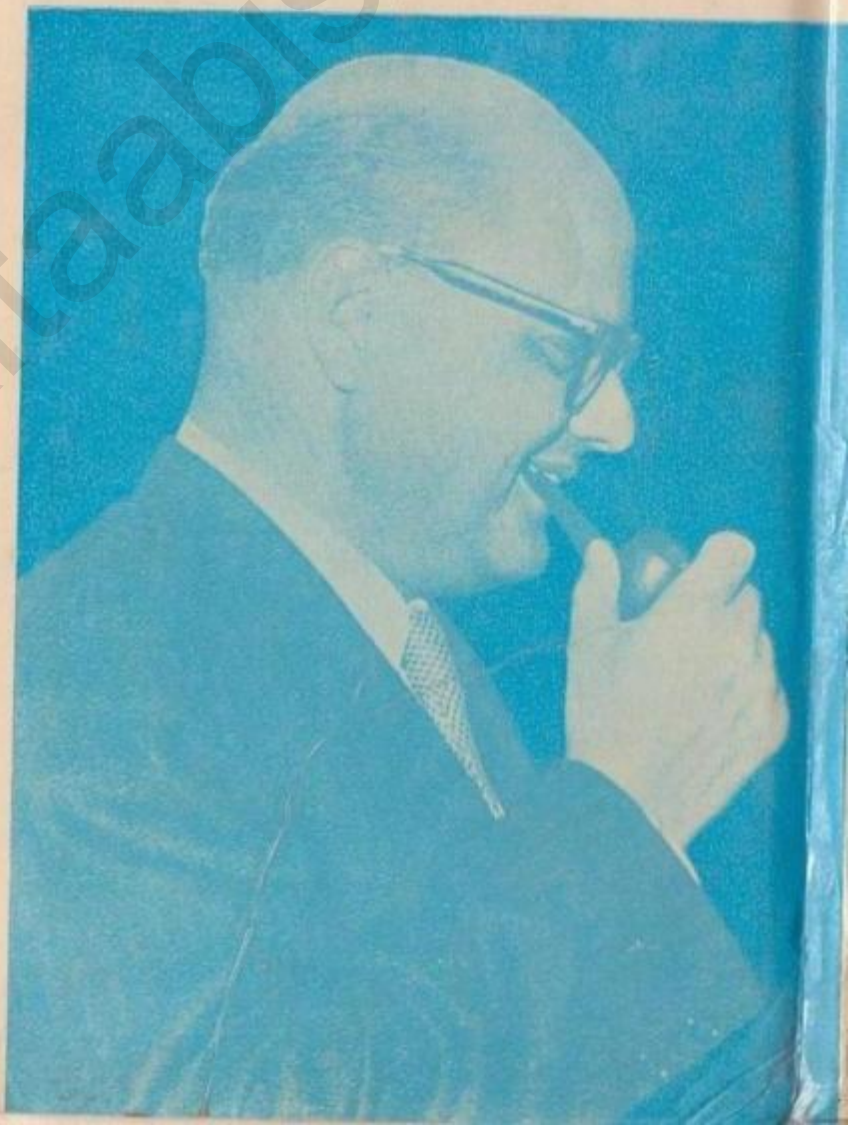
ن م راشد

شخصیت اور فن



مرتبین:
ڈاکٹر مغنی تبسم
ڈاکٹر شہریار

www.kitaabistan.com

ن۔م۔راشد۔شخصیت اور فن

Scanning Project 2015

Book No.12

Donated By:
Syed Mearaj Jami Sahab

Special Courtesy :
Salman Siddqui Sahab.

Managed By:
Rashid Ashraf
zest70pk@gmail.com
www.wadi-e-urdu.com

www.kitaabistan.com

ن م راشد : شخصیت اور فن

مرتبین

ڈاکٹر مغنی تبسم
ڈاکٹر شہریار

ماڈرن پبلشنگ ہاؤس
۹ گولا مارکیٹ ۔ دریا گنج
نئی دہلی ۱۱۰۰۰۲

NOON MEEM RASHID—SHAKHSIAT AUR FANN
(LIFE AND WORKS)
ED. BY DR. MUGHNI TABASSUM & DR. SHEHARYAR

Rs. 100/=

www.kitaabistan.com

(جملہ حقوق محفوظ)

پہلی بار : نومبر ۱۹۹۰ء

قیمت : سو روپے ۱۰۰/=

مطبع : نعمانی پریس، دہلی

کتابت : رحمت علی خاں رام پوری

زیرِ اہتمام:

پریم گوپال متل

ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۹ گولا مارکیٹ، دریا گنج

نئی دہلی ۱۱۰۰۰۲

مندرجات

حرفِ آغاز — مغنی تبسم — ۷

شخصیت (سوانحی اور شخصی خاکے)

مختصر حالاتِ زندگی — مغنی تبسم — ۱۳
حسن کوزہ گر — ساقی فاروقی — ۱۹
راشد: چند یادیں — غلام عباس — ۴۵

فکر و فن (تنقیدی مطالعے)

راشد کا ذہنی ارتقاء — خلیل الرحمٰن اعظمی — ۵۵
ن۔م۔ راشد: انسان اور خدا — عالم خوندمیری — ۷۲
ن۔م۔ راشد کی نظم اور پورا آدمی — سلیم احمد — ۸۱
ن۔م۔ راشد: صوت و معنی کی کشاکش — شمس الرحمٰن فاروقی — ۹۹
راشد کی طنزیہ شاعری — صفدر میر — ۱۲۴

اس نظم میں (تجزیاتی مطالعے)

اجنبی عورت (نظم) — ۱۳۱
" " (تجزیہ) — میراجی — ۱۳۳
خودکشی (نظم) — ۱۳۶
" " (تجزیہ) — میراجی — ۱۳۷
داشتہ (نظم) — ۱۴۰
" " (تجزیہ) — میراجی — ۱۴۲
رقص (نظم) — ۱۴۵
" " (تجزیہ) — میراجی — ۱۴۷

www.kitaabistan.com

زنجیر (نظم)		۱۴۹
" (تجزیہ)	میراجی	۱۵۱
یارانِ سرپل (نظم)		۱۵۴
" (تجزیہ)	وزیر آغا	۱۵۷
سمندر کی تہہ میں (نظم)		۱۶۰
" (تجزیہ)	حسن عسکری	۱۶۲
اسرافیل کی موت (نظم)		۱۶۵
" (تجزیہ)	مغنی تبسم	۱۶۸
مجھے وداع کر (نظم)		۱۷۴
" (تجزیہ)	مغنی تبسم	۱۷۸

افاداتِ راشد (راشد کے نثری افکار)

ادبیات میں اجتہاد	۱۹۳
مبادی تنقید	۱۹۸
ہیئت کی تلاش	۲۰۲
جدیدیت کیا ہے	۲۰۸
نظم اور غزل	۲۱۳
علقۂ اربابِ ذوق	۲۱۷

نوادر (راشد کا ابتدائی کلام)

غزل	۲۲۹
خیالاتِ پریشاں	۲۳۰
آرزو (سانیٹ)	۲۳۲
مجھے تم سے ایسی محبت نہیں ہے	۲۳۴
مجھے کس سے پیار ہے	۲۳۸
زندگی، جوانی اور عشق	۲۳۹
غزل	۲۴۴
تہمت	۲۴۵

حرفِ آغاز

ن۔م۔ راشد بیسویں صدی کے چند اہم شاعروں میں سے ایک ہیں۔ عام طور پر ان کی اہمیت کو اس عنوان سے تسلیم کیا جاتا رہا ہے کہ انھوں نے اردو میں نظمِ آزاد کو رواج دیا اور شاعری میں اظہار کے مختلف تجربے کیے۔ ۱۹۳۵ء سے لے کر ۱۹۴۷ء تک بلکہ اس کے بعد بھی چار چھ برس تک جس انداز کی تنقید ہمارے ادب میں خوب و زشت کی میزان بنی رہی۔ وہ راشد کے اس کارنامے سے آگے کچھ اور نہیں دیکھ سکی۔ کم سواد نقادوں کو ان کی شاعری میں ابہام سے شکایت رہی اور جن کے ذہن پراگندہ تھے انھوں نے فحش و ابتذال کا الزام لگا کر جی خوش کر لیا۔ نتیجہ ظاہر ہے کہ ہم ایک مدت تک اپنی زبان کے ایک بہت ہی اچھے شاعر کی قدر شناسی نہ کر سکے اور اس قدر شناسی کی لذت سے محروم رہ گئے۔

www.kitaabistan.com

ن۔م۔ راشد اور میراجی کا کارنامہ صرف یہ نہیں ہے کہ انھوں نے نظمِ آزاد کے سانچے کو اردو میں مقبول بنایا۔ ان کی شاعری میں سانچے کی حیثیت محض جام کی نہیں ہے بلکہ وہ نظم کے کل وجود کا مظہر ہوتا ہے۔ اگر یہ بات سمجھ میں آجائے تو معلوم ہوگا کہ میراجی اور راشد کا زیادہ اہم کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اردو میں جدید نظم کی داغ بیل ڈالی۔ یہ جتانے کی شاید ضرورت نہیں کہ جدید نظم کئی اعتبار سے اس نظم سے مختلف ہے جسے حالی اور آزاد نے اردو میں رائج کیا تھا اور جس کو اقبال نے درجۂ کمال پر پہنچایا۔

ن۔م۔ راشد، میراجی اور ان کے چند معاصرین نے شاعری کی اس روایت کو زندہ کیا جو غالب کے بعد انحطاط پا چکی تھی — ایسی شاعری جس کے ساتھ اخلاقی اور سماجی تنقیدیں پورا انصاف نہیں کر سکتیں۔ اگرچہ یہ شاعری اپنے دروازے ان پر بند بھی نہیں کرتی۔ گزشتہ دس پندرہ برس میں جدید اردو شاعری نے جو راستہ اختیار کیا ہے اس پر ان پیش رو سربرآوردہ شاعروں کے نقوشِ قدم بھی دکھائی دیتے ہیں۔

جدید شاعری اپنی پہچان کے لیے جدید تنقید کی طلب گار تھی۔ اسی ضرورت نے جدید نقاد پیدا کیے لیکن ان کی تنقید ابھی تک ان غلطیوں کو درست نہیں کر سکی جو اگلے نقادوں سے سرزد ہوئی تھیں۔ اس کو ماضیِ قریب کے ادب کا نئے سرے سے جائزہ لینا چاہیے۔ تھوڑا بہت کام ضرور ہوا ہے۔ راشد اور میراجی پر بھی چند اچھے مضامین لکھے گئے ہیں، لیکن یہ کافی نہیں ہے۔ ان کی انفرادیت تنقید کے لیے ایک چیلنج ہے۔ فارمولے کی تنقید اس چیلنج کو قبول کرنے کی ہمت ہی نہیں کر سکتی۔ راشد کی شاعری ہر اچھی اور بڑی شاعری کی طرح اپنے لیے ایک جداگانہ تنقید کا مطالبہ کرتی ہے جو خود اس شاعری سے روشنی حاصل کر کے اس کے مطالعے، تفہیم اور تحسین کی راہ دریافت کرے۔ اپنے ہم عصروں میں راشد ہی ایک ایسے شاعر ہیں جن کی تخلیق کے سوتے منجمد یا خشک نہیں ہوئے ہیں۔ ان کی آج کی شاعری میں ویسی ہی تازگی کا احساس ہوتا ہے جیسی آج سے تیس چالیس برس پہلے اس وقت

کی شاعری میں محسوس ہوتا تھا۔ راشد کی شاعری اپنے منفرد طرزِ احساس اور اظہار کے متنوع اسالیب کے ساتھ گزشتہ چالیس برس سے جدید شاعروں کو متاثر کرتی اور تحریک دلاتی رہی ہے۔ راشد اور میراجی کی شاعری کا مطالعہ کیے بغیر ہم نہ تو جدید شاعری کو سمجھ سکتے ہیں اور نہ اس کی تحسین کر سکتے ہیں۔ راشد اور میراجی کے نام ایک سانس میں لینے کا مطلب یہ نہیں ہے کہ یہ دونوں ایک جیسے شاعر ہیں۔ اس کے برخلاف ان شاعروں کے اسالیب ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں لیکن جہاں تک فلسفۂ فن کا تعلق ہے دونوں ہم خیال معلوم ہوتے ہیں۔ دونوں نے جدید شاعری کو اپنے اپنے انداز میں متاثر کیا ہے۔ راشد اور میراجی کی اہمیت کے پیشِ نظر اس کی ضرورت ہے کہ ان شاعروں کے کارناموں کا تفصیل سے مطالعہ کیا جائے۔ راشد کی حد تک یہی احساس اس مجموعے کی ترتیب کا محرک بنا۔ یہ مجموعہ راشد پر کسی مستقل تنقیدی تصنیف کی ضرورت کو ہرچند کہ پورا نہیں کرتا۔ لیکن ایسی کسی تصنیف کی عدم موجودگی میں یہ تالیف راشد شناسی میں معاون ہو سکتی ہے۔

اس مجموعے کے لیے مختلف نقطۂ نظر رکھنے والے جدید نقادوں سے خاص طور پر مضامین لکھوائے گئے ہیں۔ ان کے علاوہ چند منتخب مطبوعہ مضامین — بھی شامل کیے گئے ہیں جو راشد کی شاعری کے بعض اہم گوشوں پر روشنی ڈالتے ہیں۔ راشد کی چند نظموں کے تجزیے میراجی نے لکھے تھے یہ نظمیں "ماورا" میں شامل ہیں۔ ان کے علاوہ چند نئی نظموں پر تجزیاتی مضامین لکھوائے گئے ہیں۔ ایسی تمام نظمیں شامل کی گئی ہیں جن پر تجزیاتی مضامین لکھے گئے ہیں۔ بڑی تلاش اور جستجو کے بعد ہمیں چند ایسی نظمیں اور غزلیں دستیاب ہوئی ہیں جو راشد کی شاعری کے ابتدائی اور تربیتی دور کی یادگار ہیں۔ ان تخلیقات کے مطالعے سے راشد کی شاعری کے ارتقاء کا جائزہ لینے میں مدد مل سکتی ہے۔ یہ سب چیزیں "نوادر" کے عنوان سے کتاب میں شامل ہیں۔ "افاداتِ راشد" کے تحت ن۔م۔ راشد کی جو تحریریں اور تقریریں ہمیں

www.kitaabistan.com

مختصر حالاتِ زندگی

پیدائش: یکم اگست ۱۹۱۰ء - اکال گڑھ، وفات: ۹ اکتوبر ۱۹۷۵ء چلٹنہم (برطانیہ)

ن۔م۔ راشد یکم اگست ۱۹۱۰ء کو مغربی پاکستان کے ضلع گوجرانوالہ کے ایک قصبے اکال گڑھ میں پیدا ہوئے۔ اس قصبے کو اب علی پور چٹھہ کہتے ہیں، اور یہ دریائے چناب سے چار میل کے فاصلے پر جنوب میں واقع ہے۔ اُس وقت اس قصبے کی آبادی تین ہزار کے لگ بھگ تھی اور اب شاید بیس ہزار کے قریب ہے۔ اسی قصبے کے گورنمنٹ ہائی اسکول سے ۱۹۲۶ء میں میٹریکولیشن کا امتحان پاس کیا۔ شعر کہنے کا شوق اسی ابتدائی طالب علمی کے زمانے میں پیدا ہوا۔ سب سے پہلی نظم "انسپکٹر اور مکھیاں" تھی جو سات آٹھ برس کی عمر میں لکھی گئی۔ یہ ایک انسپکٹر پر طنز تھی جو اسکول کا معائنہ کرنے آیا تھا اور جس کے سر پر متواتر مکھیوں کا ایک بڑا سا جھنڈ گھوم رہا تھا۔ انھوں نے اپنا تخلص گلاب رکھا تھا۔ بچپن میں اس سے بہتر تخلص اور کیا ہوگا! اس نظم پر ان کے والد نے ایک روپیہ انعام دیا تھا۔ دادا ڈاکٹر غلام رسول غلامی اردو فارسی کے شاعر تھے۔ یہ نظم والد نے انھیں بھجوائی اور لکھا کہ آپ کا پوتا آپ کے نقشِ قدم پر چلنے کی کوشش کر رہا

ہے۔ دادا نے اس پر ایک شعر لکھ کر بھیجا:

میرے میاں گلاب دہن میں گلاب ہو — خوشبو سے تیری بابا ترا فیض یاب ہو

اور ساتھ ہی یہ نصیحت کی کہ شاعر بننے کی کوشش نہ کرنا کسی کام کے نہ رہو گے اور ہمیشہ شعر گوئی سے باز رکھنے کی کوشش کرتے رہے۔ اس نصیحت کے باوجود ن۔ م۔ راشد نے شعر گوئی ترک نہیں کی۔ اس پہلی نظم کے بعد انھوں نے کچھ حمدیں، نعتیں اور غزلیں لکھیں۔ ان میں سے کچھ بعض گم نام رسالوں میں چھپتی رہیں۔ خاص طور پر "تفریح" "مجنوں" اور "کائنات" پانی پت میں۔ اس وقت قلمی نام متعین نہیں ہوا تھا۔ ان رسالوں میں اکثر پورا نام چھپتا رہا — (نذر محمد خضر عمر (تاریخی نام) اور بعض دفعہ اس کے ساتھ راجپوت جنجوعہ کا اضافہ بھی ہوتا تھا جو ذات اور گوت وغیرہ ہے) کچھ عرصے تک راشد وحیدی کے نام سے بھی مضامین اور نظمیں لکھیں۔ ایک آدھ غزل خاطف علی پوری کے نام سے بھی شائع ہوئی۔ دادا شاعر ہونے کے علاوہ عربی کے عالم تھے اور پیشے کے لحاظ سے ڈاکٹر اور سرجن۔ جب وہ وظیفے پر سبک دوش ہو کر گھر واپس آئے تو اُن سے فیض پانے کا موقع نصیب ہوا۔ راشد کے والد راجہ فضل الٰہی چشتی کو فارسی شاعری سے عشق تھا۔ خود کم شعر کہتے تھے۔ حافظ اور سعدی اور غالب اور اقبال کی شاعری سے انہی کی بدولت آشنائی حاصل کی۔ اسکول کے زمانے میں بعض انگریزی شاعروں کی نظموں کے ترجمے بھی کیے جو کورس میں شامل تھیں۔ خاص طور پر ملٹن کے سانیٹ "نابینا ہونے پر" اور ورڈز ورتھ اور لانگ فیلو کی بعض نظموں کے ترجمے جو اسکول کی ادبی محفلوں میں پڑھے گئے اور انعام کے قابل قرار پائے۔

۱۹۲۶ء میں راشد نے اعلیٰ تعلیم کے لیے گورنمنٹ کالج لائلپور میں داخلہ لیا۔ مضمون تھے انگریزی، تاریخ، فلسفہ، فارسی اور اردو۔ کالج کے رسالے "بیکن" کے طالب علم ایڈیٹر بنائے گئے۔ اس زمانے میں انھوں نے انگریزی میں کئی مضمون لکھے۔ لائلپور سے ان دنوں ایک رسالہ "زمیندارہ گزٹ" شائع ہوتا تھا۔ اس کے ایڈیٹر راشد کے دوست تھے۔ ان کی فرمائش پر اس رسالہ کے لیے دیہات سدھار پر متعدد نظمیں لکھیں۔ اس کالج سے ۱۹۲۸ء میں انٹرمیڈیٹ پاس کرنے کے بعد گورنمنٹ کالج لاہور میں داخلہ لیا۔ اس کالج کے مشاعروں میں حصہ لیتے رہے۔ کالج کے رسالے "راوی" کے اردو حصے کے ایڈیٹر رہے اور اس میں ان کی کئی نظمیں اور مزاحیہ مضامین شائع ہوئے۔ ایک نظم جس پر کالجوں کے باہمی مشاعرے میں انعام ملا "تو میرے دل کو عطا کر سکوں خدا کے لیے" تھی۔ یہ نظم کسی مجموعے میں شامل نہیں کی گئی۔ لیکن کالج کے رسالے کے علاوہ "نگار" میں چھپی تھی۔ ایک اور نظم "راوی کے کنارے" بھی "نگار" میں شامل ہوئی۔ اسی زمانے میں کئی ایک سانیٹ لکھے جن میں سے بعض "ماورا" میں شامل ہیں۔ اس کے علاوہ کئی نظمیں اختر شیرانی کے رسالے میں چھپیں۔ ان میں سے کوئی بھی کسی مجموعے میں شامل نہیں ہے۔ بعض نظمیں "ہمایوں"

لاہور اور بعض دوسرے رسالوں میں چھپتی رہیں۔ کالج میں وہ "بزمِ سخن" کے سکریٹری تھے۔ انھیں تقریری مقابلوں میں شریک ہونے کا بھی شوق رہا۔ کالج میں مضمون انگریزی، اقتصادیات اور فارسی تھے۔ انگریزی بی اے آنرز کے کورس میں شامل رہے لیکن آخر یونیورسٹی کی خاص اجازت سے فارسی میں آنرز کا امتحان دیا اور یونیورسٹی میں دوم رہے اور ایک نقرئی تمغہ انعام میں ملا۔ ۱۹۳۰ء میں بی۔ اے پاس کر کے اقتصادیات کے ایم اے میں داخل ہو گئے۔ اسی زمانے میں آئی سی ایس اور پی سی ایس کے امتحانوں میں شرکت کی اور فیل ہوئے۔ فرانسیسی زبان کی شبانہ کلاسوں میں شریک ہو کر انٹرمیڈیٹ کے مساوی امتحان کامیاب کیا اور بے کاری سے تنگ آ کر منشی فاضل کا امتحان بھی پاس کر ڈالا۔ آئی سی ایس کے امتحان میں اردو کے پرچے میں سب سے کم نمبر ملے۔ اس کے ممتحن ڈاکٹر سکسینہ اور ڈاکٹر لطیف تھے۔ راشد نے ان دونوں کی تصانیف پر کڑی تنقید کی تھی۔ فیض احمد فیض اور آغا عبدالحمید (اقوام متحدہ کے سابق اسسٹنٹ سکریٹری جنرل) کالج کے زمانے کے دوستوں میں ہیں۔ کالج کے جن استادوں سے فیض پایا ان میں احمد شاہ بخاری (پطرس) کے علاوہ ڈیلنگ، ہارن اور ڈکنسن تھے۔ اسی زمانے میں بعض تنقیدی مضامین بھی سپردِ قلم کیے جن میں "اختر شیرانی کے ساتھ چند لمحے" "اردو ادب پر غالب کا اثر" "ظفر علی خاں کی شاعری" اور "امتیاز علی تاج کا ڈراما انارکلی" وغیرہ مختلف رسالوں میں چھپیں۔ ان کے لکھنے میں ڈاکٹر محمد دین تاثیر کی رہنمائی شریکِ حال رہی۔ ۱۹۳۲ء میں ایم اے کرنے کے بعد دو ایک سال والد کے ساتھ مختلف مقامات پر رہے۔ خاصا وقت شیخوپورہ اور ملتان میں گزارا۔ ملتان میں دو سال کے لگ بھگ ایک نیم ادبی، نیم تعلیمی اور نیم دیہاتی رسالے "نخلستان" کی بلا معاوضہ ادارت کی۔ ملتان میں پروفیسر محمد اکبر منیر (فارسی کے شاعر)، تاج محمد خیال (انگریزی کے استاد اور اردو کے شاعر) اور عبداللطیف تپش (اردو کے استاد اور شاعر) سے خاص مراسم رہے۔

دسمبر ۱۹۳۴ء میں مولانا تاجور نجیب آبادی کے اصرار پر ان کے رسالے "شہکار" کی ادارت قبول کی لیکن ۱۹۳۵ء میں علیحدگی اختیار کی۔ پھر ملتان میں کمشنر کے دفتر میں کلرک ہو گئے۔ اس زمانے میں راشد نے کئی اچھی نظمیں لکھیں۔ انھوں نے اپنی پہلی آزاد نظم "جرأتِ پرواز" غالباً ۱۹۳۲ء میں لکھی جو "ماورا" میں شامل ہے۔ اگرچہ اس سے پہلے کی نظموں میں بھی آزاد نظم کی "بے ترتیبی" کے آثار موجود ہیں جس نظم نے بعض نقادوں اور قاریوں کو سب سے زیادہ چونکایا تھا وہ "اتفاقات" تھی جو ۱۹۳۵ء میں "ادبی دنیا" لاہور کے سال نامے میں شائع ہوئی تھی

دسمبر ۱۹۳۵ء میں شادی ہوئی۔ بیوی ماموں زاد تھیں۔ ان سے پانچ بچے ہیں نسرین، یاسمین،

www.kitaabistan.com

شاہین، شہریار اور تمرین۔

جس زمانے میں راشد ملتان میں کلرک تھے فاکسار تحریک سے دلچسپی لی۔ اس تحریک میں شامل ہو کر پریڈیں کیں اور ضلع سالاری کے فرائض انجام دیے۔ انھیں اس تحریک کا روزانہ نظم و ضبط پسند تھا جس کے وہ ہمیشہ سے عادی رہے ہیں لیکن اس کی آمریت ان کے لیے قابل قبول نہیں تھی چنانچہ ایک سال بعد اس تحریک سے بے تعلق ہو گئے اسی زمانے میں الگزانڈر کوپرین کے روسی ناول "مایا" کا اردو میں ترجمہ کیا تاکہ کلرکی کی غریبی کا اثر کسی قدر کم ہو لیکن بدمعاملہ پبلشر نے نہ صرف معاوضہ ادا نہیں کیا بلکہ مترجم کے نام کے بغیر ہی یہ ناول شائع کر دیا اگرچہ اشتہاروں میں مترجم کی حیثیت سے راشد کا نام باقاعدہ آتا رہا۔

مئی ۱۹۳۹ء میں نیوز ایڈیٹر کی حیثیت سے آل انڈیا ریڈیو میں ان کا تقرر ہوا پھر اسی سال پروگرام اسسٹنٹ بنا دیے گئے۔ کوئی تین ہفتے لاہور اسٹیشن پر رہے۔ ۱۹۴۱ء میں انھیں ڈائرکٹر آف پروگرامز کی حیثیت سے ترقی دی گئی۔ چار سال تک دلی اسٹیشن پر کام کیا۔ دسمبر ۱۹۴۳ء میں فوج میں عارضی کمیشن پا کر سمندر پار چلے گئے۔ ۱۹۴۳ء سے ۱۹۴۷ء تک انٹر سروسز پبلک ریلیشنز ڈائرکٹریٹ انڈیا کے تحت بحیثیت پبلک ریلیشنز آفیسر خدمات انجام دیں۔ چھ ماہ عراق میں، ڈیڑھ برس ایران میں چھ ماہ مصر میں اور سیلون میں چھ مہینے گزارے۔ مئی ۱۹۴۷ء میں فوج سے رخصت ہو کر آل انڈیا ریڈیو میں واپس آ گئے اور لکھنؤ اسٹیشن پر اسسٹنٹ ریجنل ڈائرکٹر مقرر ہوئے۔ تقسیم کے بعد ریڈیو پاکستان کے پشاور اسٹیشن پر اسی حیثیت سے منتقل ہو گئے۔ ایک سال پشاور میں اور ایک سال چھ ماہ کے قریب لاہور اسٹیشن پر گزارے۔ ۱۹۴۹ء میں ریڈیو پاکستان کے ہیڈ کوارٹرز کراچی میں ڈائرکٹر پبلک ریلیشنز رہے۔ ۱۹۵۰ء سے ۱۹۵۱ء تک پشاور اسٹیشن پر ریجنل ڈائرکٹر کی خدمت پر فائز رہے۔ اکتوبر ۱۹۵۲ء میں اقوام متحدہ میں شامل ہوئے۔ اس دوران میں چار سال نیویارک میں، ڈیڑھ سال جکارتا میں، ساڑھے تین سال کراچی میں، پھر چھ سال نیویارک میں گزارے۔ ۱۹۶۷ء سے ۱۹۷۳ء تک تہران میں اقوام متحدہ کے مرکز اطلاعات کے ڈائرکٹر رہے۔ ان کے دفتری فرائض میں اور وسائل کے علاوہ تقریروں کے ذریعے عوام و خواص کو اقوام متحدہ کے اصول و قواعد اور اس کی سرگرمیوں سے آگاہ کرنا شامل تھا۔ ان تین برسوں میں ایران میں کوئی ڈیڑھ سو تقریریں کیں۔ فارسی میں تقریریں کرتے تھے جس سے فرائض کی ادائیگی میں آسانی پیدا ہوتی تھی۔

اکتوبر ۱۹۶۱ء میں پہلی بیوی کا انتقال کر گئیں۔ ستمبر ۱۹۶۳ء میں راشد نے دوسری شادی کی۔ یہ بیوی باپ کی طرف سے اطالوی اور ماں کی طرف سے انگریز ہیں تربیت یافتہ معلم ہیں۔ روم کے بین الاقوامی مدرسے

میں دس سال اور نیویارک کے بین الاقوامی مدرسے میں تین سال معلم رہ چکی ہیں۔ تہران کے ایک نیم انگریزی اسکول میں رضاکارانہ چند گھنٹے انگریزی پڑھاتی رہی ہیں۔

ایک استفسار پر راشد نے بتایا تھا کہ ان کی غیر ادبی دلچسپیوں میں گھوڑے کی سواری، شکار، شطرنج، پیراکی اور کشتی رانی وغیرہ مورد توجہ رہی ہیں۔ شراب نوشی کی ہے کبھی کم کبھی زیادہ۔ آخری زمانے میں شراب پینا بہت کم کر دیا تھا۔ بیش ترصحت کے خیال سے۔ مشاعروں میں بہت کم شریک ہوتے تھے۔ لیکن حلقۂ اربابِ ذوق سے ہمیشہ گہرا لگاؤ رہا۔ جن لوگوں کی رفاقت نے زندگی اور شاعری اور بعض عادات پر خاصا اثر ڈالا ہے، ان میں آغا عبدالحمید، چراغ حسن حسرت، محمد وحید کیلانی (جو "قوسِ قزح" کے ایڈیٹر تھے اور جنھوں نے راشد تخلص دیا) اختر شیرانی، پروفیسر احمد شاہ بخاری، ڈاکٹر محمد دین تاثیر، غلام عباس (مشہور افسانہ نگار) خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ جن ادیبوں اور شاعروں کے مطالعے نے روشنی بخشی ہے ان میں آلڈوس ہکسلے، آسکر وائلڈ، ڈی۔ ایچ۔ لارنس، ای۔ ایم۔ فاسٹر، جیمز جائس، طالسطائی، دوستوفسکی، ملارمے، ایزرا پاؤنڈ، ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ، رومی، حافظ اور سعدی کا نام لیا جا سکتا ہے۔ ایران میں جدید فارسی شاعروں کے ساتھ جو اس وقت زندہ ہیں اور جن کی نظموں کے راشد نے اردو میں ترجمے کیے ہیں اکثر ملاقاتیں رہیں۔ اور ان کے اشعار کو سمجھنے سمجھانے کی صورت پیدا ہوتی رہی تھی۔۔۔

ن۔ م۔ راشد کے کلام کے چار مجموعے ماورا (۱۹۴۲ء) ایران میں اجنبی (۱۹۵۵ء) لا = انسان (۱۹۶۹ء) اور گماں کا ممکن (۱۹۷۷ء) شائع ہوئے ہیں۔ انھوں نے چند کتابوں کے ترجمے بھی کیے جن میں الگزانڈر کوپرین کے ناول "یاما" (۱۹۳۹ء) ولیم سریان کے ناول "ماما آئی لو یو" MAMA I LOVE YOU (۱۹۵۶ء) اور لورین آئزلے (LOREN EISLEY) کی کتاب "وقت کا آسمان" کے ترجمے چھپ چکے ہیں۔ ایران کے دوران قیام میں انھوں نے جدید فارسی شاعروں کے کلام کا تفصیل سے مطالعہ کیا۔ ان میں سے بائیس شاعروں کی اسّی نظموں کو اردو میں منتقل کیا اور ایک طویل دیباچے کے ساتھ "جدید فارسی شاعر" کے نام سے کتاب مرتب کی۔ راشد کو شاعری کے ساتھ تنقید نگاری سے بھی دلچسپی رہی ہے۔ متعدد تنقیدی مضامین رسائل میں شائع ہو چکے ہیں۔ لیکن ابھی تک کتاب کی صورت میں جمع نہیں کیے جا سکے۔ ریڈیو ایران پر اور دو رسالوں کے لیے اردو ادب اور شاعری پر انٹرویو دے چکے ہیں۔ راشد کی بعض نظموں کے فارسی میں ترجمے ایران کے رسالوں میں شائع ہوئے ہیں۔ اس کے علاوہ امریکا کے کئی ادبی رسالوں مثلاً BIOIT POETRY JOURNAL NORTH WESTERN "POETRY" وغیرہ میں ان کی نظموں کے انگریزی ترجمے چھپ چکے ہیں۔

www.kitaabistan.com

ساقی فاروقی

حُسن کوزہ گر

"میرے دوستو! زندگی کے معنی کھانا، پینا، چلنا، پھرنا، سو رہنا اور منہ سے بولے جانا نہیں۔ زندگی کے معنی یہ ہیں کہ صفاتِ خاص کے ساتھ نام کو شہرتِ عام ہو اور اسے بقائے دوام ہو۔ اب انصاف کرو کیا یہ تھوڑے افسوس کا موقع ہے کہ ہمارے بزرگ خوبیاں بہم پہنچائیں۔ انھیں بقائے دوام کے سامان ہاتھ آئیں اور اس پر نام کی زندگی سے محروم رہیں۔ بزرگ بھی وہ بزرگ جن کی کوششوں سے ہماری ملکی اور کتابی زبان کا لفظ لفظ اور حرف حرف گرانبارِ احسان ہو۔ ان کے کاموں کا اس گمنامی کے ساتھ صفحۂ ہستی سے مٹنا بڑے حیف کی بات ہے۔ جس مرنے پر ان کے اہل و عیال روئے وہ مرنا نہ تھا۔ مرنا حقیقت میں ان باتوں کا مٹنا ہے جس سے ان کے کمال مر جائیں اور یہ مرنا حقیقت میں سخت غمناک حادثہ ہے۔"

محمد حسین آزاد

(آبِ حیات کے دیباچے سے)

وہ ۹ اکتوبر ۱۹۷۵ء کا ایک منحوس دن تھا۔ میں دفتر میں نہیں ملا تو راشد صاحب نے گھر پر فون کیا اور میری بیوی کو بتایا کہ شیلا (ان کی بیوی) کے اکلوتے بھائی کار کے ایک حادثے میں ہلاک ہو گئے ہیں اور وہ اٹلی چلی گئی ہیں۔ یہ بھی کہ وہ چلٹنہم سے مینسٹر جا رہے ہیں تاکہ وہ اپنی ساس کو لے کر جنازے میں شریک ہونے کے لئے ۱۱ اکتوبر کو اٹلی پہنچ جائیں۔ پھر یہ پیغام دیا کہ میں انھیں

۱۰ اکتوبر کی شام کو فون کروں، اور پہلے ان کی ساس مسز انجلینی کو بیٹے کی موت کا پرسہ دوں، پھر ان سے بات کروں کہ وہ بینسٹڈ ہی میں رہیں گے۔

دس کی شام کو جب میں گھر پہنچا تو میں نے اپنی بیوی سے کہا کہ وہ مسز انجلینی کو فون کریں اور پرسہ دیں کہ مجھے پرسہ دینا نہیں آتا۔ پھر میں راشد صاحب سے بات کروں گا۔ مسز انجلینی نے ٹیلی فون اٹھایا تو میری بیوی نے کہا کہ کیا قیامت ہے کہ شوہر کی موت کو ابھی پانچ مہینے بھی نہیں ہوئے تھے اور جوان بیٹا یوں ڈھ گیا۔ میں مارننگ روم میں بیٹھا کافی پی رہا تھا اور اخبار پڑھ رہا تھا اور ٹیلی فون پر کان تھے کہ بیوی کی چیخ سن کر ایک دم سے ٹیلی فون کی طرف لپکا۔ میری بیوی کی آنکھوں میں حیرت اور بے یقینی تھی۔ میں نے ریسیور اپنے ہاتھ میں لے لیا اور فرش پر بیٹھ گیا اور مسز انجلینی سے پوچھا کیا ہوا وہ ستر سالہ خاتون ڈھک ڈھک کر رونے لگیں اور مجھے ہچکیوں میں بتایا کہ راشد صاحب کا انتقال ہو گیا۔ میرا دل بیٹھ گیا۔ بیوی کی چیخ سے میرے ذہن میں حادثہ، دل کا دورہ اور اسپتال ابھرے تھے۔ اس لمحے تک موت کا لفظ میرے ذہن میں نہیں جاگا تھا۔ ایک لمحے کو میرے اعصاب سو گئے۔ پھر میں نے اپنے آپ کو سمیٹا اور تفصیل طلب ہوا۔ پتہ چلا کہ وہ بینسٹڈ سات بجے شام کو پہنچے اور پیدل چل کر کوئی بیس منٹ میں مسز انجلینی کے یہاں پہنچے۔ ان کا مکان خاصی بلندی پر واقع ہے۔ راستے ہی میں انھیں دل کی تکلیف محسوس ہوئی ہوگی کہ خاصے پژمردہ تھے۔ مسز انجلینی سے کہا کہ کیسے دکھ کی بات ہے کہ ان کا بیٹا کار کے حادثے میں جانبر نہ ہو سکا۔ پھر صوفے پر بیٹھ گئے۔ مسز انجلینی نے کہا کہ وہسکی کا ایک گلاس مناسب رہے گا۔ کہنے لگے نہیں، ابھی دل پر دباؤ کم کرنے والی دو گولیاں کھائی ہیں۔ پھر مسز انجلینی نے پوچھا سفر کیسا رہا۔ انھوں نے کوئی جواب نہ دیا کہ وہ سوال اور جواب کی منزل سے آگے نکل گئے تھے۔

اتنی پرسکون موت کم لوگوں کا نصیبہ ہے۔ جیسے کوئی بات ہی نہیں ہوئی۔ ع

مجھے موت آئے گی، مر جاؤں گا میں

اسی دن پتہ چلا کہ درد کی تقسیم مقصود ہو تو پرسہ دینا کوئی ایسا مشکل کام نہیں۔ میں آدھ گھنٹے تک مسز انجلینی سے بات کرتا رہا۔ انھوں نے بتایا کہ شیلا نے تار پر اکر فون کیا تھا اور وہ ۱۲ اکتوبر کی شام کو پہنچیں گی اور یہ کہ ہیتھرو سے راشد صاحب کے بیٹے شہریار لندن پہنچ گئے ہیں اور شیلا اور شہریار مل کر کفن دفن کا دن طے کریں گے۔ یہ بھی معلوم ہوا کہ پوسٹ مارٹم کے بعد راشد صاحب کی لاش ہسپتال میں رکھی ہوئی ہے۔

ان سے گفتگو ختم کر کے میں نے بی بی سی کی انٹرنیشنل نیوز سروس میں یہ خبر دے دی۔ پھر ایک ایک

کر کے راشد صاحب کے تمام ملنے والوں کو فون کر دیا۔ اور عبداللہ حسین اور علی باقر سے کہہ دیا کہ جن لوگوں تک یہ خبریں نہیں پہنچی ہیں، پہنچا دیں۔ ۱۱ اکتوبر کو میں گھر ہی پر تھا۔ راشد پرستوں کے فون آتے رہے۔ عبداللہ حسین میرے یہاں شام کو آ گئے۔ وہ سخت غیر جذباتی آدمی ہیں مگر اس دن جذباتی ہو رہے تھے۔ ہم صبح کے تین بجے تک راشد صاحب کی باتیں کرتے رہے اور شراب پیتے رہے۔ دوسرے دن اتوار تھا۔ عبداللہ اور ان کی بیوی فرحت میرے یہاں دوپہر کے کھانے پر آئے ہوئے تھے کہ دو بجے ٹیلی فون کی گھنٹی بجی۔ یہ شیلا تھیں۔ رو رہی تھیں۔ کہنے لگیں ابھی پہنچی ہوں، یہ کیا ہو گیا۔ میں ان کے دہرے غم کے بارے میں ٹوٹے پھوٹے لفظوں میں جانے کیا کچھ کہتا رہا۔ جب طوفان تھما تو میں نے پوچھا۔ راشد صاحب کب اور کہاں دفن ہوں گے۔ کہنے لگیں ان کی خواہش تھی کہ انھیں نذرِ خاک نہیں نذرِ آتش کیا جائے، تم کیا کہتے ہو۔ ظاہر ہے میں، شہریار سے مشورہ کئے بغیر کچھ نہیں کروں گی اور شہریار ایک گھنٹے تک پہنچیں گے۔ عبداللہ حسین میرے پاس بیٹھے ہوئے تھے اور ہماری گفتگو سن رہے تھے۔ ہم دونوں کو ایک دھچکا سا لگا کہ ہم اس کے لئے تیار نہیں تھے۔ میں نے کہا اگر مرحوم کی یہی خواہش تھی تو اس خواہش کو پورا کیا جائے گا۔ ظاہر ہے میں کیا کر سکتا ہوں۔ آپ اور شہریار راضی ہیں۔ آپ دونوں طے کیجئے اور مجھے فون کر دیجئے میں انتظار کروں گا۔ یہ گفتگو ختم ہوئی تو عبداللہ اور میں کمرے میں آ گئے۔ میں اس دھچکے کے بعد سنبھل رہا تھا مگر عبداللہ کے نیم آزاد ذہن میں خوابیدہ پاکستانی مسلمان ہڑبڑا کر اٹھ بیٹھا تھا۔ کہنے لگے شیلا کے کہنے سے کیا ہوتا ہے۔ جب تک شہریار راضی نہیں ہو جاتے کوئی بات حتمی نہیں ہے کہ قانونی طور پر بیوی اور بیٹے دونوں کی رضامندی ضروری ہے اور اگر دونوں میں کوئی اختلاف پیدا ہو جائے تو لاش کو اس مذہب کے رسوم کے تحت دفنایا جائے گا جس مذہب میں مرنے والا پیدا ہوا تھا۔ اور یہ کہ شہریار ظاہر ہے جلانے پر اعتراض کریں گے۔ میں نے کہا کمال کیا راشد صاحب نے بھی۔ مرتے مرتے ڈرامہ کر گئے۔ عجب آزاد ذہن تھا ان کا کہ زندگی اور موت کا گراف ایک خطِ مستقیم کے طور پر بنا گئے۔ جس طرح سارتر کے فلسفے کا منطقی نتیجہ وہ خط تھا جو انھوں نے ہوچی منہ کے نام لکھا تھا۔ (جس میں جنگِ آزادی میں شریک ہونے کی خواہش کا اظہار کیا تھا) اسی طرح راشد کی زندگی اور شاعری کا نقطۂ عروج یہ CREMATION ہے۔ جب ایک آدمی ساری عمر زنجیریں ہی توڑتا رہا تو یہ زنجیر بھی کیوں بچے۔ ہم چاروں بہت دیر تک دنیا جہان کی باتیں کرتے رہے۔ پھر فرحت اور عبداللہ چلے گئے۔ رات کے نو بجے شہریار کا فون آیا کہ چھ مہینے پہلے جب راشد صاحب ان سے ملنے بلجیم گئے تھے تو انھوں نے ان سے بھی مرنے

www.kitaabistan.com

کے بعد سپردِ آتش ہونے کی خواہش کا اظہار کیا تھا اور انھوں نے شیلا نے طے کیا ہے کہ مرحوم کی خواہش کو پورا کیا جائے۔ میں نے کہا بہت سے لوگوں کے جذبات کو ٹھیس پہنچنے کا اندیشہ ہے۔ کہنے لگے ہم دونوں نے بہت سوچ بچار کے بعد یہ فیصلہ کیا ہے اور ہمیں کسی زید بکر عمرو کی پروا نہیں ہے۔ آپ ابا کے تمام جاننے والوں کو اطلاع دے دیں۔ جس کا دل چاہے آئے جس کا دل چاہے نہ آئے یہ رسم ۱۴ اکتوبر کو سائوتھ لندن کریمیٹوریم میں ادا کی جائے گی اور نمازِ جنازہ اس لئے ادا نہیں ہوگی کہ لاش کو سپردِ آتش کیا جا رہا ہے۔ پھر انھوں نے خواہش ظاہر کی کہ میں ۱۵ اکتوبر کی شام کو اپنے یہاں ایک نشست کا انتظام کروں جس میں راشد صاحب کے دوست احباب راشد صاحب کا تذکرہ کریں اور انھیں یاد کیا جائے۔ وہ چونکہ ۱۶ اکتوبر کی صبح کو واپس جا رہے ہیں، اس لئے ۱۵ اکتوبر کے علاوہ کسی اور دن نہیں آپائیں گے۔

میں نے اسی وقت فون کر کے آصف جیلانی کو اطلاع دی کہ وہ "جنگ" میں یہ خبر دے دیں اور پاکستان میں بھی ٹرانسمٹ کرا دیں۔ پھر میں نے تمام لوگوں کو صورت حال سے آگاہ کیا۔ میاں ممتاز دولتانہ کو گھر پر فون کیا، میاں صاحب موجود تھے۔ میں نے راشد صاحب کی خواہش سے مطلع کیا۔ کہنے لگے "اچھا!" میں نے کہا پتہ لکھ لیجئے۔ کہنے لگے "سکریٹری نہیں ہے۔ بہرحال لکھا دیجئے۔" میں نے کریمیٹوریم کا پتہ لکھا دیا اور فون بند کر دیا۔

دوسرے دن دفتر میں اور گھر پر لوگوں کے فون آتے رہے۔ سب کو صدمہ تھا، مگر موت کے صدمے پر مذہب کا صدمہ غالب تھا۔ میں سب سے یہی کہتا رہا کہ میں راشد صاحب کا ایک ادنیٰ دوست ہوں۔ ان کی لاش کی وراثت پر میرا کوئی حق نہیں ہے۔ میں کچھ بھی نہیں کر سکتا۔ آپ حضرات اس نمبر پر شیلا اور شہریار کو فون کریں۔ جہاں تک میرا تعلق ہے مجھے اپنے محترم دوست کی آخری خواہش کا پورا احترام ہے مگر سچی بات یہ ہے کہ مجھے سخت وحشت تھی کہ کریمیٹوریم میں کوئی ہنگامہ نہ کھڑا ہو جائے۔ میں نے شیلا کو فون کیا۔ پتہ چلا کہ سجاد قزلباش اور کرنل اسحٰق ان سے بچتے تھے۔ وہ ٹس سے مس نہ ہوئیں۔

دوسرے دن ۴ بج کر ۱۰ منٹ پر راشد صاحب کی میت کو سپردِ آتش ہونا تھا۔ تین بج کر پچاس منٹ پر میں اپنی بیوی کے ہمراہ کریمیٹوریم پہنچ گیا۔ ابھی میت نہیں پہنچی تھی۔ عبداللہ حسین اور عاقل ہوشیارپوری ہم سے پہلے پہنچ گئے تھے۔ مسز انجلینی کے ہمسائے کینتھ رابسن بھی آچکے تھے۔ چار بجے ایک لمبی سیاہ میت گاڑی میں میت کے ہمراہ شیلا، مسز الیسیا انجلینی اور شیلا کی ایک

ایجلا بھی پہنچ گئیں۔ پھر علی باقر، راشد صاحب کے ایک پرانے دوست محمد افضل اور وقار لطیف آگئے۔ شیلا نے کریمیٹوریم کا ہال پندرہ منٹ کے لئے بک کرایا تھا۔ وقت گزر رہا تھا مگر راشد صاحب کے بیٹے شہریار اب تک نہیں پہنچے تھے۔ شیلا میرے شانے پر سر رکھے رو رہی تھیں یکایک کہنے لگیں ہم مزید انتظار نہیں کر سکتے۔ میں نے کہا میں نگہبان افسر سے بات کرتا ہوں۔ میں اس افسر کو ایک کونے میں لے گیا اور تاخیر کی معافی چاہی اور صورت حال سے آگاہ کیا اور مزید پندرہ منٹ کی مہلت طلب کی۔ پندرہ منٹ گزر گئے مگر شہریار نہیں پہنچے تو میں نے کہا کہ حضرات اور خواتین ہال میں چلئے۔ مجھے اس خوش خصال افسر نے مختصراً بتایا کہ اس طرح کی رسمِ مرگ کے کیا اصول ہیں۔ یعنی یہ کہ سب لوگ خاموشی سے ہال میں داخل ہو کر، سر جھکا کر دعا میں مشغول ہو جاتے ہیں۔ سامنے "کوفن" میں میت رکھی رہتی ہے اور پس منظر میں آرگن بجتا رہتا ہے۔ جب یہ سوگوار دھن ختم ہوتی ہے تو کوفن کے چاروں طرف پردہ کھنچ جاتا ہے اور کوفن کے نیچے کا تختۂ فرش سرک جاتا ہے اور لاش نیچے "تہ خانے" میں بجلی کی بھٹی میں جلنے کے لئے چلی جاتی ہے اور لوگ ہال سے باہر آجاتے ہیں۔ اس سارے عمل میں مشکل سے دس منٹ لگتے ہیں۔ میں نے موت کے آداب و ضوابط سے سب کو آگاہ کر دیا تھا۔ جب آرگن خاموش ہوا اور پردہ کھنچا اور فرش کا دروازہ کھلا تو راشد صاحب آگ کے شعلوں میں نہانے کے لئے چلے گئے۔ انہی کے الفاظ میں:

آگ آزادی کا، دلشادی کا نام
آگ پیدائش کا، افزائش کا نام
آگ وہ تقدیس، دھل جاتے ہیں جس سے سب گناہ
آگ انسانوں کی پہلی سانس کے مانند اک ایسا کرم
عمر کا اک طول بھی جس کا نہیں کافی جواب!

