں کو حال آ جائے۔ ن۔ م۔ راشد اور فیض کا مقام لاکھ بلند صحیح لیکن ان کے یہاں وہ فنی تنوع نہیں ملتا جو شعریٰ کے یہاں موجود ہے۔ حمید نسیم نے بھی اس بحر اور اس نظم کا ذکر کیا ہے۔ مگر انھوں نے نظم کا عنوان 'نوید سحر' لکھا ہے، جب کہ صحیح عنوان 'جب بھی سحر آئی' ہے۔ علیٰ ہذا القیاس۔

آخر میں صرف ایک اور بات۔ شعریٰ اس قدر منفرد کیوں ہیں ان پر کسی کی چھاپ کیوں نہیں؟

Storyline کے انٹرویو میں جمیلہ نشاط اور سراج الدین نے سوال کیا:

Did you have any role model in younger days?
Shera: "… I preferred to remain myself."

(سکندر احمد کتاب کی کتاب "نئے تنقیدی زاویے"، مرتبہ غزالہ سکندر، ۲۰۱۸، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، میں شامل یہ مضمون پہلی بار رسالہ "اردو ادب" کے شمارہ بابت اکتوبر- دسمبر ۲۰۰۵ میں شائع ہوا تھا۔ مکرر اشاعت بشکریہ محترمہ غزالہ سکندر۔)