ہم چار پاکستانی، دو ہندوستانی اور پانچ یورپی خاموشی سے اٹھ کر باہر چلے آئے۔ دروازہ بند ہو گیا۔ باہر لان میں سرخ گلابوں کا ایک معمولی سا گلدستہ اپنے حجم اور اپنی تنہائی پر شرمندہ تھا۔ پاس ہی اک کارڈ پر لکھا ہوا تھا "بہت ہی پیارے نذر راشد کے لئے۔ اس کی چہیتی بیوی کی طرف سے۔"

شیلا نے خواہش ظاہر کی تھی کہ کوئی پھول نہ لائے۔ یہ خبر اخباروں میں چھپ چکی تھی ہم اس گلدستے کے پاس پانچ سات منٹ تک کھڑے رہے۔ یہ سب کچھ اتنی تیزی سے ہوا تھا کہ ہم سب ایک

www.kitaabistan.com

طرح سے سہمے ہوئے تھے اور خاموشی سے ایک دوسرے کی طرف دیکھ رہے تھے۔ پھر شیلا نے کہا اگر ہم مناسب سمجھیں تو ان کی ماں کے ہاں چلیں اور چائے کی ایک ایک پیالی پی کر رخصت ہوں۔ علی باقر، وقار لطیف اور کنتھ راجپکن مصروف تھے اور اپنے اپنے دفتروں کو چلے گئے۔ باقی لوگ ساتھ چلنے لگے۔ ابھی ہم گیٹ ہی پر تھے کہ شہریار اپنے ایک دوست کے ہمراہ پہنچ گئے۔ انھیں معلوم ہوا کہ آخری رسم ختم ہو چکی ہے۔ انھوں نے کچھ زیادہ پشیمانی کا اظہار نہیں کیا اور کہا تو یہ کہا کہ چلئے یہ بھی ہونا تھا۔ کوئی بات نہیں۔ میں اپنی کار میں اکیلا تھا۔ شہریار اگلی کار میں مٹھی شیلا کو بتا رہے تھے کہ وہ کس طرح راستہ بھٹک گئے اور ادھر اُدھر مارے مارے پھرتے رہے۔ میں نیچے اترا اور میں نے کہا کہ چلئے اس لان میں گلدستے کے پاس کھڑے ہو کر اپنے ابا کے لئے کچھ دعا کر لیجئے۔ وہ میرے ساتھ ہو لئے اور پھولوں کے پاس کھڑے ہو کر دعا کرتے رہے۔ پھر ہم سب تین کاروں اور وین میں بھر کر مسز انجلینی کے یہاں پہنچے۔ ان کا مکان کمال بلندی پر ہے۔ مجھے اپنی کار کی رفتار گرتی ہوئی محسوس ہوئی تھی۔ دل کے مریض کے لئے یہ راستہ یقیناً مہلک ہے

شیلا اور مسز انجلینی اپنے مہمانوں کی خاطر تواضع کرتی رہیں۔ گھر میں ماتم کی فضا کم اور پارٹی کا ہنگامہ زیادہ نظر آیا۔ غموں کی پردہ پوشی تھی اور "آداب" اور "رکھ رکھاؤ" کا دور دورہ تھا۔ ہم سب راشد صاحب کی باتیں کرتے رہے۔ میں نے راشد صاحب کی ایک نظم پڑھی۔ عبداللہ نے ترجمہ کیا۔ شہریار، فیض اور راشد مرحوم کی ماسکو والی ملاقات کا تذکرہ کرتے رہے۔ میں نے شیلا اور شہریار سے مخاطب ہو کر پوچھا۔ "میں اپنی اور اپنے جیسے دوسرے لوگوں کی تسلی کے لئے، سب کے سامنے ایک بات پوچھنا چاہتا ہوں۔ یہ تو مجھے معلوم ہے کہ راشد صاحب نے تحریراً اپنی موت کے بارے میں کوئی وصیت نہیں چھوڑی ہے۔ مگر ہم سب کو آپ دونوں تفصیلاً بتائیں کہ کب اور کن حالات میں راشد صاحب نے اپنی اس خواہش کا اظہار کیا تھا۔ جہاں تک میرا تعلق ہے مجھ سے انھوں نے کبھی سنجیدگی سے اپنی موت کے بارے میں تبادلۂ خیال نہیں کیا۔ اس کے کئی اسباب تھے، اول تو یہی کہ وہ زندگی کے اتنے سختی سے قائل تھے کہ موت کا ذکر کم کرتے تھے۔ دوسرے یہ کہ میں جان بوجھ کر یہ موضوع درمیان میں نہیں لاتا تھا کہ کہیں انھیں صدمہ نہ پہنچے اور اگر لاتا بھی تھا تو یوں کہ راشد صاحب اگر میں پہلے مر جاؤں تو میری ساری اردو کی کتابیں اور اردو کے کاغذات اپنے یہاں لے جائیے گا اور جب تک آپ زندہ رہیں یاد کرتے رہیئے گا۔ اس پر وہ کہتے کہ ساقی میں مرنے ورنے کی فکر نہیں کرتا۔ مجھے اس

کی بھی پرواہ نہیں کہ میری لاش ہسپتال میں چیر پھاڑ کے کام آئے گی یا جلا دی جائے گی یا غرقِ دریا ہو جائے گی۔ ایک بات میں جانتا ہوں کہ میں چلتے پھرتے مرنا چاہتا ہوں۔ میں بستر میں ایڑیاں رگڑ رگڑ کر مرنا نہیں چاہتا۔ اور اگر کبھی ایسا ہوا کہ میں ہلنے جلنے سے معذور ہو گیا تو گولیاں کھا کر اپنی زندگی ختم کر لوں گا۔ ان کی طبیعت میں اتنا اضطرار تھا کہ اس موضوع پر وہ زیادہ دیر تک ٹکتے ہی نہیں تھے۔ اسی لئے میں معلوم کرنا چاہتا ہوں کہ وہ کیا حالات تھے جن میں انھوں نے نہایت سنجیدگی سے آپ دونوں سے اپنی اس خواہش کا اظہار کیا۔"

میں اپنی گفتگو ختم کر کے جو ایک طرح کی چھوٹی سی تقریر کی شکل اختیار کر گئی تھی۔ شیلا کی طرف دیکھنے لگا۔ تو شیلا نے بتایا کہ دو بار انھوں نے اپنی اس خواہش کا اظہار کیا تھا۔ پہلی بار جب شیلا کے والد مسٹر انجلینی کا انتقال ہوا۔ راشد صاحب بھی میت کے ساتھ اسی ساتھ لندن کریمیٹوریم میں گئے تھے اور جب لاش تہہ خانہ کی بھٹی میں جلنے کے لئے نیچے اتر گئی اور سب لوگ ہال سے باہر نکل کر لان کے پاس کھڑے ہو کر باتیں کرنے لگے تو یکایک پتہ چلا کہ راشد صاحب لاپتہ ہیں۔ کوئی دس منٹ کے بعد آئے معلوم ہوا کہ تختہ سرکنے اور لاش کے یکایک غائب ہونے کا کچھ ایسا اثر حضرت پر ہوا کہ سراغ لگانے اور چھان بین کرنے کے لئے عمارت کے عقب میں چلے گئے اور سنتری سے کہہ سن، سیڑھیاں اتر تہہ خانے میں پہنچ گئے اور اپنی آنکھوں سے لاش کو جلتا ہوا دیکھا اور راستے بھر اپنے اس تجربے کا ذکر کرتے رہے اور کہتے رہے "میں بھی ایسی ہی صاف موت" چاہتا ہوں۔ میں مرنے کے بعد CREMATE ہونا چاہتا ہوں۔ مجھے یہ طریقہ بہت اچھا لگا۔" اس واقعے سے ان کے تجسس اور ہر بات کی تہہ تک پہنچنے کی تمنا پر بھی گہری روشنی پڑتی ہے۔ پھر شیلا نے بتایا کہ دوسری بار اپنی اس خواہش کا ذکر انھوں نے مرنے سے دو مہینے پہلے کیا تھا۔ جب کھانے کی میز پر وہ دونوں وصیت پر گفتگو کر رہے تھے۔ انھوں نے کہا "مجھے یہ طریقہ بہت پسند ہے اور میں مرنے کے بعد CREMATE ہونا چاہتا ہوں۔" پھر شہریار نے بتایا کہ جب چھ سات مہینے پہلے راشد صاحب ان سے ملنے برسلز گئے تھے تو ایک رات کو کھانے کے بعد کہنے لگے کہ مرنے کے بعد میں CREMATE ہونا چاہتا ہوں اور وہ اپنی اس خواہش کے اظہار میں سنجیدہ تھے۔

کوئی نو بجے یہ مجلس برہم ہوئی چلتے چلتے شہریار نے کہا کہ وہ اگلے دن میرے یہاں آنے سے قاصر ہیں کہ انھیں واپس بلجیم پہنچنا ہے۔ مجھے سخت حیرت ہوئی کہ ان کے کہنے سے تو میں نے یہ محفل رکھی ہے اور اب یہی نہیں آ رہے مگر میں نے اصرار نہیں کیا۔ عبداللہ حسین اپنی وین میں

اور اپنی بیوی کے ساتھ اپنی کار میں اور بقیہ حضرات شہریار صاحب کی کار میں لد کر لندن چلے گئے۔ شہریار کی کار تو کسی اور راستے سے چلی گئی مگر ہم اور عبداللہ آگے پیچھے ہائڈ پارک تک ساتھ آئے۔ ہائڈ پارک کارنر پر عبداللہ نے سگنل دیا تو میں نے کار روک لی اور اتر کر ان کی وین تک پہنچا اور ہم دونوں دیر تک اس عظیم شاعر کی آخری رسومات کی کسمپرسی اور بے حالی، شیلا کی بدسلیقگی اور شہریار کی اجنبیت پر کڑھتے رہے۔ جی چاہتا تھا کہ ہمارے ساتھ لندن کے ایک کروڑ لوگ گریہ کریں کہ جس دھج سے کوئی مقتل میں گیا وہ شان سلامت رہتی ہے مگر ہم دونوں راشد صاحب کی طرح اپنی اپنی آگ میں جلتے ہوئے اپنے اپنے گھروں کو چلے گئے کہ اگلے دن ہمیں پھر یکجا ہونا تھا۔

دوسرے دن میرے یہاں راشد صاحب کے چند سوگوار جمع ہو گئے یعنی عبداللہ حسین سجاد ظہیر کی بیٹی نجمہ ظہیر باقر، ڈاکٹر علی باقر، اکبر حیدر آبادی، وقار لطیف اور حبیب حیدر آبادی۔ جلائے جانے اور دفن کرنے پر دیر تک گرما گرم بحث ہوتی رہی۔ پھر علی باقر نے راشد صاحب پر اپنا مضمون پڑھا اور میں نے راشد صاحب پر سلیم احمد کے مقالے کے کچھ صفحے پڑھے اور ان کی کچھ نظمیں سنائیں اور یوں ہم نے اپنے اپنے طور پر اس رات راشد صاحب کو ہمیشہ ہمیشہ کے لئے رخصت کیا۔ ایک مہینہ پہلے اسی کمرے میں بیٹھے بیٹھے راشد صاحب نے صبح کر دی تھی۔ وہ منع کرنے کے باوجود رات بھر وہسکی پیتے رہے تھے اور احمد فراز، ضیا محی الدین اور عبداللہ حسین سے چھیڑ چھاڑ کرتے رہے تھے۔ اس خیال سے بڑا قلق ہوا کہ اب وہ یہاں کبھی بھی نہیں آئیں گے۔ افسوس کہ میرے ان کے تعلقات تشنہ رہ گئے۔ میں نے خوش آمدید تو کہا۔ خدا حافظ نہ کہا۔ اور "خدا حافظ" کہے بغیر کوئی رشتہ مکمل نہیں ہوتا جس طرح تعلقات شروع کرنے کے کچھ دستور ہیں۔ اسی طرح تعلقات ختم کرنے کے بھی کچھ آداب ہوتے ہیں۔ ان کی اچانک موت کے باعث یہ بے ادبی عجب سرزد ہوئی۔ یہ ملال ہمیشہ رہے گا۔

راشد صاحب سے میری پہلی ملاقات حلقۂ اربابِ ذوق کراچی کے ایک جلسے میں ہوئی تھی۔ یہ غالباً ۱۹۶۰ء کی بات ہے۔ میں نے اپنی نظم "مردہ خانہ" اور انھوں نے اپنی نظم "مسز سالامانکا" پڑھی تھی۔ راشد صاحب کا وہ دور تو ختم ہو چکا تھا۔ جب ان کی ہر نظم ایک واقعہ (EVENT) ہوا کرتی تھی۔ مگر مجھ جیسے نو مشقے اب بھی ان کی ہر نئی نظم کے منتظر رہا کرتے تھے جلسے کے اختتام پر ضیا جالندھری یا حمید نسیم نے ہم دونوں کا تعارف کرایا۔ ان کی باوقار اور میری بے تکلفانہ زندگی میں سوائے شعر کے کوئی قدر مشترک نہیں تھی۔ اس لئے ہمارے تعلقات

بہت واجبی واجبی سے رہے۔ ان کے اس قیام کراچی کے دوران ہم مشکل سے دس بار ملے ہوں گے میں اس زمانے میں کوئی کام دام نہیں کرتا تھا۔ اور سمجھتا تھا کہ شاعری ایک FULL TIME JOB ہے رگوں میں جوانی کا لہو ہلکورے لیتا تھا اور فصد شعر کھلی رہتی تھی۔ ایک دن صدر کی انگریزی کتابوں اور رسالوں کی ایک دوکان میں کسی کتاب کی ورق گردانی کر رہا تھا کہ آواز آئی "پلا ساقیا"۔ راشد صاحب تھے۔ انھوں نے دس بارہ کتابیں خریدیں اور مجھ سے کہا کہ اگر کافی پینی ہو تو ان کے دفتر چلوں۔ میں نے کہا چلئے۔ مجھے یوں بھی آپ سے ملنا تھا کہ "نیا دور" کے "جدید شاعری نمبر" کے لئے ایک مضمون لکھ رہا ہوں اور آپ کی کچھ غیر مطبوعہ نظمیں دیکھنا چاہتا ہوں۔ کہنے لگے "گڈ"۔ اور ہم باہر نکل آئے۔ ان کی لمبی سیاہ گاڑی کھڑی تھی جس میں ان کا شوفر اور پرائیویٹ سکریٹری پہلے ہی سے بیٹھے ہوئے تھے۔ انھوں نے اپنی اینگلو انڈین سکریٹری سے تعارف کرایا۔ میں راستے بھر یہ طے نہ کر پایا کہ کس کا سیاہ رنگ زیادہ چمکدار ہے۔ گاڑی کا کہ سکریٹری کا۔ مگر حق یہ ہے کہ اس سہاگن نے کافی بہت اچھی بنائی۔ دو تین گھنٹے تک باتیں ہوتی رہیں۔ راشد صاحب کی تجویز تھی کہ میں "شاعری" نام کا ایک ماہانہ رسالہ نکالوں جس میں صرف شعر پر بحث ہو، وقت میرا پیسے ان کے، رسالہ ٹائپ میں نکلے اور ۴۸ صفحے سے زیادہ کا نہ ہو، قیمت ایک روپیہ ہو، دو سو پچاس سے زیادہ چھاپا نہ جائے۔ یہ ہو اور یہ نہ ہو، یوں ہو اور یوں نہ ہو۔ غرض ہر بات طے ہو گئی۔ مگر رسالہ نہ نکلا۔ دوسرے دن کافی ہاؤس میں جب میں نے ضیا جالندھری اور ان کی خوب صورت بیوی شفقت کے سامنے اس رسالہ کا ذکر کیا تو ضیا جالندھری نے خبردار کیا کہ راشد تو ایک آدھ سال میں چلے جائیں گے پھر کیا ہو گا اور یہ بھی کہ وہ راشد کے اور میرے دونوں کے مزاج سے واقف ہیں۔ چھوٹی بڑی اناؤں کا ٹکراؤ ہو گا۔ خواہ مخواہ کی بدمزگی ہو گی اور دوسرے شمارے کی نوبت نہیں آئے گی۔ وغیرہ وغیرہ۔ میں ڈر گیا۔

اسی عرصے میں ضیا محی الدین بھی آ گئے۔ وہ لندن سے آئے ہوئے تھے۔ فون کر کے راشد صاحب سے ملنے چلے آئے تھے۔ راشد صاحب نے ان سے کہا کہ میں کراچی کا ایک ہونہار شاعر ہوں اور مجھے حکم دیا کہ میں اپنی نظم "مردہ خانہ" ضیا محی الدین کو سناؤں۔ ضیا محی الدین کا ایک انگوٹھا کار کے دروازے میں آ کر زخمی ہو گیا تھا۔ ان کے پٹی بندھی ہوئی تھی۔ اس کے باوجود وہ خوف زدہ ہونے کی ایکٹنگ کرتے رہے اور راشد صاحب محظوظ ہوتے رہے۔ کسی نئے شاعر کے کلام میں بزرگ شعراء اتنی دلچسپی کہاں لیتے ہیں۔ ان کی یہ ادا مجھے بہت اچھی لگی۔ انھوں نے کہا کہ کسی دن میں ان کے گھر آؤں اور

www.kitaabistan.com

ان کی غیر مطبوعہ نظمیں دیکھوں۔ دو ہفتے بعد میں فون کر کے ان کے یہاں پہنچا اور انھوں نے اپنی کئی غیر مطبوعہ نظمیں دکھائیں۔ بعض نظموں کے بارے میں تاکید کی کہ میں اپنے مضمون میں ان کا حوالہ نہ دوں۔ میں نے وعدہ کرنے کو تو کر لیا، مگر مضمون لکھنے بیٹھا تو وعدہ شکنی کرنی پڑی۔ میری سمجھ میں نہ آیا کہ جو چیز احاطۂ شعور میں ہے اس سے نظر پوشی کیسے کروں۔ مضمون چھپا تو وہ نیویارک میں تھے۔ بعد میں بتایا کہ خفا ہو گئے تھے۔ منیر نیازی اور انیس ناگی سے بھی کچھ زیادہ خوش نہیں تھے اسی زمانے میں "محفل" نیویارک میں جدید شاعری پر مضمون لکھتے ہوئے ہم تینوں کی خاصی تباہی مچائی ان کا یہ فقرہ دیکھئے اور اس کی کاٹ بھی۔ مضمون انگریزی میں ہے۔

"POETS LIKE MUNIR NIAZI, SAQI FAROOQI AND ANIS NAGI ARE LARGELY VICTIMS OF SELF LOVE, AND THE SCENES OF VIOLENCE AND FEAR WHICH THEY PORTRAY CAN ONLY LEAD TO A SORDID VIEW OF LIFE, BORN OUT OF NEUROTIE MINDS"

میں مختلف الخیال شعرا کو ایک ساتھ نتھی کر دینا راشد صاحب کا انتقام تھا۔ ۱۹۶۴ء میں ان دنوں میں ملاقات ہوئی تو سارے گلے جاتے رہے۔ میری طرف سے ان کے دل میں ایک اور بات سے میل آ گیا تھا۔ اپنے قیام کراچی کے دوران انھوں نے دو تین بار کہا تھا کہ میں ان کے بیٹے شہریار کو اردو پڑھایا کروں۔ میں ٹال مٹول کرتا رہا۔ ایک طرف تو میری درویشانہ طبیعت کی مفلوک الحال ذہنیت ٹیوشن کی اکل حلال کے نام سے زخمی ہوتی تھی۔ دوسری طرف جمیل جالبی اور جمیل الدین عالی سے فون پر یہ کہتے میں ہتک نہیں محسوس ہوتی تھی کہ "سو روپے چاہئیں آ رہا ہوں"۔ خدا کا شکر ہے ذہن اس غلامی سے آزاد ہو گیا ہے۔ اب میں اپنے لان کی گھاس بھی خود کاٹتا ہوں اور اپنے فٹ پاتھ پر جھاڑو بھی دیتا ہوں۔ یہی نہیں اس سے ایک عجیب طرح کی لذت بھی اخذ کرتا ہوں۔ خیر ۱۹۶۴ء میں میرے ایک عزیز دوست اظہار کاظمی نے دفتر میں فون کیا کہ راشد صاحب نیویارک سے آئے ہوئے ہیں موقع اچھا ہے۔ کیوں نہ تین شاعروں کا ایک مشاعرہ بی بی سی سے نشر کیا جائے۔ فیض صاحب اس زمانے میں لندن ہی میں ڈیرہ ڈالے ہوئے تھے۔ میں اپنی ایک پرتگالی شاعرہ دوست کے ہمراہ پہنچ گیا۔ یہ پہلا موقع تھا کہ میں نے فیض اور راشد کو یکجا دیکھا اور افسوس کہ یہ آخری موقع بھی تھا۔ دونوں لئے دیئے رہے۔ فیض صاحب تو اپنی فطری کم گوئی اور بہ وقت وسکی کے سبب سے گفتگو میں بخیلی کرتے رہے مگر

راشد صاحب چہکتے رہے۔ وہ اپنی تقریر کی لذت سے ناآشنا نہیں تھے۔ میں نے یونہی سا ایک سوال پوچھا کہ انگریزی میں کیوں نہ لکھا جائے۔ فیض صاحب نے تو یہ کہہ کر بات ختم کر دی کہ "لکھو، کسی زبان میں لکھو میاں، ساری بات تو لکھنے کی ہے۔" مگر راشد صاحب کی تاویلات اور دلائل کا دروازہ کھل گیا۔ کہنے لگے "کوئی غیر ملکی کسی دوسری زبان میں لکھنے کا اہل اسی وقت ہو سکتا ہے، جب اسے اجنبی زبان کے الفاظ کے تمام سایوں سے مکمل آشنائی ہو۔ یہ تو ہوئی نثر کی بات، نظم کا جہاں تک تعلق ہے، شاعر کا اس زبان میں پیدا ہونا ضروری ہے، ورنہ وہ بہت ادنیٰ درجے کی شاعری کرے گا۔" پھر مشاعرہ ریکارڈ ہوا۔ پہلے میں نے ایک نظم پڑھی، پھر راشد صاحب نے، پھر فیض صاحب نے۔ دوسرا دور شروع ہوا تو میں نے ایک غزل پڑھی تھی، پھر فیض صاحب نے ایک غزل پڑھی اور غالباً راشد صاحب کی نظم پر ریکارڈنگ ختم ہوئی۔ میں مشاعرے کے اختتام سے پہلے چلا گیا۔ مجھے کہیں جانا تھا۔

اس کے بعد نیویارک اور تہران سے راشد صاحب وقتاً فوقتاً لندن آتے رہے اور ہماری ملاقاتیں ہوتی رہیں۔ وہ عموماً آنے سے پہلے ایک خط لکھ دیا کرتے کہ فلاں تاریخ کو پہنچ رہا ہوں۔ فلاں ہوٹل میں ٹھہروں گا۔ سب جاننے والوں کو مطلع کر دو اور کسی اچھے تھیٹر کا ٹکٹ بک کرا دو۔ اس کے علاوہ ہر عید اور کرسمس پر ان کے کارڈ باقاعدگی سے ملتے رہے۔ عید کا کارڈ میرے نام اور کرسمس کارڈ میری بیوی کے لئے۔

ایک بار آپریشن کرانے ایسی افراتفری میں پہنچے کہ کسی کو اطلاع دینے کی مہلت نہ ملی۔ جب آپریشن ہو چکا اور طبیعت سنبھلی تو بی بی سی والوں کو فون کیا کہ ہارلے اسٹریٹ کی ایک پرائیویٹ کلینک میں آرام کر رہے ہیں۔ بی بی سی کے ایک صاحب (جو شاعروں ادیبوں میں اٹھتے بیٹھتے رہتے ہیں) سحاب قزلباش، فہمیدہ ریاض اور میں اطلاع پاتے ہی ملنے کے لئے پہنچ گئے۔ ہمیں دیکھ کے باغ باغ ہو گئے۔ پوچھا گیا طبیعت کیسی ہے۔ کہنے لگے "اس نیلی چھتری والے کا کرم ہے۔" کسی نے چھیڑا "نیلی چھتری والا کون؟" ہنس پڑے "نہیں بھائی نہیں، اس کا کرم ہے۔" یہ واحد واقعہ ہے کہ انھوں نے خدا کا اتنی خاطر جمعی سے اقرار کیا۔ شاید زندگی کی طرف دوبارہ واپسی پر وہ اپنا کفارہ ادا کر رہے تھے۔ اگر ایسا تھا تو اس کفارے کی میعاد بہت مختصر تھی۔ پھر زندگی کی ہماہمی میں نہ انھیں خدا کی ضرورت پڑی نہ انھوں نے خدا کو یاد کیا۔ یوں بھی کسی منطقی دماغ میں خدا کے لئے گنجائش کم ہوتی ہے۔

میں دو تین دن بعد پھر حاضر ہوا۔ شیلا بھی تہران سے پہنچ گئی تھیں۔ وہ راشد صاحب کی دلداری کر رہی تھیں۔ ہمارا تعارف ہوا۔ دیکھا کہ فہمیدہ ریاض ایک دن پہلے آ کر اپنی کتاب دے گئی ہیں۔ پوچھا

www.kitaabistan.com

پتہ ہی ؟ کیسی ہے ؟ کہنے لگے " چھوٹی سی لڑکی چھوٹا سا درد ۔" ان کی ہر رائے میں ایک طرح کی قطعیت ہوا کرتی تھی، مگر اپنی ہر رائے کو پتھر کی لکیر نہیں سمجھتے تھے ۔ دوسروں کی باتیں غور سے سنتے ، اگر کوئی دلیل اور منطق سے قائل کر دیتا تو اپنی رائے میں تبدیلی کر لیتے ۔ ایسا تازہ اور کشادہ ذہن میں نے نہیں دیکھا ۔ میں چونکہ چھوٹا آدمی ہوں ، اس لئے جب یہ بھانپ لیتا ہوں کہ کسی محفل میں دانا ہیں ہوں تو کوشش کرتا ہوں کہ میں ہی رہوں اور دوسروں کو موقع نہ دوں مگر راشد صاحب کی بڑائی یہ تھی کہ مجھ سے زیادہ جاہل اور ہٹ دھرم لوگوں کو بھی برابری کا درجہ دیتے اور بات کرتے اور سنتے چلے جاتے ۔ میں بیچ بیچ میں بولتے ہوئے ٹوکتا بھی کہ کس بہن . . . . سے الجھے ہوئے ہیں مگر ان کے رویہ میں شمہ برابر فرق نہ آتا ۔

جب وہ ہسپتال سے ضیا محی الدین کے خالی مکان میں دو ہفتے کے لئے منتقل ہو گئے تو ہم لوگوں کو چائے پر بلایا ۔ اس وقت عبداللہ حسین برمنگھم سے لندن آ گئے تھے ۔ وہ راشد صاحب سے ملنے کے بہت مشتاق تھے ۔ میں نے فون پر کہا کہ عبداللہ کو لے کر آ رہا ہوں ۔ کہنے لگے ضرور ۔ عبداللہ سے مل کر بہت خوش ہوئے ۔ اس وقت ان کے سارے ناول کی تعریف کی مگر بعد میں یہ تعریف ناول کے کچھ حصوں تک رہ گئی تھی ۔ یہ آخری دنوں کی بات ہے ۔ ایک معمولی بات پر عبداللہ حسین سے خفا ہو گئے تو مجھے فون کر کے کہنے لگے " وہ ایک PHONY INTELLECTUAL ہے ۔" میں نے واویلا کیا کہ آپ تو عصمت چغتائی کی طرح باتیں کرنے لگے جو " اداس نسلیں " کو " آگ کا دریا " کا بھونڈا چربہ کہتی ہیں ۔ پھر یاد دہانی کرائی کہ ساری رات ہم شراب پیتے رہے تھے اور صبح ہونے تک شراب اور شب بیداری نے تھکا دیا تھا ایسے میں غلط فقرے منہ سے نکل ہی جاتے ہیں ۔ پھر یہ کہ عبداللہ کو فوراً ہی اپنی غلطی کا احساس ہو گیا تھا اور اس نے صدقِ دل سے آپ سے معافی مانگ لی تھی ۔ اور آپ نے معاف بھی کر دیا تھا ، مگر ان کا دل اس وقت تک صاف نہ ہوا جب تک عبداللہ اور میں ان سے ملنے دوبارہ چلٹنہم نہ پہنچے ۔ ان کی شخصیت میں خود سری کے علاوہ مغلوب الغضبی کے عناصر بھی بدرجۂ اتم موجود تھے ۔ جس سے خفا ہو جاتے اس سے مہینوں بلکہ برسوں خفا رہتے اور طرح طرح سے اپنا انتقام لیتے رہتے ۔ کچھ واقعات کا ذکر آگے آئے گا ۔

تین چار سال پہلے جب وہ اپنی بیٹی تمزین کے داخلے کے سلسلے میں یہاں آئے تو میں نے کھانے پر بلایا ۔ بہت سے لوگ جمع تھے اور وہ اپنی نظمیں سنا رہے تھے کہ ایوب اولیا پہنچے ۔ انھوں نے آتے ہی بتایا کہ اردو کے مشہور شاعر اور راشد صاحب کے ہم زلف مختار صدیقی کا انتقال ہو گیا ۔ ایک دم

خاموش ہو گئے ۔ کہنے لگے " سخت افسوس کی بات ہے ۔ اب اس بیمار عورت کا کیا ہو گا (یہ مختار صدیقی کی بیوہ کا ذکر تھا) خدا کرے کوئی انتظام ہو جائے ۔" وہ سارے دن طرح طرح سے مختار صدیقی مرحوم اور اپنی بیوہ سالی کا ذکر کرتے رہے اور اداس ہوتے رہے ۔ وہ باہر سے سخت گیر اندر سے بہت ریشم تھے ساری فون فاں صرف اوپر اوپر تھی اندر اندر کڑھتے رہتے ۔ مگر کسی کو خبر نہ ہونے دیتے ۔ اس میں انھیں اپنی ہتک محسوس ہوتی تھی ۔

جب پنشن لے کر لندن آ گئے تو ہمارے تعلقات کا اک نیا دور شروع ہوا ۔ ہماری کوشش ہوتی کہ ہم ایک دوسرے کے ساتھ زیادہ سے زیادہ وقت گزاریں ۔ میری خوش قسمتی کہ اردو کا اتنا بڑا دانا و بینا میرا پڑوسی ہو گیا تھا ۔ اور ان کی مجبوری کہ میرے علاوہ علم شعرِ جدید کا ایسا پیاسا اور کوئی نہ تھا ۔ مجھے یقین ہے کہ ہم اگر پاکستان میں ہوتے تو تمام قرابتوں کے باوجود اتنا وقت ایک دوسرے کے ساتھ نہ گزارتے کہ وہاں ہم مشربوں اور ہم مسلکوں کی کمی نہیں ۔ خود غرضی کی بات اور ہے ورنہ حق یہ ہے کہ اگر راشد صاحب ریٹائرڈ ہو کر پاکستان چلے گئے ہوتے تو ابھی اور زندہ رہتے ۔ اظہار اور رسائی کی لذت سے اور فیضیاب ہوتے ۔ وہاں کے کالجوں اور یونیورسٹیوں کے تازہ ذہنوں اور نئے شاعروں ، ادیبوں سے براہِ راست سلسلہ جنبانی ہوتی تو ان کا خون بڑھتا اور جینے کی آگ اور تیز ہوتی ۔

وہ چلٹنہم میں اپنا مکان لینے سے پہلے جب لندن کے ایک خوب صورت محلے چلسی میں ایک کرائے کے فلیٹ میں رہ رہے تھے تو ذہنا سخت بٹے ہوئے تھے ۔ اندر معرکۂ لاہور و لندن جاری تھا ۔ ایک طرف مجھ سے کہتے کہ میں اپنے علاقے کے تمام ایجنٹوں سے " مکان برائے فروخت " کی لسٹیں بھجوانی شروع کر دوں ۔ دوسری طرف فون آتا کہ ارادہ کر لیا ہے کہ لاہور چلا جاؤں ۔ وہاں اپنے چھوٹے بھائی راجہ ماجد کے ساتھ رہوں گا ۔ شیلا کو پاکستان پسند نہیں ہے ۔ یہ یہیں رہیں گی ۔ وہاں میں لکھوں گا پڑھوں گا اور بقیہ ایام گزار دوں گا ۔

اسی دوران میں ہماری دعوت کی ۔ ہم میاں بیوی پہنچے تو گھر کی فضا سخت برہم تھی ، بھرے بیٹھے تھے ۔ ہمارے سامنے شیلا پر برس پڑے ۔ دونوں نے ایک دوسرے کے لتے لینے شروع کئے ۔ یہ منظر ہمارے سامنے کئی بار دہرایا گیا ۔ چلسی ہی میں نہیں چلٹنہم میں بھی ۔ بعض اوقات ان کے تعصبات WHO IS AFRAID OF VIRGINIAWOO... کے میاں بیوی یاد آ جاتے تھے ۔ جب دو مختلف شخصیتیں ایک دوسرے سے نامطمئن ہوں ، تنہائی میں ایک دوسرے کے اعصاب پر سوار

www.kitaabistan.com

ہونے لگیں اور کسی ہمدردانہ سمجھوتے سے قاصر رہیں تو اپنی بدترین صورتوں میں، بھری بزم میں ایک دوسرے کی بے عزتی کرکے اپنا انتقام لینے لگتی ہیں یعنی تنہائی میں ایک دوسرے کی چتک سے تسکین نہیں بلکہ تماشائیوں کی ضرورت محسوس ہونے لگتی ہے۔ ایک دوسرے سے بے اطمینانی بہت دنوں سے تھی مگر راشد صاحب کے آپریشن کے بعد جب ڈاکٹر کے مشورے پر دونوں الگ الگ بستروں پر سونے لگے تو اور بھی ایک دوسرے کے دل سے دور ہو گئے۔ ڈاکٹر نے ایک عارضی نسخہ بتایا تھا۔ مگر دونوں کو ایسا لطف آیا کہ صورت مستقل ہو گئی۔ یہی نہیں، بستر تو الگ ہوئے ہی تھے، کمرے بھی الگ ہو گئے۔ یہ رستگاری کی ایک ناکام کوشش تھی کہ تمام تر ذہنی بُعد کے باوجود جنسی ہم آہنگی ایسی کہ آخری عمر میں بھی ہفتے میں دو بار شیلا کے کمرے میں مہمانی کرتے مگر یہ قیام آدھ گھنٹے یا ایک گھنٹے سے زیادہ نہ ہوتا۔ وہ اٹھ کر اپنے کمرے میں چلے جاتے۔ وہ وصال جسے ایک دوسرے کی ذات کے انکشاف کا مژدہ ہونا چاہئے تھا صرف جنسی سمجھوتہ بن کر رہ گیا تھا۔

شیلا اور راشد کی شخصیتوں کی تعمیر میں جو عوامل شامل رہے ان کی نشاندہی کرنے سے پہلے میں چند کلمات اس نیک بی بی کے سلسلے میں لکھنا چاہتا ہوں جو راشد صاحب کے پانچ بچوں کی ماں تھیں اور راشد صاحب کی پہلی بیوی تھیں۔ مرحومہ کو میں نے صرف ایک بار دیکھا تھا۔ اس لئے ان کے سلسلے میں ذریعۂ معلومات یا تو راشد صاحب خود ہیں یا ان کے وہ رویے اور اعمال جو اس طویل مدت کا احاطہ کرتے ہیں۔ میرے مشاہدے کی حیثیت ثانوی ہے اور اسے اسی نظر سے دیکھنے کی ضرورت ہے۔ ممکن ہے بعض اسباب غلط نتائج برآمد کرنے کا پیش خیمہ بنیں۔ مجھے اپنی بے بضاعتی کا احساس ہے۔ میں اس تکلیف دہ موضوع سے جلد سے جلد گزر جانا چاہتا ہوں۔

ان کی پہلی شادی، ہمارے ہاں کی بیشتر شادیوں کی طرح، ان کی مرضی کی شادی نہیں تھی۔ اس میں والدین (یا والدہ کی) پسند کا دخل زیادہ تھا۔ مرحومہ ایثار اور سگھڑپن کا نمونہ تھیں اور ایسی صابر و شاکر کہ ان کی موجودگی نے راشد صاحب کو گھر گرہستی کے تمام افکار سے نشچنت کر دیا تھا۔ بچوں کی پرورش کی تمام تر ذمہ داری انہی کے سر تھی اس لئے بچوں کو ہمیشہ اپنی ماں سے قربت کا احساس زیادہ رہا۔ راشد صاحب اپنے بچوں سے بہت محبت کرتے تھے مگر اپنی شخصیت کی ساخت کے باعث اس کا اظہار کم کرتے تھے۔ میرا اپنا خیال یہ ہے کہ بچوں کو اپنے باپ کے یہاں والہانہ پن اور گرمیٔ شوق کی شدید کمی کا احساس ہمیشہ رہا۔ اور ممکن ہے، ان کی بیوی بھی اس آگ پر جلتی رہی ہوں۔ راشد صاحب مجلسی آدمی تھے۔ مگر ان کی بیوی کی تعلیم و تربیت جس ماحول میں ہوئی تھی اس میں شوہر کی پرستش،

بچوں کی دیکھ بھال، ایثار اور امورِ خانہ داری کی خبر گیری پر سارا زور ہوتا ہے (اور کیوں نہ ہو) اس لئے ان سے یہ توقع رکھنا کہ انھیں مجلسی رفاقت دیں گی، ایک طرح کی زیادتی تھی۔ بہر حال راشد صاحب بعض ذہنی اور جذباتی تشنگیوں کی سیرابی مختلف عورتوں میں تلاش کرتے رہے۔ ان تمام لڑکیوں میں ایک چینی لڑکی اور ایک امریکی لڑکی ہیلن کی جنسی اور ذہنی رفاقت کے ہمیشہ احسان مند رہے۔ خاص کر ہیلن نے جو سکھ انھیں دیئے وہ ان کی یادداشت کا بہت قیمتی سرمایہ تھے۔ وہ HETEROSEXARL تھے اور ہیلن نے انتہائے شوق میں ان پر محبت کے سارے دروازے وا کر دیئے تھے۔

اب میں شیلا کے بارے میں چند ایسی باتیں لکھنا چاہتا ہوں جو شاید شیلا کو پسند نہ آئیں گی مگر راشد صاحب میری جس راست گوئی سے اپنی حق گوئی کا بار بار موازنہ کرتے تھے اس کا تقاضا ہے کہ میں اپنی بے باکی پر حرف نہ آنے دوں۔ تکلیف پہنچانا میرا شیوہ نہیں مگر سچائی سفاک ہوتی ہے۔

جب نیویارک میں ان دونوں کی ملاقات ہوئی تو شیلا ۳۳ اور راشد صاحب ۵۲ سال کے تھے۔ راشد صاحب یو۔ این۔ او میں اسسٹنٹ ڈائرکٹر اور شیلا یو۔ این۔ او کے اسکول میں استانی تھیں۔ راشد صاحب کی سب سے چھوٹی بیٹی تمزین شیلا کی شاگرد تھیں اور وہی ان دونوں کی ملاقات کا وسیلہ ہوئیں۔ راشد صاحب کے قول کے مطابق انھوں نے رعب ڈالنے اور رجھانے کے لئے شیلا کو یو۔ این۔ او کے ایک ایسے جلسے میں مدعو کیا جس میں وہ تقریر کر رہے تھے اور یہیں سے ان کی پینگیں بڑھنی شروع ہوئیں۔ شیلا کہتی ہیں وہ پانچ سات مہینے عجب طوفانی کورٹ شپ میں گزرے۔ میرا خیال ہے کہ دونوں ہی رفاقت کو ترسے ہوئے تھے۔ شیلا جو ایک شدید عشق کی ناکامی کے بعد خاصی ٹوٹی ہوئی تھیں۔ ایک پختہ عمر کی استانی کی ویران زندگی سے اکتا گئی ہوں گی۔ راشد صاحب جو اپنی بیوی کی زندگی ہی میں بیوی سے ناآسودہ تھے یا ہو گئے تھے، انھیں عورت چاہئے تھی (شیلا نے اپنے ایک خط میں مجھے یہ بھی لکھا ہے کہ پہلی بیوی کے انتقال کا ایسا صدمہ ان پر ہوا کہ ہفتوں وہ اپنے کمرے میں بند رہے) پھر کسی نورس کلی کا طعنہ برداشت کرنے کی سکت ان میں پہلے ہی نہیں تھی اور پچاس سال کی سرحد پھلانگ کر عمر کے سلسلے میں کچھ زیادہ ہی ذکی الحس ہو گئے تھے۔ پھر یہ نہ بھولیے کہ وہ یورپ (جس کی برتری سے وہ ہمیشہ برسرِ پیکار رہے) کے مقابلے میں سخت احساسِ کمتری کا شکار۔ شیلا کو ان کے عہدے اور دماغ نے اور انھیں شیلا کی جوانی اور سفید رنگ نے شکست دی ہوگی۔ دونوں ذہنی پختگی کی اس منزل میں تھے کہ عاشقانہ سرمستی ان کے اختیار میں نہیں تھی۔ یہ اپنی شخصیتوں کے حقائق کے ٹکراؤ کی روشنی کو محبت کا نور سمجھے۔ ظاہر ہے وقت کے ساتھ انا اور تمکنت کی جنگ کے سائے سائے رفاقت اور ہمسری کے پودے بھی پروان چڑھتے

رہے۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ یہ ایک دوسرے کے "جیون ساتھی" کم اور ایک دوسرے کی "مجلسی ضرورت" زیادہ بنتے گئے۔ راشد صاحب کی فراست، تازہ ذہنی اور جذباتی شخصیت ایسی تھی کہ سطحی اور بے تہہ لوگوں کو ایسی کامیاب ازدواجی زندگی گزارنا ان کے بس کی بات نہ تھی۔ ایک طرف پہلی بیوی کی منفعلانہ شخصیت تھی جو ان کی بے قدری کا شکار ہوئی۔ دوسری طرف شیلا کی کٹر، بند اور نیم جاہلانہ ذہنیت جس سے راشد صاحب آخری وقت تک برسرِ پیکار رہے۔ راشد صاحب گرو تھے اور چاہتے تھے کہ ان کے علم اور خزانے سے شیلا بھی گاہے گاہے سیراب ہوتی رہیں، مگر شیلا ایک کٹر روایتی استانی کی طرح اپنے دل اور ذہن کے سارے دروازے بند کئے بیٹھی رہیں اور اس بات پر مُصر رہیں کہ راشد صاحب پریکٹیکل آدمی نہیں تھے۔ یعنی نہ انھیں کیل ٹھونکنی آتی تھی نہ جھاڑو دینی۔ شعرا اپنی بیویوں یا عورتوں سے یہ توقع نہیں رکھتے کہ وہ بیٹھ کر ان کی شاعری کی خوبیوں کو سراہیں گی یا سمجھیں گی مگر انھیں اپنی شاعرانہ شخصیت اور اپنے لاابالی پن کو سراہے جانے کی توقع ضرور ہوتی ہے۔ چلئے بیویوں میں اس کا فقدان بھی سہی، مگر شوہر کے سامنے بیٹھ کر یہ کہنے میں شیلا کی کس حس کو تسکین پہنچتی تھی کہ "مجھے شاعری سے کبھی کوئی دلچسپی رہی نہ ہوگی"۔ یہ بھلا رویہ کیا ہوا؟ راشد صاحب مشرق کے سلسلے میں شیلا کی بے تعلقی اور کج بحثی دیکھ کر بار بار فیض کی بیوی اور غلام عباس کی بیوی کی مثالیں دیا کرتے تھے۔ پھر راشد صاحب خاصے دریا دل اور خراچ واقع ہوئے تھے۔ بڑے بڑے ہوٹل، عمدہ شرابیں، ٹھاٹھ دار کھانے مگر شیلا کا ہاتھ کھلا ہوا نہیں ہے۔ کئی بار راشد صاحب نے مجھ سے کہا "میں تمہارے پاس ٹرین سے آنا چاہتا ہوں مگر شیلا بار بار بس پر اصرار کرتی ہیں" ظاہر ہے بس کا کرایہ آدھا تھا، مگر بس کے سفر سے راشد صاحب بور ہوتے تھے کہ وقت دگنا لگتا تھا۔ مگر شیلا کی سمجھ میں اتنی سی بات بھی نہیں آئی جبکہ پیسے بھی راشد صاحب ہی کے تھے۔

یہ دونوں ایک طرح کے LOVE-HATE کے ازدواجی کٹہرے میں اسیر ہو گئے تھے اور اس گرفتاری کے بعد انھیں ایک دوسرے کی عادت سی پڑ گئی تھی۔ شیلا کہتی ہیں کہ راشد صاحب کے انتقال سے چار پانچ ہفتے پہلے دونوں کے درمیان ایک عجیب طرح کی خوشبودار محبت نے جنم لیا تھا۔ شیلا کی راست گوئی میں مجھے شک نہیں۔ افسوس کہ راشد صاحب کی بے وقت موت کے باعث میں اس مضمون میں اس خوشبو کو مقید کرنے سے قاصر ہوں۔ تاہم اتنا ضرور کہوں گا کہ اس مضمون سے یہ تاثر نہ لیا جائے کہ ان میں ہمہ وقت ٹھنی رہتی تھی۔ ظاہر ہے وہ ایک دوسرے کی دردگساری بھی کرتے تھے اور ایک دوسرے سے حسبِ استطاعت محبت کرنے کی بھی کوشش

کرتے رہتے تھے۔ مگر شخصیتوں کی پختہ کاری ایسی کہ سپردگی کی شہریاری کم اور نخوت کی ستیزہ کاری زیادہ رہی۔

راشد صاحب کی شخصیت اتنی رنگارنگ اور ہمہ گیر تھی کہ ان کی زندگی کے تمام پہلوؤں کا ایک مضمون میں احاطہ کرنا مشکل ہے اور میری کوشش کی حیثیت ایک اشاریہ سے زیادہ نہیں تاہم چند واقعات اور مکالمات کا تذکرہ ضروری ہے۔ میں گاہے گاہے ان سے ان کی برائیوں اور اچھائیوں کی تفصیل طلب کرتا رہتا تھا۔ ان کی بڑائی یہ تھی کہ نہایت بے باکی سے اپنے رازہائے سربستہ سے پردے اٹھاتے جاتے تھے۔ ایک بار اردو کے ایک شاعر کا حوالہ دے کر کہنے لگے۔۔ "میں نے رنڈی بازی کی نہ کسی طوائف کے قتل کے مقدمے میں ماخوذ ہوا اس کے باوجود میں علامہ بننا نہیں چاہتا۔ میں غالب کی زندہ، متحرک اور مکمل شخصیت کی طرح سامنے آنا چاہتا ہوں"۔ وہ آدمی تھے اور آدمی ہی رہنا چاہتے تھے۔ وہ خاکی تھے، نہ نوری تھے، نہ ناری تھے اور ہرچند ساری عمر وہ شاعروں کے شاعر رہے اور عوام کے شاعر نہ بن سکے پر انھیں گفتگو عوام ہی سے رہی۔ ایک دفعہ کہنے لگے "اپنی ریڈیو کی زندگی میں، اپنے چند ماتحتوں پر میں نے سختی ضرور برتی اور اس پر کڑھا بھی ہوں، مگر بنیادی طور پر ظلم اور نا انصافی کا سخت مخالف ہوں۔ میں سب کچھ برداشت کر سکتا ہوں نا انصافی نہیں۔ جو شاعر نا انصافی کے خلاف آواز نہ اٹھا سکے۔ اسے شاعری کرنے کا حق نہیں"۔

ایک دلچسپ واقعہ یاد آیا۔ راشد صاحب نے فون کیا کہ میں پاکستان کے سفیر میاں ممتاز دولتانہ تک یہ خبر پہنچا دوں کہ وہ مستقلاً انگلستان میں آ کر آباد ہو گئے ہیں۔ میں نے عرض کیا کہ زندگی میں کسی سفیر یا وزیر کی یہ جرأت نہیں ہوئی کہ مجھ سے ملاقات کرے۔ میاں صاحب اس سے مستثنیٰ نہیں مگر حکم عدولی ممکن نہ تھی۔ چنانچہ میں نے میاں صاحب کو فون کیا اور بتایا کہ راشد صاحب آ گئے ہیں اور یہیں بسنے کا ارادہ ہے۔ ساری عمر ملک سے باہر رہے، اب ملک کی خدمت کرنا چاہتے ہیں انھیں پیسوں ویسوں کی ضرورت نہیں۔ صرف مصروفیت چاہئے۔ ان کے علم اور تجربے کا کوئی مصرف نکل آئے تو بات چلے۔ ظاہر ہے میاں صاحب اس سے واقف تھے کہنے لگے "میں انھیں جانتا ہوں، ان سے مل کر بڑی خوشی ہوگی کسی دن انھیں دفتر لے آئیے۔" بات آئی گئی ہو گئی مگر دو دن بعد میاں صاحب نے فون کیا اور ملاقات کا وقت دیا۔ میں نے دفتر سے چھٹی لی، راشد صاحب کو

www.kitaabistan.com

ساتھ لیا اور ایمبیسی پہنچ گیا۔ میاں صاحب بڑے تپاک سے ملے۔ ہمیں چائے پلائی اور چالیس منٹ یہ صحبت جاری رہی۔ راشد صاحب کا انداز عجب تھا۔ وہ بیچ میں بیٹھے ہوئے تھے۔ ایک طرف میاں صاحب ایک طرف میں۔ راشد صاحب نے نہ میاں صاحب کی طرف دیکھا نہ میری طرف اور دیوار کی طرف رخ کئے چالیس منٹ تک اپنے بارے میں بولتے رہے۔ میں بیچ بیچ میں کبھی کبھار موضوع بدلنے کی کوشش کرتا رہا مگر ان کی انا ترنگ پر تھی اور مجھے اس کا لطف بھی آ رہا تھا۔ راشد صاحب اس راز سے واقف تھے کہ وہ پاکستان کے تمام سفیروں اور وزیروں سے زیادہ ذہین، عالم اور روشن طبع ہیں اور اس خاص صحبت میں اسی کا اظہار مقصود تھا۔ ورنہ انھیں اپنی آواز سننے کا ایسا شوق نہیں تھا کہ دوسروں کو بولنے کا موقع ہی نہ دیں۔ کچھ دنوں بعد ان کے ایک اور سفیر دوست سے ملاقات ہوئی۔ ہم ساری رات شراب پیتے رہے، گدی گدی باتیں کرتے رہے، عالمانہ موشگافیاں بھی رہیں، مگر اس صحبت میں راشد صاحب کی گفتگو میں طنطنے کا نام تک نہ تھا۔ راشد صاحب کم اور دوسرے زیادہ بولتے رہے۔ یہاں انھیں یہ بتانے کی ضرورت نہیں تھی کہ وہ کون ہیں۔ سب ان کے مقام سے واقف تھے اور بزم آشنا میں وہ گلاب کی طرح کھل اٹھتے اور ایک مطمئن مسکراہٹ چہرے پر بکھر جاتی۔

اب میں ایک ایسے مسئلے کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں جس کے ذکر سے خود مجھے تکلیف ہوتی ہے۔ راشد صاحب کیا کیا نہ کڑھے ہوں گے۔ میرا خیال ہے ان کا اپنے بچوں کے ساتھ کوئی گہرا جذباتی رشتہ کبھی نہیں رہا مگر اپنے تمام بچوں سے شدید محبت کرتے تھے اور ان کے مستقبل کی فکر میں ہمہ وقت جلتے رہتے تھے (میں نے سنا ہے انھوں نے مرنے سے پہلے اپنے بیٹے شہریار کو ۲½ لاکھ روپے اور اپنی ہر بیٹی کو ۷۵ ہزار روپے بھجوا دیئے تھے سوائے ایک بیٹی کے جنھیں وہ اپنا لاہور والا مکان دینا چاہتے تھے۔ شیلا کہتی ہیں کہ کاغذات کی منتقلی عنقریب مکمل ہو جائے گی۔ اس کے علاوہ ان کی لائف انشورنس سے پہلی بیوی کے تمام بچوں کو ۳۰، ۳۰ یا ۴۰، ۴۰ ہزار روپے مل جائیں گے)

اپنے تمام بچوں کا ذکر نہایت شفقت اور محبت سے کرتے۔ خطوں میں تاخیر ہوتی تو رنجیدہ رہتے، ہمہ وقت ان کی خیریت کی فکر لگی رہتی۔ کسی کا خط ملتا تو چہرے پر دھوپ نکل آتی۔ مگر اپنی ایک بیٹی کے مستقبل کی فکر سے اکثر مضمحل رہتے۔ کہتے کہ اس لڑکی کو شاید کبھی معلوم نہ ہو گا کہ میں اس سے کتنی محبت کرتا ہوں۔ وہ مجھ سے خفا ہے۔ میرا اپنا خیال یہ ہے کہ ان کی یہ صاحبزادی ان سے خفا کم اور روٹھی ہوئی زیادہ تھیں۔ خفا وہ شیلا سے ہیں۔ اصل میں شیلا کا اپنی سوتیلی بیٹیوں

کے ساتھ کوئی قریبی رشتہ کبھی نہیں رہا۔ راشد اور شیلا کی شادی کے وقت جہاں رشتہ داروں نے مخالفت کی ہو گی وہیں بیٹیوں نے بھی (میں سب سے چھوٹی بیٹی کا ذکر نہیں کر رہا کہ وہ بچی تھیں اور شیلا کی شاگرد تھیں) ایک طرح کا متحدہ محاذ بنایا ہو گا۔ دوسری طرف شیلا تھیں جنھوں نے بجا طور پر راشد صاحب پر جتا دیا تھا کہ وہ شادی کے بعد ان کی جوان لڑکیوں کے ساتھ نہیں رہیں گی اور راشد صاحب نے صدق دل سے وعدہ بھی کر لیا تھا کہ وہ شخصیتوں کے بُعد سے آگاہ تھے۔ قصور کسی کا نہیں تھا اور اگر تھا تو سب کا تھا اور سب سے زیادہ حالات کا تھا جن سے کسی کو رستگاری نہیں تھی۔ ایسے میں غلط فہمیوں کا پیدا ہونا ناگزیر ہے۔ اپنی ایک بیٹی کے ایک خط کے ذکر سے وہ اکثر مرجھا جاتے۔ کاش یہ غلط فہمی ان کی زندگی ہی میں دور ہو گئی ہوتی۔

اس سلسلے میں ایک واقعہ یاد آیا۔ راشد صاحب اور شیلا شادی کرنے لندن پہنچے۔ وہ ہوٹل میں ٹھہرے، یہ اپنے والدین کے ساتھ۔ شادی سے ایک دن پہلے وہ شیلا سے ملنے گئے۔ باتوں باتوں میں تمرین (سب سے چھوٹی بیٹی) کی گڑیاؤں کا ذکر آیا۔ کہنے لگے تمرین بڑی ہو گئی ہے اب اسے گڈے گڑیا کے کھیل کی ضرورت نہیں۔ نیویارک جا کر میں ساری گڑیائیں پھینک دینا چاہتا ہوں۔ شیلا نے کہا تمرین کو سخت صدمہ پہنچے گا۔ ضرورت اس کی ہے کہ دھیرے دھیرے اس کا ذہن دوسری چیزوں کی طرف بٹایا جائے۔ کہنے لگے نہیں۔ میں نے فیصلہ کر لیا ہے کہ ساری گڑیائیں پھینک دی جائیں۔ شیلا نے کہا میں ایسا نہیں کرنے دوں گی۔ ایک دم کھڑے ہو گئے اور کہنے لگے کہ میں اپنے بچوں کے سلسلے میں کسی قسم کی دخل اندازی پسند نہیں کروں گا بچے میرے ہیں اور ان کی دیکھ بھال کی ذمہ داری میری اور صرف میری ہے مگر میں محسوس کر رہا ہوں کہ تم اپنے مزاج کے باعث دخل اندازی سے باز نہیں آؤ گی۔ اس لئے اس لمحے میں نے ایک اور فیصلہ بھی کر لیا ہے اور وہ قطعی ہے۔ میں شادی نہیں کروں گا۔ یہ کہہ کر وہ دروازہ کھول کر اسٹیشن چلے گئے۔ ظاہر ہے شیلا سخت حواس باختہ ہوئی ہوں گی۔ پیچھے پیچھے اسٹیشن پہنچیں وہ جلال کے عالم میں پلیٹ فارم پر ٹرین کے انتظار میں ٹہل رہے تھے۔ شیلا کہتی ہیں معافی مانگنے میں اور منانے میں دو گھنٹے لگ گئے۔ تب جا کر وہ رام ہوئے۔ شیلا کو اس وقت تک دھڑکا لگا رہا جب تک وہ اپنے BEST MAN عباس احمد عباسی کے ساتھ دوسرے دن رجسٹری آفس میں پہنچ نہیں گئے۔ "شوہر راشد" اور "باپ راشد" میں آخری وقت تک یہ جنگ جاری

www.kitaabistan.com

رہی مگر "شاعر راشد" کی کشادہ قلبی ان دونوں کی امین رہی

آئیے، ان کی شخصیت کے چند دوسرے پہلوؤں کو دریافت کیا جائے اور انھی کے توسط سے چند شاعروں، ادیبوں کے بعض رویوں کو بھی۔ فیض صاحب کی شاعری پر وہ اتنا کچھ لکھ چکے ہیں کہ مزید اضافہ ناممکن ہے۔ اس لئے میں ان کی اور فیض صاحب کی دو ملاقاتوں کا ذکر کروں گا اور بس۔ ایک بار وہ نیویارک سے لاہور پہنچے۔ ریڈیو اسٹیشن سے نکلے تو ایک پٹرول پمپ پر فیض صاحب اور ان کی بیوی سے اچانک ملاقات ہوگئی۔ فیض صاحب نہایت گرمجوشی سے بغل گیر ہوئے۔ فوراً اپنی بیوی سے کہا کہ راشد صاحب کو کھانے پر بلائیں۔ ایلس فیض اور راشد نے اپنی اپنی ڈائریاں دیکھیں اور تاریخ نوٹ کرلی۔ وقت نوٹ کرلیا۔ راشد صاحب مغرب میں رہتے ہوئے وقت کے سخت پابند۔ ٹھیک وقت پر پہنچ گئے۔ رات کا وقت تھا۔ راشد صاحب نے گھنٹی بجائی تو کوئی جواب نہیں۔ راشد صاحب سخت پریشان۔ دو تین بار گھنٹی بجائی تو اوپر کھڑکی سے فیض صاحب کا سایہ نمودار ہوا۔ پوچھا "کون؟" انھوں نے کہا "راشد" جواب ملا "ارے یار تو کہاں —— اچھا —— آرہا ہوں۔" یہ بہت جز بز اور شرمندہ۔ فیض صاحب نیچے اترے، دروازہ کھولا اور کہنے لگے "میں سمجھا تھا تو مصروف آدمی ہے یار، نہیں آئے گا۔" یہ کیا جواب دیتے۔ انھوں نے کہا "بھئی تم نے کھانے پر بلایا اور میں نے وعدہ کرلیا۔ آتا کیسے نہیں۔" یہ منطق سمجھ میں نہیں آئی۔ خیر راشد صاحب کے کہنے کے مطابق فیض نے ڈھونڈ ڈھانڈ کے بستر کے نیچے سے وسکی کی ایک شیشی (جو ہوائی جہازوں پر مسافروں کو دی جاتی ہے اور جس میں مشکل سے دو پیگ ہوتے ہیں) نکالی اور یہ کہتے ہوئے پیش کی کہ "آدھی تو پی آدھی میں پیوں گا۔" راشد صاحب شیشی کا حجم دیکھ کر اتنے شرمندہ ہوئے کہ پینے سے انکار کیا۔ فیض صاحب نے غٹاغٹ وسکی ختم کی اور شاید دونوں موسم اور حالتِ حاضرہ پر کچھ دیر تک تبادلۂ خیال کرتے رہے۔ راشد صاحب کی طبیعت اتنی منغض تھی کہ زیادہ دیر نہیں بیٹھے اور کوئی بہانہ کرکے اٹھ کر چلے گئے۔ راشد صاحب نے یہ واقعہ کئی بار سنایا۔ انھیں رنج یہ تھا کہ فیض صاحب نے معافی تک نہیں مانگی۔

کئی سال بعد وہ پھر لاہور آئے تو فیض صاحب نے پھر کھانے پر بلایا۔ وہ پہنچے تو فیض صاحب منتظر ملے۔ مصافحے کے بعد فیض صاحب نے کہا "یار فلانے چودھری صاحب کی طرف چلنا ہے، اچھی شراب ملے گی۔" راشد صاحب نے کہا "میں انھیں نہیں جانتا۔ نہ مجھے انھوں نے بلایا ہے۔" فیض صاحب کہنے لگے "ارے یار فکر نہ کر، یار تجھے وہ خوب جانتے ہیں۔" غرض بادلِ نخواستہ یہ ساتھ ہولئے۔ شراب

کے کئی دور چلے، پھر فیض صاحب کہنے لگے "یار فلانے صاحب کی طرف چلتے ہیں۔" یہ عجب مشکل میں تھے کرتے تو کیا کرتے پھر ساتھ ہولئے۔ پھر شرابیں چلیں۔ فیض صاحب کہنے لگے "یار فلانے شیخ صاحب کے یہاں چل کر کھانا کھاتے ہیں۔ ان کے یہاں کباب بڑے لذیذ ملتے ہیں۔" اب راشد صاحب سے نہ رہا گیا انھوں نے کہا "فیض! دعوت تم نے میری اپنے یہاں دی تھی اور ہو یہ رہا ہے کہ تم زید، بکر، عمرو کے یہاں مجھے گھسیٹے پھر رہے ہو۔ ان لوگوں کو میں جانتا تک نہیں۔ اس طرح کی جارحانہ مفت نوشی اور مفت خوری میرے مسلک کے خلاف ہے۔ اس لئے مجھے اجازت دو۔" میرا خیال ہے راشد صاحب کے صبر و ضبط پر قیامت گزر گئی ہوگی۔ وہ سخت اصولوں کے آدمی تھے اور انھیں فیض صاحب کے رویے سے یقیناً بڑی کوفت ہوئی ہوگی۔ انھیں اس بات کا بھی صدمہ تھا کہ فیض صاحب پر شراب نے اس طرح قبضہ کرلیا ہے کہ SELF RESPECT کا زخمی پرندہ ان کے اندر پھڑپھڑاتا رہتا ہے اور انھیں خبر تک نہیں ہونے پاتی۔ انھیں اس بات کا رنج ہمیشہ رہا کہ ہماری ساری قوم EASY GOING ہے اور اسی باعث ابھر نہیں پارہی۔ وہ ڈسپلن کے سخت قائل تھے اور دوسروں میں اس کی کمی انھیں اکثر اداس رکھتی۔ میرا ذاتی خیال ہے کہ ڈسپلن ہی کی تلاش میں وہ خاکسار پارٹی کی طرف گئے ہوں گے۔ خاکسار پارٹی میں اپنی شمولیت سے وہ اکثر شرمندہ نظر آتے مگر علامہ مشرقی کے بہت قائل تھے اور گفتگو میں پطرس بخاری اور علامہ مشرقی کا حوالہ بار بار دیتے تھے۔

ن م۔ راشد اور احمد ندیم قاسمی کے مابین ایک طرح کی COLD WAR ہمیشہ رہی۔ راشد صاحب نے قاسمی صاحب کے سلسلے میں اِدھر اُدھر کئی بار لکھا۔ میں بھی احمد ندیم قاسمی کی شاعری کا قائل نہیں ہوں۔ ان کی نوے فیصدی شاعری مجھے پسند نہیں۔ اس کا اظہار میں نے اپنے دو مضامین میں اور قاسمی صاحب کے نام ایک خط میں بھی کردیا ہے۔ قاسمی صاحب میری رائے سے واقف ہیں مگر ان کی بڑائی یہ ہے کہ مجھے بخش رکھا ہے۔ یہی نہیں میری تعریف کرکے مجھے شرمندہ کرتے رہتے ہیں۔ سچی بات یہ ہے کہ قاسمی صاحب جیسا کشادہ دل، دردمند اور انسان دوست مجھے سارے ہندوستان پاکستان میں کوئی نظر نہیں آتا۔ وہ صحیح معنوں میں ایک عظیم آدمی ہیں۔ عظیم شاعر وہ ہرگز نہیں۔ اس لئے ان کی شاعری سے جب راشد صاحب انکار کرتے تھے تو مجھے تکلیف نہیں ہوتی تھی مگر اس ڈیڑھ سال میں پچاسوں دفعہ قاسمی صاحب پر میرا ان کا اختلاف ہوا۔ وہ کہتے تھے کہ قاسمی کی انسان دوستی اور دردمندی اور دردگساری سب ڈھونگ ہے۔ میں کہتا تھا کہ قاسمی صاحب کے جتنے ملاقاتی مجھے ملے سب نے

www.kitaabistan.com

یک زبان ہوکر قاسمی صاحب کی محبت اور شرافت کے گن گائے ہیں (سوائے صفدر میر کے جنھیں منٹو کی طرح، قاسمی صاحب میں فراڈ نظر آیا) یہ میں مان نہیں سکتا کہ یہ شخص فراڈ ہے۔ وغیرہ وغیرہ۔ ان کے انتقال سے پندرہ بیس دن پہلے مشہور روسی شاعر یوتوشینکو پشاور آئے تو راشد صاحب نے فون کیا کہ میں آجاؤں انھوں نے ٹکٹ خرید لیا ہے۔ عبداللہ حسین میرے یہاں آئے ہوئے تھے۔ انھوں نے بھی راشد صاحب سے بات کی اور یوتوشینکو کو دیکھنے کی خواہش ظاہر کی۔ راشد صاحب نے ہم دونوں کو بلالیا۔ یہ ہماری راشد صاحب سے آخری ملاقات تھی۔ اسی دن صبح کو میرے نام قاسمی صاحب کا خط آیا۔ یہ "افکار" کے قاسمی نمبر کے بعد کا زمانہ تھا اور ظاہر ہے قاسمی صاحب نے اس نمبر میں راشد صاحب کا خط پڑھ لیا ہوگا۔ قاسمی صاحب کو کسی نے ایک غلط اطلاع یہ دی تھی کہ میں راشد صاحب پر کتاب لکھ رہا ہوں۔ اپنے خط میں اسی اطلاع کے حوالے سے قاسمی صاحب نے مجھے لکھا "سنا ہے آپ راشد صاحب پر کوئی کتاب لکھ رہے ہیں؟ اگر آپ ایسا کر رہے ہیں تو بہت اچھی بات ہے۔" میں یہ خط اپنے ساتھ پشاور لیتا گیا۔ ہم دونوں نے یہ اصول بنا رکھا تھا کہ ادیبوں، شاعروں اور مدیروں کے سارے خطوط ایک دوسرے کو دکھائیں۔ یہی نہیں راشد صاحب اگر کسی کو خط لکھتے یا کوئی مضمون لکھتے یا کوئی نظم کہتے تو اس کی ایک کاپی ڈاک سے مجھے ضرور بھیج دیتے، ان کا یہ کرم آخری وقت تک جاری رہا۔ ان تمام نقلوں میں "ضیا جالندھری کے نام" والے خط کی نقل راشد صاحب کی دلچسپ ترین تحریروں میں سے ایک ہے۔ اس کا ذکر کہیں آگے آئے گا۔ عبداللہ اور میں جب ان کے ڈرائنگ روم میں بیٹھ کر گپ ہانکنے لگے تو میں نے جیب سے خط نکال کر ان کے حوالے کیا۔ خط ختم کر کے کہنے لگے "کہاں ہے بھئی وہ کتاب؟" میں ہنس پڑا۔ "راشد صاحب فکر نہ کیجیے۔ کتاب کا منصوبہ ذہن میں ہے اور میں ہی نہیں سیکڑوں لوگ آپ پر کتابیں لکھیں گے مگر قاسمی کے بارے میں آپ کا اب کیا خیال ہے" "میں تو سمجھتا ہوں وہ آدمی کھرا سونا ہے"۔ اس کے باوجود انھوں نے اپنے اس لمبے خط کا ذکر نہیں کیا جو انھوں نے قاسمی صاحب کی تعریف میں "افکار" کو بھیج دیا تھا۔ (اور جس کی نقل مجھے نہیں بھیجی تھی۔ یہ ان کا واحد خط ہے جس کی نقل مجھے ان کے کاغذات میں ملی جو انھوں نے میرے لئے تیار کی تھی مگر مجھے نہیں بھیجی) اور کہا تو اتنا کہا: "اس ایک فقرے سے میں اپنی رائے کیوں تبدیل کروں" عبداللہ حسین نے کہا، "راشد صاحب ممکن ہے ساقی دوست ہی ہو اور وہ آدمی (یعنی قاسمی صاحب) اندر سے سچا ہو" اب ان کی آواز میں مان جانے والی معصومیت تھی کہنے لگے "ہو گا۔"

"تو میں کیا کروں" میں نے شہہ پاکر کہا "راشد صاحب آج میں وہ سبب معلوم کرنا چاہتا ہوں جس کی بنا پر آپ اور ندیم قاسمی رنجیدہ خاطر ہوئے" پائپ کا ایک لمبا کش کھینچ کر انھیں اپنے قریب بلالیا کہنے لگے "جس زمانے میں ندیم اور میں ریڈیو اسٹیشن پشاور میں یکجا ہوئے، یہ انھی دنوں کی بات ہے۔ ایک دن وہ میرے دفتر میں آئے اور کہنے لگے کہ ریڈیو پر نسوانی آوازوں کی کمی ہے چند خواتین کو سامنے لائیے۔ اس زمانے میں ان کے یہاں ہاجرہ مسرور اور خدیجہ مستور ٹھہری ہوئی تھیں۔ میں نے کہا خواتین میں کہاں سے پیدا کروں، دو ذہین لڑکیاں تھیں انھیں آپ اغوا کئے بیٹھے ہیں، میں کیا کروں۔ یہ فقرہ کہہ کر میں ہنسا مگر قاسمی کے چہرے کا رنگ اڑ گیا۔ وہ غصے سے کھڑے ہوگئے اور کمرے سے باہر چلے گئے پانچ سات منٹ بعد واپس آئے۔ کہنے لگے، راشد صاحب! اگر آپ ن۔ م۔ راشد نہ ہوتے تو میں اتنے زور سے طمانچہ مارتا کہ آپ کا چہرہ بگڑ جاتا۔ یہ کہہ کر جذبات سے کانپتے ہوئے کمرے سے باہر نکل گئے۔ کسی مزیدار فقرے کو سراہنے کا ایسا فقدان میں نے کسی میں نہیں دیکھا۔ سنا ہے اب وہ ہنسنے ہنسانے لگے ہیں۔ بس جبھی سے ہمارے تعلقات میں گرہ پڑ گئی۔" انھوں نے اتنی صاف گوئی اور معصومیت سے ہمیں یہ واقعہ سنایا کہ عبداللہ حسین اور میں ان کے اور ان کی بڑائی کے اور قائل ہو گئے اور ہمارے دلوں میں ان کی قدر و منزلت اور بڑھ گئی۔

بعد میں ان کے کاغذات میں جب مجھے اس خط کی نقل ملی جو انھوں نے صہبا لکھنوی کو لکھا تھا تو مجھے سخت تعجب ہوا اور عجیب مسرت حاصل ہوئی کہ لیجیے قاسمی صاحب کی شخصیت ہی نہیں، ان کی شاعری کی تعریف میں زمین آسمان کے قلابے ملا دیئے۔ دوسری طرف انھیں کاغذات میں جیل سے لکھا ہوا یہ فقرہ بھی ملا۔ "احمد ندیم قاسمی کی شاعری سبزی خور ذہن کی پیداوار ہے۔" مجھے یقین ہے اس فقرے کے حسن پر قاسمی صاحب بھی مسکرائیں گے۔ اچھا فقرہ چاہے کسی کا ہو اور چاہے کسی پر ہو، ضائع نہیں جانا چاہیے۔ میں راشد صاحب اور قاسمی صاحب کے تعلقات پر مزید کچھ نہیں لکھنا چاہتا مگر پشاور والے واقعے کے باب میں اتنا ضرور کہوں گا کہ ان دو مشہور لکھنے والیوں کے سلسلے سے چند کمینے مرد ادیبوں، شاعروں نے بعض احمقانہ اور ذلیل افواہیں پھیلا رکھی تھیں۔ (خیال اغلب ہے کہ ہاجرہ مسرور کی جودتِ طبع اور خدیجہ مستور کی فراست نے ان لوگوں میں احساس کمتری پیدا کی ہوگی) ظاہر ہے قاسمی صاحب جو طبعاً [illegible] ہیں، وہ ان افواہوں سے خاصے دکھی اور زخمی ہوں گے۔ ایسے میں راشد صاحب کے فقرے سے اور ٹوٹ گئے ہوں گے۔ ورنہ وہ ایسے سخن ناشناس نہیں کہ مذاق اور کمینے کا فرق نہ سمجھیں۔ دل دکھانا راشد صاحب کا شیوہ نہیں تھا۔ ہاں اگر کوئی ان

www.kitaabistan.com

کا دل دکھاتا تو ہزار طرح کے آزار دینے کے درپے رہتے۔ مگر دل دکھانے میں پہل کبھی نہیں کرتے تھے۔ میں اس کا گواہ ہوں۔

ایک دوسرا قصہ سنئے۔ آخری بار جب راشد صاحب پاکستان گئے تو کراچی ٹیلی ویژن والوں نے انھیں مارغو کیا کہ ایک انٹرویو ریکارڈ کرا دیں۔ انٹرویو کرنے کے لئے ضیا جالندھری سے زیادہ موزوں آدمی کراچی میں اور کون ہوتا جو خود ایک خوش گو شاعر ہیں اور جن سے راشد صاحب کے برسوں پرانے تعلقات تھے۔ وہ آئے تو انھوں نے انٹرویو کرنے سے انکار کر دیا۔ ضیا جالندھری کو اپنی ہتک محسوس ہوئی۔ جہاں تک میرا خیال ہے ہم سب کی طرح ضیا جالندھری بھی ان کی شاعرانہ عظمت کے قائل تھے اور ہیں۔ پھر یہ کہ طبعی اور شاعرانہ عمر میں ابھی راشد صاحب سے چھوٹے تھے انھیں انکار نہیں کرنا چاہئے تھا۔ جب راشد صاحب نے مجھے یہ واقعہ سنایا تو مجھے سخت کوفت ہوئی اس لئے بھی راشد صاحب اس بات سے غمزدہ رہے۔ ضیا جالندھری میرے پرانے کرم فرما اور بہت اچھے دوست ہیں۔ ایک دن بی بی سی ٹیلی ویژن کے سلیم شاہد کا فون آیا۔ "ضیا آرہے ہیں، مشاعرہ کرنا چاہتا ہوں مگر راشد صاحب نے آنے سے انکار کر دیا ہے۔ میں اصرار کر کر کے تھک گیا مگر ان کی "نہیں" کا کوئی جواب نہیں۔ انھیں صرف تم لا سکتے ہو۔" میں نے کہا کہ انھیں فون مت کرو۔ رکارڈنگ کا انتظام کرو۔ مہمانوں کو دعوت نامے بھیج دو، میں لے آؤں گا مجھ پر چھوڑ دو۔ شام کو راشد کو فون کیا۔ وہی دل موہ لینے والی آواز آئی۔ "ہلو ساقیا" میں نے کہا "راشد صاحب ضیا جالندھری آرہے ہیں۔ کہنے لگے "معلوم ہے" میں نے کہا سلیم شاہد نے فون کیا تھا کہنے لگے "میں نہیں جاؤں گا" میں نے کہا راشد صاحب ملنا تو آپ کو پڑے گا ہی کہ ضیا کو میں اپنے گھر پر بلاؤں گا۔ یعنی آپ، ضیا، عبداللہ اور میں ہم چاروں مل کر ہنگامہ کریں گے۔ کہنے لگے "تمہارے یہاں بھی نہیں آؤں گا" میں نے کہا آپ کیا چاہتے ہیں، میں خودکشی کر لوں، اپنے آپ کو گولی مار لوں؟ ہنسے، کہنے لگے "ساقی مجھے مجبور مت کرو" غرض کہ مان گئے۔ پل میں میرا پل میں ریشم۔ افسوس کہ ضیا جالندھری کا دورہ لندن منسوخ ہو گیا ورنہ دلوں کی صفائیاں ہو جاتیں۔ یہ غالباً مئی یا جون ۱۹۷۵ء کی بات ہے۔

اس سے پہلے، راپریل کو انھوں نے ضیا جالندھری کو ایک خط لکھا تھا جس کی ایک نقل مجھے بھیجی تھی۔ خط یوں شروع ہوتا تھا۔ عزیزی ضیا۔ حال ہی میں کراچی سے کسی دوست نے اپنے ایک خط میں تمہارے کسی تازہ مضمون کا ذکر کیا ہے جس میں اور باتوں کے علاوہ اس فاکسار کا بھی ذکر خیر ہے۔ اس نے تمہارے مضمون سے صرف دو جملے نقل کئے ہیں۔۔۔۔" اس خط کی نقل

انھوں نے صبح کو مجھے ڈاک سے بھیجی مگر ان کی تسلی نہیں ہوئی۔ شام کو فون آیا۔ "میں تمہیں ٹیلی فون پر وہ خط سنانا چاہتا ہوں۔" خط کا پہلا فقرہ جو میں نے اوپر درج کر دیا ہے، سنا کر کہنے لگے "میں اسے (یعنی ضیا کو) یہ سکھ نہیں دینا چاہتا کہ اس کا مضمون میری نظر سے گزر چکا ہے۔ حالانکہ میں سارا مضمون اذکار میں پڑھ چکا ہوں۔" یہ کہہ کر شرارت سے خوب ہنسے۔ یہ ان کا بدلہ تھا۔ کمال زندہ اور متحرک آدمی تھے ہر فقرے کی کاٹ محسوس کرتے اور حملہ کرتے۔ کوئی ایک فقرہ کہتا یہ دس فقرے لگاتے۔ وہ بزرگ ہو کر OUT OF DATE ہونا نہیں چاہتے تھے بلکہ ہر وقت ادب کے مرکزی دھارے میں شامل رہنا چاہتے تھے۔ ماضی سے ان کی دلچسپی کم تھی۔ وہ مستقبل کے آدمی تھے اور حال سے اپنا خراج وصولتے تھے۔

میں نے اس مضمون میں ان کی شخصیت کی چند جھلکیاں دکھا دی ہیں۔ ان کی شاعری الگ مضمون یا کتاب مانگتی ہے۔ زندگی نے مہلت دی تو اس فریضے سے عہدہ برآ ہونے کی کوشش کروں گا۔ فی الحال اس فدری اور جنگ جو شاعر کے ایک فقرے پر اس مضمون کو ختم کرتا ہوں۔

ایک بار فون آیا۔ "ساقی۔ چوتھا مجموعہ تیار ہے۔ میری خواہش ہے کہ دیباچہ تم لکھو" میں بوکھلاہٹ میں ڈھیر ہو گیا۔ پھر ذرا سنبھلا تو ہکلا ہکلا کر عرض کیا کہ میری کیا مجال راشد صاحب؟ آپ بھی کمال کرتے ہیں، آپ کو پڑھ پڑھ کر تو شعر لکھنا شروع کیا ہے۔ آپ میری سست رفتار ذہانت پر کچھ زیادہ ہی بھروسہ کرنے لگے ہیں۔ آپ پر مضمون لکھنے کے لئے مجھے کم از کم ایک سال کی فرصت درکار ہے کہ میں راشد کو اقبال کے بعد (یگانہ اور فراق، فیض اور میراجی کے باوجود) اردو شاعری کی سب سے زیادہ دوررس اور طاقت ور آواز سمجھتا ہوں۔ وہ بہت خوش ہوئے ہوں گے کہ انھوں نے میری جان بخشی کر دی۔ کہنے لگے "اچھا، یار مگر وہ مضمون سوچنا شروع کر دو۔" پھر ایک لمحے کے توقف کے بعد کہنے لگے "تو ایسا کرتا ہوں کہ اپنے آپ سے سوال جواب کرتا ہوں، میرا خیال ہے دیباچے کی یہ صورت بہتر رہے گی، اس میں ندرت بھی ہے۔" پھر اگلے ہفتے ملنے کا وعدہ کر کے فون بند کر دیا۔

افسوس کہ وہ "اگلا ہفتہ" پھر کبھی نہیں آیا کہ اس عرصے میں یہ عالم شاعر ہم سے ہمیشہ کے لئے جدا ہو گئے۔ بعد میں ان کے کاغذات میں مجھے مندرجہ ذیل عبارت نظر آئی۔ یعنی "ن۔م۔ر کا ایک سوال اور "راشد" کا جواب۔

"ن۔م۔ر": آپ کسی اعتبار سے "پاپولر" شاعر نہیں ہیں۔ پھر یہ چوتھا مجموعہ کیوں شائع کر رہے ہیں۔؟

"راشد": "ماورا" جب شائع ہوئی تھی تو اس نے ادبی حلقوں میں خاصا ہیجان پیدا کر دیا تھا۔ اکثر

www.kitaabistan.com

لوگوں نے اس کی تعریف کی یا مذمت، مضحکہ اڑانے والوں کی بھی کمی نہ تھی۔ مجھے خوشی ہے کہ ایسے لوگ کم ہیں جنھوں نے بعد کے دو مجموعوں کی کسی گہرے شعور اور فراست کے ساتھ ستائش کی ہو۔ اسی سے مجھے یقین ہو گیا ہے کہ یہ مجموعے "ماورا" سے بہتر ہیں اور ان میں زیادہ گہرائی ہے۔ بعض لوگ ان کو "ماورا" ہی کا شاخسانہ دیکھنا چاہتے تھے وہ اس پر خوش نہیں ہیں کہ شاعر نے بعد کے مجموعوں میں کوئی نئی کروٹ لی ہے یا نئے استعجاب یا نئی بیقراری کا اظہار کیا ہے۔ چوتھے مجموعے پر بھی اگر فوراً تعریف کے ڈونگرے نہ برسائے گئے تو میں اور بھی خوش ہوں گا۔ اسی لئے اسے شائع کر رہا ہوں۔"

اس صفحے پر اور کچھ ہے اور راشد صاحب کی تحریر نقل کرتے ہوئے میری آنکھیں بھیگ گئی ہیں۔ راشد صاحب! عبداللہ حسین نے ٹھیک ہی کہا تھا۔

"IT WAS A GREAT PRIVILEGE TO KNOW YOU"

غلام عباس

راشد: چند یادیں

۱۹۲۸ء کے اواخر میں جب میں لاہور کے مشہور نشری ادارے "دارالاشاعت پنجاب" سے منسلک ہوا تو اس وقت میری عمر اٹھارہ انیس برس سے زیادہ نہ ہو گی۔ اس ادارے کے ایک اہم رکن سید امتیاز علی تاج تھے جن کا شمار ملک کے ممتاز ادبا میں ہوتا تھا۔ ان کی شخصیت بڑی جاذب نظر تھی انھوں نے ڈراما "انارکلی" لکھا تھا جس کی شہرت اس کی اشاعت سے قبل ہی دور دور پھیل گئی تھی اور لوگ اس ڈرامے کے اقتباسات ان کی زبان سے سننے کے بڑے مشتاق رہا کرتے تھے۔

تاج صاحب کے احباب کا حلقہ خاصا وسیع تھا مگر ان میں سب سے زیادہ قابل ذکر سید احمد شاہ بخاری پطرس تھے جو ان کے کالج کے زمانے کے رفیق اور دوست تھے۔ ایک زمانے میں ان کی جوڑی کو خاصی شہرت حاصل رہی، کیونکہ وہ لاہور کی علمی و ادبی مجالس اور میلوں ٹھیلوں میں ہمیشہ ایک ساتھ دیکھے جاتے تھے۔

ایک دن بخاری صاحب تاج صاحب سے ملنے آئے تو بڑے جوش میں تھے۔ کہنے لگے۔ امتیاز، آج میں نے ایک اردو رسالے میں ایک نظم پڑھی ہے جسے بلاشبہ اس صدی کی نظم کہا جا سکتا ہے۔ اس کا عنوان ہے "اتفاقات" اس کا خالق ن۔م راشد ہے جو ہمارے گورنمنٹ کالج ہی کا فارغ التحصیل ہے۔

پھر بخاری صاحب نے بتایا کہ وہ راشد سے ملنے اور اس نظم کی داد دینے اس کے مکان پر گئے تھے۔ اس وقت راشد بڑی تنگی ترشی سے گزر کرتے تھے۔ ان کا رہن سہن کچھ زیادہ اچھا نہ تھا کرسی تلاش کرنے لگے جو موجود نہ تھی۔ بخاری صاحب نے کہا رہنے دو۔ فرش پر جو کتابیں پڑی

ہیں۔ میں ان کو جمع کر کے ان پر بیٹھ جاؤں گا۔ پھر وہ دیر تک راشد سے اس کی نظم پر گفتگو کرتے رہے یہ ۱۹۳۵ء کا واقعہ ہے۔

میں نے راشد کو کئی بار مشاعروں میں شعر پڑھتے سنا تھا لیکن ان سے شناسائی اس وقت ہوئی جب مولانا چراغ حسن حسرت بھی دارالاشاعت پنجاب کے ادارے میں شامل ہو گئے۔ حسرت صاحب پیشے کے لحاظ سے صحافی تھے مگر ادب کا بڑا ارفع مذاق رکھتے تھے۔ ان کی علمی استعداد کا کچھ ٹھکانہ ہی نہ تھا۔ وہ نظم اور نثر دونوں پر استادانہ مہارت رکھتے تھے۔ ان کے گرد اس وقت کے ابھرتے ہوئے ادبا، شعرا اور ادب کے طالب علموں کا خاصا مجمع لگا رہتا تھا۔ ان میں اکثر راشد اور میرا جی بھی ہوتے تھے۔ حسرت صاحب کو جدید شاعری قطعاً ناپسند تھی۔ وہ کہتے تھے کہ آزاد شاعری جب قافیہ اور ردیف سے آزاد ہے تو اس میں تعقیدِ لفظی اور اسی قسم کے دوسرے عیوب نہیں ہونے چاہئیں۔ اگر نئی نظم میں "میں نہیں سکتا بتا" جیسا ٹکڑا ہو تو وہ سخت ناگوار گزرتا ہے۔ نثر ہو تو صاف اور رواں۔

حسرت صاحب کی وسیع القلبی دیکھیے کہ جب میرا جی نے اپنے بے قافیہ لفظوں کی کاپی حسرت صاحب کو بغرضِ اصلاح پیش کی تو وہ انکار نہ کر سکے اور کئی دن تک اس پر بڑی محنت صرف کرتے رہے۔ اس کے کئی سال بعد دلی میں جب راشد نے اپنی نظموں کے پہلے مجموعے "ماورا" کا مسودہ حسرت صاحب کو اصلاح کے لئے دیا تو انھوں نے اس پر بھی غائر نظر ڈالی اور اس کے زبان کے بعض اسقام کو دور کیا۔ راشد نے "ماورا" کے دیباچے میں اس کا اعتراف بھی کیا ہے۔

راشد نے ایام جوانی ہی میں خود کو خاکسار تحریک سے وابستہ کر لیا تھا۔ وہ کئی سال تک اس کے سرگرم رکن بنے رہے۔ ایک دفعہ گورنمنٹ کالج کی طرف سے انھیں دعوت دی گئی کہ وہ خاکسار تحریک کے بارے میں کالج کی ایک تقریب میں مقالہ پڑھیں اور کالج کے طلبا کو اس تحریک کے اغراض و مقاصد سے آگاہ کریں۔ راشد نے کہا میں اس تقریب میں شامل ہونے کو تیار ہوں بشرطیکہ مجھے خاکساروں کی وردی پہن کر آنے اور ہاتھ میں بیلچہ اٹھانے کی اجازت ہو۔

کالج والوں کو اس پر کیا اعتراض ہو سکتا تھا چنانچہ راشد اپنی شرائط کے مطابق خاکساروں کی وردی پہن کر اور کندھے پر بیلچہ اٹھا کر کالج گئے۔ اور خاکسار تحریک پر ایک نہایت دلچسپ اور پر از معلومات مقالہ پڑھا۔

۱۹۳۷ء میں مجھے پھول اخبار کی ایڈیٹری چھوڑ کر دلی جانا پڑا۔ جہاں آل انڈیا ریڈیو کے

رسالے کی ایڈیٹری مجھے سونپ دی گئی تھی۔ اس کے کچھ دن بعد پروفیسر احمد شاہ بخاری نے جو اب آل انڈیا ریڈیو کے ڈپٹی کنٹرولر تھے مجھ سے کہا کہ راشد ریڈیو میں ملازم ہو گیا ہے۔ فی الحال لاہور میں ہے۔ لیکن عنقریب اسے دلی بلوا لیا جائے گا اور خبروں کے ترجمے کے کام پر لگا دیا جائے گا۔ تم ذرا اس کی دلجوئی کرتے رہنا۔

چنانچہ چند روز بعد راشد دلی آ گئے اور شام کی خبروں کے بلیٹن کے مترجم بن گئے۔ میں نے خبروں کے بعد ان کے دفتر میں جا کر ان سے ملاقات کی۔ میرے استفسار پر انھوں نے بتایا کہ تنہا آیا ہوں اور ایک ہوٹل میں ٹھہرا ہوں۔

اتفاق سے ان دنوں میں گھر میں اکیلا ہی رہتا تھا کیونکہ بیوی طویل علالت کی وجہ سے ہسپتال میں تھی اور والدہ نے بھی اس کی تیمارداری کے لئے ہسپتال ہی میں سکونت اختیار کر لی تھی۔ چنانچہ میں نے کہا تم میرے ہاں کیوں نہیں آ رہتے۔ راشد مان گئے اور تقریباً ایک ماہ میرے پاس ہی رہے۔ اور یوں ہماری شناسائی نے رفتہ رفتہ ایک گہری دوستی کی شکل اختیار کر لی۔

ہم دن رات ساتھ ساتھ رہتے تھے۔ دنیا جہان کی باتیں کرتے۔ موضوعِ گفتگو زیادہ تر ادب ہوتا۔ میری طرح انھیں بھی روسی لٹریچر سے بڑی دلبستگی تھی۔ میں نے دوستوفسکی، ٹالسٹائی، گورکی اور چیخوف کے افسانے ترجمے کئے تھے۔ انھوں نے ایگزینڈر کپرن کے ناول "YAMA THE PIT" کو اردو کا جامہ پہنایا تھا۔ یہ ایک بڑا طویل ناول تھا جس کا ترجمہ انھوں نے بڑی عرق ریزی سے کیا تھا، مگر ظالم ناشر نے نہ تو ترجمے کا کوئی معاوضہ دیا تھا اور نہ ہی کتاب پر بحیثیت مترجم ان کا نام ہی درج کیا تھا۔ اس پر طرہ ستم یہ کہ رسالوں اور اخباروں میں اس کتاب کے جو اشتہار چھپتے تھے، اُن میں ان کا نام بڑے جلی حروف میں چھپوایا جاتا تھا۔

کبھی کبھی موضوعِ سخن ان کی شاعری اور میری افسانہ نویسی بھی ہوتا تھا۔ ان کی جو نظمیں میری سمجھ میں نہ آتیں وہ ان کا ایک ایک نکتہ مجھے اس طرح سمجھاتے جس طرح کوئی بچے کو سمجھاتا ہے اور اس طرح میں ان کی نظموں کے مفہوم اور ان کے نقطۂ نظر سے آگاہ ہو کر ان سے پورے طور پر لطف اندوز ہونے لگا۔

وہ میرے مختصر ناول "جزیرۂ سخنوراں" کے بڑے مداح تھے اور ہر چند میں نے ایک معصوم سی شرارت کے تحت اس ناول میں ان کا کردار ایک باغی شاعر کے طور پر استعمال کر کے اسے سخن ناشناسوں کے ہاتھوں پٹوا بھی دیا تھا۔ مگر اس کے باوجود ان کی ستائش میں کچھ فرق نہیں

www.kitaabistan.com

آیا۔ بلکہ اس کے کئی سال بعد بھی انھوں نے ریڈیو پاکستان سے "میری پسندیدہ کتاب" کے عنوان سے "جزیرۂ سخنوراں" کے بارے میں ایک طویل انٹرویو براڈ کاسٹ کیا تھا۔

راشد تنقید کی بھی بے پایاں صلاحیت رکھتے تھے انھوں نے یورپ کے اعلیٰ پایہ کے نقادوں کو بہت غور سے پڑھا تھا۔ چنانچہ انھوں نے "اردو ادب پر غالب کا اثر"، "ظفر علی خاں کی شاعری"، "انارکلی"، "اختر شیرانی کے ساتھ لمحے" کے عنوان سے جو مقالات لکھے تھے ان میں تنقید کا بہت اونچا معیار پیش کیا گیا تھا۔

آل انڈیا ریڈیو میں راشد کا تبادلہ جلد ہی خبروں کے محکمے سے تقریروں کے محکمے میں ہو گیا اب وہ تقریروں کے نئے نئے سلسلے سوچنے لگے۔ یہ کام ان کی مرضی کے عین مطابق تھا، بڑی محنت کرنے اور سرگرم رہنے۔ جب وہ مقررین کی جستجو میں نکلتے تو رہنمائی کے لئے اکثر مجھے بھی ساتھ لے لیتے۔ کبھی تو گوہر مقصود جلد ہی مل جاتا اور کبھی اس کی تلاش میں پہروں دلی کے کوچوں کھدروں کی خاک چھاننی پڑتی۔ ہمارے لئے یہ امر باعث طمانیت ہوتا تھا کہ ہم نے اس تقریب کی بدولت دلی کے بزرگ شعرا کے علاوہ ڈاکٹر ذاکر حسین (بھارت کے سابق صدر) شمس العلما، مولوی عبدالرحمٰن، مرزا محمد سعید دہلوی، مولوی عبدالحق، پنڈت دتاتریہ کیفی، ڈاکٹر عابد حسین، پروفیسر مجیب، خواجہ حسن نظامی جیسے ذی علم اور برگزیدہ حضرات سے شرف نیاز حاصل کر لیا۔

اس زمانے میں خاکسار تحریک کے بانی علامہ مشرقی نے ایک پروگرام بنایا کہ قرول باغ دلی میں خاکساروں کا ایک بڑا اجتماع ہو جس میں ایک لاکھ سے زیادہ خاکسار شرکت کریں۔ راشد اس تحریک کے رکن ہی نہیں بلکہ ملتان کے ضلع کے سالار بھی تھے۔ بڑی پریڈیں کرتے اور سالاری کے فرائض محنت سے انجام دیتے تھے۔ قواعد کے اتنے پابند تھے کہ ایک مرتبہ جب ان سے کوئی بے ضابطگی ہوئی تو انھوں نے سر بازار اپنے ہاتھ پاؤں بندھوا کر کوڑے کھائے۔ بڑے فخر سے کہا کرتے کہ نظم و ضبط قائم رکھنے کے لئے اگر سالار خود مثال پیش نہ کرے تو کام کیسے چل سکتا ہے۔ مگر اب کچھ بد دل سے ہو گئے تھے۔ علامہ مشرقی نے بلوایا۔ یہ جا کر مل آئے۔ میں نے کہا اگلی دفعہ جاؤ تو مجھے بھی ساتھ لے جانا کہنے لگے اب تو شاید میں بھی نہ جا سکوں۔ اس کے بعد انھوں نے تحریک میں کوئی عملی حصہ نہیں لیا

راشد خاصی تنگدستی کا زمانہ گزار کر دلی آئے تھے۔ ملتان میں جہاں وہ کمشنر کے دفتر میں کلرک تھے انھیں شاید تیس یا چالیس روپے تنخواہ ملتی تھی، جو دلی میں ایک دم ڈیڑھ سو ہو گئی یعنی تقریباً چار پانچ گنا زیادہ۔ چنانچہ اب وہ آہستہ آہستہ آسائش کی زندگی کی طرف مائل ہونے لگے پینے پلانے کی طرف

سے بھی حجاب اٹھنے لگا مگر جو مشاہرہ انھیں ملتا تھا اس میں کسی قسم کی فضول خرچی کی گنجائش نہ تھی۔ البتہ ذہن میں طرح طرح کے خیالی پکیا اور ہیولے ابھرنے لگے تھے جن کو شعر کے سانچے میں ڈھالنے سے خاصی تسکین ہو جاتی تھی، چنانچہ "شرابی"۔ "انتقام"۔ "اجنبی عورت"۔ "رقص"۔ "خودکشی" وغیرہ نظمیں اسی دور کی یادگار ہیں۔

"ماورا" چھپ گئی۔ چغتائی صاحب نے اس کا بہت خوبصورت گرد پوش بنایا تھا۔ کرشن چندر نے دیباچہ لکھا تھا جیسا کہ توقع تھی۔ کتاب ملک میں بہت مقبول ہوئی اور ہاتھوں ہاتھ بک گئی۔ کچھ رسائل و جرائد میں اس کے خلاف کچھ تنقیدیں بھی چھپیں مگر اس کی مقبولیت پر کچھ اثر نہ پڑا۔

اس دوران میں دوسری جنگ عظیم چھڑ گئی۔ راشد کو فوج میں کمیشن مل گیا اور وہ کپتان بن کر ملک سے باہر چلے گئے۔ کوئی ڈیڑھ دو سال بعد واپس آئے تو دلی میں میرے ہی پاس آ کر ٹھہرے۔ ان کی عدم موجودگی میں "ماورا" کا دوسرا ایڈیشن چھپ گیا تھا۔ جس کی ایک جلد میں خرید لایا تھا۔ خوش خوش اس کی ورق گردانی کرنے لگے۔ اچانک ان کا چہرہ غصے سے متغیر ہو گیا۔ ناشر نے دوسرے ایڈیشن میں ان کی وہ نظمیں بھی رسائل سے لے کر شامل کر دی تھیں جو انھوں نے "ماورا" کے چھپنے کے بعد پچھلے ڈیڑھ دو سال میں کہی تھیں۔ حالانکہ انھوں نے ناشر کو اس کی سخت ممانعت کر دی تھی۔ راشد شاید ان نظموں کو اپنے دوسرے مجموعے کے لئے محفوظ رکھنا چاہتے تھے۔

وہ اس واقعہ سے سخت پریشان ہوئے۔ رات کو نیند بھی نہ آئی بس تڑپنے اور کروٹیں بدلتے رہے۔ صبح ہوئی تو وہ کسی کو کچھ بتائے بغیر وردی پہن گھر سے نکل گئے۔ تین چار دن غائب رہے۔ اس کے بعد آئے تو بڑے ہشاش بشاش لپٹ لپٹ کر گلے ملتے اور قہقہے لگاتے رہے۔

بولے جانتے ہو میں کہاں سے آ رہا ہوں؟ لاہور سے۔ میں اس صبح اپنے دفتر سے اجازت لے کر لاہور روانہ ہو گیا تھا۔ میں سیدھا انارکلی چوک کے تھانے میں پہنچا۔ میں نے تھانے دار سے کہا۔ میں فوج میں کپتان ہوں۔ میں جنگ کے سلسلے میں ملک سے باہر گیا ہوا تھا۔ ہمیں بتایا گیا ہے کہ جب ہم جنگ پر ملک سے باہر جائیں تو سرکار ہمارے پیچھے ہمارے حقوق کی حفاظت کرتی ہے۔ اب دیکھئے میرے ساتھ میرے پبلشر نے کیا کیا۔ اس کے بعد میں نے تھانے دار کو اس واقعہ کی تفصیل بتائی۔ اس نے کہا صاحب آپ فکر نہ کریں میں ابھی اس کا بندوبست کرتا ہوں، اس نے فوراً سپاہی بھیج کر ناشر کی دکان پر تالا ڈلوا دیا۔ اس

کے ساتھ ہی جس پریس میں کتاب چھپی تھی اس کے مالک کو بھی طلب کر لیا۔

"ماورئی" کا ناشر بڑا اکڑ باز تھا، بڑے بڑے شاعروں اور ادیبوں کو بھی خاطر میں نہیں لاتا تھا۔ کبھی کبھی مار پیٹ تک نوبت پہنچ جاتی تھی مگر راشد کی اس کارروائی سے اس کی ساری اکڑفوں نکل گئی، گڑگڑا کر راشد سے معافی مانگی اور کہا کہ میں پوری رائلٹی کے علاوہ ایک ہزار روپیہ اس کا ہرجانہ بھی دوں گا ——— پریس والے بے قصور تھے، انھیں معاف کر دیا گیا۔ البتہ ان کے رجسٹر سے اس امر کا انکشاف ہوا کہ پہلا ایڈیشن ایک ہزار نہیں جیسا کہ اس میں درج تھا بلکہ دو ہزار جلدوں کا چھاپا گیا تھا۔ چنانچہ ناشر کو ایک ہزار کی مزید رائلٹی ادا کرنی پڑی۔

راشد مزاجاً سخت گیر تھے۔ کسی سے انھیں تکلیف پہنچے تو اسے آسانی سے معاف نہیں کرتے تھے۔ اپنے خلاف بے جا معاندانہ تنقید کی چبھن انھیں عمر بھر رہتی تھی۔ ہمارے معاصرین میں ایک افسانہ نگار تھے حیات اللہ انصاری، انھوں نے راشد کی شاعری پر ایک تنقیدی مقالہ لکھا اور دلی کی ایک ادبی مجلس میں پڑھا جس میں میں بھی موجود تھا۔ تنقید شروع سے آخر تک ترقی پسند مصنفین کا نقطہ نظر لئے ہوئے تھی، کہیں کہیں راشد کی تعریف بھی کی گئی تھی۔ مقالہ بہ حیثیت مجموعی راشد کے زیادہ خلاف نہیں تھا۔ میں نے راشد سے اس کا ذکر کیا تو بڑے جز بز ہوئے اور بغیر مقالہ پڑھے اسی وقت حیات اللہ انصاری کے نام ایک سخت سا خط اور وہ بھی انگریزی میں لکھ ڈالا۔ انصاری صاحب کو یہ خط پڑھ کر یقیناً غصہ آیا ہوگا۔ چنانچہ انھوں نے مقالے سے تمام تعریفی جملے تو حذف کر دیئے اور اس میں بہت سے اعتراضات شامل کر کے اسے کتابی صورت میں شائع کر دیا۔ نام تھا "ن۔م۔ راشد پر"۔

راشد کو اپنی اس بے صبری اور جلد بازی کی عادت کی ایک دفعہ اور بھی سخت سزا بھگتنی پڑی تھی۔ راشد کو جیسے ہی معلوم ہوا کہ انھیں فوج میں کمیشن مل گیا ہے اور اب صرف چند ابتدائی کارروائیاں باقی رہ گئی ہیں، مثلاً جسمانی معائنہ وغیرہ تو وہ خود ہی فوج کے دفتر میں پہنچ گئے کہ میرا معائنہ کر لیجئے۔ شام کو جب واپس آئے تو ان کی بری حالت تھی۔ ان کے جسم پر جگہ جگہ چوٹیں آئی تھیں گھٹنے زخمی تھے اور منہ سوجا ہوا تھا۔ سارا جسم اکڑ گیا تھا۔ چلنا پھرنا دوبھر تھا۔ ان کی یہ حالت دیکھ کر مجھے ملال بھی ہوا اور ہنسی بھی آئی کہنے لگے۔ بھائی یہ امتحان تو پل صراط سے گزرنے سے کم نہ تھا مجھے خاردار تاروں پر گزرنا پڑا، فاصلے اونچے اونچے درختوں پر چڑھا اور وہاں سے زمین پر چھلانگیں لگائیں۔ کبھی دوڑتا تھا کبھی رینگتا تھا، قدم قدم پر ٹھوکریں کھاتا تھا۔

بعد میں معلوم ہوا کہ انھوں نے اس جسمانی معائنہ کی صعوبتیں ناحق ہی اٹھائیں۔ کیونکہ انھیں تو اس معائنہ سے مستثنیٰ قرار دیا گیا تھا۔ یہ معائنہ تو صرف جنگ میں لڑنے والے سپاہیوں کے لئے لازمی تھا، لکھنے پڑھنے کا کام کرنے والوں کے لئے نہیں

جب راشد کی نظموں کا دوسرا مجموعہ "ایران میں اجنبی" شائع ہوا تو اس کا دیباچہ پطرس بخاری نے نہایت محبت و خلوص سے لکھا۔ البتہ اس میں کہیں کہیں مخصوص طنزیہ رنگ میں راشد پر تنقید بھی کی تھی۔ یہ تنقید راشد کو بالکل پسند نہ آئی۔ کہنے لگے مصیبت میں پھنس گیا ہوں۔ سمجھ میں نہیں آتا کہ اس کو شائع کروں یا نہ کروں۔ میں نے کہا۔ یہ سچ ہے کہ اس دیباچے میں تمہاری زیادہ مدح سرائی نہیں کی گئی۔ مگر یقین جانو کہ اس میں کسی بے التفاتی یا عناد کو ذرا بھی دخل نہیں اگر یہ دیباچہ روایتی مدحیہ انداز میں ہوتا تو پھر بخاری صاحب اور دوسرے لکھنے والوں میں فرق ہی کیا رہ جاتا۔ مگر میں راشد کو مطمئن نہ کر سکا۔

راشد خط لکھنے اور خط کا جواب دینے میں بڑے مستعد تھے۔ ہماری دوستی کی اس طویل مدت کے دوران انھوں نے بے شمار خط لکھے جو محبت، یگانگت اور خلوص سے بھرے ہوتے تھے۔ علاوہ ازیں ان خطوط سے اُن کی بے باک طرزِ نگارش اور اعلیٰ انشا پردازی کا رنگ بھی بخوبی جھلکتا تھا۔ نمونے کے طور پر ان کے خطوں کے کچھ اقتباس پیش کرتا ہوں:

۱۔ تین نومبر کے آخر میں ریٹائر ہو رہا ہوں۔ کچھ سمجھ میں نہیں آتا کہ ریٹائر ہونے کے بعد کیا کیا جائے۔ پاکستان میں آباد ہونا مشکل ہے۔ ہمارے طبقہ میں کلچر کا جو فقدان شروع سے چلا آ رہا ہے وہ مجھے راس نہیں آ سکتا۔ اگر ایران میں کوئی مفید قسم کی مشغولیت مل گئی تو شاید وہیں بس جاؤں ورنہ یورپ کے کسی ملک میں۔ ایران میں اس وقت مواقع بہت ہیں۔ تاہم اس سوسائٹی کی اخلاقی خامیوں میں دروغ گوئی جسے ان لوگوں نے ہنر کی حد تک پہنچا دیا ہے، بعض دفعہ اداس کر دیتی ہے۔

۲۔ پطرس بخاری کے بارے میں میرے ایک انٹرویو کا ترجمہ "اوراق" لاہور میں شائع ہو رہا ہے۔ جو انگریزی میں پروفیسر انور شمیم دل (پنجاب یونیورسٹی) نے نیویارک میں میرے ساتھ کیا تھا۔ یہ انٹرویو قصیدۂ مدحیہ نہیں ہے لیکن اس میں بخاری کی ذات اور عمل پر ایک طرح سے تنقید بھی شامل ہے۔ شاید اس کے بعض حصوں

سے تمہاری عقیدت کو ٹھیس پہنچے۔ تاہم اگر تمہاری نظر سے گزرے تو اپنی رائے سے ضرور مطلع کرو۔

۳۔ یہاں گزشتہ پندرہ سولہ مہینوں میں سولہ سترہ نظمیں لکھی گئی ہیں۔ میں نے اپنے ذہن کو اتنا چاق و چوبند کم پایا ہے۔ ڈرتا ہوں کہیں یہ بجھتے چراغ کی لو نہ ہو۔

۴۔ ذوالفقار بخاری کے انتقال کی خبر ملی۔ بے حد رنج ہوا۔ سب آہستہ آہستہ چلتے چلے جا رہے۔ بخاری سے رنگین تر اور متنوع تر شخصیت کا ملاک کم ہی کوئی ہوگا۔ ان سے دکھ بھی پہنچے۔ لیکن وہ کبھی نشتر نہ بنے۔ کانٹے کی چبھن سے زیادہ نہ ہوئے، اور پھر انھیں اس چبھن کو دور کرنے کے بھی ہزاروں مرہم یاد تھے۔ خدا ان کی روح کو تسکین دے۔

www.kitaabistan.com

فکر و فن

(تنقیدی جائزے)

خلیل الرحمٰن اعظمی

راشد کا ذہنی ارتقاء

بیسویں صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی میں اردو شاعری جن شعرا کی بدولت عہد آفریں تبدیلیوں سے دوچار ہوئی ان میں راشد اور میراجی کا نام سرفہرست ہے۔ ان دونوں شعرا کی نظموں میں ایک ایسے تخلیقی ذہن کی کارفرمائی ملتی ہے۔ جو اس وقت کے مذاق سخن کے لئے نامانوس اور اجنبی تھا۔ طرزِ احساس، اسلوب فکر، رنگ و آہنگ، ہیئت و تکنیک ہر اعتبار سے یہ نظمیں اس زمانے کے قارئین اور ناقدین کے لئے زبردست چیلنج کی حیثیت رکھتی تھیں۔ اس میں شک نہیں کہ حالی اور آزاد سے لے کر اقبال تک اور اقبال سے لے کر جوش، حفیظ اور اختر شیرانی تک اردو نظم آہستہ آہستہ بدلتی رہی ہے۔ مگر یہ تبدیلی بہت خاموش اور غیر محسوس تھی اور ان تبدیلیوں کی نمود ہماری نظم نگاری کی دیرینہ روایات کے دائرے میں رہ کر ہی ہوئی۔ شرر کی نظم بے قافیہ، عظمت اللہ خاں کی گیت نما نظمیں اور ہندی پنگل سے ان کا شغف، اختر جوناگڑھی اور اختر شیرانی کے سانیٹ تھوڑے بہت چونکانے والے تھے مگر ان شعرا کے یہاں بھی کسی نہ کسی حیثیت سے روایت سے وابستگی باقی رہی، دوسرے یہ کہ اس وقت تک مروجہ ہیئت و اسلوب سے انحراف کسی ایسے مواد سے مشروط نہ تھا جو نئی ذہنی ضرورتوں کی لازمی طور پر پیداوار ہو اور اس کا تعلق کسی سیاسی سماجی یا تہذیبی انقلاب سے ہو۔ راشد اور میراجی کے یہاں تبدیلی کا یہ عمل اس طرح اچانک ظہور پذیر ہوا کہ اس نے ایک ہنگامے کی شکل اختیار کر لی۔ اردو میں نظم نگاری کے جو سانچے اس وقت تک رائج تھے ان میں ایک اکہرا پن تھا، نظم کے عنوان سے ہی یہ اندازہ ہو جاتا تھا کہ اس کا موضوع کیا ہے۔ پوری نظم ایک سیدھی سادی منطق کے سہارے چلتی تھی جس کا آغاز اور

انجام دونوں پڑھنے والوں پر آئینے کی طرح روشن ہوتے تھے۔ جذبات و احساسات اور افکار و تصورات خواہ وہ عشق و محبت سے متعلق ہوں، مناظر فطرت اور حب وطن کے رنگ میں ڈوبے ہوں یا قوم و ملت کی زبوں حالی سے اثر پذیر ہوں ان میں کسی نوع کی پیچیدگی نہیں ہوتی تھی شاعر کی بلندی یا پستی کا اندازہ یا تو اس کے احساسات و تجربات کی پستی و بلندی سے لگایا جا سکتا تھا یا اظہار کے مروجہ سانچوں پر محاکمانہ قدرت سے یا پھر موضوعات، مسائل کی پہنائی اور وسعت سے۔ راشد اور میراجی نے مغرب کے شعرا بالخصوص انگلستان اور فرانس کے جدید شعرا سے متاثر ہو کر نظم نگاری کے فن کو نئے طریقوں سے برتنے کی کوشش کی۔ پابند نظم کے بجائے ایسی آزاد نظم جس میں مصرعے چھوٹے بڑے ہوں اور ارکان کی تعداد گھٹتی بڑھتی رہے یقیناً ایک نئی چیز تھی مگر صرف اسی ایک بات کو ہم اردو قاری کے لئے اجنبیت کا سبب نہیں قرار دے سکتے کیونکہ اردو میں جو آزاد نظم رائج ہوئی وہ بعینہٖ فرانسیسی یا انگریزی آزاد نظم کے مماثل نہ تھی، پوری نظم میں ایک ہی بحر اور اس کے ارکان کے دائرے میں رہ کر چھوٹے بڑے مصرعے لکھنا اردو والوں کے لئے بہت زیادہ انوکھی چیزیوں نہ رہی ہوگی کہ ہمارے یہاں بھی مستزاد کی مثال ملتی ہے۔ پھر شرر سے لے کر تصدق حسین خالد کی نظموں تک آتے آتے دل گداز، مخزن، ہمایوں، نیرنگ خیال اور دوسرے رسائل کے قارئین اس نوع کی نظم نگاری سے تھوڑے بہت آشنا ہو ہی چکے تھے۔ میرا خیال ہے کہ اس وقت کے قارئین کے لئے جو چیز سب سے زیادہ اجنبی رہی ہوگی وہ نظم کی تعمیر کا ایک نیا طرز اور ارتقائے خیال کی ایک نئی منطق تھی جو سادہ اور بیانیہ نظم سے خاصی مختلف تھی۔ اس نظم میں افسانوی اور ڈرامائی انداز کے جدید اسالیب خلط ملط تھے جہاں بات کہیں درمیان سے شروع ہوتی ہے۔ نظم میں واحد متکلم اب صرف شاعر نہیں تھا ایک کردار یا بعض اوقات کئی ایک کردار ہوتے تھے، کہیں خود کلامی کا انداز ہوتا تھا تو کہیں ایسا مکالمہ جس میں مخاطب کا نام لئے بغیر کچھ فقرے ادا کئے جاتے تھے اور ان کے درمیان بھی کئی محذوفات اور مقدرات ہوتے تھے۔ جسے قاری کو اپنے تخیل سے اپنے ذہن میں پُر کرنا ہوتا تھا۔ گویا یوں کہنا چاہئے کہ ہماری پرانی نظم کی مثال ان حکایات کی سی ہے جن میں ہر واقعہ ابتدا سے انتہا تک ایک خطِ مستقیم کی صورت میں ہوتا تھا۔ پڑھنے والے ایک منطقی انجام تک بہ آسانی پہنچ جاتے تھے مگر جدید نظم میں جدید ناول یا افسانے کا طریق کار اختیار کیا گیا تھا۔ جو خطِ مستقیم کا پابند نہیں ہوتا بلکہ اس کی حیثیت ایک پیچ در پیچ سلسلے کی ہوتی ہے۔ جہاں کردار کا ذہنی عمل زمان و مکان کے منطقی تسلسل کو توڑتا ہوا برابر آگے پیچھے ہوتا رہتا ہے۔

یہ بڑی دلچسپ اور عجیب و غریب بات ہے کہ ان دونوں شعرا پر اس وقت جو الزامات لگائے گئے ان میں زبردست تضاد ملتا ہے۔ ایک طرف تو یہ کہا گیا کہ ان نظموں میں شدید قسم کا ابہام ہے اور ان کے معنی و مفہوم تک رسائی مشکل ہے۔ لیکن دوسری سانس میں ان شعرا کو جنس زدہ، مریض، فراری، شکست خوردہ ذہنیت کا مالک، انفرادیت پرست غیر سماجی اور نہ جانے کیا کیا کہا گیا۔ ان کی شاعری کو فحاشی و عریانی کا نمونہ بھی قرار دیا گیا اور اس میں الحاد کے جراثیم بھی تلاش کئے گئے۔ یہ بات واقعی حیرت انگیز ہے کہ جب ان نظموں کے معنی و مفہوم تک لوگوں کی رسائی نہیں تھی تو موخر الذکر خصوصیات کیوں کر ان شعرا سے وابستہ کی گئیں۔ کیونکہ ان خصوصیات کا تعلق تو معنی و مفہوم اور اسلوب فکر سے ہی ہے جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں ان نظموں کے بعض بند یا ٹکڑے یا مصرعے پوری نظم کے سیاق و سباق سے الگ کر کے دیکھے گئے اور انھیں کو ذہن میں رکھ کر ان کے بارے میں یہ رائے قائم کی گئی ورنہ حقیقت یہ ہے کہ بہت عرصے تک ہمارے قارئین اور ناقدین ان نظموں کی تہہ تک پہنچنے سے قاصر رہے اور اس کی وجہ ان نظموں کی نئی تکنیک تھی۔ ان نظموں میں علامت نگاری کا جو انداز تھا وہ بھی ہماری پرانی نظم کے سیدھے سادے علامتی انداز سے مختلف تھا۔ اس سے پورے طور پر شناسا ہونے میں بھی اردو والوں کو کئی برس لگ گئے اور نہیں کہا جا سکتا کہ اب بھی اوسط درجے کا ذہن اس سے پورے طور پر مانوس ہو سکا ہے۔

بدقسمتی سے ہمارے یہاں شاعری کی تفہیم و تحسین اور اس سے لطف اندوزی کے جو طریقے رائج رہے ہیں وہ بہت عمومی اور سطحی نوعیت کے ہیں۔ غالباً مشاعروں کے رواج اور درباروں سے وابستگی نے ہمارے مذاقِ سخن کی تشکیل کی جس میں شعر کی فوری اور جذباتی اپیل یا کچھ عام قسم کے صنائع و بدائع کو ہی واحد پیمانہ قرار دیا گیا۔ ہمارے یہاں ایسے سخن فہم قاری یا ناقد کم ملیں گے جو شعر کے تخلیقی عمل کی نزاکتوں سے بھی واقف ہوں یا ان کی اپنی شعری روایت پر گہری نظر ہو۔ یہی وجہ ہے کہ جب مقبول عام طرز سے ہٹ کر کسی شاعر کے یہاں اجتہادی میلان ملتا ہے تو اس شاعر کو ہمدردی کے ساتھ سمجھنے کی کوشش نہیں کی جاتی در آں حالے کہ ہر اجتہاد کسی نہ کسی روایت کی بنیاد پر ہی ہوتا ہے چوں کہ اس اجتہادی عمل میں شعر کا مجموعی رنگ و آہنگ یا اس کا ذائقہ کچھ بدلا بدلا سا نظر آتا ہے، اس لئے ہم روایت سے اس کے اندرونی اور پیچیدہ تعلق کو محسوس نہیں کر پاتے اور اسے ایک بدعت سے تعبیر کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر غالب کی شاعری کو ہی لیجئے۔ یہ صحیح ہے کہ غالب کی شاعری اپنے ہم عصروں سے مختلف ہے یا اس وقت دبستانِ دہلی کے

شعرا شاہ نصیر اور ذوق کے اثر سے جس رنگ کلام پر جان دیتے تھے، اس سے غالب کو ذہنی مناسبت نہ تھی۔ میر کی سادہ اور جذبات میں ڈوبی ہوئی شاعری سے مقابلے میں بھی غالب کے یہاں پیچیدگی اور تعقل کا میلان ملتا ہے لیکن یہ روایت یک سرنئی نہیں تھی، فارسی شاعری پر اگر اس دور کے سخن شناسوں کی گہری نظر ہوتی یا انھوں نے غالب کی شاعری کی جڑیں تلاش کرنے کی کوشش کی ہوتی تو انھیں غالب کی غزل اس قدر اجنبی نہ معلوم ہوتی۔ غالب نے "گل رعنا" کے دیباچے میں لکھا ہے کہ انھوں نے اپنی اردو شاعری کو دہلی سے نکال کر اصفہان تک پہنچا دیا، یہ ایک نقرہ غالب کے لئے کلید کا کام دے سکتا تھا۔ راشد اور میراجی کو بھی سخن فہمی کی اسی روایت سے سابقہ پڑا ورنہ غور کیا جائے تو ان شعرا نے مغرب کی نظم نگاری سے اثر قبول کرنے کے باوجود جو نئی قلم لگائی ہے اس پودے کی جڑیں ہماری اپنی شعری روایت میں پیوست ہیں۔ میراجی نے بودلیر اور ملارمے سے ہی استفادہ نہیں کیا بلکہ اردو، ہندی، سنسکرت اور ہندوستان کی بعض دوسری زبانوں کے نامور شعرا سے بھی اثر قبول کیا۔ اور ان سب اثرات کی ترکیب و امتزاج سے اپنے لہجے اور آہنگ کی تشکیل کی ہے۔ اگر ہم ہل پندی سے کام نہ لیں اور میر، نظیر، عظمت اللہ خاں اور ان سے ذرا آگے بڑھ کر کبیر، میرابائی، چنڈی داس، ودیاپتی، بکارام، نام دیو، مارو اور دامودر گپت تک بھی رسائی حاصل کریں جو ہماری اپنی دھرتی سے تعلق رکھتے ہیں تو ہمیں اندازہ ہو گا کہ میراجی نے خالص مشرقی شاعری کی بنیادوں پر اپنی عمارت تعمیر کی، البتہ صنعت گری کے بعض طور طریقے انھوں نے مغرب سے بھی سیکھے۔ اسی طرح راشد کی شاعری سے سرسری طور پر گزرنے والوں نے بھی غور نہیں کیا کہ وہ مغرب کے جدید شعرا سے اثر پذیر ہونے کے باوجود فارسی اور اردو شاعری کی بعض برگزیدہ روایتوں کا وارث ہے۔ راشد اور میراجی دونوں کو اپنے زمانے میں باغی شاعر کہا گیا۔ انھیں پسند کرنے والوں نے بھی انھیں اسی خطاب سے نوازا۔ مگر میرا خیال ہے کہ بغاوت ایک تخریبی اور منفی عمل ہے اور اس کی جڑیں بہت زیادہ گہری نہیں ہوتیں۔ اس کے برخلاف اجتہاد ایک مثبت عمل ہے جو ماضی، حال اور مستقبل کے تسلسل کو بھی برقرار رکھتا ہے اور اسے متحرک اور نامیاتی شکل دیتا ہے۔

"مادری" سے لے کر "ایران میں اجنبی" تک اور اس کے بعد "لا: انسان" کی نظموں کو غور سے پڑھا جائے تو راشد کی شاعری کا جو کردار تشکیل پاتا ہے اس کا تعلق ہم اس روایت سے بہ آسانی جوڑ سکتے ہیں جسے ہم دانش وری کی روایت کہتے ہیں، مشرق میں رومی

سے اقبال تک اس روایت کے سلسلے پھیلے ہوئے ہیں۔ اس روایت کے زیر اثر جو شاعری ہوئی ہے وہ اس شاعری سے الگ اپنا ذائقہ رکھتی ہے جسے ہم خالص متغزلانہ، غنائی یا داخلی محسوسات کی شاعری کہتے ہیں۔ یہ اس شاعری سے بھی الگ ہے جو خالص بیانیہ شاعری کے دائرے میں آتی ہے۔ دراصل ان شعرا کے یہاں داخلیت اور خارجیت کا امتزاج اور اس امتزاج کی متعدد شکلیں اور سطحیں ملتی ہیں جو ان کے فکری میلانِ طبع کو ظاہر کرتی ہیں۔ ان کے یہاں ذات اور غیر ذات، ظاہر اور باطن، فرد اور اجتماع، انسان اور فطرت کے تعلق اور ان کی کشاکش اور کشمکش کے رنگا رنگ مسائل کو عصری محرکات کے پس منظر میں رکھ کر غور و فکر کرنے اور جذبہ و وجدان اور تعقل و تیقن کی حربوں کی مدد سے سمجھنے کی سعی ملتی ہے۔ راشد کی شاعری پر جب جب میں نے غور کیا ہے اسی نتیجے پر پہنچا ہوں کہ ان کی شاعری در اصل اقبال کی شعری شخصیت کا تسلسل یا اس کی تشکیل نو ہے۔ راشد کے یہاں جو چیز اقبال سے مختلف ہے وہ ان کا زاویہ نگاہ ہے جو ان کی اپنی شخصیت اور ذاتی وجدان کی دین ہے۔ اقبال کا نظام فکر جن بنیادوں پر استوار ہے راشد نے اس سے یقیناً انحراف کیا ہے اور اس معین نظریے سے بھی انھوں نے اپنے آپ کو الگ رکھا ہے جو صرف اقبال سے مخصوص ہے۔ مگر اقبال کی دانش وری، اس کا طریق کار اور اس کی نظر سے ضرور وراثت میں ملی ہے۔ اتفاق سے اقبال اور راشد تھوڑے سے فرق کے ساتھ تقریباً ایک ہی عہد کے شاعر ہیں۔ اس لئے راشد کے اندر کا شاعر بھی کم و بیش انھیں ذہنی و فکری مسائل سے دوچار ہے جسے ہم اقبال کی شاعری میں تلاش کر سکتے ہیں۔ اردو میں اقبال پہلے شاعر ہیں جنھوں نے قومی و ملکی اور مقامی شاعری کی حدوں سے اپنے آپ کو نکال کر اس آفاقی فضا میں رکھنے کی کوشش کی جہاں مشرق و مغرب کی کشمکش اور تصادم کا المیہ جنم لیتا ہے۔ اقبال کی فکر کا محور روحِ مشرق کی بازیافت، اس کے کرب تک رسائی اور اسے متحرک اور نامیاتی صورت دینے کی کوشش ہے وہ مشرق کی انفعالیت اور زوال و انحطاط کے راز کو سمجھنا اور اس کے باطن تک رسائی حاصل کرنے کے بعد اس کے درد کو محسوس کرنا چاہتا ہے۔ ان معنوں میں مشرق اس کے لئے ایک کردار کی حیثیت رکھتا ہے۔ اقبال کو شاعر مشرق محض رسماً نہیں کہا گیا بلکہ واقعہ یہ ہے کہ یہ لقب اس کی شاعری کے اصل سرچشموں تک ہمیں پہنچا دیتا ہے۔ راشد کو اگرچہ یہ لقب نہیں دیا گیا مگر راشد کی شعری کائنات کا احاطہ کیا جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ اس کی شاعری کا مرکز و محور بھی مشرق اور اس کی روح ہے۔

راشد کی شعری کائنات کے مرکز و محور کی نشاندہی کے علاوہ اگر ہم غور کریں تو راشد کے لہجے کی تشکیل

بھی انھیں عناصر سے ہوتی ہے جو بار بار ہمیں اقبال کی یاد دلاتے ہیں اور جن لوگوں کے کان اقبال کی شاعری اور اس کے لہجے سے آشنا ہیں وہ اسے پہچاننے میں دقت نہ محسوس کریں گے۔ مثلاً یہ ٹکڑے دیکھئے!

رہی ہے حضرتِ یزداں سے دوستی میری
رہا ہے زہد سے یارانہ استوار مرا
گزر گئی ہے تقدس میں زندگی میری
دلِ اہرمن سے رہا ہے ستیزہ کار مرا (مکافات)

بنالی اے خدا اپنے لیے تقدیر بھی تو نے
اور انساں سے لے لی جرأتِ تدبیر بھی تو نے
اسی غور و تجسس میں کئی راتیں گزاری ہیں
میں اکثر چیخ اٹھتا ہوں بنی آدم کی ذلت پر (انسان)

یہاں عدم ہے نہ فکرِ وجود ہے گویا
یہاں حیات مجسم سرود ہے گویا (زندگی، جوانی، عشق)

جس جگہ سے آسماں کا قافلہ لیتا ہے نور
جس کی رفعت دیکھ کر خود ہمتِ یزداں ہے چور (وادیٔ ہنہاں)

نغمۂ سیارگاں بے رنگ و آب
قطرۂ بے مایہ طغیانِ شباب
میری ہستی ہے نحیف و بے ثبات
تاک کی ہر شاخ ہے آفاق گیر
جس سے میری سلطنت تابندہ ہے
انتہائے وقت تک پائندہ ہے (ہونٹوں کا لمس)

آسماں دور ہے لیکن یہ زمیں ہے نزدیک
آ اسی خاک کو ہم جلوہ گہِ راز کریں (اتفاقات)

عمر گزری ہے غلامی میں مری
اس سے اب تک مری پرواز میں کوتاہی ہے (سپاہی)

روح جو اظہار ہی سے زندہ و تابندہ ہے
ہے اسی اظہار سے حاصل مجھے قربِ حیات (اظہار)

میں کہ تھا خود آفرینندہ تیرا

ساحری تیری خداوندی تری (آنکھوں کے جال)

زندگی تیرے لیے بستر سنجاب و سمور
اور میرے لئے افرنگ کی دریوزہ گری (شاعرِ درماندہ)

ان میں ہر شخص کے سینے کے کسی گوشے میں
ایک دلہن سی بنی بیٹھی ہے
ٹمٹماتی ہوئی ننھی سی خودی کی قندیل
لیکن اتنی بھی توانائی نہیں
بڑھ کے ان میں سے کوئی شعلۂ جوالہ بنے
ان میں مفلس بھی ہیں بیمار بھی ہیں
زیرِ افلاک مگر ظلم سہے جاتے ہیں (دریچے کے قریب)

بندگی سے اس در و دیوار کی
ہو چکی ہیں خواہشیں بے سوز و رنگ و ناتواں (رقص)

www.kitaabistan.com

شکر کر اے جاں کہ میں
ہوں درِ یارِ فرنگ کا ادنیٰ غلام
صدرِ اعظم یعنی دریوزہ گرِ اعظم نہیں   (شرابی)

اوپر جو مثالیں دی گئی ہیں وہ دورِ اول کی نظموں سے ہیں، ان نظموں میں راشد کا اپنا لہجہ بھی ہے لیکن اقبال کے لہجے کی گونج اور اس کے پیرایۂ اظہار سے گہری مماثلت ہمیں قدم قدم پر ملتی ہے۔ آگے چل کر اظہار کی یہ مماثلت کم ہوتے ہوتے بالکل معدوم ہو گئی ہے۔ مگر راشد کے اپنے انفرادی لہجے اور طرزِ بیان میں بلند آہنگی، صلابت، فعالیت اور طنطنہ اونچے سروں کی موسیقی کے ساتھ متحرک اور رقصاں پیکروں کی تخلیق اور ایک خاص بلند سطح سے کلام کرنے کی روش ہمیں راشد کو اقبال ہی کے قبیلے کا شاعر سمجھنے پر مجبور کرتی ہے۔ بعض ناقدین نے راشد کی شاعری کی یک آہنگی کی شکایت کی ہے۔ ایک صاحب نے لکھا ہے کہ اس کا پورا کلام انتہائی میں ہے انترے کی نوبت کہیں نہیں آتی۔ یہ تنقید راشد کے مزاج اور اس کے شعری کردار کو نہ سمجھنے کی وجہ سے ہے۔ راشد کا شعری مزاج رومی، اقبال، ڈانٹے، اور ملٹن جیسے شعرا سے مماثل ہے جو ایک خاص سطح سے کبھی نیچے نہیں اترتے۔ کیونکہ وہ جن مسائل اور موضوعات سے دوچار ہیں وہ ان عمومی مسائل اور کیفیات سے الگ ہیں جو غنائی شاعری میں تنوّع، لوچ اور لچک پیدا کرتے ہیں۔ راشد ان معنوں میں عوام کا نہیں بلکہ خواص کا شاعر ہے اور اس کی شاعری سے لطف اندوزی کے لئے بھی ایک دانشورانہ مزاج کی ضرورت ہے۔

"ماورا" میں راشد کی جن نظموں میں ہمیں فنی تکمیل کا احساس ہوتا ہے وہ ہیں بیکراں رات کے سناٹے میں، اتفاقات، گناہ، دریچے کے قریب، رقص، انتقام، اجنبی عورت اور خودکشی وغیرہ۔ اتفاق سے انھیں نظموں کو پہلے پہل تنقید کا ہدف بنایا گیا، جیسا کہ پہلے کہا گیا ہے۔ ان نظموں کی ہیئت اور تکنیک سے پورے طور پر مانوس نہ ہونے کی وجہ سے غلط معیاروں پر پرکھا گیا۔ واقعہ یہ ہے کہ یہ نظمیں "روحِ مشرق" کے المیے کا ایک موثر اظہار ہیں۔ ان نظموں کے کردار استعارہ ہیں۔ اس انفعالیت، زوال پذیری، قوتِ نمو کے فقدان اور اپنے باطن سے بے خبری کا جو مشرق کے انسان کے اصل مسائل ہیں جن کا ادراک نہ ہونے سے وہ اس کارزار میں ایک ہارے ہوئے سپاہی کی طرح ہے جہاں اسے مغرب کی بڑھتی ہوئی قوتوں کا سامنا کرنا ہے۔ ان نظموں

میں روایت، مذہب اور تصوف کے ان جامد عناصر پر طنز و استہزا بھی ہے جو اس کردار کی انفعالیت اور شکست کے ذمہ دار ہیں۔ ایسی ہی نظموں کے اقتباسات کی بنا پر راشد کی بے دینی اور گستاخانہ طرزِ کلام کو مطعون کیا گیا۔ مثلاً

کون جانے کہ وہ شیطان نہ تھا
بے بسی میرے خداوند کی تھی   (گناہ)

اسی مینار کے سائے تلے کچھ یاد بھی ہے
اپنے بے کار خدا کے مانند
اونگھتا ہے کسی تاریک نہاں خانے میں
ایک افلاس کا مارا ہوا ملّائے حزیں
ایک عفریت اداس
تین سو سال کی ذلت کا نشاں
ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی   (دریچے کے قریب)

خدا کا جنازہ لیے جا رہے ہیں فرشتے
اسی ساحرِ بے نشاں کا
جو مشرق کا آقا ہے مغرب کا آقا نہیں ہے   (پہلی کرن)

تجھے معلوم ہے مشرق کا خدا کوئی نہیں
اور اگر ہے تو سراپردۂ نسیاں میں ہے   (شاعرِ درماندہ)

کیوں دعائیں تری بے کار نہ جانے پائیں
تیری راتوں کے سجود اور نیاز
اس کا باعث مرا الحاد بھی ہے۔   (شاعرِ درماندہ)

www.kitaabistan.com

بے شک راشد کے یہاں طنز کی تلخی ہے مگر ہم نے اس بات پر غور نہیں کیا کہ حکیم الامت حضرت علامہ اقبال نے اس سے کچھ کم طنز ان اداروں پر نہیں کیا ہے اور علامہ کا مقصد بھی مشرق کے جمود اور تعطل کی طرف اشارہ کرنا ہے۔ مثلاً

چپ رہ نہ سکا حضرتِ یزداں میں بھی اقبال
کرتا کوئی اس بندۂ گستاخ کا منھ بند

مجھ کو تو سکھا دی ہے افرنگ نے زندیقی
اس دور کے ملّا ہیں کیوں ننگِ مسلمانی

کہتا ہوں وہی بات سمجھتا ہوں جسے حق
نے ابلۂ مسجد ہوں نہ تہذیب کا فرزند

یہی شیخِ حرم ہے جو چرا کر بیچ کھاتا ہے
گلیمِ بوذر و دلقِ اویس و چادرِ زہرا

تیرا امام بے حضور، تیری نماز بے سرور
ایسی نماز سے گزر، ایسے امام سے گزر

پیرِ حرم کو دیکھا ہے میں نے
کردار بے سوز، گفتار واہی

یہ مصرع لکھ دیا کس شوخ نے محرابِ مسجد پر
یہ تاداں گر گئے سجدوں میں جب وقتِ قیام آیا

ملّا کو جو ہے ہند میں سجدے کی اجازت
ناداں یہ سمجھتا ہے کہ اسلام ہے آزاد

یہ اتفاق مبارک ہو مومنوں کے لئے!
کہ یک زباں ہیں فقیہانِ شہر میرے خلاف

مشرق کے خداوند سفیدانِ فرنگی
مغرب کے خداوند درخشندہ فلزات

مشرق و مغرب کی کشمکش کے ایسے کو "ماورائی" کی نظموں میں مختلف کرداروں کی نفسی اور زیرِ نفسی کیفیات کے پس منظر میں ٹھوس استعاروں اور پیکروں کے ذریعے ابھارنے کی کوشش کی گئی تھی۔ بعد میں اس ایسے نے ایک مربوط اور منظم استعارے کی صورت اختیار کر لی ہے۔ 'ایران میں اجنبی' کے عنوان سے جو تیرہ کینٹو دوسرے مجموعے میں شامل ہیں۔ ان کا مطالعہ اس نوعیت سے دلچسپ ہے۔ یہ طویل نظم نہ تو ایران کا سفرنامہ ہے اور نہ ایران کے بارے میں شاعر کے ذاتی تاثرات بلکہ یوں کہنا چاہئے کہ ملکی حدود سے نکل کر راشد نے ایران میں مشرق و مغرب کی کشمکش کو اور بھی قریب سے دیکھا ہے اور اسے روحِ مشرق کی "وحدت" کا عرفان ہوا ہے ان نظموں میں افسانوی اور مکالماتی تکنیک کے جو تجربے ہیں وہ اردو شاعری میں ایک نئے عنوان کی چیز ہیں مگر سب سے زیادہ اہم وہ ذہنی اور فکری تجربہ ہے جسے اقبال کی زبان میں "عذابِ دانشِ حاضر" سے تعبیر کیا جا سکتا ہے:

بس ایک زنجیر
ایک ہی آہنی کمندِ عظیم
پھیلی ہوتی ہے
مشرق کے اک کنارے سے دوسرے تک
مرے وطن سے ترے وطن تک
بس ایک ہی عنکبوت کا جال ہے کہ جس میں
ہم ایشیائی اسیر ہو کر تڑپ رہے ہیں (من و سلویٰ)

مجھے روسیوں کے "ہمہ اوست" سے کوئی رغبت نہیں ہے۔
مگر ذرے ذرے میں
انسان کے جوہر کی تابندگی دیکھنے کی تمنا ہمیشہ رہی ہے (ہمہ اوست)

www.kitaabistan.com

اسی روحِ شب گرد کا
اک کنایہ ہے شاید
یہ ہجرت گزینوں کا بکھرا ہوا قافلہ بھی
جو دستِ ستم گر سے مغرب کی، مشرق کی پہنائیوں میں
بھٹکتا ہوا پھر رہا ہے (دستِ ستم گر)

مرے ہاتھ میں ہاتھ دے دو
مرے ہاتھ میں ہاتھ دے دو
کہ دیکھی ہیں میں نے
ہمالہ و الوند کی چوٹیوں پر شعاعیں
انھیں سے وہ خورشید پھوٹے گا آخر
بخارا سمرقند بھی سالہا سال سے
جس کی حسرت کے دریوزہ گر ہیں (تیل کے سوداگر)

راشد کی ان نظموں میں ایک گہری سیاسی بصیرت ملتی ہے اور انسانی مساوات کا وہ تصور جو کسی فیشن یا وقتی نعرے کا مرہونِ منت نہیں ہے بلکہ شاعر کے اپنے ادراک کی دین ہے ان نظموں میں ایک نوع کی ہمہ گیری اور آفاقیت بھی ہے اور اس باب میں بھی راشد نے اقبال کی روایت کو آگے بڑھانے کی کوشش کی ہے۔ "ایران میں اجنبی" کی بعض دوسری نظمیں اپنی فنی پختگی، ایمائیت، تہہ در تہہ علامات اور منفرد اسلوبِ بیان کی وجہ سے اردو کی چند بہترین نظموں میں شمار ہوں گی جن میں "سباویراں" کو بطورِ خاص اہمیت حاصل ہے۔ "ماورٰی" کی بعض نظموں کو پہلے مبہم کہا گیا تھا، مگر سچی بات یہ ہے کہ وہ نظمیں بڑی حد تک اکہری علامتیں رکھتی ہیں۔ البتہ تکنیک نئی ہے۔ مگر "سباویراں" پیچیدہ علامتی طریقِ کار کی وجہ سے زیادہ معنی خیز اور وسیع تر مفاہیم کی حامل ہے۔ "حیلہ ساز"، "داشتہ"، "نمرود کی خدائی"، "ظلم رنگ"، "سایہ"، "کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم" اور "یہ دروازہ کیسے کھلا" بھی ایسی نظمیں ہیں جن میں راشد کا فن "ماورٰی" کی نظموں کے مقابلے میں کہیں زیادہ پختہ اور ہمہ رنگ کیفیات کا حامل ہے۔ "ماورٰی" کی نظموں پر پابند نظموں کے آہنگ کا اثر باقی تھا۔ "ایران میں اجنبی"

کی متعدد نظمیں مصرعوں کی وحدت کو توڑ کر نظم کو ایک عضویاتی کل کی صورت میں پیش کرنے کی اچھی مثالیں فراہم کرتی ہیں۔ بعض جگہ راشد اپنے مخصوص الفاظ اور پیرایہ ہائے اظہار کی یکسانیت سے نکل کر نسبتاً ایک متحرک اسلوب کی طرف بڑھتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ مثلاً:

یہ دروازہ کیسے کھلا؟
وہ کتبہ جو پتھر کی دیوار پر بے زباں سو چتا تھا
ابھی جاگ اٹھا ہے
وہ دیوار بھولے ہوئے نقش گر کی کہانی
سنانے لگی ہے
نکیلے ستوں پر وہ صندوق جس پر
سیہ رنگ ریشم میں لپٹا ہوا ایک کتے کا بت
جس کی آنکھیں سنہری،
ابھی بھونک اٹھا ہے،
وہ لکڑی کی گائے کا سر
جس کی پیتل کے سینگوں میں بربط
جو صدیوں سے بے جان تھا
جھنجھنانے لگا ہے
وہ ننھے سے جوتے جو عجلت میں ایک دوسرے سے
الگ ہو گئے تھے
یکایک بہم مل کے اترا کے چلنے لگے ہیں۔

(یہ دروازہ کیسے کھلا؟)

"لا = انسان" راشد کا تیسرا اور تازہ ترین مجموعہ ہے جو کچھ ہی دنوں پہلے شائع ہوا ہے۔ اس مجموعے میں راشد کا فن ایک نئی منزل کی طرف بڑھتا ہوا نظر آتا ہے۔ جیسا کہ اس مجموعے کے نام سے ظاہر ہے۔ اب راشد کی شاعری کا مرکز و محور وہ آفاقی انسان ہے جو قدروں کی شکست و ریخت میں اپنے وجود کا معنی و مفہوم کھو بیٹھا ہے۔ گویا راشد اب "مشرق" کے حدود سے نکل کر ایک وسیع تر افق کی طرف گام زن ہیں۔ اور ان کی نظموں میں دانش وری کے جو نئے تیور نظر آ رہے

زی، وہ انھیں وجودی فکر سے قریب کر دیتے ہیں۔!

ہم محبت کے خرابوں کے مکیں
ریگِ دی روز میں خوابوں کے شجر بوتے رہے
سایہ ناپید تھا، سائے کی تمنا کے تلے سوتے رہے   (ریگِ دی روز)

مرگِ اسرافیل سے
اس جہاں کا وقت جیسے کھو گیا، ٹھہر گیا
جیسے کوئی ساری آوازوں کو یک سر کھا گیا
ایسی تنہائی کہ حسنِ تام یاد آتا نہیں
ایسا سناٹا کہ اپنا نام یاد آتا نہیں   (اسرافیل کی موت)

آئینہ ایک پُراسرار جہاں میں اپنے
وقت کی اوس کے قطروں کی صدا سنتا ہے
عکس کو دیکھتا ہے اور زباں بند ہے وہ
شہرِ مدفون کے مانند ہے وہ
اس کے نابود کو ہم ہست بنائیں کیسے
آئینہ حس و خبر سے عاری   (آئینہ حس و خبر سے عاری)

زندگی! تو اپنے ماضی کے کنوئیں میں جھانک کر کیا پائے گی
اس پرانے اور زہریلی ہواؤں سے بھرے سونے کنوئیں میں
جھانک کر اس کی خبر کیا لائے گی ؟
اس کی تہہ میں سنگ ریزوں کے سوا کچھ بھی نہیں
جز صدا کچھ بھی نہیں   (زندگی اک پیرہ زن)

کیا کہیں گے اس نئے انسان سے ہم

ہم تھے کچھ انساں سے کم ؟
رنگ پر کرتے تھے ہم بارانِ سنگ
تھی ہماری ساز و گل سے، نغمہ و نکہت سے جنگ
آدمی زادے کے سائے سے بھی تنگ ؟   (گداگر)

ایک گرداب کہ ڈوبیں تو کسی کو بھی خبر ہو نہ سکے
اپنی ہی ذات کی سب مسخرگی ہے گویا
اپنے ہونے کی نفی ہے گویا   (ہم کہ عشاق نہیں)

بہشت صفرِ عظیم لیکن نہیں وہ گم گشتہ ہندسے ہیں
بغیر جن کے کوئی مساوات کیا بنے گی
وصالِ معنی سے حرف کی بات کیا بنے گی ؟   (وہ حرفِ تنہا)

یہ خلائے وقت کہ جس میں ایک سوال ہم
کوئی چیز ہم، نہ مثال ہم   (ہمہ تن نشاطِ وصال ہم)

دل خراشیدہ و خوں دادہ رہے
آئینہ خانے کے ریزوں پہ ہم استادہ رہے
چاند کے آنے پہ سائے بھی بہت آئے کبھی
ہم بہت سایوں سے گھبرائے بھی   (میرا سوز مرنا ہو میرا جی ہو)

مری مورِ جاں، مورِ کم مایہ جاں
رات بھر زیرِ دیوار، دیوار کے پاؤں میں
رینگتی سانپ لہریں بناتی رہی تھی
مگر صبح ہونے سے پہلے

www.kitaabistan.com

انھوں نے جو دروازہ کھولا
تو میں مردہ پایا گیا　　　　(مری مورجاں)

میں تری صورت ہوں شاید
اور تو معنا مرا
میں ترا پیرو ہوں تو ہے رہبرِ دانا مرا
سوچتا ہوں نقل لے لوں اصل دے ڈالوں تجھے
اپنے جسم و روح میں "میں" کی طرح پالوں تجھے　　(پیرو)

وہی روایتِ ازلی کہ ہے
جسے یاد دغایتِ رنگ و بو
جسے یاد رازِ سے و سبو
جسے یاد وعدۂ تار و پو
چلا آ کہ میری ندا میں بھی
وہی کشفِ ذات کی آرزو　　　　(وہی کشفِ ذات کی آرزو)

دن نکل آیا تو شبنم کی رسالت کی صفیں تہہ ہوں گی
راستے دن کے سیہ جھوٹ سے لد جائیں گے
بھونکنا چھوڑ کے پھر کاٹنے لگ جائیں گے غم کے کتے
اور اس شہر کے دلشاد مسافر جن پر
ان کے سائے سے بھی لرزہ طاری
پیکرِ خواب کے مانند سرِ راہ پلٹ جائیں گے
(ہم رات کی خوشبوؤں سے بوجھل ہوا اٹھے)

ان نظموں میں زندگی اور وجود کی لاحاصلی اور بے معنویت کا شدید کرب اور انکشافِ ذات کی منزلوں تک پہنچنے کی وہ سعی ملتی ہے جو آج پوری دنیا کی جدید شاعری کا نقطۂ ارتکاز ہے۔

راشد کا ہنر یہ ہے کہ انھوں نے اس کرب اور المیے کو محسوسات کی سطح پر بھی دیکھنے کی کوشش کی ہے اور فکر کی سطح پر بھی ——————— اس طور پر وہ اپنے مخصوص شعری کردار کو برقرار رکھتے ہوئے اردو شاعری کے جدید ترین میلانات سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ ان نظموں کو پڑھتے ہوئے ہمیں یہ نہیں محسوس ہوتا کہ ہم کسی ایسے شاعر کو پڑھ رہے ہیں جس کے فنی شعور کی نشوونما تیسری و چوتھی دہائی میں ہوئی تھی۔

"حسن کوزہ گر"، "ہمان" اور "ابولہب کی شادی" میں ان کا اسلوب بیان "ایران میں اجنبی" کے سلسلے کی ہی کڑی معلوم ہوتا ہے۔ "دل مرے صحرا نوردِ پیر دل" اور "اسرافیل کی موت" ان کی دو اہم نظمیں ہیں جو دانشِ حاضر کے بعض عمیق پہلوؤں کی عکاسی کرتی ہیں مگر ان نظموں میں قدرے خطیبانہ آہنگ پیدا ہو گیا ہے اور نیم توضیحی و نیم علامتی انداز کو ملانے کی کوشش کی گئی ہے۔ مگر ان نظموں سے قطعِ نظر کر کے راشد کی تازہ نظمیں پڑھی جائیں تو وہ ہمیں ایک نئے اسلوب اور نئے لہجے کی طرف بڑھتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ان کی اشرافیت اور عجمیت تو اب بھی باقی ہے مگر نظموں کی تماش اور ان کے آہنگ میں لوچ اور تنوع کی کیفیت ملتی ہے۔ دانش ورانہ اطلاقِ فکر غنائی شاعری کے زیر و بم سے شیر و شکر ہو کر ان کے کلام میں ایک نیا ذائقہ پیدا کرتا ہے اور "لا = انسان"، "کار راشد"، "مادری" اور "ایران میں اجنبی" والے راشد کے مقابلے میں ایک کشادہ شخصیت کا مالک نظر آتا ہے۔ راشد کے ہم عصروں میں سے ایک آدھ کو چھوڑ کر قریب قریب سبھی یا تو ترکِ شعر کی منزل میں ہیں یا ان کے یہاں بیرنگی اور پھیکا پن آ گیا ہے۔ ان شعرا کی تاریخی حیثیت کو ان کی پرانی نظموں کے حوالے سے پہچاننا پڑتا ہے۔ اس اعتبار سے راشد نے اپنے آپ کو ابھی تاریخ کے حوالے نہیں کیا ہے۔ وہ جدید اردو شاعری کا ایک نامیاتی وجود ہے۔ اس کی شاعری بدلتی ہوئی زندگی کا استعارہ ہے اور اس میں ایک مسلسل استفہام کی کیفیت ملتی ہے:

زندگی کو تنگنائے تازہ تر کی جستجو
یا زوالِ عمر کا دیوِ سبک پا روبرو
یا انا کے دست و پا کو وسعتوں کی آرزو
کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم؟

عالم خوندمیری

ن۔م۔راشد۔ انسان اور خدا

اس مضمون کا مقصد راشد کی شاعری پر مجموعی تبصرہ کرنا نہیں ہے بلکہ صرف ایک ایسے پہلو پر روشنی ڈالنا ہے جو راشد کی شاعری کے مختلف ادوار میں مشترک رہا ہے۔ راشد بھی اردو کے "باغی" شاعر ہیں لیکن راشد کی بغاوت صرف سماجی، سیاسی اور معاشی اداروں کے خلاف نہیں بلکہ اپنی شاعری کے ابتدائی دور ہی سے ان کی نظر مجموعی انسانی موقف پر رہی اور انھوں نے شدت کے ساتھ اس بات کو محسوس کیا کہ زندگی کے کسی ایک رخ کی اصلاح یا اس میں انقلاب سے مجموعی زندگی میں تبدیلی اور انقلاب کی امید نہیں کی جا سکتی۔ اقبال نے ایک سوال کیا تھا کہ "تین سو سال سے ہیں ہند کے میخانے بند" اقبال اس سوال کا تشفی بخش جواب فراہم نہیں کر سکے۔ اور آج بھی یہ سوال جواب طلب ہے۔ انیسویں صدی کے آخری دور میں یورپ کے حساس ذہنوں میں یہ سوال ابھر رہا تھا کہ کیا واقعی اس کائنات کا کوئی خدا بھی ہے۔ یوں تو خدا کا سوال انسانی ذہن کا مستقل موضوع رہا ہے لیکن انیسویں صدی کے آخری دور میں اس سوال نے گہری اہمیت حاصل کر لی تھی۔ اب یہ صرف ایک مجرد فلسفیانہ سوال نہیں رہا تھا بلکہ زیست کی گہرائیوں سے ابھر رہا تھا۔ خدا کے اقرار کے جتنے ثبوت انسانی عقل نے مہیا کئے تھے وہ یکے بعد دیگرے کم زور ہوتے جا رہے تھے۔ نئی حکمت نے علت و معلول کے رشتے کے بارے میں ایک نئی بصیرت عطا کی جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ عقلی استدلال غیر اہم ہو گیا۔ جوں ہی ایک منظم کائنات کا تصور کم زور ہوا "یہ استدلال بھی غیر متعلق ہو گیا۔ انسانی شعور نے اچانک محسوس کیا کہ انسان اور کائنات کا ربط بہت زیادہ معقولیت پر مبنی نہیں ہے

انیسویں صدی تک یہ تصور عام رہا کہ ساری کائنات انسانی اغراض و مقاصد کے تابع ہے۔ اندھیری رات میں تارے چمکتے ہیں تو بھٹکے ہوئے مسافروں کو راہ دکھانے کے لئے اور ندیاں بہتی ہیں تو زمین کو سیراب کرنے کے لئے اور سورج چمکتا ہے تو انسان کو معقول حد تک حرارت پہنچانے کے لئے۔ لیکن انیسویں صدی کے ختم ہوتے ہوتے کائنات کے بارے میں اس انسان کے مرکزی نقطۂ نظر نے اپنی اہمیت کھو دی اور انسانی ذہن پر اس کی گرفت کم زور ہو گئی۔ انیسویں صدی کے ادب اور فن میں کائنات کی بے ربطی اور انسان کی زندگی سے اس کی بے تعلقی کا شعور مرکزی اہمیت اختیار کرنے لگا۔ خود اردو کے سب سے بڑے شاعر غالب کے شعور میں "بے ربطی" کے تصور نے کافی اہم مقام حاصل کر لیا تھا۔ انسانی فکر اور شعور کی تاریخ میں ایک اہم اور پر اسرار بات ہم محسوس کرتے ہیں کہ ایک ہی دور میں مختلف مقامات پر حساس ذہن کسی ایک نقطے پر متفق نظر آتے ہیں۔ بے ربطیِ کائنات کا تصور انیسویں صدی کے آخر تک انسانی شعور کا ایک مشترک عنصر بن جاتا ہے۔ جرمنی کے "مجذوب فلسفی شاعر" نیطشے اور روس کے دستو وفسکی نے انسانی فکر کے اس نئے عنصر کو پوری شدت سے محسوس کیا۔ نیطشے نے اعلان کیا کہ "خدا مر چکا ہے" اور دستو وفسکی نے انسانی آزادی اور خدا کے وجود کے اندرونی تضاد کو پیش کیا۔ نیطشے کی خدا کی ذات سے یہ گستاخی بڑے گہرے معانی رکھتی ہے۔ یہ خدا کی موت، کا اعلان نہیں تھا بلکہ اس بات کا اظہار تھا کہ عصری انسانی زندگی سے خدا پراسرار طریقے پر "کنارہ کش" ہو رہا ہے۔ انسان سے خدا کی یہ "کنارہ کشی" خالص مذہبی اصطلاح میں انسان کا خدا کی رحمت سے محروم ہو جانا ہے۔ حساس مذہبی ذہن نے اس واقعے کو "خدا کی رحمت سے محرومی" قرار دیا۔ ملحد نیطشے نے "خدا کی موت" کا اعلان کیا اور اس نے مذہب کو انسانی ذہن کے لئے افیون کا نام دیا۔ ایک اعتبار سے خدا کی غیبت (ABSENCE) نری انسانیت (HUMANISM) کے رجحان کا انتہائی منطقی نتیجہ ہے۔ مذہبی زبان میں اسے یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ انسانی زندگی سے خدا کی کنارہ کشی "نری انسانیت کے رجحان سے پیدا ہونے والے انسانی تکبر" کا "خدائی ردِ عمل" ہے۔ اگر انسان اپنے آپ کو خود مکتفی تصور کرے تو خدا بھی انسان سے اپنے آپ کو جدا کر سکتا ہے۔ انسان کی AUTONOMY اور خدا کی "کنارہ کشی" دونوں ساتھ چلتے ہیں۔ چند ایک حساس خدا پرست لیکن انسان دوست متفکر شاعروں نے خدا سے "شکوے" کا بھی رویہ اختیار کیا۔ اقبال کی فکر اور ان کے فن میں اسی دور میں ایک نیا رجحان ابھرا

انھوں نے خدا اور انسان کے عبدیت اور ربوبیت کے رشتے کو ایک پیچ در پیچ "رقابت" کے رشتے میں بدل دیا۔ اقبال کی شاعری میں خدا "انسان کے لئے جگہ پیدا کرتا ہوا نظر آتا ہے کنارکشی بہرحال قائم رہتی ہے۔ ہیگل کے (ALIENATION) کے نظریے کے امکانات میں بالآخر خدا کی غیبت پوشیدہ تھی۔ فیوربا خ اور مارکس نے اس امکان کو روشن کیا اور اس کائنات میں انسانی زندگی ظلمت کا رقبہ (DARKNESS AREA OF) بن گئی۔ مذہبی علامیت (RELIGIOUS SYMBOLISM) میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ ابلیس کی اولین بغاوت انیسویں صدی میں کامیاب ہوتی نظر آتی ہے" ملاتک نے ٹھیک ٹھیک محسوس کیا تھا کہ انسان کی آفرینش کائنات کے پورے الوہی نظام (DIVINE SYSTEM) کو تہ و بالا کر دے گی۔ خدا پر یہ بات آشکار تھی لیکن تخلیق کے عمل میں "خود تخریبی" (SELF DESTRUCTION) بھی پنہاں رہتی ہے اور بالآخر تخلیق اپنی آپ نفی کرتی ہے۔ اس دور میں انسان کی خدائی تخلیق اسی منزل میں داخل ہوتی ہوئی نظر آتی ہے۔ انیسویں اور بیسویں صدی کا سب سے بڑا واقعہ ذہنی اور فنی سطح پر انسان کی خدا کے خلاف بغاوت ہے مارکس کی فکر کا بھی سب سے اہم پہلو یہی ہے بیسویں صدی کی اشتراکی بغاوت سماج کے رشتوں کو تبدیل کرنے تک محدود رہی اور اسی لئے "اشتراکی ادب" میں انسانی روح کے اصلی اضطراب اور کشمکش نے نمایاں مقام حاصل نہیں کیا۔ خدا کے بارے میں گورکی اور لینن کے مذاکرے مابعد الطبیعیاتی مسئلے سے لینن کی بے صبری اسی واقعے کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ مارکس نے شیکسپیر اور اپنے ہم عصر جرمن ادب کو پسند کیا کیونکہ کلی انسانی موقف کو ان کے فن میں مرکزی اہمیت حاصل تھی۔ عمل پسند لینن کلی انسانی موقف کے بارے میں غور و فکر کو مشکل ہی سے برداشت کر سکتا تھا۔ "عمل پسندی" کے دور میں مارکسی فکر کے مجموعی امکانات روشن نہ ہو سکے۔ اس کمی کو ایک حد تک زیست کے فلسفے اور ادب (EXISTENTIAL THOUGHT AND LITERATURE) نے پورا کیا۔

اردو میں "کلی انسانی موقف سے غالب کی وابستگی کی روایت کو اقبال نے جاری رکھا لیکن بیسویں صدی کے تیسرے دہے میں ابھرنے والی تحریک نے صرف ایک پہلو کو برقرار رکھا اور اس ہنگامے کے ساتھ اس کو فکر و فن کا موضوع بنایا کہ دوسرے سارے پہلو نظروں سے اوجھل ہو گئے۔ یہ شرف میراجی اور راشد کو حاصل رہا کہ انھوں نے "کلی انسانی موقف" سے وابستگی کی اعلیٰ روایت کو بڑے کٹھن دور میں قائم رکھا۔ اردو شاعری میں شاید غالب ہی کو یہ

شرف حاصل تھا کہ اس کی نظر صرف انسانی موقف کی بلندی یا تنہا پستی پر رکی نہیں رہی تھی۔ ہوس اور عشق، روح اور بدن، اختیار و عجز، تمنا اور واقعہ، خدا اور انسان، یہ سب متصادم عناصر زندگی کی کلیت میں اپنا مقام حاصل کرنے کی کشمکش کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اقبال کے فکر اور فن میں زیست کے قطبی تضاد (POLARITIES) پس منظر میں چلے جاتے ہیں اور وجود (BEING) کے قطبی تضاد نمایاں ہوتے ہیں۔ بقا اور فنا، حرکت اور سکون، زمان و مکان، وقت اور ابد، ابتدا اور انتہا، خرد اور نظر، الوہیت اور ابدیت، خلوت (ولایت) اور جلوت (نبوت) ملک، اور ابلیس، نور اور نار، یہ قطبی تضاد وجود کے ہیں اور اسی لئے زیست میں جلوہ گر ہوتے ہیں۔ اقبال وجود سے زیست کی جانب سفر کرتے ہیں اور زیست سے وجود کی جانب متوجہ ہوتے ہیں۔ بیسویں صدی کے تیسرے دہے کی اردو شاعری میں زیست کی کلیت بھی نظروں سے اوجھل ہو گئی اور زیست کا وجود سے رشتہ بھی ٹوٹ گیا۔ اس کی بنیادی وجہ یہ تھی کہ اس دور کے شاعروں کی اکثریت نے جنھیں ان کے دوست اور دشمن ترقی پسند شاعروں کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ زیست کی ایک ہی سطح کو زیست کا ماحصل سمجھا اور مارکس جیسے صاحب بصیرت مفکر کو بھی اردو پڑھنے والوں کی نظر میں رسوا کر دیا، مارکس کا کبھی یہ منشا نہیں تھا کہ سماجی انسان کو یا انسان کی سماجی اور معاشی حیثیت کو اولیت کا درجہ عطا کرے بلکہ وہ تو تصوریت پسندوں کی اس فروگزاشت کی تلافی کرنا چاہتا تھا کہ انسان کی ماہیت انسانوں کے کلی روابط سے الگ کوئی وجود رکھتی ہے انسان کے بارے میں مارکس نے ایک اہم انکشاف کیا تھا جسے "سرکاری" مارکسیوں نے ایک "نظریاتی خرافات" (IDIOLOGICAL MYTH) میں بدل دیا مجرد معقول انسان کے خرافاتی تصور کی جگہ ایک نئے خرافاتی تصور نے یعنی "سماجی انسان" نے لے لی خرافات (MYTH) کا شاعری میں ایک اہم مقام ہے۔ ایلیٹ کے الفاظ میں "خرافات" رائیگاں اور بے نظمی کے بے پایاں ہجوم کو جس کا نام عصری تاریخ ہے منظم کرنے اور ایک شکل دینے کا طریقہ ہے" عصری شاعروں میں اقبال کا "مردِ مومن" خرافات کے اس شاعرانہ استعمال کی ایک بہترین تخلیقی مثال ہے۔ ترقی پسند تحریک کے دور کا "سماجی انسان" شاعرانہ خرافات نہیں تھا بلکہ ایک نظریاتی خرافات" تھا شاعرانہ خرافات، زیست اور وجود کی نامعلوم صداقت تک رسائی حاصل کرنے کا ذریعہ ہے تو نظریاتی خرافات صداقتوں

www.kitaabistan.com

کو چھپانے اور انھیں مسخ کرنے کا ایک وسیلہ بن جاتا ہے۔ مذہبی اساطیر میں بھی ہمیں اس قسم کی مثالیں نظر آتی ہیں۔ جو انسانی جد و جہد کی تاریخ فہمی کے دوران میں ہمیں نئی بصیرت عطا کرتی ہیں۔ اسی قسم کی مثال انسان کی گم شدہ (یا گم کردہ) جنت ہے اسی گم کردہ جنت کی تلاش، انسانی جد و جہد کو ایک معنی عطا کرتی ہے۔ اس جنت کی یاد اور اس سے بے انتہا دوری کا التباس بیسویں صدی کے انسان کا سب سے بڑا حزنیہ ہے۔ جیسے جیسے انسان اس جنت سے دور ہوتا جا رہا ہے۔ (اور تہذیب کی ترقی کا مطلب یہی ہے) انسان منقسم (FRAGMENTEE) ہوتا جا رہا ہے۔ اقبال نے بھی جنتِ گم شدہ کی تلاش کی اور یہ بات سمجھائی کہ انسان اپنی جہد سے ہی اس جنت کو حاصل کر سکتا ہے۔ اسی ضمن میں اس نے مذہب کو بھی ایک حد تک (SECULARISED) انداز میں دیکھا اور انسان کی (SECULAR ACTIVITY) کو ایک اعلیٰ تر مذہبی مقام عطا کیا۔ راشد نے ایک دوسری اور بالکل مختلف سطح پر عصری منقسم انسان کے خلاف احتجاج کیا اور ایک ایسے کلی انسان کی تلاش کی جس میں "جسم اور روح" اور "انسان اور خدا" اور "مغرب اور مشرق" کی دوئی دور ہو سکے۔ اگر جسم اور انسان مغرب کی نمائندگی کرتے ہیں تو روح اور خدا مشرق کی علامتیں ہیں۔ اسی مساوات کی حد تک اقبال اور راشد متفق ہیں اور دونوں کی خواہش ہے کہ یہ دوئی دور ہو لیکن دونو کے فلسفۂ حیات میں بنیادی اختلاف ہے۔ اقبال ایک مابعد الطبیعیاتی مذہبی سطح پر مشرق اور مغرب کے اتحاد کے قائل ہیں اور راشد پیگن (PAGAN) روح کا احیا چاہتے ہیں۔ حقیقتاً ان کے پہلے دور کی شاعری (ماورا) میں یہ پیگن روح پوری طرح اجاگر نظر آتی ہے۔ ان کی نظموں "زوال"، "طلسمِ جاوداں"، "حزنِ انسان" (افلاطونی عشق پر ایک طنز) "اتفاقات" اور "ہونٹوں کا لمس" میں اس روح کا فراواں اظہار ہوا ہے[1] خدا کے وجود کے بارے میں ان کا شک اور انسان کی عصری زندگی سے خدا کی بے تعلقی اسی پیگن ذہن کی پیداوار ہیں[2]۔ ان کے بعد کے مجموعوں "ایران میں اجنبی" اور "لا = انسان" میں یہ پیگن روح جو "ماورا" میں صرف حسیاتی (AESTHETIC) سطح پر متحرک تھی، مابعد الطبیعیاتی سطح کو چھونے لگتی ہے اور شخصیت کی شاعرانہ سطح سے ابھرنے والے سوالوں کا جواب راشد، فلسفیانہ انداز میں ڈھونڈھنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ "سبا ویراں" میں نوستالجیائی (NOSTALGIC) شعور عصری افسردگی سے مل کر ایک غم انگیں فضا کی تخلیق کرتا ہے اور اسی معنی خیز سوال پر یہ نظم ختم

بہ سلسلہ صفحہ ٧٧ پر دیکھئے

ہوتی ہے:

"اب کہاں سے قاصدِ فرخندہ پے آئے
کہاں سے؟ کس سبو سے کاسۂ پیری میں لے آئے؟"

اس سوال میں عصری زندگی کے حزنیے کا احساس نمایاں ہے اور اسی دور کی ایک دوسری معنی خیز نظم "تماشہ گہہ لالہ زار" میں ایک نئی دنیا کی جستجو میں راشد کا خواب۔ ہیں شعور (UTOPIC CONSCIOUSNESS) جمالیاتی فلسفیانہ (AESTHETIC - PHILOSOPHIC) سطحوں پر منفصل انداز میں گویا ہو جاتا ہے۔ ARTICULATION یا گویائی کا یہ انداز ہمیں کسی دوسری عصری اردو شاعری میں نظر نہیں آتا۔ اس نظم میں نظریاتی التباس (IDEOLOGICAL ILLUSION) اور خواب میں شعور کا فرق واضح ہوتا ہے۔ "مگر اب ہمارے نئے خواب کا بوس ماضی نہیں ہیں"۔ یہاں ایک دلچسپ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا خود ہمارے "عصری شعور"

(بہ سلسلہ صفحہ ٧٦ سے آگے)

[1] مثلاً "زوال" کی یہ سطریں:

روح تو اظہار ہی سے زندہ و تابندہ ہے
ہے اسی کی یاد سے حاصل مجھے قربِ حیات
روح کا اظہار کیسے بھول جاؤں

یا پھر "عہدِ وفا" میں:

اور تری سادہ پرستش کی بجائے
مرتا ہوں تیری ہم آغوشی کی لذت کے لئے

[2] مثلاً "شاعرِ درماندہ" میں:

مجھے معلوم ہے مشرق کا خدا کوئی نہیں
اور اگر ہے تو سراپردۂ نسیاں میں ہے

یا پھر راشد کا یہ احساس:

کسی سے دور یہ اندوہِ پنہاں ہو نہیں سکتا
خدا سے بھی علاج دردِ انساں ہو نہیں سکتا

چکے ہے ماضی میں داخل نہیں ہو رہے ہیں۔ آئی ڈیالوجی نے جنھیں "خدائی مملکت" کا نام دیا تھا وہ "کاخ فغفور و کسریٰ" سے کچھ زیادہ مختلف نہیں رہے۔ عصریت کا یہ درد اور آئی ڈیالوجی کی زبوں حالی کا ایک عکس ہمیں راشد کی نظم "بے مہری کے تابستان" میں نظر آتا ہے:

کیا یہ کہنا جھوٹ تھا اے جاں
—— ہم سب فرد ہیں، ہم پر اپنی ذات سے بڑھ کر
کس آمر کی دارائی ہو!
کیا یہ کہنا جھوٹ تھا اے جاں
—— ہم سب ہست ہیں، ہم کیوں جاں دیں
مذہب اور سیاست کے نابودوں پر
کیا یہ کہنا جھوٹ تھا اے جاں
—— موہوموں کو فوقیت دیں
آگاہی کی آنکھوں سے موجودوں پر؟

ایسے ہی چند سوالات تھے جو اسٹالن کے دور میں حساس ادیبوں نے سائبیریا میں جلاوطنی کی زندگی گزارتے ہوئے پوچھے تھے اور الکزنڈر سولزنٹسین (ALEXANDER SOLZHENITSYN) کے ناول "ایوان ڈینی سووچ کی زندگی کا ایک دن" کے آخری حصے میں آلیوشا اور شوخوف کی ذہنی کشمکش اسی قسم کے سوال کے اطراف گھومتی ہے۔ آئی ڈیالوجی کے زوال کے اس دور میں اردو کے کئی شاعر ابھی کسی نہ کسی آئی ڈیالوجی کا شکار ہیں روایتی یا احیائی مذہب اور کلاسیکی آئی ڈیالوجی دونوں زوال کا شکار ہیں۔ راشد کی شاعری کے فکری عنصر تک رسائی حاصل کرنے کے لئے آئی ڈیالوجی کی زبوں حالی اور "خستگی" کا اندازہ ضروری ہے۔ آئی ڈیالوجی میں نجات حاصل کرنے والے حساس ذہن بالآخر اس نتیجے پر پہنچتے ہیں۔ اگر وہ ایمانداری سے اظہار کریں:

ہوئی جن سے توقع خستگی کی داد پانے کی
وہ ہم سے بھی زیادہ خستۂ تیغِ ستم نکلے

احیائی مذہب میں خدا کا تصور بھی ایک آئی ڈیالوجی کے تقاضوں کی تکمیل کرتا ہے۔ راشد کی خدا سے بیزاری دراصل آئی ڈیالوجی سے بیزاری کا ایک شاعرانہ جذباتی متبادل (EQUIVALENT) ہے۔ انھوں نے واضح الفاظ میں یہ اعلان تو کیا کہ "خدا کا جنازہ لے

جا رہے ہیں فرشتے"، لیکن ان کی شاعری کے گہرے مطالعے سے یہ شبہ تقویت پاتا ہے کہ راشد خدا اور انسان کی بنیادی کشمکش کا حل ڈھونڈھ نہیں سکے ہیں اور یہی ان کی تخلیقی فکر کا راز ہے۔ خدا کی غیبت سے جو خلا پیدا ہوا ہے انسانی ذہن ابھی اس کو پر کرنے میں کامیاب نہیں ہوا ہے۔ "اجل، اک مستقبلی واقعہ بہرحال ایک خدا کو یا خدا کے مماثل ایک وجود کو تراش لیتا ہے یا پھر خلا پر نہیں ہوتا (راشد کی نظم —— "یہ خلا پر نہ ہوا") خدا کا تصور (یا خرافات) ایک اعتبار سے اس کائنات میں ربط تلاش کرنے کی کوشش میں ذہنی سطح پر ناکامی سے پیدا ہوتا ہے اور ایک ایسی دنیا جس میں خدا مفر و فسانہ نہ ہو، ہمارے لئے ہمیشہ ایک "بند کائنات" رہتی ہے۔ راشد کی ایک اور معنی خیز نظم "سمندر کی تہ میں" ہمارے لیے کائنات کے "بند" (CLOSED) ہو جانے کا احساس شدت اختیار کر لیتا ہے۔ راشد کے شاعرانہ شعور میں خدا کی موت کے واضح اعلان کے باوصف، انسان اور خدا کا ربط کشش۔ گریز کا (AMBIVALENT) ہی ہے اور نیطشے کے نامعلوم خدا (UNKNOWN GOD) کی طرح ایک خدا جو دراصل سماجی مذاہب کا خدا ہے۔ راشد کا مسلسل پیچھا کئے جا رہا ہے۔ مثلاً "سفر نامہ" کے اس بند میں:

بڑی بھاگ دوڑ میں ہم جہاز پکڑ سکے
اسی انتشار میں کتنی چیزیں
ہماری عرش پہ رہ گئیں

نہ صرف یہ قرآن اور قدیم عہد نامہ (OLD TESTAMENT) کا خدا زندہ ہے بلکہ "بھاگ دوڑ" کے لفظ میں "کَانَ الْاِنْسَانُ عَجُولاً" کی صدائے بازگشت سنائی دیتی ہے۔ خدا اور انسان کے ربط کے بارے میں راشد کے ذہن کا ناحل شدہ تناؤ (UNRESOLVED TENSION) ان کی تخلیقی فکر کا ایک اہم سرچشمہ ہے اگر یہ تناؤ دور ہو جائے تو یہ ایک آئی ڈیالوجی کی جیت ہوگی۔ اور راشد کی تخلیقی فکر کی شکست، نیند اور موت ہی میں تخلیقی تناؤ دور ہوتا ہے۔ آئی ڈیالوجی ذہن کی موت سے کم نہیں اور جو لوگ ایک آئی ڈیالوجی کے زیرِ اثر متحرک رہتے ہیں ایک اعتبار سے وہ مشی فی النوم (SOMNAMBULISM) کا شکار رہتے ہیں۔ اقبال کی عظمت کا راز بھی یہی ہے کہ وہ اس تناؤ کو حل نہ کر سکے اور ان کی شاعرانہ فکر خدا اور انسان کے قطبی تضادوں میں حرکت کرتی رہتی ہے خود نیطشے بھی اس تناؤ کو حل نہ کر سکا تھا اور بالآخر "جذب" کی نیند سو گیا۔ راشد اپنی شاعرانہ اور

www.kitaabistan.com

غیر شاعرانہ شخصیت کو الگ رکھنے میں کامیاب ہیں اور اسی لئے شاید ان پر "جذب" کی کیفیت طاری نہ ہو لیکن ان کی شاعرانہ شخصیت ایک گہرے تناؤ کی شکار ہے اور ان کی نظم "مجھے وداع کر" کو پڑھتے ہوئے ان کے ذہنی اور جذباتی تناؤ سے پیدا ہونے والے گہرے المیے کا علم ہوتا ہے۔ راشد اوسط انسانیت (MEDIOCRITY) کی خود مختصر اور خود مکتفی زندگی اور فاؤسٹی۔ پرومیتھیائی (FAUSTIAN PROMETHIAN) تمناؤں کے تناؤ کو شدت سے محسوس کرتے ہیں۔ موخر الذکر کو خرافات ان کی نظروں میں لوٹ چکا ہے اور بیسویں صدی پرومیتھائی۔ فاوسٹیائی انسان کے المیے کی ایک زندہ گواہ ہے لیکن (MEDIOCRITY) اس المیے کو ایک طربیے میں بدلنے سے قاصر ہے۔ یہ چیلنج کو رد کر دینے یا اس سے آنکھیں بند کرنے کے مترادف ہے۔ یہ بے حسی اور مصروفیت کی اوسط زندگی ہے اس کا مطلب اپنے آپ کو بازار میں یا بے معنی ہجوم میں کھو دینا ہے۔ استناد کے راستے سے بھٹک جانا ہے اور گراوٹ میں پھنس جانا ہے۔ راشد اس راستے کو اپنا نہیں سکتے۔ آخر یہ ذات کیا ہے جس سے راشد نجات چاہتے ہیں۔ کیا یہ فرائیڈ کی اصطلاح میں "رحم مادر" کی طرف لوٹ جانا ہے؟ لیکن اس نظم سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ راشد نے انسان پر اپنے اعتماد کو ختم نہیں کیا ہے۔ وہ محسوس کرتے ہیں کہ خدا نے انسان کو مایوس کر دیا ہے لیکن اس کا علاج یہ نہیں ہے کہ انسان اپنے آپ سے کنارہ کش ہو جائے خدا انسان سے یقیناً ہمت ہار چکا ہے۔ اب انسان اپنے سفر میں خدا کی حاجت محسوس نہیں کرتا لیکن خدا کی یہ غیبت (ABSENCE) انسان کے لئے ایک چیلنج ہے۔ اگر خدا انسان سے کنارہ کش ہو گیا ہے تو انسان کو اسے ایک چیلنج کے طور پر قبول کرنا ہے۔ یہ ایک موقع ہے اپنے آپ کے اقرار کا اور "رحم مادر" سے نکل آنے کا اور اپنی آزادی کے اقرار کا۔ اس بے خدا دور میں انسان کو خدا کے برابر ہونا ہے۔ انسان ہی اس خلا کو پر کر سکتا ہے۔ اس طرح نہیں کہ وہ اپنے آپ کو "خدا" بنا لے یا "انا ربکم الاعلیٰ" کا اعلان کرے۔ بلکہ صحیح معنی میں اپنی حدیت (FINITUDE) کا اعتراف کرتے ہوئے اور اس حدیت کو اپنی نظروں میں رکھتے ہوئے اپنے وجود کا آپ گواہ بنے کبھی انسان نے خدا کو انسان کے روپ میں دیکھا (HUMANIZING THE DEVINE) اور کبھی اس نے (جیسے فاؤسٹی دور میں) انسان کو خدا کے روپ میں دیکھنے کی کوشش کی (DIVINIZING MAN) لیکن مستند راستہ یہ ہے کہ انسان اپنے آپ کی بازیافت کرے۔ راشد کی شاعری انسان کی بازیافت کی ایک جرأت مندانہ (HEROIC) کوشش ہے۔

سلیم احمد

ن۔م۔ راشد۔ نئی نظم اور پورا آدمی

غدر کے بعد ۱۹۳۶ء تک ہندوستانی معاشرے میں شیخ سدو کے بھوتوں کی تعداد برابر بڑھ رہی تھی۔ جب اختر شیرانی کی مصنوعی تقدس والی رومانیت کے ملبے کے نیچے سے میراجی اور ن۔م راشد آہستہ آہستہ رینگ کر باہر نکل آئے۔ میں نے فیض کا نام یہاں قصداً نہیں لیا ہے۔ فیض اپنے ان دونوں معاصرین سے بالکل مختلف چیز ہیں، اس لئے ان کا ذکر اپنے مقام پر آئے گا۔ جدید نظم کے اماموں کی حیثیت سے راشد اور میراجی کی جو تاریخی حیثیت ہے آپ اسے اچھی طرح جانتے ہیں۔ آپ اس شاعری سے اختلاف کریں یا اتفاق اسے اپنے ذوق کے مطابق پائیں یا نہ پائیں۔ لیکن شاعری کا معاملہ ذاتی پسند و ناپسند سے آگے جاتا ہے۔ آپ کی زبان کی تاریخ میں شاعری کی ایک نئی روایت قائم ہو گئی۔ اب ایک آدمی یا ہزار آدمی اسے تاریخی تسلسل سے خارج نہیں کر سکتے۔ بالفرض یہ روایت آگے نہ بھی جائے جیسا کہ بعض ناقدوں کا خیال ہے تو بھی تاریخ میں اس کی جگہ متعین ہو گئی۔ پھر یہ بھی نہیں ہے کہ یہ سلسلہ اتنے دوٹوک انداز میں منقطع ہو گیا ہو۔ جہاں تک کہ قافیہ اور آزاد نظموں کے استعمال کا تعلق ہے، شاعروں کی خاصی بڑی تعداد اس میں پہلے بھی کام کر رہی تھی اور اب بھی کر رہی ہے۔ بلکہ لاہور کی نئی نسل نے از سر نو پورے جوش و خروش سے اسی سلسلے کو آگے بڑھانے کی مہم شروع کی ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ نئی نظم کا یہ سلسلہ جب تک چلتا رہے گا خواہ دس برس یا ہزار برس، راشد اور میراجی کو اپنی جگہ سے ہلانے والا کوئی نہیں۔ اولاد لاکھ ناخلف ہو اور لاکھ علمِ بغاوت بلند کرے مگر یہ معاملہ تو سلسلۂ نسب کا ہے بقول شخصے ہاتھی پھرے گاؤں

گاؤں جس کا ہاتھی اس کا ناؤں اور اس سے کون انکار کرے گا کہ نظم جدید کا ہاتھی سب سے پہلے میراجی اور راشد نے نکالا۔ ویسے ان کا ہاتھی ایسے چپ چپاتے بھی نہیں نکلا تھا ہمیں تو یہ یاد ہے کہ پورا ہندوستان دیکھنے آیا تھا۔ اِدھر کچھ نوجوانوں سے بات چیت کرنے اور کراچی اور لاہور کی نئی نسل کا ایک آدھ مضمون پڑھنے سے مجھے کچھ ایسا اندازہ ہوا جیسے یہ لوگ اپنے پیش روؤں کا ذکر یا تو کچھ تحقیر سے کرتے ہیں یا پھر قدرے سرپرستانہ انداز میں۔ میری پوچھئے تو میں اس میں بھی کچھ ہرج نہیں سمجھتا آخر ہمارے انتظار حسین نے لکھ ہی دیا ہے کہ نوجوانوں کو بزرگوں کا نام صرف زبانی ہی نہیں، باقاعدہ تحریری طور پر بھی پوچھنا چاہئے۔ کبھی کبھی نوجوانوں کو اپنا اثبات کرنے کے لئے بزرگوں کا انکار کرنا ہی پڑتا ہے۔ لیکن اس میں ایک خطرہ بھی ہے۔ بزرگوں کے انکار میں اگر سچ مچ پرخلوص ہو جائیں تو بعض اوقات اپنے معنی بھی مشکل سے سمجھ میں آتے ہیں یعنی پھیر چھاڑ میں تو کوئی مضائقہ نہیں لیکن اندر ہی اندر یہ سلسلہ قائم رہے تو اپنے کو فائدہ پہنچتا ہے۔

یہاں تک تو تھا راشد اور میراجی کی تاریخی اہمیت کا مسئلہ۔ اس کے بعد دوسرا سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ شاعری کا جو بھی معیار قائم کریں۔ اس پر یہ دونوں شاعر اپنی اپنی انفرادی حیثیت میں کہاں تک پورے اترتے ہیں۔ اور اس طرح ان کا شاعرانہ مقام کیا بنتا ہے؟ بہت سے لوگ انھیں مختلف معیاروں سے پرکھیں گے اور بہرحال جو نتیجہ بھی وہ نکالیں اس کی ذمہ داری ان پر ہوگی۔ میں بھی تنہا اپنی ہی ذمہ داری پر انہیں اپنے معیار سے پرکھنا چاہتا ہوں۔ کیا ان کی نظموں میں پورا آدمی بولتا ہے۔

اس سوال کا جواب آپ جو کچھ بھی دیں اس کا تعلق معاشرے سے ضرور ہوتا ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ راشد اور میراجی کے بارے میں ہم جو بھی جواب دیں گے وہ ان کی نسل کے بارے میں بھی ہمیں بہت بتائے گا۔ راشد کے سلسلے میں میں یہ بات خاص طور پر اس لئے جاننا چاہتا ہوں کہ حیات اللہ انصاری صاحب نے جن کی کتاب "ن۔م۔راشد" پر بعض حلقوں میں راشد پر حرفِ آخر کی حیثیت سے پڑھی گئی۔ ان کی شاعری کے سماجی، تاریخی ادبی پس منظر کو بالکل انداز کر دیا۔ یہاں میں آپ کو پورا حق دیتا ہوں کہ آپ انتہا درجہ کی عینیت پرستی سے کام لے کر تیوری چڑھاتے ہوئے یہ کہہ دیں کہ شاعری وہ ہے جو اپنے اثر کے لئے کسی پس منظر یا پیش منظر کی محتاج نہ ہو۔ لیکن ساتھ ہی مجھے بھی بصد ادب یہ گزارش کرنے

کا حق دیجئے کہ تب تو ۱۸۵۷ء کے بعد کا کوئی بھی شاعر بہت مشکل سے جچے گا یہاں تک کہ کسی حد تک اقبال بھی۔ بلکہ دراصل پوری اردو شاعری میں صرف میر اور غالب ہی رہ جاتے ہیں جیسا کہ بعض مدمغ اربابِ نقد و نظر کا خیال ہے۔ لیکن یہاں میں پھر یہ گزارش کروں گا کہ شاعری کے پڑھنے پڑھانے کے بہت سے انداز، ڈھب اور طریقے ہیں اور ہمیں وقتاً فوقتاً انھیں الٹ پلٹ کر دیکھتے رہنا چاہئے میں اس بات پر خاص طور سے اس لئے زور دینا چاہتا ہوں کہ ہماری شاعری کی موجودہ حالت میں میرے ناقص خیال کے مطابق ہمارے تنقیدی رویوں کا بہت بڑا دخل ہے۔ شاعری کو صرف اپنے جذبات کی نکاسی کے لئے پڑھنے کا آخری نتیجہ یہی ہے کہ ہم شاعری کو اخبار کی طرح پڑھنے لگیں۔ یعنی تازہ ترین خبر کے علاوہ اور جو کچھ ہے بیکار ہے۔ خیر ذکر تھا حیات اللہ انصاری کی کتاب کا۔ انھوں نے غلطی یہ کی کہ ایک تو راشد کی شاعری کو ذاتی ڈائری کی حیثیت سے پڑھا۔ شاعری ذاتی ڈائری سے کچھ زیادہ ہوتی ہے۔ دوسرے مباشرت کا طریقہ تو انھوں نے امراالقیس کے اشعار اور ایڈلر کے حوالوں سے سیکھ لیا۔ مگر یہ بات ان کی سمجھ میں نہیں آئی کہ اگر آدمی اتنی ہی صحیح مباشرت ہر دور میں کر سکتا تو جناب ایڈلر بلکہ ان کے بھی باوا جناب فرائیڈ کے پیدا ہونے کی سبیل مشکل ہی سے نکلتی۔ معاملہ تو سارا یہ ہے کہ معاشرے کی بھیانک قوتیں فرد کو اندر سے توڑتی پھوڑتی رہتی ہیں۔ ورنہ جن ذہنی اور نفسیاتی امراض کی فہرست جناب انصاری نے گنوائی ہے انھیں کوئی ماں کے پیٹ سے لے کر نہیں پیدا ہوتا اس میں کوئی شک نہیں کہ شاعر کو اپنی جگہ پورا آدمی ہونا چاہئے یا کم از کم پورا آدمی بننے کی کوشش کرنی چاہئے ورنہ وہ معاشرے کی ٹوٹ پھوٹ کا صحیح نباض نہ بن سکے گا۔ اس کے باوجود ہم اس بات کو نظر انداز نہیں کر سکتے کہ شاعر بھی بہرحال اسی معاشرے کا ایک جزو ہوتا ہے اور ہم اس پر اتنے مطلق انداز میں کوئی معیار نہیں عائد کر سکتے۔ پتہ نہیں میر صاحب کو اگر ان کے زمانے سے بہتر وقت ملتا تو وہ کیسی شاعری کرتے۔ اس طرح شاعری کا بنیادی مسئلہ اتنا رہ جاتا ہے کہ فرد پر معاشرے میں جو کچھ گزر رہی ہے اور وہ جس جس طرح بھی اس کے پورا آدمی بننے میں حائل ہے۔ شاعر اسے مقدور بھر شعور میں لاتا رہے۔ البتہ یہ دیکھنا ضرور ہوتا ہے کہ کہیں شاعر کسی مسخ شدہ جبلت، جذبے یا احتساب کو توبنا سنوار کر ہمارے سامنے پیش نہیں کر رہا ہے۔ کیونکہ اس طرح وہ شاعری کے بجائے ایک ایسا جذباتی ملغوبہ ہمارے حوالے کرتا ہے جو ہمارے ذہنی اور نفسیاتی امراض میں اور اضافے کا باعث بنتا ہے۔

اس لمبی چوڑی اور شاید قدرے خشک

تمہید کے بعد اصل موضوع کی طرف لوٹتا ہوں۔ راشد اور میراجی کی شاعری میں صرف اپنی سہولت کے لئے راشد کو پہلے لیتا ہوں۔

راشد کی شاعری کے ابتدائی حصے پر اختر شیرانی کا اثر نمایاں ہے۔ گو "ماورا" کے تعارف نویس نے اس کا تذکرہ نہیں کیا مگر خدا کا شکر ہے کہ رومانیت کا اعتراف بہرحال موجود ہے۔ خدا کا شکر اس لئے کہ رومانیت کے اس اثر کے بغیر راشد کی شاعری کے پورے معنی ہماری سمجھ میں نہیں آسکتے رومانیت کے اثر کے معنی یہ ہیں کہ راشد اس دلدل میں پھنسے ہوئے ہیں اور اس سے ابھرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں یہ شاعری ایسے آدمی کی نہیں ہے جو پہلے سے پورا آدمی ہو بلکہ ایک ایسے آدمی کی شاعری ہے جس کی نفسیات میں ایک دراڑ پڑ چکی ہے مگر وہ اسے چھپانے یا اختر شیرانی کی طرح سجانے سنوارنے کے بجائے اسے پُر کرنے کی جدوجہد میں مصروف ہے۔ اب اسے شاعر کی ذات سے الگ لے جاکر معاشرے پر منطبق کیجئے تو نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ یہ شاعری ایسے لوگوں کے لئے ہے جو رومانیت کی گھناؤنی نالی میں گرنے کے بعد اس سے نکلنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ گویا معاشرے کے اس حصے کی صحت کا دارومدار جس پر رومانیت کی لعنت مسلط ہو چکی ہے۔ راشد کی کامیابی پر ہے۔ راشد کامیاب ہو گئے تو وہ بھی اس نالی سے نکل آئیں گے۔ ورنہ پھر شیخ سدو کا بکرا تو دینا ہی پڑے گا۔ آئیے اب راشد کی کوشش کا بغور مطالعہ کریں۔

"ماورا" کی پہلی نظم کا عنوان ہے "میں اسے واقفِ الفت نہ کروں"۔ نظم کا موضوع عنوان ہی سے ظاہر ہے۔ عاشق اپنی محبوبہ سے اظہارِ محبت کرنا چاہتا ہے۔ مگر نہیں کرتا۔ وجہ خود نظم میں ملاحظہ کیجئے:

سوچتا ہوں کہ بہت سادہ و معصوم ہے وہ
میں ابھی اس کو شناسائے محبت نہ کروں
روح کو اس کی اسیرِ غمِ الفت نہ کروں
اس کو رسوا نہ کروں، وقفِ مصیبت نہ کروں

سوچتا ہوں کہ جلا دے گی محبت اس کو
وہ محبت کی بھلا تاب کہاں لائے گی
خود تو وہ آتشِ جذبات میں جل جائے گی

اور دنیا کو اس انجام پر تڑپائے گی
سوچتا ہوں کہ بہت سادہ و معصوم ہے وہ
میں اسے واقفِ الفت نہ کروں

یہ نظم کے پہلے اور آخری بند ہیں۔ غیر مناسب نہ ہوگا اگر ہم ان کا مختصر تجزیہ کر لیں پہلے بند کے پہلے مصرعے میں محبوبہ کو سادہ و معصوم کہا گیا ہے۔ اختر شیرانی کی "معصوم" محبوبہ کو یاد کیجئے۔ یہ بھی اس کی ہم فطرت ہے۔ اپنے ہی خوابوں میں ڈوبی ہوئی شہزادی جو اپنی جنس سے بے خبر اختر شیرانی اور راشد کے رویوں کو ایک دوسرے کے تقابل میں رکھ کر دیکھئے۔ اختر شیرانی کے لئے اس کی شہزادی یا سلمیٰ ایک ایسی ہستی ہے جس پر وہ غائبانہ تعارف ہی میں لہلوٹ ہو جاتا ہے۔ ادھر وہ بھی تیار ہے اور اسے معلوم ہے کہ اس کا شہزادہ اس کا انتظار کر رہا ہے۔ چنانچہ پہلے تو رسماً دو چار خطوط میں چھیڑ چھاڑ چلتی ہے اور پھر ملاقات کی ٹھہرتی ہے۔ ملاقات میں سوچنے سمجھنے کا کوئی کام نہیں۔ کیونکہ ان کی محبت کا آغاز اور انجام پہلے سے متعین چیزیں ہیں۔ دونوں ایک دوسرے سے ملیں گے۔ ایک دوسرے کو شہزادہ شہزادی کہہ کر پکاریں گے اور فطرت کی سجائی ہوئی سیج پر سہیلیوں کی طرح گلے میں بانہیں ڈال کر لپٹیں گے اور اس پاک محبت پر ان کا خدا آسمان سے ان کے اوپر پھول برسائے گا اس کے برعکس راشد صاحب کا معاملہ ہی سوچ بچار سے شروع ہوتا ہے۔ راشد اپنی محبوبہ کی اصلیت بھی جانتا ہے اور محبت کی بھی۔ اسے معلوم ہے کہ محبت صرف گل بھیاں کرنے کا نام نہیں ہے۔ نہ دامن میں پھول، چاند، ستارے وغیرہ لے کر محبوبہ کو پیش کرنے کا۔ وہ جانتا ہے کہ محبت کا معاملہ دامن کے نیچے جاتا ہے اور دامن کے نیچے جاتے ہی معاشرے کی حدود شروع ہو جاتی ہیں۔ یہ ابتدا ہے اس کے بعد بات معاشرے سے قانون، قانون سے اخلاق، اخلاق سے مذہب اور مذہب سے خدا تک پہنچتی ہے۔ چونکہ یہ مسائل پورے آدمی کے ہیں۔ اس لئے راشد سوچتا ہے۔ اب نظم کا لب و لہجہ دیکھئے۔ مصرعے اختر شیرانی کی طرح رواں دواں نہیں ہیں۔ ان کے پیچھے جذبات کی کشمکش کا پتہ چلتا ہے۔ یہ اختر شیرانی کے اشعار کی طرح رومان کا جھنجھنا ہاتھ میں لے کر اچھلتے کودتے نظر نہیں آتے۔ یہ نسبتاً آہستہ خرام اور کچھ سوچ میں ڈوبے ہوئے ہیں ان میں نفسیاتی پیچیدگی کا اظہار ہوتا ہے۔ ایک ہی نظر میں معلوم ہو جاتا ہے کہ یہ رومانیت سے نکل کر آگے جانے والے کی شاعری ہے اس میں لوٹ لگانے والے کی نہیں۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ راشد صاحب اس سے نکلتے کیسے ہیں۔ پہلی نظم کے بعد بیچ کی چند ناقابلِ ذکر اور عشقیہ

نظموں کو چھوڑ کر آگے بڑھئے "مکافات" میں راشد صاحب کے "میں" کا حال دیکھنے کے قابل ہے:

گزر گئی ہے تقدس میں زندگی میری
دل اہرمن سے رہا ہے ستیزہ کار مرا
کسی پہ روح نمایاں نہ ہو سکی میری
رہا ہے اپنی امنگوں پہ اختیار مرا

دبائے رکھا ہے سینے میں اپنی آہوں کو
دبیں دیا ہے شبِ روز پیچ و تاب انھیں
زبانِ شوق بنایا نہیں نگاہوں کو
کیا نہیں کبھی وحشت سے بے نقاب انھیں
خیال ہی میں کیا پرورش گناہوں کو
کبھی کیا نہ جوانی سے بہرہ یاب انھیں

یہ مل رہی ہے مرے ضبط کی سزا مجھ کو
کہ ایک زہر سے لبریز ہے شباب مرا

اے کاش چھپ کے کہیں اک گناہ کر لیتا
حلاوتوں سے جوانی کو اپنی بھر لیتا
گناہ ایک بھی اب تک نہ کیوں کیا میں نے؟

راشد کا آدمی رومانیت سے کس طرح گتھم گتھا ہے! دوسرے لفظوں میں یوں کہیئے کہ اس نظم میں اوپر کا دھڑ نیچے کے دھڑ سے ملنے کے لئے بے تاب ہے تاکہ ایک مکمل وحدت بن جائے۔ مگر رومانیت نے اوپر کے دھڑ کو بتا رکھا ہے کہ نیچے کا دھڑ ناپاک ہے۔ اس کی بات نہیں سننی چاہیئے۔ وہ گناہ کی طرف لے جاتا ہے۔ ابھی مسئلے کو اخلاقیات سے نہ الجھایئے۔ اخلاقیات آدمی کو گناہ سے روکتی ہے، پورا آدمی بننے سے نہیں بلکہ سچی اخلاقیات تو پیدا ہی پورے آدمی کے کرب سے ہوتی

ہے۔ پورا آدمی اگر معاشرے کے دباؤ یا کسی بھی وجہ سے اپنی فطرت کے تقاضوں کو پورا نہیں کر سکتا تو اسے اس کرب کو برداشت کرنا پڑتا ہے۔ اسے یہ اجازت کسی طرح نہیں کہ وہ اپنی آسانی کے لئے اپنے آپ کو ٹکڑوں میں بانٹ لے۔ کیونکہ ٹکڑوں میں بانٹ لینے کے صرف ایک ہی معنی ہیں۔ اپنے وجود کے چند حصوں کی طرف سے آنکھیں بند کر لینا۔ آنکھیں بند کر لینے سے وہ حصے اپنے اعمال سے تو باز نہیں رہتے۔ صرف آپ اپنے آپ کو یہ دھوکہ دیتے ہیں کہ وہ کچھ نہیں کر رہے ہیں۔ چھوٹی اخلاقیات یہیں سے پیدا ہوتی ہے۔ رومانیت کا جھوٹ یہ ہے کہ وہ نچلے دھڑ کو ناپاک قرار دے کر اور اوپر کے دھڑ کی تقدیس کے نغمے گاتی ہے اور عین اسی کی ناک کے نیچے نچلا دھڑ بڑے دھڑلے سے صرف شیطان کا آلۂ کار بن جاتا ہے۔ انسان کا اصل گناہ یہی ہے۔ لیکن راشد ابھی اصلی اور نقلی گناہ کے فرق سے واقف نہیں۔ وہ ابھی رومانیت کے اس شیطانی فریب میں مبتلا ہیں کہ ان کا اپنے پورے وجود کو تسلیم کرنا گناہ ہے۔ بہرحال جیسا کہ آپ دیکھ چکے ہیں۔ انھیں اس فریب خوردگی کی سزا مل رہی ہے۔ نظم کا سب سے امید افزا پہلو یہ ہے کہ وہ اس فریب کو جس طرح محسوس کر رہے ہیں اسی طرح لکھ رہے ہیں۔ اور اپنے آپ کو کوئی دھوکہ دینے کے لئے تیار نہیں۔ اس نظم کو پڑھ کر امید بندھتی ہے کہ اب رومانی آدمی ضرور شکست کھائے گا اور اس کے شکست کھاتے ہی پورا آدمی اپنی زنجیروں کو توڑ کر آزاد ہو جائے گا۔ دیکھئے کیا ہوتا ہے لیکن اس سے پہلے صرف تقابلی دلچسپی کے لئے اختر شیرانی کی ایک نظم دیکھتے چلئے۔ یہ ایک تنہا نظم ہے جس میں رومانی اختر شیرانی کے بجائے اصلی اختر شیرانی ذرا سا سانس سی لیتا ہے۔ یعنی راشد کی طرح اس کے دل میں بھی یہ خواہش پیدا ہوتی ہے کہ وہ اپنے نچلے دھڑ کو اوپر کے دھڑ سے ملا کر دیکھے۔ رات کا وقت ہے لیلیٰ شب کے گیسو پریشان ہیں — ستاروں کی نگاہیں نشتر برسا رہی ہیں۔ واقعی بڑا سہانا وقت ہے۔ کیا اچھا ہو اگر اختر شیرانی ایک بار ہمت کر کے اپنے وجود کو تسلیم کرے۔ شاید اس کی اپنی طبیعت بھی اس پر مچل رہی مگر اس کا نتیجہ آپ کو معلوم ہے، کیا ہوگا۔ اختر شیرانی "شہزادے" کی بلندیوں سے اتر کر صرف "آدمی" رہ جائے گا جس میں نہ فرشتے کی پاکیزگی ہوتی ہے نہ روحوں جیسی معصومیت جس کی بلندیوں کے ساتھ پستیاں لگی ہوئی ہیں اور لطافتوں کے ساتھ کثافتیں۔ اختر شیرانی اگر یہ آدمی بن گیا تو اسے شہزادی کی ضرورت نہیں رہے گی نہ حوروں کی۔ نہ سلمیٰ کی۔ اسے اپنے ہی جیسی کسی معمولی عورت کو قبول کرنا پڑے گا۔ اس لئے اختر شیرانی بھی ڈر رہا ہے۔

www.kitaabistan.com

چار سو چھا گئی خاموشی و ظلمت کی سپاہ　　نور و آہنگ نے لی راہِ فرار
نیند کی سیج سے جاگ اٹھا ہے خوابیدہ گناہ　　شیرِ خونخوار ہو جیسے بیدار

ڈرو نہیں شاعرِ رومان۔ یہ شیر صرف بہروپیے شاہزادوں کا خون پیا کرتا ہے۔ یہ بہت اچھی طرح پہچانتا ہے کہ آدمی کائنات کی سب سے عظیم مخلوق ہے اس لئے وہ آدمی کو دیکھ کر اس کے قدموں میں لوٹنے لگتا ہے۔ ہمت کرو، شہزادے سے، کسری آدمی سے، اتھوتی چھوتی ٹھٹھکہ انگیز اور قابلِ نفرت مخلوق سے گزر کر آدمی بن جاؤ۔ آپ نے قصے کہانیوں میں پڑھا یا سنا ہوگا کہ جب کبھی کوئی بلا اپنی محبوبہ یا محبوب کے پاس کسی آدمی کی موجودگی محسوس کرتی ہے تو "مانس گندھ مانس گندھ" کہتی دوڑتی پھرتی ہے۔ سلمیٰ بھی ایک بلا ہے اور بلائیں ہزاروں روپ بدل سکتی ہیں۔ آپ دیکھیں گے وہ اپنے شہزادے کے پاس آدمی کے پہنچنے کی خبر سن کر کس طرح بے قرار ہو کر دوڑی دوڑی آئے گی۔ اس کا حلیہ بھی دیکھ رکھئے۔ معصوم اور مقدس صورت، گہرے غمناک لہجے اور سوزناک آواز میں بولے گی۔ اندازِ تخاطب میں فرشتوں کی شان ہوگی۔ اس حلیے کو یاد رکھئے یہی نے آپ کو شناخت بتادی ہے جس سے آپ ہر بلا کو پہچان سکتے ہیں، چاہے اس کا روپ کوئی بھی ہو۔ انسانیت کے سارے جھوٹے مسیحاؤں کا روپ یہی ہوتا ہے۔ دیکھئے سلمیٰ بھی اختر شیرانی کی مسیحائی کے لئے آرہی ہے تاکہ اسے گناہ سے بچائے:

یہ سماں دیکھ کے اک حورِ وہاں آتی ہے　　مشک بو زلفوں کو لہرائے ہوئے
اور نظر اس ہوس آباد پہ دوڑاتی ہے　　فرطِ تقدیس سے گھبرائے ہوئے
عالمِ یاس میں مبہوت سی رہ جاتی ہے　　اشکِ غم آنکھوں میں چھلکائے ہوئے
چاند کی روشنی اک نشہ سا برساتی ہے　　سینۂ صاف پہ لہرائے ہوئے

اچھا سینہ دکھا کر دعوت بھی دی جا رہی ہے؟ بقول راشد "حسرتِ اظہارِ شباب"۔ آگے سنیئے:

اک فرشتوں کے سے لہجہ میں وہ کرتی ہے خطاب　　آہ وہ لہجہ حسزین و غمناک
"تم اے راہ زنِ عصمت، اے آوارہ شباب　　سرخوش و بے خود و مستِ ناپاک

کیا لہجہ ہے؟ گویا بائیبل کی آیات دہرائی جا رہی ہیں۔ خیر پوری نظم تو "معصومیت" کے عنوان سے "صبحِ بہار" میں دیکھئے۔ ہمیں تو اختر شیرانی کے انجام سے دلچسپی ہے۔ نظم کا آخری بند دیکھئے:

آئے گا ایک دن آئے گا کہ شرماؤ گے تم　　اور ہاتھوں سے نکل جاؤں گی
عالمِ یاس میں میرے لئے گھبراؤ گے تم　　اور میں صورت بھی نہ دکھلاؤں گی
پچھلی بدذوقیوں کو ذہن میں جب لاؤ گے تم　　شرم بن کر تمھیں شرماؤں گی

بدذوقی کے الفاظ نے کیا مزا دیا ہے۔ واقعی آدمی بن جانا "شاعرانہ" خوش ذوقی کے خلاف ہے۔ آخری شعر ہے:

یاد کر کے مجھے پھر روؤ گے پچھتاؤ گے تم　　میں مگر ہاتھ نہیں آؤں گی

میرا خیال ہے کہ اس آخری شعر کی دھمکی پر اختر شیرانی اسے نکاح کا پیغام دے دیتے تو مزا آجاتا، مگر نکاح تو ہمارے پیغمبرِ رومان کی شریعت کا خون ہے۔ اس سے "بچوں کا فحش ترانہ" پیدا ہوتا ہے۔ اس لئے اختر شیرانی پھر وہی ادھورے کا ادھورا رہ جاتا ہے۔ سلمیٰ کا شہزادہ! ن۔ م۔ راشد کی محبوبہ بھی کچھ سلمیٰ سے ملتی جلتی ہے۔ البتہ راشد چونکہ رومانیت کی دلدل سے نکلنے کی کوشش کر رہا ہے۔ اس لئے اس حور کے تقدس سے دبک کر اپنے مصنوعی خول میں چھپنے کے بجائے اس پر تنقید شروع کر دیتا ہے۔ اس تنقید کی تفصیل "حزنِ انسان" میں ملاحظہ کیجئے:

جسم اور روح میں آہنگ نہیں
لذتِ اندوزِ دلآویزیِ موہوم ہے تو　　(لذت اندوزِ دلآویزیِ موہوم کا ٹکڑا دیکھئے)
تجھ کو ہے حسرتِ اظہارِ شباب　　(وہی سینہ دکھانے والی بات، مگر یہ ٹھنڈی
اور اظہار سے معذور بھی ہے　　گرمیاں ہیں)
جسم نیکی کے خیالات سے مغرور بھی ہے
اس قدر سادہ و معصوم ہے تو
پھر بھی نیکی ہی کئے جاتی ہے
کہ دل و جسم کے آہنگ سے محروم ہے تو

اس کے بعد جسم کی عظمت کا بیان ہے اور بہت خوب صورت ہے:

جسم ہے روح کی عظمت کے لئے زینۂ نور
منبعِ کیف و سرور
نارسا آج بھی ہے شوق پرستارِ جمال

اک زمستاں کی حسیں رات کا ہنگامِ تپاک
اس کی لذات سے آگاہ ہے کون
عشق ہے تیرے لئے نغمۂ خام
کہ دل و جسم کے آہنگ سے محروم ہے تو

ہندوستان اگر اس وقت راشد کی اس نظم کو سمجھ لیتا اور رومانیت اس کے لئے عشق کا نغمۂ خام بن جاتی تو شاید میں یہ مضمون لکھتا تو سہی مگر اس طرح نہیں۔ مگر خود بقول راشد:

آہ انساں کہ ہے وہموں کا پرستار ابھی
حسن بے چارے کو دھوکہ سا دیئے جاتا ہے
ذوقِ تقدیس پہ مجبور کئے جاتا ہے

یہاں دل چسپی سے خالی نہ ہوگا اگر میں اس نظم پر حیات اللہ انصاری صاحب کی تنقید بھی آپ کو سنا دوں۔ یہ تنقید ہی ۳۶ء والی نسل کو دس سال کے اندر اندر لے ڈوبی انصاری صاحب فرماتے ہیں:

"راشد صاحب کے گناہ و ثواب کے تخیل میں عیش پرستی اور خود غرضی ایک نظریے کے روپ میں آکر شامل ہو جاتے ہیں۔ یہ نظریہ "حرفِ انسان" میں آکر بہت واضح ہو جاتا ہے۔ اس نظم کے اوپر بریکٹ میں لکھا ہوا ہے "افلاطونی عشق پر ایک طنز" اور نظم پڑھو تو اس میں طنز اور ظرافت کی جھلک تک نہیں (خوب معلوم ہوتا ہے کہ حضرت نظم کو بریکٹ ہی میں سمجھتے ہیں اور یہ طنز کے ساتھ ظرافت اپنی طرف سے چپکا دی؟) پھر طنز کیسے ہو گیا؟ بہت غور کرنے سے پتہ چلتا ہے کہ شاعر کے تحت الشعور میں یہ بات بطور اصولِ مسلمہ کے موجود ہے کہ انسان کو چاہئے کہ صرف اس اصول پر عمل پیرا ہو جس سے اپنے جسم کو راحت ملے۔ ذرا سا اور غور کر کے پتہ چلائیے کہ تحت الشعور کے بجائے یہاں تو جو چیز ہے شعور میں ہے۔ تحت الشعور میں صرف رومانیوں کے رہتی ہے لیکن محبوبہ کی یہ حالت ہے:

جسم نیکی کے خیالات سے مغرور بھی ہے
پھر بھی نیکی ہی کئے جاتی ہے

محبوبہ کے اس رویے پر تیکھا ہو کر راشد فقرہ کستا ہے کس قدر سادہ و معصوم ہے تو چلئے

ملزم نہ سہی فقرہ کسنے کا تو آپ نے بھی اعتراف کیا) اسی اصول کی بنا پر راشد اس نظم کو طنز کہتا ہے۔ یہ تن پرستی اصول کیسے بن گئی؟" (اجی صاحب یہ تن پرستی یا من پرستی نہیں ہے۔ آدمی کو اس طرح کسر بنانا تو آپ جیسے لوگوں کو مبارک ہو۔ یہاں تو تن اور من ایک ساتھ جوڑا جا رہا ہے!)

حیات اللہ انصاری کا یہ طویل اقتباس میں نے صرف اس لئے نقل کیا ہے تاکہ آپ اس وقت کے ہندوستان کے ایک بہت بڑے طبقے کی نفسیاتی حالت کو اچھی طرح سمجھ لیں۔ اختر شیرانی کی مسخ شدہ مخلوق ایک طرف یہ حیات اللہ انصاری ٹائپ کے بقراط اور ان کی ذریات دوسری طرف جال پرستوں، فطرت پرستوں اور قوم پرستوں کی لاکھوں کروڑوں کسری شکلیں اس پر مستزاد۔ ان حالات میں راشد اپنا کام کر رہا تھا اور راشد کے ساتھ ہندوستان کا نیا نوجوان پورا غیر کسری نوجوان، انسانی شکل کی ان غیر انسانی بلاؤں کے جنگل میں اپنا راستہ ڈھونڈ رہا تھا۔ مزے کی بات یہ ہے کہ آگے چل کر خود حضرت انصاری یہ تسلیم کر لیتے ہیں کہ شہوت حیوانی بقائے نسل کے لئے ضروری ہے اور اگر یہ جذبہ تندرست حالت میں نہ پایا جائے تو نسل انسانی اور افراد دونوں کو نقصان پہنچتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ سب معلومات بس کتابیں رٹ رٹا کر ہی حاصل ہوئی ہیں۔ ورنہ یہ لکھتے کہ ہماری پوری قوم کی شہوت ایک مہلک مرض یعنی رومانیت (جنسی۔ سیاسی) میں مبتلا ہے اور راشد اسی کے خلاف جدوجہد کر کے ان نفسیاتی الجھنوں کو شعور میں لا کر ان کا علاج کر رہا ہے جنھوں نے جنس کے بنیادی اور اہم جذبے کو نقصان پہنچا کر نسل انسانی اور افراد دونوں کو نقصان پہنچایا ہے۔ آخر میں اتنا اور عرض کروں گا کہ جناب انصاری! یہ شاعری ہے، یہ انسانوں کا علاج اس طرح نہیں کرتی جس طرح صحافت کرتی ہے۔ اس کا طریقہ تو یہی ہے کہ جو نفسیاتی الجھنیں قوم کے یا نسلِ انسانی کے اجتماعی شعور میں پروان چڑھ رہی ہوں۔ انھیں اپنے عمل سے شعور میں لے آئے۔ اچھا صاحب اب آپ یہ تو دیکھ چکے کہ راشد کا "میں" رومانیت کی دلدل سے ابھر کر نکل آنے کی کتنی جان توڑ کوشش کر رہا ہے۔ اب یہ دیکھئے کہ راشد اس جنگ میں کتنا کامیاب ہوتا ہے۔ ہمیں سب سے پہلے "حرفِ انساں" کی محبوبہ اور "مکافات" کے عاشق کو کہیں ملانا چاہئے تاکہ یہ جوڑا مکمل ہو جائے ان دونوں کی حالت آپ جدا جدا دیکھ چکے ہیں۔ ادھر محبوبہ صاحبہ ہیں کہ اندر ہی اندر سیجی جا رہی ہیں مگر اوپر سے سادہ و معصوم بنی ہوئی ہیں۔ ادھر عاشق صاحب ہیں کہ اندر سے گناہ کی حسرت میں سوکھے جا رہے ہیں۔ مگر محبوبہ کا ہاتھ پکڑنے کی ہمت نہیں ہوتی۔ یہ ہیں اختر شیرانی اور

www.kitaabistan.com

سلمیٰ کی ملکوتی محبت کا بھگتان جو ۳۶ء کے بعد آنے والی نسل کو بھگتنا پڑا۔ نچلا دھڑ جب ایک مرتبہ بھوت بن جائے تو بڑی مشکل سے قابو میں آتا ہے۔ ہمیں دیکھنا ہے کہ راشد اس بھوت کو کس طرح قابو میں لاتے ہیں۔

راشد صاحب اپنی نظم "میں اسے واقفِ الفت نہ کروں" میں جس سوال سے الجھ رہے تھے۔ گناہ اور محبت میں اس کا ایک دل چسپ حل ڈھونڈ نکالتے ہیں یعنی محبوبہ سے اظہارِ محبت کر دیتے ہیں مگر جنس کا پہلو بچا جاتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ یہ ٹھیک ہے کہ عورت اور مرد میں جنسی تعلق ہوتا ہے اور یہ بھی ٹھیک ہے کہ یہ تعلق گناہ ہے (اگر بغیر نکاح کے ہو... یا نکاح کے بعد بھی جیسا کہ اختر شیرانی کا خیال ہے) مگر میں یہ گناہ بہت سی دوسری عورتوں کے ساتھ کر چکا ہوں اور تجربے سے یہ بات معلوم ہوئی کہ یہ بہت مہلک چیز ہے اور انسان کو بالکل تباہ کر دیتی ہے۔ اس لئے تم سے میری محبت جنسی تعلق کے بغیر ہوگی"، یہ تو ہوا محبوبہ سے ان کے مکالمے کا خلاصہ۔ اب نظم ملاحظہ کیجئے:

گناہ کے تند و تیز شعلوں میں روح میری بھڑک رہی تھی
ہوس کی سنسان وادیوں میں مری جوانی بھٹک رہی تھی

مجھے خسِ ناتواں کے مانند ذوقِ عصیاں بہا رہا تھا
گناہ کی موجِ فتنہ ساماں اٹھا اٹھا کر پٹک رہی تھی
شباب کے اولیں دنوں میں تباہ و افسردہ ہو چکے تھے
مرے گلستاں کے پھول جن سے فضائے طفلی مہک رہی تھی
غرض جوانی میں اہرمن کے طرب کا سامان بن گیا میں
گنہ کی آلائشوں میں لتھڑا ہوا اک انسان بن گیا میں

عاشق کو بھی اپنے مطلب کے لئے کیسے کیسے پلاٹ گھڑنے پڑتے ہیں۔ یہ تو آپ اپنے تجربے سے جانتے ہوں گے۔ راشد کا پلاٹ بھی بالکل سیدھا سادا ہے۔ اچھا صاحب اس کے بعد کیا ہوا:

ہوا ہوں بیدار کانپ کر اک مہیب خوابوں کے سلسلے سے
اور اب نمودِ سحر کی خاطر ستم کشِ انتظار ہوں میں
بہارِ تقدیسِ جاوداں کی مجھے پھر اک بار آرزو ہے

پھر ایک پاکیزہ زندگی کے لئے بہت بے قرار ہوں میں
مجھے محبت نے معصیت کی جہنموں سے بچا لیا ہے
مجھے جوانی کی تیرہ و تار پستیوں سے اٹھا لیا ہے

پہلے شعر میں جیسا کہ آپ نے تاڑ لیا ہوگا، مہیب خوابوں کا لفظ گناہوں کی تباہ کاری کی اس فرضی داستان کی اصل حقیقت فاش کر رہا ہے۔ بہر حال چلیے انگلی پکڑنے کی اس ٹکنیک کے سہارے اظہارِ محبت تو ہوا۔ اب انتظار اس بات کا کرنا ہے کہ یہ ڈرا ہوا جوڑا! مصنوعی تقدس اور پاکیزگی کی اس پوٹ کو اٹھائے رہتا ہے یا اس میں اتنی جان ہے کہ اپنے پورے وجود کو تسلیم کر لے؟

"طلسمِ جاوداں" راشد کی خوب صورت ترین نظموں میں سے ایک ہے۔ یہاں تک کہ جناب انصاری بھی اس کے قائل ہو گئے ہیں گو سمجھ میں تو کاہے کو آتی ہوگی۔ خیر نظم کا آغاز دیکھئے:

رہنے دے اب کھونہیں باتوں میں وقت
اب رہنے دے
اپنی آنکھوں کے طلسمِ جاوداں میں بہنے دے
تیری آنکھوں میں ہے وہ سحرِ عظیم
جو کئی صدیوں سے ہم زندہ ہے
انتہائے وقت تک پائندہ ہے

پہلے مصرعے میں محبوبہ کو باتوں میں وقت کھونے سے منع کیا گیا ہے۔ یاد رہے یہ وہی رومانی محبوبہ ہے جس سے آپ "حزنِ انساں" میں متعارف ہو چکے ہیں۔ رومانیت کی ابتدا جیسا کہ پہلے عرض کر چکا ہوں ایک احساسِ کمتری ہے جو پہلے اپنی ایک تخیلی شخصیت پروان چڑھاتی ہے اور پھر اپنے محبوب کی (شہزادہ، شہزادی) لیکن چونکہ یہ صرف تخیلی شخصیتیں ہیں۔ اس لئے ان دونوں کا رابطہ صرف ایک ہی چیز سے قائم ہوتا ہے "باتوں" سے۔ اختر شیرانی کی رومانیت کا مطالعہ کرتے ہوئے ہم دیکھ چکے ہیں کہ ان کے اور سلمیٰ کے رومان کی انتہا یہ ہے کہ فطرت کی سجائی ہوئی سیج پر لیٹ کر حکمت و نور کی باتیں کریں (یاد آیا کہ ماہنامہ ساقی، دہلی نے ایک مرتبہ ایک بہت مقبول نمبر نکالا تھا۔ باتیں نمبر اس کے ساتھ اس زمانے کی سیکڑوں غزلیں یاد کیجئے جن

کی ردیفیں باتیں۔ بات کرو۔ باتیں کریں۔ بات گئی وغیرہ ہیں۔ کہیں اس میں اس وقت کی ہندوستان کی اجتماعی ذہنیت کی کوئی رمز تو نہیں پوشیدہ ہے؟) باتوں سے زیادہ وہ کر بھی کیا سکتے تھے نچلا دھڑ تو ہے ہی نہیں۔ انھیں تو سارا مزہ باتوں ہی میں لوٹ لینا ہے۔ "حزنِ انسان" کی محبوبہ کو "گناہ اور محبت" کے بعد راشد صاحب راہ پر تو لے آئے ہیں مگر اس بے چاری کو ابھی پرانی لت سے چھٹکارا نہیں ملا۔ باتوں کے بغیر اسے کچھ لطف ہی نہیں آتا۔ اور آپ جانتے ہیں کہ ان باتوں کا موضوع کیا ہوتا ہے۔ تو مجھے شہزادی کہہ۔ میں تجھے شہزادہ کہوں۔ ورنہ اس کے بغیر دونوں صرف عورت اور مرد رہ جائیں گے۔ رومانیت کہاں سے پیدا ہوگی۔ اختر شیرانی اور سلمیٰ کا دل پسند کھیل یہی تھا۔

اب راشد کی باتیں سنئے:

دیکھتی ہے جب کبھی آنکھیں اٹھا کر تو مجھے
قافلے بن کر گزرتے ہیں نگہ کے سامنے
مصر و ہند و نجد و ایران کے اساطیرِ قدیم (لیجئے ساری دنیا کے شہزادے
کوئی شاہنشاہ تاج و تخت لٹواتا ہوا شہزادیوں کو لپیٹ دیا ہے)
دشت و صحرا میں کوئی آوارہ شہزادہ کہیں
اور کوئی جاں باز کہساروں سے ٹکراتا ہوا (یہ رومانی جوڑوں کی باتوں کے دلچسپ
اپنی محبوبہ کی خاطر جان سے جاتا ہوا ترین موضوعات ہیں)
..... (یہ نقطے بھی ایک مصرعہ ہیں)
قافلے بن کر گزر جاتے ہیں سب
قصہ ہائے مصر و ہندوستان و ایران و عرب

ایک کمال دیکھئے چوتھے مصرعے سے اساطیرِ قدیم کی تفصیلات بیان کرنی شروع کی ہیں مگر اس بد دلی سے جیسے کوئی طویل باتوں کی تلخیص کرتا ہے۔ چنانچہ آٹھویں مصرعے تک پہنچتے پہنچتے صرف نقطے باقی رہ جاتے ہیں۔ نقطوں کا مطلب ہے تفصیلات آپ خود بھر لیں۔ یعنی جس طرح بات مختصر کرنے کے لئے ہم لوگ "وغیرہ وغیرہ" کا استعمال کرتے ہیں اور اس کے بعد پھر وہی اصرار ——

رہنے دے اب کھو نہیں باتوں میں وقت

اس کے بعد راشد صاحب محبوبہ کو قربت کا اصل مفہوم سمجھاتے ہیں:

آج میں ہوں چند لمحوں کے لئے تیرے قریب
سارے انسانوں سے بڑھ کر خوش نصیب (پھر خوش کیا ہے)
چند لمحوں کے لئے آزاد ہوں
تیرے دل سے اخذِ نور و نغمہ کرنے کے لئے
زندگی کی لذتوں سے سینہ بھرنے کے لئے

اب نظم کا ایک بہت نازک ٹکڑا آتا ہے:

"ایک دن جب تیرا پیکر خاک میں مل جائے گا"

حیات اللہ انصاری صاحب کو اس پر اعتراض ہے کہ راشد ایذا دہی کے مرض میں مبتلا ہے۔ اس لئے محبوبہ سے خلوت کرتے ہوئے بھی اس حرکت سے باز نہیں آتا۔ ان کا کہنا ہے کہ یہاں "ایک دن جب تیرا پیکر خاک میں مل جائے گا" کہنے کی ایذا دہی کے سوا اور کوئی تک نہیں ہے۔ خیر تک بے تک کا حال وہی جانیں جو شاعری کو صرف تک بندی سمجھ کر پڑھتے ہیں لیکن اس مصرعے کو نکال دیجئے تو نظم میں ناقابلِ برداشت خلا پیدا ہو جائے گا۔ یاد رہے کہ اختر شیرانی صاحب سلمیٰ کو یہ پٹی پڑھا چکے ہیں کہ ان دونوں کی محبت اور اس کے ذریعے سے وہ دونوں خود بھی ابدی ہیں۔ راشد کی محبوبہ چونکہ رومانی ہو چکی ہے اس لئے وہ بھی اسی خبط میں مبتلا ہے۔ رومانیت، جنسی ملاپ سے بچنے کے لئے اسی قسم کے ڈھکوسلے پیدا کرتی ہے ورنہ عام انسانی جوڑے کی ابدیت کا کوئی امکان ہے تو صرف نسلی تسلسل کے ذریعے۔ اور نسلی تسلسل صرف باتوں سے قائم نہیں رہتا۔ اب اس مصرعے کے معنی ایذا دہی کے بجائے یہ نکلتے ہیں کہ راشد اسے رومانی ابدیت کے بے معنی چکر سے نکال کر حقیقی ابدیت کا راستہ دکھا رہے ہیں:

وقت کے اس مختصر لمحے کو دیکھ
تو اگر چاہے تو یہ بھی جاوداں ہو جائے گا
پھیل کر تو دہرِ بیکراں ہو جائے گا

"تو اگر چاہے" کا مطلب ہے جنسی ملاپ پر محبوبہ کی رضامندی لیکن اس کے لئے ضروری ہے کہ باتیں بند ہوں اور جذبے کو صرف خوب صورت لفظوں میں تحلیل کرنے کے بجائے اسے اپنے اندر خاموشی سے محسوس کیا جائے:

www.kitaabistan.com

مطمئن باتوں سے ہو سکتا ہے کون
روح کی سنگین تاریکی کو دھو سکتا ہے کون

یہاں شاید محبوبہ باتوں سے رک جاتی ہے اور اس کے نتیجے کے طور پر ——

دیکھ اس جذبات کے نشے کو دیکھ
تیرے سینے میں بھی اک لرزش سی پیدا ہو گئی
زندگی کی لذتوں سے سینہ بھر لینے بھی دے
مجھ کو اپنی روح کی تکمیل کر لینے بھی دے

یہ نظم کا خاتمہ ہے۔ ہم وثوق سے نہیں کہہ سکتے کہ راشد کی محبوبہ اس وقت جنسی ملاپ پر رضامند ہوتی ہے یا نہیں۔ لیکن ایک بات کا پتہ ضرور چل جاتا ہے کہ اس کے جھوٹے رومانی خول میں چھپی ہوئی عورت پہلی بار ایک گہرا سانس بھر کر آہستہ آہستہ آنکھیں کھول دیتی ہے۔ یہ دو مصرعے پھر پڑھئے:

دیکھ اس جذبات کے نشے کو دیکھ
تیرے سینے میں بھی اک لرزش سی پیدا ہو گئی

مضمون طویل ہوتا جا رہا ہے اور ابھی مجھے بہت لمبا سفر طے کرنا ہے۔ اس لئے میں ان نظموں کی تفصیل میں نہیں جاؤں گا، جہاں "مکافات" اور "حزنِ انسان" کے ہیرو ہیروئن جنسی ملاپ کے مختلف مرحلوں سے گزرتے ہیں۔ مجھے اس وقت صرف اتنا ہی دکھانا تھا کہ راشد کی نظم نے پہلے تو رومانی انسان کی نفی کی اور اس کے نچلے دھڑ کو اوپر کے دھڑ سے جوڑ کر پورا آدمی بنا دیا اور جب یہ آدمی مکمل ہو گیا تو اس نے اپنی محبوبہ کو بھی مکمل کر لیا (یہاں ایک بات پر اور غور کیجئے۔ کیا یہ عمل اپنی پوری تفصیلات اور نزاکتوں کے ساتھ اردو شاعری کی کسی اور مروجہ صنف میں دکھایا جا سکتا ہے؟ یہ ہے مواد اور ہیئت کا ناگزیر رشتہ) پھر بھی چونکہ دونوں رومانی ذہنیت کا شکار رہ چکے ہیں۔ اس لئے رومانیت کا بھوت مختلف شکلوں میں ان کی تکمیل میں کھنڈت ڈالتا رہتا ہے اور راشد نے ان کا بیان بھی بڑی ذہنی دیانت داری کے ساتھ کیا ہے شاعری بہرحال کمیونسٹ پارٹی کا منشور تو نہیں ہوتی۔ راشد کا یہ کارنامہ کیا کم ہے کہ نئی نظم کی روایت میں پہلی بار اس نے ہمیں وہ پورا عمل دکھایا جس کے ذریعہ ہم رومانیت اور کسری آدمی کے بھوتوں سے نجات پا سکتے ہیں۔ ان معنوں میں راشد کی "ماورا" صرف نئی نظم ہی

میں نہیں پوری اردو شاعری (اگر اسے مکمل تاریخی تسلسل کی روشنی میں دیکھا جائے) میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اب تک اسے اہلِ مکتب کی غلطی اور خود راشد کی مرض کی حد تک بڑھی ہوئی جدیدیت پرستی اور اردو شاعری کی قدیم روایت سے ناقابلِ تلافی بے خبری کے باعث، اردو شاعری کی قدیم روایت سے بغاوت کے طور پر سراہا گیا ہے۔ لیکن حقیقت اس کے برعکس یہ ہے کہ "ماورا" میں اردو شاعری ایک بار پھر اپنی اسی قدیم روایت سے رشتہ جوڑ لیتی ہے جس میں کسری آدمی کے بجائے پورا آدمی بولتا ہے۔ آخر میں ایک ہولناک بات ابھی میں نے "ماورا" کی چند نظموں کے ذریعے دکھائی ہے کہ ۱۹۳۶ء کے آس پاس کے زمانے میں کس طرح وہ مضحکہ خیز مخلوق جسے اختر شیرانی کی شاعری نے پیدا کیا ہے یا اس کے برعکس اختر شیرانی کی شاعری اس سے پیدا ہوئی۔ بالآخر پورا آدمی بننے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ ہولناک بات یہ ہے کہ اسی کتاب میں وہ عمل بھی دکھایا گیا ہے جس سے گزر کر دس سال کے اندر اندر یہ آدمی پھر ٹوٹ پھوٹ کر ٹکڑوں میں بکھر جاتا ہے اور ۱۹۴۶ء تک پہنچتے پہنچتے ہم سب اور ہم سب کے ساتھ راشد صاحب بھی خود فراموشی کی اس بھول بھلیاں میں گم ہو جاتے ہیں۔ جو شاید غدر کے تاریک ترین دور میں بھی اتنی تاریک نہیں تھی۔ غدر کے بعد پورا آدمی ٹوٹ پھوٹ کر سیاسی، اخلاقی، اصلاحی، رومانی آدمی کی شکل میں زندہ رہا تھا، ۱۹۴۶ء میں یہ ساری شکلیں بھی موت کے گھاٹ اتر رہی ہیں جس کا ثبوت یہ ہے کہ ہمیں سیاست، اخلاق، اصلاح، رومان کسی چیز سے بھی کوئی دلچسپی پیدا نہیں ہوتی۔ یہ صورت حال یقیناً پہلے سے بھی زیادہ ہولناک ہے اور ہمیں نہیں معلوم کہ اس کے آگے کیا ہے۔ کیونکہ (نئی نسل مجھے معاف کرے) شاعری نے ہمیں راستہ دکھانا چھوڑ دیا ہے

یہاں آپ پوچھ سکتے ہیں کہ آخر راشد صاحب کو کیا ہوا؟ میرے سامنے ایک اس سے بھی بڑا سوال ہے۔ آخر ہندوستان کی اس نئی نسل کو کیا ہوا جو راشد کی شاعری کے ساتھ ساتھ ۱۹۳۶ء میں ابھری تھی اور اس قوت کے ساتھ کہ سارے ہندوستان کی نگاہیں اس پر لگ گئی تھیں۔ یہ کوئی مذاق نہیں ہے کہ ۱۹۳۶ء کی تحریک کو ٹیگور، پریم چند اور مولانا حسرت جیسے بزرگوں کی سرپرستی حاصل ہوئی تھی۔ سجاد ظہیر صاحب نے اپنی تصنیف "روشنائی" میں اس کا سارا کریڈیٹ ترقی پسندوں کو دیا ہے۔ چلیے اس میں بھی کوئی مضائقہ نہیں۔ مگر تب ترقی پسندی کا مفہوم اتنا نہیں تھا جتنا محترمی (اسٹالن کے گھونسے کی شکل والے) علی سردار جعفری کے دورِ عروج میں ہوا۔ اس وقت تو ہر نیا لکھنے والا ترقی پسند تھا۔ یہاں تک کہ ہمارے عسکری

www.kitaabistan.com

صاحب بھی جن کا نام تک قبلہ سجاد ظہیر نے اپنی تصنیف لطیف میں نہیں لیا ہے اور آخر میں ایک اس سے بھی بڑا سوال۔ اگر یہ صحیح ہے کہ ادیب اور اس کا قاری ہم شکل ہوتا ہے تو پھر یہ بھی سوچنا پڑے گا کہ راشد کا قاری کہاں گیا۔ راشد کا اور میراجی کا اور منٹو کا اور عصمت کا۔ کیا رومانیت کی بلا سے بچنے کے بعد اسے کوئی اور بلا اچک لے گئی؟ افسوس کہ ان سوالوں کے بنے بنائے جواب ہمیں بازار میں نہیں ملتے۔ کیا ایسا نہیں ہو سکتا کہ ہم سب مل جل کر ان پر غور کریں۔

●●

شمس الرحمن فاروقی

ن۔ م۔ راشد۔ صوت و معنی کی کشاکش

لا۔ انسان کے آئینے میں

ابنائے وطن کی نظروں میں مطعون تو بے چارہ اردو کا نقاد ہے کہ جس شاعر پر قلم اٹھاتا ہے توصیفی کلمات کا انبار لگا دیتا ہے۔ یا دشنام طرازیوں کا وہ رنگ دکھاتا ہے کہ ملاح پانی مانگنے لگیں۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ توصیفی کلمات کے انبار لگانے یا غیر متعین معنی رکھنے والے تعمیمی الفاظ کے دریا بہانے کا فن اس وقت مغربی تنقید نگاروں نے بھی اپنا رکھا ہے ۔۔۔ POETRY REVIEW کے ایک حالیہ پرچے میں ایک صاحب نے یہ اطلاع بہم پہنچائی کہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے بعد ڈیوڈ جونز ہمارا عظیم ترین شاعر ہے۔ اسی شمارے میں ایک اور صاحب نے کہا ہے کہ جارج بارکر ایک عظیم شاعر ہے۔ اور اسی شمارے میں نئے ناراض نوجوانوں کے فلسفی کالن ولسن نے ایک عظیم الدین ٹائپ کے کمتی شاعر اے ایل۔ راوز کی تعریف میں کئی صفحے سیاہ کئے ہیں۔ دوسری طرف دیکھئے تو ایک امریکی رسالے میں مضمون نگار نے ژاں ژنے پر پچاس صفحے کا مقالہ لکھا ہے۔ لیکن ساری مہابھارت پڑھ جانے پر بھی یہ نہیں معلوم ہوتا کہ کرشن مرد تھے کہ عورت۔ ادھر فرانس میں میشیل بتور جیسے سمجھ دار آدمی نے زولا پر ایک مضمون لکھا ہے جس میں اسے دوبارہ زندہ کرنے کی کوشش میں عجیب عجیب علامتی معنویتیں تلاش کی گئی ہیں اور روئے سخن اس طرف ہے کہ چونکہ زولا نے اہم انسانی مسائل پر لکھا ہے۔ اس لئے وہ اہم ناول نگار بھی تھا۔

محمد حسن عسکری مغربی تنقید کے اس طریق کے مخالف ہیں جس میں کسی تخلیق کا بغور مطالعہ کر کے اور صرف اس تخلیق کے دائرے میں رہ کر اس کے الفاظ کے مفاہیم و نکات سے بحث کی جاتی

ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس طرزِ تنقید نے منطقی اثبات پرستوں کے (نسبتاً) سطحی اور کم کوش فلسفے سے جنم لیا تھا اور اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ منطقی اثبات پرستی کی تنگ جبینی جو ابنِ رشید سے لے کر وٹ گنیش ٹائن سب کو اپنی گرفت میں لیے رہی، نقاد کو آفاقی تناظر سے محروم کر دیتی ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ کم زور یا گھٹیا یا سطحی تنقید کی مثالیں میں نے اوپر نقل کیں، وہ منطقی اثبات پرستی کے زیرِ اثر ظہور میں آنے والے مختلف مکاتبِ نقد سے انکار کا فطری نتیجہ ہیں کیونکہ ہیئتی یا لفظی نقاد چاہے وہ ایمپسن کی طرح انتہا پسند ہو یا بروکس کی طرح محتاط، یا ایلیٹ کی طرح معلمِ اخلاق[1] کچھ نہ کچھ تو نکال ہی لاتا ہے لیکن وہ نقاد جو موضوعات اور اقدار یا جذبات یا افکار کے بل بوتے پر شعر کی تعینِ قدر کرنے کی کوشش کرتا ہے، شاذ و نادر ہی کار آمد تنقید کر پاتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ جب اس قسم کی تنقید واقعی اچھی ہوتی ہے تو شعر فہمی اور شاعر فہمی کی انوکھی راہیں کھلتی ہیں۔ لیکن عام طور پر ہوتا یہ ہے کہ محض موضوع کے حوالے سے شعر کی تنقید تعمیم اور افراط و تفریط کا شکار ہو جاتی ہے۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ بنیادی حیثیت سے تمام شاعری میں چند ہی مخصوص موضوعات ہیں اور ہر شاعر ان کا اعادہ اپنے اپنے تجربے کے حوالے سے کرتا ہے۔

لہٰذا ن۔ م۔ راشد پر لکھتے وقت میرا مقصد یہ ہے کہ میں ان کے یہاں شاعرانہ اظہار کی ان صداقتوں کو ڈھونڈوں جن کے ہی ذریعے شاعری میں تفریق ممکن ہے۔ اسلوب کے سلسلے میں بات کرتے وقت ہمارے نقادوں کی نارسی کا باعث دراصل یہی ہے کہ وہ شاعرانہ اظہار کی صداقتوں کو ڈھونڈنے کے بجائے اپنے موضوعی تعصبات کا انعکاس شاعری میں ڈھونڈتے ہیں۔ مثلاً مجتبیٰ حسین کا یہ الزام کہ ن۔ م۔ راشد کے یہاں "ناسخیت" پائی جاتی ہے اسلوب شناسی میں ناکامی کی ایک اچھی مثال ہے۔ "ناسخیت" سے کیا مراد ہے؟ اگر عربی فارسی کے بھاری بھاری الفاظ کا استعمال ہی "ناسخیت" کا مابہ الامتیاز ہے تو 'ناسخیت' خود ناسخ سے

---

[1] میرا مطلب یہ نہیں کہ ایمپسن، بروکس اور ایلیٹ ایک ہی اسکول کے نقاد ہیں۔ خود ایلیٹ کو ایمپسن کے ساتھ اپنا نام دیکھنا شاید ناگوار ہوتا لیکن یہ واقعہ ہے کہ اپنے اخلاقی اور کلاسیکی رجحان کے باوجود ایلیٹ کا طریقۂ کار منطقی اثبات پرستوں کی یاد دلاتا ہے۔ میرا کہنا صرف یہ ہے کہ پچھلے تقریباً پچاس برس کی ساری تنقید اسی طرزِ فکر سے متاثر رہی ہے۔

سے زیادہ غالب اور اقبال میں نظر آتی ہے۔ میر بھی قطعاً اس سے مبرا نہیں ہیں۔ دراصل ناسخ کی کمزوری یہ ہے کہ ان کے یہاں اصلی تجربہ کا فقدان ہے۔ یہ بات درست ہے کہ ہماری شاعری میں رسوم (CONVENTIONS) کو اتنا دخل رہا ہے کہ حقائق کا تخیلی تجربہ کیے بغیر بھی محض رسوم کے سہارے شاعری ممکن تھی اور ہے۔ فرق صرف اس قدر ہے کہ محض رسوم کے سہارے کہا ہوا شعر ممکن ہے کہ خاصا کامیاب بھی ٹھہرے لیکن اہم اور معنی خیز نہیں ہو سکتا۔ ناسخ کا حقیقی فقدان اہمیت اور معنی خیزی کا فقدان ہے، "نرم" اور "شاعرانہ" الفاظ کا فقدان نہیں۔

دوسری طرف دیکھیے تو سلیم احمد نے راشد کے یہاں جنسی موضوعات کے برتاؤ میں تدریجی ارتقاء اور بڑھتے ہوئے بلوغ کی نشاندہی کی ہے۔ میں سلیم احمد کے تجزیے کی صداقت سے انکار نہیں کرتا۔ لیکن میرا خیال ہے کہ ان کا نقطۂ نظر اصلاً تنقیدی نہیں ہے۔ یہ قطعاً ممکن تھا کہ جنسی مسائل و موضوعات کی طرف راشد کے رویے میں جرأت مندی اور صداقت پرستی کی بتدریج بڑھتی ہوئی آمیزش کے باوجود ان کی شاعری نہایت لچر رہتی۔ میں نارمن میلر کو محض اس بنا پر بڑا ناول نگار تسلیم نہیں کر سکتا کہ اس نے جنسی موضوعات پر جو کچھ لکھا ہے بلا رو رعایت لکھا ہے۔ مغرب میں موجودہ تنقیدی فیشن (جس کا ذکر میں شروع میں کر چکا ہوں) کے مطابق دے ساد (DE SADE) کے ناول (JUSTINE) کو محض اس وجہ سے ایک اہم ادبی کارنامہ ٹھہرایا جا رہا ہے کہ اس کو پڑھ کر جنسی انحراف اور اس کے نفسیاتی و جسمانی اظہار کے بارے میں بہت کچھ معلوم ہوتا ہے۔ فینی ہل (FANNY HILL) کی شہرت بھی تقریباً انھیں بنیادوں پر قائم کی گئی ہے حالانکہ اگر یہی سب باتیں کسی تحریر کی عظمت پر دال ہیں تو پھر کنسی رپورٹ (KINSEY REPORT) کیا بری ہے؟

ورڈز ورتھ کے اس جملے کے متعلق کہ ان "نظموں میں جو صورت حال بیان کی گئی ہے وہ اہم نہیں بلکہ وہ محسوسات اہم ہیں جو اس صورت حال سے متعلق ہیں۔ جان کیسی نے کیا عمدہ بات کہی ہے کہ مابعد کی مغربی تنقید میں غلط خیالیاں دراصل اسی جملے سے شروع ہوتی ہیں۔ اگرچہ ورڈز ورتھ نے یہ بات اپنی نظموں کے حوالے سے کہی تھی جن میں انگریزی شاعری کے روایتی "مہذب" یا "پُرعظمت" موضوعات سے احتراز کر کے روزمرہ زندگی میں پیش آنے والے واقعات یا معمولی افراد کو موضوع بنایا گیا تھا۔ لیکن اس کلیے کا لازمی نتیجہ نکلا کہ لوگ اس غلط فہمی میں پڑ گئے کہ شعر میں موضوع اس لیے اہم ہے کہ اس کے ساتھ کسی مخصوص

جذبے یا احساس کا الحاق ہوتا ہے۔ اب فرض کیجئے کہ جس جذبے کا الحاق شاعر نے موضوع کے ساتھ کیا ہے وہ ہمارے لئے ناقابلِ قبول ہے تو ہم جھٹ سے یہ کہہ دیں گے کہ یہ شعر فضول ہے اور چونکہ موضوع، جذبے اور اسلوب کو الگ الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اس لئے نقاد پر یہ بھی لازم آیا کہ اگر شعر کا اسلوب اس کے گلے سے نہ اترے تو وہ اسے ملعون و مطرود قرار دے۔ چنانچہ ایک طرف تو انگریزی کے روایتی نقادوں نے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کو خوب گالیاں سنائیں۔ مڈلٹن مری جیسے ثقہ نقاد نے بھی (THE WASTELAND) پر یوں اظہارِ خیال کیا:

"اس نظم کو سمجھنے کی محض کوشش کے دوران قاری اس بات پر مجبور ہو جاتا ہے کہ ایک ذہنی شبیہے کا سا رویہ اختیار کرے (یہ ذہنی شبیہ شاعر کے محسوسات کی ترسیل کو ناممکن بنا دیتا ہے۔ یہ نظم اچھی تحریر کے اولین اصول کو مجروح کرتی ہے، یعنی یہ کہ اچھی تحریر کا فوری تاثر بالکل واضح اور غیر مبہم ہونا چاہیئے۔"

اور ایک صاحب نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ وہ بلومس بری کی زیرِ زمین کوٹھریوں میں رہنے والوں کے زیرِ جاموں کو جوان کی کھڑکیوں پر پڑے سوکھ رہے ہیں۔ شاعری کا درجہ دینے پر تیار نہیں ہیں۔ دوسری طرف ہندوستان کے ایک معلم نقاد نے راشد کی نظموں میں بڑھتے ہوئے ابہام پر غم و غصے کا اظہار کیا اور کہا کہ راشد کی نظمیں اب جو پہلے کی طرح مقبول نہیں رہ گئی ہیں اور لوگوں کو ان کا ایک مصرع بھی یاد نہیں ہے تو اس کی وجہ یہی ہے کہ راشد کی نظمیں اب زندہ مسائل سے گریز کر کے داخلی اور ذاتی مسائل کی تفتیش ایک انتہائی داخلی اور ذاتی اسلوب میں کرتی ہیں۔ اس اسلوب تک رسائی ممکن نہیں۔ اس بات سے قطع نظر کہ "ایران میں اجنبی" اور "لا = انسان" کی نظمیں واقعی ویسی مبہم اور ناقابلِ فہم ہیں جیسا کہ ہمارے معلم نقاد نے فرض کیا ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ اسلوب کی ناپسندیدگی کی بنا پر شاعری کو ناکام ٹھہرانا اسی تنقیدی کم فہمی کا مظہر ہے جس کی طرف میں اشارہ کر چکا ہوں۔ اور جس کا ایک نمونہ مری کے یہاں ملتا ہے۔ ورنہ مبہم اسلوب کے بارے میں حرفِ آخر تو رچرڈز نے کہہ ہی دیا ہے۔ مڈلٹن مری کا محولۂ بالا قول نقل کر کے وہ کہتا ہے:

"سچ تو یہ ہے کہ بہترین شاعری کا زیادہ تر جز و اپنے فوری تاثر کے حساب سے غیر واضح اور مبہم ہوتا ہے۔ انتہائی توجہ سے پڑھنے والے اور انتہائی حساس قاری کو لازم ہوتا ہے کہ وہ نظم کو بار بار پڑھے اور خاصی محنت کرے، تب

جا کر نظم صاف صاف اور غیر مبہم طریقے سے اس کے ذہن میں متشکل ہوتی ہے۔ مولک (ORIGINAL) نظم ریاضی کی کسی نئی شاخ کی طرح ہوتی ہے۔ وہ اسے قبول کرنے والے ذہن کو نمو کرنے (TO GROW) پر مجبور کرتی ہے اور اس میں وقت لگتا ہے۔ جو شخص سوچ سمجھ کر اپنے بارے میں ایک مختلف صورتِ حال کا اعلان کرتا ہے، یا تو دیوتا ہے یا بے ایمان۔ مڈلٹن مری نے غالباً جلدی میں یہ باتیں کہہ دی ہیں۔"

خود راشد کے یہاں غالباً غیر شعوری طور پر رچرڈز کے اسی نکتے کی آوازِ بازگشت ملتی ہے جب وہ لا = انسان میں شامل اپنے ایک مضمون میں کہتے ہیں:

"..... جن لوگوں کو بعض پیچ در پیچ واردات کے اظہار میں اور نارسائی کے مشکلات سے سابقہ پڑا ہے وہ یہ خوبی جانتے ہیں کہ ابہام یا نام نہاد ابہام سے شاعر کو مفر نہیں ہوتا۔ اس کے علاوہ ابہام ایک اضافی اصطلاح ہے میرے خیال میں ابہام کو کم کرنے کا ایک طریقہ یہ ہے کہ پڑھنے والا یا نقاد اپنے جذباتی جمود کو کم کرے۔ ان کی وسعت کے راستے تلاش کرے، مشکل کام ہے! تو کم از کم اپنے ذہن کو نئی روشنی اور نئی ہوا لگنے دے۔ شعر کو محض لطیفہ یا چٹکلا سمجھنے سے پرہیز کرے۔ میرا جی نے بھی ایک دیباچے میں ایسی ہی بات کہی تھی۔"

کسی شاعر کے پورے کلام یا ایک مجموعے پر تنقید کرتے وقت ہیئتی اور لفظی طریق کار کی ایک مشکل سامنے آتی ہے۔ چونکہ مختلف نظمیں مختلف مطالب و مفاہیم کی حامل ہوتی ہیں۔ اس لئے پوری شاعری پر ایک عمومی حکم کیوں کر لگایا جائے؟ اس کا جواب یوں ہے۔ جب اسلوبِ شعر ہی نقدِ شعر کی اساس ٹھہرا تو ہمیں اسلوب کے وہ خواص ڈھونڈنے چاہئیں جو تمام یا بیش تر نظموں میں مشترک ہوں۔ یہ تلاش اگر کامیاب ہو جائے تو ایک نہایت صحیح تنقید وجود میں آ سکتی ہے۔ مثلاً میں اگر یہ کہوں کہ "لا = انسان" میں جنسی موضوعات کے بجائے سیاسی موضوعات کی کثرت ہے اور ذاتی یا عشقیہ نظمیں بھی ایک بے نام رکاؤ سے بوجھل ہیں اور مجموعی حیثیت سے شاعر کا لہجہ ایک پر زور لیکن پر تفکر احتجاج کا ہے تو کہا جا سکتا ہے یہ عناصر تو راشد کے ہم عمر دوسرے شعرا مثلاً فیض اور سردار کے یہاں بھی بآسانی تلاش کئے جا سکتے ہیں اگر فرق ہوگا تو لب و لہجے کا ہوگا لیکن بنیادی حیثیت سے بات وہی رہتی ہے

لہٰذا موضوعات کے حوالے سے کی گئی تعمیم، چاہے وہ کتنی ہی خوش گوار معلوم ہونا درست ہونے کا خطرہ مول لینے کے ساتھ ساتھ گمراہ کن بھی ہو سکتی ہے۔

راشد پر ابہام کا "الزام" اکثر لگایا گیا ہے۔ ایک صاحب کا تذکرہ میں اوپر کر چکا ہوں کچھ نئے نقادوں نے اس مبینہ ابہام کو بہ نشاطِ خاطر قبول کیا ہے۔ معترضین کی نفسیات کو والیری نے خوب واضح کیا ہے۔ وہ کہتا ہے "بہت سے لوگ ایسے ہیں کہ وہ جن چیزوں کو سمجھ نہیں پاتے انھیں نامفہوم کہتے ہیں اور جو چیزیں خود نہیں کر پاتے ان کو ناممکن گردانتے ہیں۔ ہمارے علم نقاد جن کا کہنا ہے کہ راشد کی عالیہ نظمیں لوگوں کو یاد نہیں رہتیں کیونکہ وہ مبہم ہیں۔ والیری کی بیان کردہ حقیقت کی پوری پوری عکاسی کرتے ہیں۔ جو نظمیں وہ نہیں سمجھ پاتے وہ ان کے لئے نامفہوم ہیں اور جو اشعار انھیں یاد نہیں رہ پاتے وہ ان کی نظر میں حافظے کی قید سے آزاد ہیں۔ حالانکہ واقعہ یہ ہے کہ کسی عبارت کا یاد نہ رہ جانا اس کے نامفہوم ہونے کی دلیل نہیں ہے بلکہ یہ عین ممکن ہے کہ اس کا نامفہوم ہونا حافظے کے لئے ممد و معاون ہو۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو قرآن کا حافظہ کرنا شاید بہت مشکل ہوتا۔

بہر حال یہ سب فروعی باتیں ہیں۔ سوال یہ ہے کہ کیا واقعی راشد کا کلام اتنا ہی مبہم ہے جتنا کہ ہمارے بعض نقاد فرض کرتے ہیں؟ راشد خود کہتے ہیں کہ نئے نقادوں نے ان کی نظموں میں ابہام کا خیر مقدم استعارے کے حوالے سے کیا ہے۔ درآں حالیکہ ان کے یہاں ابہام کی کارفرمائی کنائے کی مرہونِ منت ہے۔ مغربی علمِ بیان میں کنائے یا اس کے مماثل کسی صنعت کا وجود نہیں ہے۔ اگر کنائے کو صرف الف برابر بے کا اشارہ مانا جائے تو اسے تمثیل (ALLEGORY) یا آیت (EMBLEM) سے تعبیر کر سکتے ہیں جو استعارے سے کم تر درجے کی چیز ہے۔ مشرقی علم بیان کنائے کو استعارۂ معکوس بتاتا ہے، وہ اس طرح کہ استعارے میں (وجہ شبہ کے محذوف ہونے کے علاوہ) لازم سے ملزوم کی طرف ذہن منعطف کیا جاتا ہے۔ جبکہ کنائے کا انسلاکی عمل ملزوم سے لازم کو راہ دیتا ہے۔ مثلاً استعارہ زید شیر ہے۔ یہاں شیر کی بہادری (شیر کے) ملزوم کا حکم رکھتی ہے۔ بہادری (ملزوم) کا ذکر نہ کر کے لازم یعنی شیر کا رشتہ مشبہ بہ سے باندھا گیا ہے۔ کنایہ

زید جہاں تھا وہاں خون ہی خون تھا

خون کا بہنا اس بات کی علامت ٹھہر سکتا ہے کہ زید نے ازراہِ شجاعت دشمنوں کے کشتوں کے پشتے لگا دیئے اور ہر طرف خون ہی خون بہہ نکلا۔ ہر طرف خون ہی خون ہونا ملزوم ہے جس کا

ذکر کر دیا گیا ہے، لیکن شجاعت، جو لازم ہے، مقدر چھوڑ دی گئی ہے۔ یہاں یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہر طرف خون ہی خون ہونا زید کی شجاعت کے بجائے اس کے مظلوم یا مقتول ہونے پر دلالت کر سکتا ہے۔ اس صورت میں بھی کنایہ فی نفسہٖ برقرار رہتا ہے لیکن مفہوم بدل جاتا ہے۔ اس طرح دیکھا جائے تو کنایہ یعنی استعارۂ معکوس اصلی استعارے کے مقابلے میں زیادہ معنی خیز ہوتا ہے۔ مغربی علمِ بیان استعارے اور کنائے کے مشرقی امتیاز میں یقین نہیں رکھتا۔ جب کہ مشرق میں استعارہ بالکنایہ کی اصطلاح بھی مستعمل ہے۔ میں یہ نہیں کہہ سکتا کہ راشد نے کنائے کی اصطلاح کس مفہوم میں استعمال کی ہے۔ لیکن بنیادی حیثیت سے میرا خیال یہ ہے کہ ان کے یہاں نہ تو مغربی استعارہ یعنی استعارہ + کنایہ کی کارفرمائی غیر معمولی حد تک نظر آتی ہے اور نہ مشرقی استعارہ بالکنایہ کی (میں استعارے کی اصطلاح کو مشرق و مغرب دونوں کے مفاہیم پر محیط کر کے استعمال کرتا ہوں) میں یہ سمجھتا ہوں کہ استعارے کی ایک بڑی خوبی اس کا ایجاز ہوتی ہے۔ اس کی روشنی میں راشد کا یہ قول اگر سامنے رکھا جائے کہ ان کی بہت سی نظموں میں کئی مصرعے محض فضا پیدا کرنے کے لئے لائے گئے ہیں تو یہ کہنا مشکل ہو جاتا ہے کہ راشد کی نظموں کا ڈھانچہ استعارے پر تعمیر کیا جاتا ہے۔ آیئے والیری کا سہارا پھر لیا جائے وہ کہتا ہے:

"اس حساب سے لکھنا چاہئے کہ اس کا خلاصہ ممکن نہ ہو، ہیئت کا راز یہی ہے وہ چیز جس کا خلاصہ کرنا ممکن ہو مردہ ہے۔"

اگرچہ میں والیری کی انتہا پرستانہ حد تک جا نا پسند نہ کروں گا لیکن مجھے اس بات سے کوئی انکار نہیں کہ واقعی مبہم شاعری میں فضا خلق کرنے والے مصرعے از خود حذف ہو جاتے ہیں۔ فضا خلق کرنے کی خاطر لائے گئے مصرعے جو نظم کے داخلی ڈھانچے سے اصلاً مربوط نہیں ہوتے، کم درجے کے قاری کو تو اس دھوکے میں ڈال سکتے ہیں کہ یہ نظم مبہم ہے لیکن سنجیدہ اور مشاق قاری ایسے مصرعوں سے لطف اندوز ہوتا ہے اور انھیں شعر فہمی کی راہ میں حائل نہیں پاتا۔

فضا بنانے کی خاطر لائے گئے مصرعے کس قسم کی فضا خلق کرتے ہیں؟ ظاہر ہے کہ یہ معنوی فضا تو ہو نہیں سکتی۔ کیونکہ اگر ایسا ہوتا تو نظم سے ان کا فطری اور اصلی ربط ثابت کرنا آسان ہوتا۔ تو کیا پھر یہ کہا جائے کہ راشد نے ایسے مصرعے محض ایک صوتی فضا قائم کرنے کے لئے نظموں میں داخل کئے ہیں؟ اگر ایسا ہے تو صوتی فضا سے کیا مراد ہے؟ میں ایک

www.kitaabistan.com

پچھلے مضمون میں دکھا چکا ہوں کہ کسی مجرد صوتی نظام کی کوئی شاعرانہ قیمت نہیں ہوتی صوتی نظام کی شاعرانہ قیمت اس معنوی نظام کی تابع ہوتی ہے۔ جو الفاظ میں مضمر ہوتا ہے۔ اس نظریے کی روشنی میں یہ کیوں کر کہا جا سکتا ہے کہ صوتی فضا قائم کرنے کی غرض سے لکھے گئے مصرعوں میں کوئی معنوی حوالہ نہیں ہوتا؟

اس مسئلے کا حل ڈھونڈنے کے لئے ہمیں یہ فرض کرنا ہوگا کہ ایسی نظم دراصل دو نظموں کا مرکب ہوتی ہے۔ ایک تو وہ جو معنی کی سطح پر خلق ہوتی ہے اور دوسری وہ جس میں معنی کی سطح صوت و آہنگ کے مقابلے میں ثانوی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ والیری ہزار انتہا پرست سہی لیکن اس نے اس نکتے کو بڑی خوبی سے پیش کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ شعر سطح کاغذ پر کوئی وجود نہیں رکھتا ہے۔ وہ صرف دو حالتوں میں اپنا وجود رکھتا ہے ایک تو شاعر کے ذہن میں خلق ہوتے اور شکل پذیر ہوتے وقت اور دوسرے جبکہ وہ باآواز بلند پڑھا جائے ظاہر ہے کہ صوت و معنی کی یہ تقسیم بہت درست نہیں ہے لیکن اس بات کی طرف اشارہ ضرور کرتی ہے کہ قرأت کے وقت شعر کی حیثیت مکتوبہ شعر سے مختلف ہوتی ہے اور یہ عین ممکن ہے کہ شعر الصوت کی کوئی شکل اس وقت نمودار ہو جب معنی سازی کی مہم کے شانہ بشانہ صوت سازی کی مہم بھی چلائی جائے۔

شعر کے صوتی حسن کے بارے میں رچرڈز اور ایلیٹ کے خیالات میں دل چسپ مشابہت ملتی ہے۔ چونکہ ان دونوں میں اکثر جگہ اختلاف رائے بھی رہا ہے۔ اس لئے یہ فرض کرنا غلط نہ ہوگا کہ جہاں جہاں دونوں متفق ہیں وہاں ان کا فیصلہ خاصا درست اور قابل ہوگا لہٰذا ایک ہی نظم میں شعر الصوت اور شعر المعنی کے بہ یک وقت وجود کا مسئلہ حل کرنے کے لئے ان دونوں سے استفادہ کرنا مفید مطلب ہوگا۔ دونوں کے تصورات پر ایک اور جگہ میں نے مختصر اشارے کئے ہیں، اب کچھ اور باتیں کہوں گا۔ رچرڈز کہتا ہے:

"شعر پڑھتے وقت وہ خیال جو محض الفاظ کا تابع ہے (جسے ان کا ظاہری مفہوم کہا جا سکتا ہے) اوّلیت رکھتا ہے۔ لیکن دوسرے خیالات بھی کم اہم نہیں ہیں۔ یہ خیالات سامع پر اثر انداز ہونے والے لفظی پیکروں کے تابع ہو سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ آوازی الفاظ (ONOMATOPOEIA) بھی ہیں۔ لیکن مختلف نظمیں بنیادی حیثیت سے ایک دوسرے سے

مختلف بھی ہوتی ہیں۔ اس بنا پر کہ (دوسرے خیالات پر مبنی) مزید تشریحات و تاثرات کی ضرورت ان میں کم تر حد تک ہوتی ہے۔ اکثر ایسا بھی ہوتا ہے کہ (مثلاً) سوئن برن میں صرف ظاہری مفہوم ہی مکمل ردعمل پیدا کر دیتا ہے اور مزید غور و خوض کی ضرورت نہیں ہوتی۔"

سوئن برن کا ایک بند نقل کر کے رچرڈز کہتا ہے:

"یہاں (اس سے لطف اندوز ہونے اور اس کو سمجھنے کے لئے) اس بات کا صرف ایک دھندلا تصور کافی ہے کہ یہ الفاظ کن خیالات کی قائم مقامی کرتے ہیں۔ ان الفاظ کو ایک دوسرے سے کسی قابلِ فہم رشتے میں پرونے کی ضرورت نہیں ہے۔"

گویا ایسا شعر خلق کرنا ممکن ہے جس میں معنوی فضا ثانوی اہمیت کی حامل ہو، الفاظ کے سطحی مفاہیم کا صرف ایک دھندلا تصور ذہن میں ہو (بلکہ الفاظ کے کوئی قطعی معنی بھی نہ ہوں) اور ان کے ساتھ پیچیدہ انسلاکات و تعبیرات کی کوئی دنیا وابستہ نہ ہو۔

جہاں تک سوال میرے اس نظریے کا ہے کہ ایک ہی نظم بہ یک وقت دونوں فضاؤں کی حامل ہو سکتی ہے رچرڈز نے فوراً ہی بعد کچھ دل چسپ اشارے کئے ہیں۔ ہارڈی کا ایک بند نقل کر کے وہ کہتا ہے:

"ان اور ان کے علاوہ اور بھی زیادہ انتہائی اختلاف کی مثالوں کے مابین صوت، ظاہری مفہوم اور مزید تشریح و تاثر یا الفاظ دیگر موضوع اور ہیئت کی تناسبی و اضافی اہمیت میں اختلاف (VARIATION) کا ہر درجہ ڈھونڈا جا سکتا ہے۔ نقادوں کو ایک شوق جس پر کم ہی لوگ قابو پا سکتے ہیں، یہ ہوتا ہے کہ وہ یہ فرض کر لیں کہ (شعری) تجربہ کے ان مختلف اجزا میں کوئی "صحیح تناسب" ہوتا ہے اور جن نظموں میں وہ (مفروضہ) تناسب پایا جائے، وہ ان نظموں سے عظیم تر یا بہتر ہیں جن میں ان اجزا کا تناسب مختلف ہے... ظاہری مفہوم اور صوت کے لئے شعر میں کوئی صحیح (یا عینی) مقام نہیں ہو سکتا، بالکل اسی طرح جس طرح کسی جانور کے لئے

ایک اور صرف ایک صحیح اور عینی شکل نہیں ہو سکتی۔"

چنانچہ کسی نظم میں صوت و معنی کس تناسب سے رکھے جائیں، یہ معاملہ بالکل غیر قطعی ہے۔ ہر نظم یا ہر شاعر کے ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ اس بیان میں اور میرے پچھلے نظریے میں (کہ شعر کی صوتی قیمت اس کی معنوی قیمت کی تابع ہوتی ہے) اصلاً کوئی تضاد نہیں ہے اس وجہ سے کہ وہ شعر یا نظم جس میں صوتی فضا خلق کرنے پر زیادہ توجہ صرف ہوتی ہوگی۔ اس وقت تک اچھے شعر یا نظم کی شکل اختیار نہیں کر سکتی۔ جب تک اس میں معنی کی سطح کما حقہ موجود نہ ہو۔ یہ الگ بات ہے کہ کسی جگہ معنی کا تناسب زیادہ ہو اور کسی جگہ کم۔ معنی جتنے پیچیدہ اور خوبصورت ہوں گے آہنگ بھی اتنا ہی خوبصورت اور پیچیدہ ہوگا لیکن یہ ضروری نہیں ہے کہ پوری نظم میں معنی کی ایک ہی سطح برقرار رکھی جائے۔ راشد نے اکثر ایسا کیا ہے کہ نسبتاً کم پیچیدہ معنی رکھنے والے (یا رچرڈز کی زبان میں صرف ظاہری مفہوم رکھنے والے) الفاظ یا ایسے الفاظ استعمال کئے ہیں جن کے بارے میں ہمیں صرف دھندلا سا احساس ہوتا ہے کہ یہ کن خیالات کی قائم مقامی کر رہے ہیں۔

واضح رہے کہ میں یہ مسائل والیری کے اس نظریے کی توسیع و تصدیق میں بیان کر رہا ہوں کہ شعر صرف دو حالتوں میں وجود رکھتا ہے اور دوسری حالت وہ ہے جب اس کی باآواز بلند قرأت کی جائے۔ راشد کی تمام نظموں (اور خاص کر لا = انسان کی نظموں) پر تنقید اس وقت ہی ہو سکتی ہے، جب یہ نکتہ ذہن میں رکھا جائے۔ یہاں پر رچرڈز کے اس خیال سے اختلاف کرنا بھی ضروری ہے، جب وہ یہ کہتا ہے کہ ایسے آہنگ جو نسبتاً کم پیچیدہ ہوں اگر کثرت سے استعمال کئے جائیں تو جس تیزی سے ان کی خوش گوار استعجابیت ختم ہوتی ہے۔ اسی تیزی سے سامع ان سے بے زار ہونے لگتا ہے۔ یا وہ کثرت و تکرار کی وجہ سے بے جان معلوم ہونے لگتے ہیں یا پھر وہ نیم مہذب موسیقی اور مصوری کی طرح خواب آور اور مسکن ہو جاتے ہیں۔ رچرڈز کا یہ خیال اس لئے درست نہیں ہے کہ وہ خود کہہ چکا ہے کہ آہنگ کی پیچیدگی معنی پر منحصر ہوتی ہے۔ لہٰذا وہ مشینی ہتھ کنڈے جن کے ذریعے خوش گوار استعجابیت توقعاتی فضا اور تکرار کی لذت پیدا کی جاتی ہے۔ آہنگ کی اعلیٰ سطح پر خود بہ خود بے کار یا غیر ضروری ہو جاتے ہیں۔ اب ایلیٹ کو سنیے:

"میں اس بات کی یاد دہانی کرانا چاہتا ہوں کہ شاعری کی موسیقی کوئی ایسی

چیز نہیں ہے جو اس کے معنی سے الگ وجود رکھتی ہو... ظاہراً کچھ مستثنیات بھی ہیں (یعنی) ایسی نظمیں بھی ہیں جن کی موسیقی ہم کو متاثر کرتی ہے اور ان کے مفہوم کا وجود ہم بالیقین فرض کر لیتے ہیں بالکل اسی طرح جیسے بہت سی نظموں میں ہم مفہوم کی طرف توجہ دیتے ہیں اور ان کی موسیقی ہمیں خود بہ خود متاثر کرتی رہتی ہے، ہم اسے محسوس بھی نہیں کرتے۔"

اس کے بعد وہ ولیم مارس کی ایک نظم کے بارے میں کہتا ہے:

"یہ ایک مسرت انگیز (یعنی خوب صورت) نظم ہے، اگرچہ میں یہ نہیں سمجھا سکتا کہ اس کا مطلب کیا ہے اور میرا خیال ہے کہ خود مصنف بھی اس کا مفہوم نہ بیان کر سکتا۔ اس کا اثر ہم پر کچھ اس طرح کا ہوتا ہے جیسا کسی منتر یا جادوئی کلمے کا ہوتا ہے... لیکن اس کا صریحی مقصد (اور میرا خیال ہے کہ مصنف اس میں کامیاب ہے) یہ ہے کہ ایک خواب کا سا تاثر پیدا کیا جائے۔"

دونوں بیانات میں خفیف سا تضاد ہے، یہ خیال رکھئے گا (ایک طرف تو ولیم مارس کی نظم میں معنی سے انکار، دوسری طرف یہ کہنا کہ موسیقی معنی سے الگ وجود نہیں رکھتی) لیکن بنیادی بات صحیح ہے۔ معنی سے الگ آہنگ کا وجود نہیں ہے۔ مگر ولیم مارس کی نظم میں معنی ثانوی اہمیت کا مالک ہے اور آہنگ کا پیدا کردہ تاثرِ خواب اولین حیثیت رکھتا ہے۔ اس بات کو وہ آگے وضاحت سے کہتا ہے:

"یہاں (یعنی اس مضمون میں) میرا مقصد اس بات پر اصرار کرنا ہے کہ "موسیقیت سے لبریز" نظم وہ نظم ہے جس میں صوت کا ایک موسیقیائی (MUSICAL) نظام ہو اور ایک موسیقیائی نظام ان الفاظ کے ثانوی معنی کا ہو جن کی مدد سے وہ نظم بنی ہے اور یہ دونوں لاینفک اور بالکل ایک ہیں۔"

آپ نے غور کیا کہ رچرڈز کے چوبیس برس بعد لکھنے والا ایلیٹ اپنے خیالات میں ذرا زیادہ ادعائی ہے لیکن کچھ ترمیمات کے باوجود ایلیٹ کا بھی نقطۂ نظر اصلاً وہی ہے جو رچرڈز کا تھا۔ شعر کا آہنگ معنی کا تابع ہوتا ہے لیکن شعر الصوت ممکن ہے یعنی ایسا شعر جس میں معنی آہنگ کے مقابلے میں ثانوی حیثیت رکھتا ہے۔

www.kitaabistan.com

اس نسبتاً طویل محاکمے کے بعد میں راشد (یعنی لا=انسان کے راشد) کی شاعری کے بارے میں ان نتائج کا اعادہ کرتا ہوں جو میں نے شروع میں پیش کئے تھے۔ راشد کا کلام مبہم نہیں ہے (یعنی مستعمل معنوں میں مبہم نہیں ہے) وہ اس لئے کہ ان کے یہاں اکثر عناصر فضا سازی کے لئے لائے گئے ہیں۔ فضا سازی کے ذریعے جس قسم کا ابہام پیدا ہوتا ہے وہ اصلی ابہام نہیں ہے کیونکہ اصلی ابہام ایک قسم کا (اگر ارباب شریعت برا نہ مانیں) شاعرانہ شارٹ ہینڈ ہوتا ہے جس میں کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ سوالات اٹھائے اور (کبھی کبھی) حل کئے جاتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ راشد کی شاعری اس وقت شعر الصوت اور شعر المعنی کی کشاکش کا نمونہ ہے یعنی ان کے یہاں نظم بہ یک وقت دو سطحوں پر کام کرتی ہے جنھیں آسانی کے لئے صوت اور معنی کی سطحیں کہا جا سکتا ہے۔ ان کی اکثر نظموں کی کامیابی اس بات کی مرہونِ منت ہے کہ صوت کی سطح کس حد تک معنی کی سطح پر حاوی ہو گئی ہے۔ اگر یہ استیلا اس درجہ ہے کہ معنی کی ثانوی اہمیت کا احساس نہیں ہوتا، تو نظم کامیاب ہو جاتی ہے لیکن جب استیلا اتنا بھرپور نہیں ہو پاتا تو معنی کی ثانوی حیثیت بالکل سامنے آجاتی ہے اور نظم کی کامیابی میں مخل ہوتی ہے۔

اس اجمال کی مختصر تفصیل کے لئے میں "لا=انسان" کی دو نظمیں اٹھاتا ہوں۔ "میرے بھی ہیں کچھ خواب" اور "آنکھیں کالے غم کی" اول الذکر میں معنی کی ثانوی اہمیت کا احساس بہت غور و فکر کے بعد ہی ہو سکتا ہے، جبکہ وہ آخر الذکر میں معنی آہنگ کی انگلی پکڑے چلتا ہوا نظر آتا ہے اور نظم کو مجروح کر دیتا ہے۔ آخری تجزیے میں دونوں نظمیں متحد الموضوع ٹھہرتی ہیں۔ کیونکہ "میرے بھی ہیں کچھ خواب" میں دراصل ایک ہی خواب ہے جو بار بار دیکھا گیا ہے۔ انسان مجروح و مضروب و مجبور ہے اور آزادی کا متمنی ہے۔ جدید تہذیب، روایت، مشینی نظام، سیاست، سرمایہ دارانہ استحصال یہ سب یا ان میں سے کوئی ایک جبر انسان کی تقدیر پر طاری ہے۔ اور شاعر کو آرزو ہے کہ انسان پر سے یہ جبر اٹھ جائے۔ "آنکھیں کالے غم کی" میں متذکرہ بالا تمام جبر مل کر ایک شکل اختیار کر لیتے ہیں، کبھی اس کو غم کہا گیا ہے اور کبھی آمر۔ آمر ہی غم ہے یا غم آمر ہے۔ اور خلقت پکارتی ہے کہ کب تک یہ بھاری بادل اس پر سایہ کئے رہے گا۔ اس طرح دونوں نظمیں احتجاج کی نظمیں ہیں، دونوں میں احتجاج کرنے والی ہستی ایک ہی ہے۔ "میرے بھی ہیں کچھ خواب" میں اس ہستی کی علامت شاعر ہے۔ اور "آنکھیں کالے

غم کی ہیں" خلقت۔ احتجاج کرنے والی ہستی خود بھی ایک علامت کہی جا سکتی ہے۔ انسانی ضمیر یا اس درد مند متفکر ذہن کی جو انسانی صورت حال پر غور کرتا ہے اور اسے کہیں بھی امید کی کرن نظر نہیں آتی۔ جس حقیقت کے خلاف احتجاج کیا جا رہا ہے وہ بھی ایک ہی ہے۔ یعنی ایک بے چہرہ جبر جو اول الذکر نظم میں اپنی مختلف نقابوں کے ذریعے پہچانا گیا ہے اور ثانی الذکر نظم میں اسے کالے غم کی آنکھوں، نیلے دانتوں اور گرجنے برسنے والے بادل سے استعارہ کیا گیا ہے۔ دونوں نظمیں مروجہ ترقی پسند فارمولے کی نفی کرتی ہیں۔ کیونکہ مروجہ فارمولے کے بموجب ایسی نظموں کے وجود کا جواز (RAISON DETRE) اسی وقت ہو سکتا تھا جب ان کا اختتام تمنائی یا دعائیہ یا پر تفکر رنجیدگی آمیز خاموشی سے لبریز یا استفہامیہ نہ ہو کر "امید افزا" اور "تسکین بخش ہوتا" جیسا کہ فیض کی نظم میں ہے:

لیکن اب ظلم کی میعاد کے دن تھوڑے ہیں
اک ذرا صبر کہ فریاد کے دن تھوڑے ہیں
اجنبی ہاتھوں کا بے نام گراں بار ستم
آج سہنا ہے، ہمیشہ تو نہیں سہنا ہے

وغیرہ، لہٰذا سطحی مماثلتوں پر زور صرف کرتے ہوئے محض اوصاف نگاری والی تنقید کی جائے جیسی کہ عام طور پر ہوتی آئی ہے تو ان دونوں نظموں میں سرِ مو فرق نظر نہیں آتا حالانکہ حقیقت اس کے برعکس ہے۔

سطحی مماثلتوں کا ذکر آیا ہے تو ان ظاہری ہتھکنڈوں کا بھی ذکر کر لیا جائے جو راشد کی نظموں میں اوپری آرائش کے لئے استعمال ہوتے ہیں۔ یہاں بھی دونوں نظمیں ایک سی نظر آتی ہیں۔ "آنکھیں کالے غم کی" بظاہر ایک آزاد نظم ہے لیکن پہلے مصرعے (اندھیرے میں یوں چمکیں آنکھیں کالے غم کی) کے علاوہ سب مصرعوں میں قافیہ ہے اور ایک استثنا کے علاوہ ہر جگہ تین تین ہم قافیہ مصرعوں کا گروپ ہے۔ پوری نظم میں رائے مہملہ کی کثرت سے تکرار ہے۔ آخری تین مصرعے یوں ہیں:

"بستی والے بول اٹھے اے مالک! اے باری
کب تک ہم پہ رہے گا غم کا سایہ یوں بھاری
کب ہوگا فرمان جاری ——— ؟"

قافیہ میں پکار کی کیفیت اور آخری مصرعے کا اختصار قابلِ لحاظ ہیں۔ پہلے مصرعے میں لام (والے، بول، مالک) اور تینوں مصرعوں میں کافِ عربی (مالک، کب، تنک، کا، کب) کی تکرار نے آہنگ میں ایک کھنک اور گونج پیدا کر دی ہے۔ "میرے بھی ہیں کچھ خواب" کے ہر بند کا تقریباً ہر مصرع قافیے میں بندھا ہوا ہے۔ کہیں کہیں قافیہ ردیف کے ساتھ ہے:

کچھ خواب کہ مدفون ہیں اجداد کے خود ساختہ اسمار کے نیچے
اجڑے ہوئے مذہب کے بنا ریختہ اوہام کی دیوار کے نیچے
شیراز کے مجذوبِ تنک جام کے افکار کے نیچے
تہذیبِ نگوں سار کے آلام کے انبار کے نیچے

زیادہ تر بند غیر مردّف ہیں، ایک اور بند مردّف ہے، لیکن پہلے تین مصرعوں میں جو ردیف اور قافیہ ہے، وہ اگلے تین سے مختلف ہے۔ گویا تکرار کی یک رنگی کو طرح طرح سے توڑا گیا ہے۔ "اے عشقِ ازل گیر و ابد تاب میرے بھی ہیں کچھ خواب"، کو کہیں کہیں بندوں کے آغاز میں دہرایا گیا ہے لیکن کہیں ایک مصرعے کی شکل میں کہیں دو مصرعے بنا کر، اے جملہ تو اس کثرت سے دہرائی گئی ہے کہ میر کی بہترین غزلیں بھی مات ہیں۔ اس کے علاوہ کافِ عربی، لام، میم اور نون بھی خوب استعمال ہوئے ہیں۔ نظم کا بنیادی وزن مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن ہے لیکن بہت کم مصرعے اس سانچے پر ثابت چڑھائے گئے ہیں۔ اگر زیادہ تر مصرعوں میں ایک یا دو ارکان بڑھا کر آہنگ کو (CRAM) کیا گیا ہے۔ تو کہیں کہیں رکن کم کر کے اچانک جھٹکا دیا گیا ہے۔ اس پر بھی بس نہ کر کے مستزاد کی قسم کے ٹکڑے لگا دیئے گئے ہیں۔ ان کے علاوہ بعض اور ہنرمندیاں اپنائی گئی ہیں جو اتنی آسانی سے نظر نہیں آتیں۔ مثلاً منقولہ بالا چار مصرعوں کو پھر دیکھئے۔ پہلے مصرعے میں اجداد، دوسرے میں اوہام، تیسرے میں تنک جام، چوتھے میں آلام، مصرعوں کے بیچ میں لائے گئے ہیں۔ اصل قافیہ تو "اسمار" ہے اور ردیف "کے نیچے" ہے لیکن اوہام، تنک جام، آلام مزید قافیے کا حکم رکھتے ہیں۔ "مذہب"، "شیراز"، "مجذوب" میں "ز" کی آواز دہرائی گئی ہے۔ "مدفون" "کے جواب میں" مجذوب "ہے۔ اور" نگوں ساز" کا "نگوں" بھی ایک حد تک اسی دائرے میں ہے۔ پوری نظم میں اس طرح کا داخلی توازن اور آرائش کارفرما ہے۔ "آنکھیں کالے غم کی"، میں بھی یہی سب ترکیبیں ہیں۔ لیکن نظم چونکہ نسبتاً مختصر ہے۔ اس لئے اس میں اتنی پیچیدگیوں کی گنجائش نہیں مل سکی ہے۔ درجے کے اس تفاوت کے علاوہ فنی

ہنرمندی کے ظاہری اظہار میں دونوں نظمیں برابر ہیں۔

تو پھر ایسا کیوں ہے کہ "میرے بھی ہیں کچھ خواب" شعرالصوت کا درجہ اختیار کر لیتی ہے اور "آنکھیں کالے غم کی" ناکام رہتی ہے؟ اس سوال کا حل ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی زبان میں یوں ہے کہ یہ نظم ایک مخصوص کیفیت خلق کرتی ہے؟ نارسی، تمنا، امید، بے چارگی، پکار، احتجاج، ان سب کو ملا کر ایک ہفت رنگ سی کیفیت بنتی ہے جو نظم سے زیادہ قاری کو منور کرتی ہے۔ "عشقِ ازل گیر و ابد تاب"، کون ہے؟ ہمیں اس کی زیادہ فکر نہیں ہوتی۔ "کالا غم کون ہے؟" یہ ہم فوراً پوچھ بیٹھتے ہیں۔ کالے غم کی آنکھیں اور میلے دانت جو اندھیرے میں چمک رہے ہیں، پیکر خلق کرتے ہیں۔ اس لئے فوراً معنی کی طرف ذہن کو منتقل کرتے ہیں، آہنگ کے جس جھولے میں وہ جھول رہے ہیں اس کی پینگ اتنی دور نہیں جاتی کہ ہم پیکر کو بھول جائیں۔ "ازل گیر و ابد تاب عشق" پیکر نہیں ہے۔ مبہم استعارہ ہے۔ اس کے مفہوم کی حیثیت ثانوی ہے، اس کے آہنگ کی اہمیت اول۔ دوسرے الفاظ میں "میرے بھی ہیں کچھ خواب" میں شعرالصوت کی سطح پر نظم اس لئے فوراً متشکل ہو جاتی ہے کہ اس میں صوتی فضا بنانے والے الفاظ اور مصرعے قدم قدم پر ملتے ہیں۔ ان کا ظاہری مفہوم آہنگ کے لئے جھولے کی پینگ کا کام کرتا ہے۔ "آنکھیں کالے غم کی" صوتی فضا خلق کرنے والے الفاظ اور مصرعوں سے تقریباً عاری ہے، نتیجہ یہ ہے کہ نظم ایک پابند، تجویز شدہ اسکیم کی طرح شروع اور ختم ہوتی ہے، جبکہ "میرے بھی ہیں کچھ خواب" میں آہنگ ایک دائروی (CYCLE) شکل اختیار کر لیتا ہے۔ آغاز یوں ہے:

اے عشقِ ازل گیر و ابد تاب، میرے بھی ہیں کچھ خواب
میرے بھی ہیں کچھ خواب
اس دور سے، اس دور کے سوکھے ہوئے دریاؤں سے
پھیلے ہوئے صحراؤں سے، اور شہروں کے ویرانوں سے
ویرانہ گروں سے میں حزیں اور اداس!
اے عشقِ ازل گیر و ابد تاب
میرے بھی ہیں کچھ خواب

ایک طرح سے دیکھئے تو نظم یہیں ختم ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد جو کچھ ہے وہ آہنگ کا مد (CRESCENDO) اور جزر (DIMINUENDO) ہے جو ایک دوسرے میں مدغم ہوتا رہتا ہے۔ اولین مصرعے میں

www.kitabistan.com

قافیہ میں پکار کی کیفیت اور آخری مصرعے کا اختصار قابلِ لحاظ ہیں۔ پہلے مصرعے میں لام (والے، بول، مالک) اور تینوں مصرعوں میں کافِ عربی (مالک، کب، تک، کا، کب) کی تکرار نے آہنگ میں ایک کھنک اور گونج پیدا کر دی ہے۔ "میرے بھی ہیں کچھ خواب" کے ہر بند کا تقریباً ہر مصرع قافیے میں بندھا ہوا ہے۔ کہیں کہیں قافیہ ردیف کے ساتھ ہے:

کچھ خواب کہ مدفون ہیں اجداد کے خود ساختہ اسمار کے نیچے
اجڑے ہوئے مذہب کے بنا ریختہ اوہام کی دیوار کے نیچے
شیراز کے مجذوب تنک جام کے اذکار کے نیچے
تہذیب نگوں سار کے آلام کے انبار کے نیچے

زیادہ تر بند غیر مردف ہیں، ایک اور بند مردف ہے، لیکن پہلے تین مصرعوں میں جو ردیف اور قافیہ ہے۔ وہ اگلے تین سے مختلف ہے۔ گویا تکرار کی یک رنگی کو طرح طرح سے توڑا گیا ہے۔ "اے عشقِ ازل گیر و ابد تاب میرے بھی ہیں کچھ خواب"، کو کہیں کہیں بندوں کے آغاز میں دہرایا گیا ہے لیکن کہیں ایک مصرعے کی شکل میں کہیں دو مصرعے بنا کر۔ رائے مہملہ تو اس کثرت سے دہرائی گئی ہے کہ میر کی بہترین غزلیں بھی مات ہیں اس کے علاوہ کافِ عربی، لام، میم اور نون بھی خوب استعمال ہوئے ہیں۔ نظم کا بنیادی وزن مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن ہے لیکن بہت کم مصرعے اس سانچے پر ثابت چڑھائے گئے ہیں۔ اگر زیادہ تر مصرعوں میں ایک یا دو ارکان بڑھا کر آہنگ کو (TRAIL) کیا گیا ہے۔ تو کہیں کہیں رکن کم کر کے اچانک جھٹکا دیا گیا ہے۔ اس پر بھی بس نہ کر کے مستزاد کی قسم کے ٹکڑے لگا دیئے گئے ہیں۔ ان کے علاوہ بعض اور ہنر مندیاں اپنائی گئی ہیں جو اتنی آسانی سے نظر نہیں آتیں۔ مثلاً منقولہ بالا چار مصرعوں کو پھر دیکھئے پہلے مصرعے میں اجداد، دوسرے میں اوہام، تیسرے میں تنک جام، چوتھے میں آلام، مصرعوں کے بیچ میں لائے گئے ہیں۔ اصل قافیہ تو "اسمار" ہے اور ردیف "کے نیچے" ہے لیکن اوہام، تنک جام، آلام مزید قافیے کا حکم رکھتے ہیں "مذہب"، "شیراز"، "مجذوب" میں "ز" کی آواز دہرائی گئی ہے۔ "مدفون" کے جواب میں "مجذوب" ہے۔ اور "نگوں ساز" کا "نگوں" بھی ایک حد تک اسی دائرے میں ہے۔ پوری نظم میں اسی طرح کا داخلی توازن اور آرائش کارفرما ہے۔ "آنکھیں کالے غم کی" میں بھی یہی سب ترکیبیں ہیں۔ لیکن نظم چونکہ نسبتاً مختصر ہے۔ اس لئے اس میں اتنی پیچیدگیوں کی گنجائش نہیں مل سکتی ہے۔ درجے کے اس تفاوت کے علاوہ فنی

ہنر مندی کے ظاہری اظہار میں دونوں نظمیں برابر ہیں۔

تو پھر ایسا کیوں ہے کہ "میرے بھی ہیں کچھ خواب"، شعر الصوت کا درجہ اختیار کر لیتی ہے اور "آنکھیں کالے غم کی"، ناکام رہتی ہے؟ اس سوال کا حل ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی زبان میں یوں ہے کہ یہ نظم ایک مخصوص کیفیت خلق کرتی ہے؟ نارسی، تمنا، امید، بے چارگی، پکار، احتجاج، ان سب کو ملا کر ایک ہفت رنگ سی لکیر بنتی ہے جو نظم سے زیادہ قاری کو منور کرتی ہے۔ "عشقِ ازل گیر و ابد تاب"، "کون ہے؟" ہمیں اس کی زیادہ فکر نہیں ہوتی۔ "کالا غم کون ہے؟" یہ ہم فوراً پوچھ بیٹھتے ہیں۔ کالے غم کی آنکھیں اور میلے دانت جو اندھیرے میں چمک رہے ہیں، پیکر خلق کرتے ہیں۔ اس لئے فوراً معنی کی طرف ذہن کو منتقل کرتے ہیں، آہنگ کے جس جھولے میں وہ جھول رہے ہیں اس کی پینگ اتنی دور نہیں جاتی کہ ہم پیکر کو بھول جائیں" ازل گیر و ابد تاب عشق" پیکر نہیں ہے۔ مبہم استعارہ ہے۔ اس کے مفہوم کی حیثیت ثانوی ہے، اس کے آہنگ کی اہمیت اول۔ دوسرے الفاظ میں "میرے بھی ہیں کچھ خواب" میں شعر الصوت کی سطح پر نظم اس لئے فوراً متشکل ہو جاتی ہے کہ اس میں صوتی فضا بنانے والے الفاظ اور مصرعے قدم قدم پر ملتے ہیں۔ ان کا ظاہری مفہوم آہنگ کے لئے جھولے کی پینگ کا کام کرتا ہے۔ "آنکھیں کالے غم کی، صوتی فضا خلق کرنے والے الفاظ اور مصرعوں سے تقریباً عاری ہے، نتیجہ یہ ہے کہ نظم ایک پابند، تجویز شدہ اسکیم کی طرح شروع اور ختم ہوتی ہے، جبکہ "میرے بھی ہیں کچھ خواب" میں آہنگ ایک دائروی (CYCLE) شکل اختیار کر لیتا ہے۔ آغاز یوں ہے:

اے عشقِ ازل گیر و ابد تاب، میرے بھی ہیں کچھ خواب
میرے بھی ہیں کچھ خواب
اس دور سے، اس دور کے سوکھے ہوئے دریاؤں سے
پھیلے ہوئے صحراؤں سے، اور شہروں کے ویرانوں سے
ویرانہ گروں سے میں حزیں اور اداس!
اے عشقِ ازل گیر و ابد تاب
میرے بھی ہیں کچھ خواب

ایک طرح سے دیکھئے تو نظم یہیں ختم ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد جو کچھ ہے وہ آہنگ کا مد (CRESENDO) اور جزر (DIMINUENDO) ہے جو ایک دوسرے میں مدغم ہوتا رہتا ہے۔ اولین مصرعے میں

www.kitaabistan.com

(DIMINUENDO) شروع ہوتا ہے۔ اسی لئے اسے ایک مصرعے کی شکل دے دی گئی ہے (جس کی وجہ سے آواز اونچی نہیں ہونے پاتی) تیسری سطر سے آہنگ اوپر اٹھتا ہے، لیکن تیسری، چوتھی اور پانچویں سطروں کو ایک سانس میں پڑھنا ہوتا ہے۔ اس لئے پانچویں سطر کے ختم ہوتے ہوتے مدّ اچانک جزر تک جا پہنچتا ہے۔ اس کی تکرار اگلے بند میں یوں ہے:

اے عشقِ ازل گیر و ابد تاب، میرے بھی ہیں کچھ خواب
میرے بھی ہیں کچھ خواب
وہ خواب کہ اسرار نہیں جن کے ہمیں آج بھی معلوم
وہ خواب جو آسودگیِ مرتبہ و جاہ سے،
آلودگیِ گردِ سرِ راہ سے معصوم!
جو زیست کی بے ہودہ کشاکش سے بھی ہوتے نہیں معدوم
خود زیست کا مفہوم

تیسری سطر سے مد شروع ہوتا ہے۔ لیکن اس کے پہلے کہ وہ پوری بلندی تک پھیلے، چوتھے مصرعے کو توڑ کر دو سطریں بنا دیا گیا ہے اور ایک اندرونی قافیہ (مرتبہ و جاہ، گردِ سرِ راہ) مہیا کر کے جزر کی کیفیت شروع کی گئی ہے۔ آخری سطر کا مصرعۂ مستزاد آہنگ کو بیچ ہی میں روک دیتا ہے۔ کیونکہ اگلا بند پورا مد میں ہے۔ لیکن اس سے پہلے یہ نکتہ بھی غور طلب ہے کہ معلوم، معصوم، معدوم تینوں قافیوں میں م، و، ع مشترک ہے۔ آہنگ سازی کا یہ انداز راشد کا مخصوص حربہ ہے۔ ورنہ معدوم کے بجائے محکوم یا موہوم کا جواز ڈھونڈنا مشکل نہ تھا۔ بہرحال، مصرعۂ مستزاد کا مقطوعہ آہنگ اگلے بند کو اٹھاتا ہے۔ اسی لئے ندائیہ مصرعے کا پہلا ہی حصہ لایا گیا ہے:

اے عشقِ ازل گیر و ابد تاب
اے کاہنِ دانش ور و عالی گہر و پیر... الخ

یہاں اس نکتے کا اعادہ فضول نہ ہوگا کہ معنوی حیثیت سے یہ سارا بند نظم میں بہت کم اضافہ کرتا ہے۔ ازل گیر و ابد تاب کہہ دینے کے بعد کاہن اور دانش ور اور خواب کی تعبیر بتانے والا وغیرہ کہنے کی ضرورت نہیں تھی۔ لیکن یہ سب کہے بغیر ازل گیر و ابد تاب کا آفاقی آہنگ وہ پر اسرار عظمت نہ مہیا کرتا جس کے بغیر اس کو پکارنے کی سعی محض ایک فضول نمائش معلوم ہوتی ہے پوری نظم پیکر و استعارے سے تقریباً معرّیٰ ہے۔ میں نے پہلے بھی کہیں اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے کہ راشد

پیکرسے تقریباً بالکل کام نہیں لیتے۔ وجہ ظاہر ہے: پیکر فوراً اپنی طرف معنی کو کھینچتا اور سمیٹتا ہے اور صوت کی طرف توجہ کو فوری طور پر منعطف نہیں ہونے دیتا۔ اس سلسلے میں اقبال کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ مثال کے طور پر "محرابِ گل افغان کے افکار" اور "ملازادہ ضیغم لولابی کشمیری کا بیاض"۔ یہ دو نظمیں لیجئے۔ آپ نے کبھی غور کیا ہے کہ اقبال کی زبان جو عام طور پر پیکر سے مملو تھی۔ "محرابِ گل افغان" کے حصہ ہفتم (اپنی خودی پہچان) اور "ملازادہ" کے حصہ اول (اے وادیِ لولاب) میں پیکر سے اس قدر عاری کیوں ہے؟ "محراب" پر ایک نظر ڈالتے فوراً ہی یہ جگمگاتے ہوئے مصرعے دکھائی دیتے ہیں:

خاک تری عنبریں، آب ترا تاب ناک (۱)
کہ اس کا زخم ہے درپردہ اہتمامِ رفو (۲)
کیا چرخِ کج رو، کیا مہر، کیا ماہ ؛ سب راہ رو ہیں واماندہ راہ (۴)
کرو گا سکندر بجلی کی مانند (۴)
جس علم کا حاصل ہے جہاں میں دو کفِ جو (۵)
ٹپکے بدنِ مہر سے شبنم کی طرح ضو (۵)
لیکن اے شہباز یہ مرغانِ صحرا کے اچھوت ؛ ہیں فضائے نیل گوں کے پیچ و خم سے بے خبر (۸)

لیکن ساتویں حصے کا عالم دوسرا ہے:

رومی بدلے، شامی بدلے، بدلا ہندوستان
تو بھی اے فرزندِ کہستاں اپنی خودی پہچان
اپنی خودی پہچان او غافل افغان

یہ ساری نظم اسی طرح کے اچھلتے ہوئے آہنگ میں ہے۔ ایک ہی بات بار بار کہی گئی ہے، پیکر اور استعارے کا کہیں پتہ نہیں ہے۔ "ملازادہ ضیغم لولابی کشمیری کا بیاض" پیکروں سے اس درجہ معرّیٰ نہیں ہے:

پانی ترے چشموں کا تڑپتا ہوا سیماب مرغانِ سحر تیری فضاؤں میں ہیں بیتاب
اے وادیِ لولاب

لیکن یہ پیکر نہایت معمولی اور رواتی ہیں۔ "آب ترا تاب ناک" میں آب اور تاب کے ٹکراؤ نے جو بات پیدا کی ہے وہ "تڑپتا ہوا سیماب" میں کہاں ہے؟ "فضائے نیل گوں کا پیچ و خم" کے مقابلے

www.kitaabistan.com

ہیں صرف فضاؤں میں ہیں بے تاب، کا ٹکڑا ہے۔ مرغانِ سحر کا بے تاب ہونا اس درجہ معنی خیز نہیں ہے جس درجہ خود فضا کا پیچ و خم سے معمور ہونا ہے، اس پر "نیل گوں" کا حسن مستزاد ہے۔

اس طرح یہ بات ظاہر ہے کہ ان دو نظموں میں اقبال جس قسم کی شاعری خلق کر رہے تھے وہ ان کے مروجہ اور معمولہ اسلوب سے بالکل مختلف تھی۔ وجہ بالکل صاف ہے، یہ نظمیں شعر الصوت سے قریب تر ہیں، ان میں معنی کی حیثیت ثانوی ہے اور ثانوی رہتی ہے۔ "محراب" حصہ ہفتم میں ندا ہے اور "یاس" حصہ اول میں محزون تفکر (WISTFULNESS) اس سے زیادہ معنی جو ہیں وہ سب ثانوی ہیں۔ آہنگ ہی معنی کا فریضہ انجام دیتا ہے۔ راشد کو ان کی فارسیت کی وجہ سے غالب اور اقبال سے متاثر بتایا گیا ہے۔ ممکن ہے شعور کی سطح پر یہ درست ہو (حالانکہ ایسے صاحبِ علم موجود ہیں جو صرف مشکل الفاظ کی بنا پر راشد اور غالب دونوں کو مبہم کہہ دیتے ہیں) لیکن واقعہ یہ ہے کہ راشد پر غالب کا اثر گہرا نہیں ہے۔ غالب کی صوت سازی، پیکر سے اس درجہ جڑی ہوئی ہے کہ ان کے یہاں پیکر کے بغیر شعر کا تصور نہیں ہو سکتا۔ راشد کی وہ نظمیں بھی جن میں شعر المعنی کا پلہ بھاری رہا ہے۔ آہنگ کے اعتبار سے فوری تاثیر پیدا کرتی ہیں۔ میں ابھی چند مثالوں سے اپنی بات واضح کروں گا۔ لیکن فی الوقت اس مضمون کے شروع میں بیان کئے ہوئے دوسرے مفروضے کا محاکمہ مقصود ہے۔

کیا راشد کا کلام مبہم نہیں ہے؟ اب تک جو بحث ہوئی ہے اس سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ راشد کا کلام نہ تو مستعمل معنوں میں مبہم ہے نہ اصطلاحی معنوں میں۔ مستعمل معنی تو یہ ہیں کہ نقاد اور قاری (نقاد زیادہ قاری کم) اپنے تعصبات اور ذہنی نارسائی کی بنا پر اس کلام کو مبہم کہہ دیتے ہیں جس کی منطق ان کی گرفت میں نہیں آتی۔ دوسری صورت یہ ہوتی ہے کہ اکثر نقاد اور قاری اس مغالطے میں مبتلا رہتے ہیں کہ وہ کلام جس کے الفاظ و علامات کو ریاضی کی علامات کی طرح قطعی معنی نہ پہنائے جا سکیں۔ یا نظم و غزل کا ہر وہ مصرعہ یا لفظ جس کا مصرف منطقی اعتبار سے واضح نہ ہو سکے، مبہم ہے۔ ظاہر ہے کہ ابہام کی یہ دونوں تعریفیں ناقص اور گمراہ کن ہیں۔ اور راشد کا کلام اگر ان تعریفوں کی روشنی میں مبہم ہے بھی تو تنقید کا فرض ہے کہ ابہام کے اس فریب آمیز تصور کا ابطال کرے۔ لیکن اصطلاحی معنوں میں ابہام کسے کہیں گے؟ میں سمجھتا ہوں کہ ابہام کی پہلی شرط یہ ہے کہ وہ منور کرنے والے (ILLUMINATING) سوالات کو راہ دیتا ہے

کلام سے جتنے سوالات اٹھیں گے کلام اتنا ہی مبہم ہوگا۔ بشرطیکہ ان سوالوں کے جواب کلام کو منور کر سکیں۔ اور زیادہ تاریک اور بعید الفہم نہ کر دیں۔ مبہم شعر اور معمے میں یہی فرق ہے۔ معمے کا حل ایک ہی ہوتا ہے، اس کو ڈھونڈنے کے لئے جو سوال اٹھائے جاتے ہیں وہ معمے کو منور نہیں کرتے شعر کا معاملہ اس کے بالکل برعکس ہوتا ہے۔

میرا خیال ہے راشد کے یہاں اصطلاحی ابہام (یعنی ابہام ان معنوں میں جو میں نے بیان کئے ہیں) کم کم پایا جاتا ہے۔ اور اسی حد تک راشد کا کلام کمزور ہے۔ اس کی دو وجہیں میری سمجھ میں آتی ہیں۔ ایک تو یہی جو میرا موضوعِ سخن ہے یعنی شعر الصوت اور شعر المعنی کی کشاکش اور دوسرے یہ کہ راشد۔ "لا = اَن اَن" کی منزل تک آتے آتے تجربے کو تجریدی شکل میں دیکھنے لگتے ہیں۔ اب ان کے یہاں تجربے میں وہ فوری ذاتی پن (IMMEDIATE PERSONALNESS) نہیں باقی رہی جو "ماورا" کی بہت سی نظموں کا مابہ الامتیاز تھی۔ اگرچہ راشد نے بالواسطہ اس حقیقت سے انکار کیا ہے۔ "لا = انسان" میں شامل مضامین میں وہ کہتے ہیں:

"سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ یہ دماورائی کی نظمیں کسی طرح اس نیاز مند کے سوانح حیات نہیں ہیں۔ بلکہ مختلف کرداروں کے تشخص میں لکھی گئی ہیں۔"

ممکن ہے یہاں غیر شعوری طور پر ایلیٹ کے اس مشہور نظریے کی بازگشت آ گئی ہو جس کی رو سے شاعری کی تین آوازیں ہیں۔ ایک وہ جس میں شاعر خود کو مخاطب کرتا ہے، ایک وہ جس میں دوسروں سے مخاطب ہوتا ہے اور تیسری وہ جس میں وہ کسی شخص غیر کی زبان میں گفتگو کرتا ہے لیکن آگے چل کر انھوں نے کچھ اور باتیں بھی کہی ہیں۔

"جہاں تک اس اعتراض کا تعلق ہے کہ میری شاعری میں "روح" نہیں سوائے اس کی تردید کے اور کیا کر سکتا ہوں۔ بعض نقادوں نے رسمی اور ریشمی الفاظ اور تراکیب کو "روح" کے ساتھ منسلک کیا ہے۔"

یہ بات تو بالکل درست ہے۔ راشد کی شاعری میں "روح" کا فقدان ہے۔ یہ اعتراض صرف اس لئے مہمل نہیں ہے کہ "رسمی اور ریشمی الفاظ و تراکیب" کو شاعری کا "روحی" عنصر گردانتا شعر فہمی کی اوائلی منزلوں سے بھی نا واقفیت کی دلیل ہے بلکہ اس لئے بھی کہ شاعری میں "روح" نام کی کوئی چیز نہیں ہوتی۔ "روح" "لوچ" "گداز" "ترپ" وغیرہ غیر تنقیدی الفاظ نے ہمارے شاعروں اور نقادوں دونوں پر بہت ستم توڑے ہیں۔ میرا جھگڑا راشد سے یہ نہیں کہ ان کے

www.kitaabistan.com

یہاں "روح" کیوں نہیں ہے، بلکہ یہ ہے کہ انھوں نے اپنی شاعری کی سمت ذاتی سے غیر ذاتی کی طرف کیوں مقرر کی ہے۔ وہ کہتے ہیں:

"میری نظموں میں "شبیہ سازی" کی عیاشی بھی نہیں۔ میرے نزدیک محض "شبیہ سازی" درآنحالیکہ شاعر کے پاس افکار اور جذبات کی کمی ہو، ذہنی اور عقلی انحطاط کی دلیل ہے۔ انحطاط پرست شاعروں میں اس کی فراوانی ملتی ہے۔ لہجے کی بلند آہنگی میرے نزدیک بذاتِ خود کوئی عیب نہیں . . . آہنگ کا تعلق محض الفاظ سے نہیں بلکہ معانی سے بھی ہے۔"

یہاں تک تو بالکل درست ہے کہ الفاظ کا آہنگ ان کے معانی سے الگ نہیں ہو سکتا۔ میں بھی یہی کہتا آیا ہوں، لیکن "شبیہ سازی" (یعنی پیکر) سے انکار اور اسے انحطاط پرست شاعروں کا خاصہ بتانا اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ اب راشد اپنے تجربے کو واقعی ٹھوس اور چھونے، ذائقہ لینے کی سطح پر حاصل کرنے سے بالکل انکار کرتے ہیں۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہے کہ تجربے کے اظہار میں وہ پیچیدگی اور کثیر المفہومی نہیں پیدا ہونے پاتی، جو ذاتی اظہار کا خاصہ ہے۔ ایک طرف تو وہ خود کہتے ہیں کہ:

"جدید شاعری کا بنیادی تصور یہ ہے کہ جب تک شاعر خواب نہ دیکھ سکے وہ خود کو یا اپنے پڑھنے والوں کو حقیقت کے بند و سلاسل سے نجات نہیں دلا سکتا۔"

اور دوسری طرف پیکر سے انکار کر کے تجربے کو تجریدی اور معروضی سطح پر ہی حاصل کرنا چاہتے ہیں۔

میر ہو، میرزا ہو، میرا جی ہو
اپنی ہی ذات کی غربال میں چھن جاتے ہیں

یہ کہنے کے باوجود وہ چاہتے ہیں کہ شعری تجربہ جب ذات کی چھلنی سے چھن کر کاغذ پر آئے تو اس میں کوئی آدم زاد نہ ہو۔ خواب دیکھنے کا عمل صرف ذاتی پیچیدگیوں، الجھاووں اور فریب شکستگی کے تجربات کو پیکروں کی شکل میں دیکھنے کا نام ہے۔ پھر یہ کیوں کر ممکن ہے کہ شاعری میں "شبیہ سازی کی عیاشی" نہ ہو؟ حقیقت دراصل یہ ہے کہ راشد کی فکر یہاں بھی اس ثنویت کی آئینہ دار ہے جو ان کے کلام میں آہنگ اور معنی کی سطحوں کی شکل میں نمودار ہوتی ہے۔ کسی پیچیدہ اور غیر شعوری داخلی احتساب نے انھیں "ماورا" کے شدید ذاتی اظہار سے گریز کرنے کی تعلیم دی ہے لیکن ان کا شاعرانہ مزاج اس گریز کو آسانی سے انگیز نہیں کرتا۔ چنانچہ ان کے شعری نظریات میں ایک تضاد کی کارفرمائی ہے۔ لیکن اس کی موجودہ شاعری میں وہ تضاد مٹ چکا ہے۔

مختصراً میرا مطلب یہ ہے کہ راشد نے پیکر یعنی ذاتی اظہار سے گریز کر کے اپنی شاعری سے اس ابہام کا اخراج کر دیا ہے۔ اس کی جگہ یا تو مروجہ معنی والے ابہام نے لے لی ہے (بلکہ وہ تو پہلے ہی موجود تھا) یا فضا سازی کے ذریعے لائے ہوئے ابہام نے۔ لیکن ایک تیسری طرح کا ابہام بھی اب اُن کی نظموں میں داخل ہو گیا ہے۔ اسے میں تکنیک کا ابہام کہتا ہوں۔ نظم میں غزل کا استعمال، قوسین کی کثرت، شاعرانہ توجہ کے نقطۂ ارتکاز (FOCUS) کا جلد جلد بدلنا یہ سب تکنیکی ترکیبیں (DEVICES) اردو میں راشد ہی نے عام کی ہیں۔ ان کا استعمال "ماورا" سے لے کر اب تک انھوں نے مسلسل کیا ہے۔ اگرچہ "لا = انسان" میں ان کا صرف معمول سے زیادہ ہے۔ مجموعی حیثیت سے یہ تمام سطحیں (مروجہ معنی والا ابہام۔ فضا سازی کا ابہام، تکنیک کا ابہام) مل ملا کر ایک خاصی توجہ انگیز مبہم ہیئت کی تخلیق میں کامیاب ہو جاتی ہیں۔ صرف یہی کمی رہ جاتی ہے کہ ذات اتنی دبیز نقاب کے پیچھے نہ چھپی ہوتی۔ یا اگر نقاب ہوتی تو پیرس کی طرح بدلتے ہوئے استعارے اور علامت کی نقاب ہوتی اور معنی کے کتنی در واقعے کھولنے کی سعی کا لطف کما حقہٗ حاصل ہوتا۔ میکس بیربوم کے بارے میں آسکر وائلڈ نے دل چسپ جملہ کہا تھا۔ کیا وہ کبھی اپنا چہرہ اتار کر تمھیں اپنی نقاب دکھاتا ہے؟ قولِ محال کے غیر متوقع لطف سے قطع نظر اس میں نکتہ یہ تھا کہ میکس اپنی پبلک زندگی میں جس حزم و احتیاط اور رکھ رکھاؤ کا اظہار کرتا تھا اس کا تقاضا یہ تھا کہ اس کی ایک اور شخصیت ہو جو بذاتِ خود کسی نقاب میں پوشیدہ ہو۔ اس کا چہرہ یعنی پبلک زندگی، اس کی اصل شخصیت کا آئینہ دار نہ تھا۔ اصل شخصیت کی آئینہ داری تو نقاب ہی کر سکتی ہے۔ اس سوال کے جواب میں کہ ان پر اعتراض ہے کہ وہ خارجی مسائل پر زیادہ توجہ صرف کرتے ہیں راشد نے کہا:

"بے شک میں نے کئی خارجی مسائل کی طرف توجہ دی ہے لیکن ان میں سے اکثر ایسے مسائل ہیں جن کا انسان کی تقدیر کے ساتھ گہرا تعلق ہے۔ جنگ، استعمار، رنگ و نسل کی تمیز، آزادیِ فکر و اظہار وغیرہ اخباری حادثات نہیں ہیں بلکہ ان کا تعلق انسان کے اخلاق یا عدم اخلاق کے ساتھ ہے۔"

اس بیان کی صداقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا اور اس میں بھی کوئی شبہ نہیں کہ اپنی تمام شعری زندگی میں عموماً اور موجودہ مجموعے میں علی الخصوص، راشد نے انسان کے ان بڑے مسائل پر اپنی شاعرانہ توجہ صرف کر کے غیر معمولی حقیقت پسندی، دردمندی اور اخلاقی جرأت کا ثبوت دیا ہے لیکن ان سے یہ سوال غلط طور پر کیا گیا تھا۔ خارجی مسائل پر توجہ دینا یا نہ دینا اتنا اہم نہیں ہے

www.kitaabistan.com

جتنا خارجی مسائل پر خارجی (یعنی غیر داخلی) اسلوب میں شاعری کرنا اہم سوال ہے۔ "لاء انسان" کی بعض نظموں میں غیر داخلی اسلوب ایک طرح کا (EPIC) لہجہ اختیار کر گیا ہے (آئینہ حس و خبر سے عاری، آرزو راہبہ ہے، تسلسل کے صحرا میں، گرد باد) اور ان میں پیکر کی کار فرمائی بھی نسبتاً زیادہ ہے۔ لیکن وہ نظمیں جن میں غیر داخلی اسلوب رسومیاتی (FORMAL) اور جامد بلند آہنگی کا شکار ہو گیا ہے (بے مہری کے تابستانوں میں، دیوار، نئی تمثیل، وغیرہ) بار بار اس تمنا کو راہ دیتی ہیں کہ شاعر نے خود کو کچھ اور آزاد چھوڑ دیا ہوتا۔ ملحوظ رہے کہ صرف واحد متکلم یا جمع متکلم کا استعمال کسی نظم کو داخلی اسلوب نہیں بخش دیتا۔ اگر ایسا ہوتا تو ایلیٹ کی (GERONTION) ذاتی اظہار کا عظیم ترین کارنامہ ہوتی۔ (یہ اور بات ہے کہ (GERONTION) بھی راشد کی متذکرہ اچھی نظموں کی طرح (EPIC) اسلوب کے دھیمے وقار سے بھرپور ہے، فرق صرف درجے کا ہے نوع کا نہیں) "لاء انسان" کی بیشتر نظموں میں واحد متکلم نظر آتا ہے، لیکن عام طور پر اس کی شکل کا صرف ایک دھندلا نقش بن پاتا ہے۔ صرف وہ نظمیں جن میں واحد متکلم نے نقاب اتار دی ہے۔ (یا اوڑھ لی ہے) مثلاً "حسن کوزہ گر"، "ہیرو"، "چلا آ رہا ہوں، سمندروں کے وصال سے" داخلی اظہار کے ذیل میں آتی ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہی وہ نظمیں ہیں جن میں خارجی مسائل کا انعکاس بالکل نہیں یا بہت کم نظر آتا ہے۔

ان صفحاتِ معترضہ کے بعد میں اپنے اس بیان پر واپس آتا ہوں کہ راشد کی وہ نظمیں بھی جن میں "میرے بھی ہیں کچھ خواب"، "یا ہوی کشفِ ذات کی آرزو" کے برعکس آہنگ اور معنی کی سطحیں الگ الگ نہیں ہیں (یعنی وہ نظمیں جن میں معنی یعنی رچرڈز کی زبان میں THOUGHT نظم کی ہیئت خلق کرنے میں آہنگ سے زیادہ حصہ لیتا ہے) اپنے آہنگ کے اعتبار سے فوری تاثر پیدا کرتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ پیکری یا معنوی ابہام کے نہ ہوتے ہوئے بھی راشد کی کوئی نظم "غور و فکر کی ایک فضا" قائم کیے بغیر ختم نہیں ہوتی۔ (خود راشد کے الفاظ میں شعر کا مقصد یہی ہے) یہ تصور کرنا مشکل ہے کہ اگر راشد کے یہاں آہنگ میں اتنا تنوع اور ان کے کان اتنے سریع الحس نہ ہوتے تو "تعارف"، "گداگر"، "آنکھیں کالے غم کی"، "زندگی سے ڈرتے ہو" جیسی نظمیں کتنی مشکل سے ہضم ہوتیں۔

"تسلسل کے صحرا میں" اس کلیے کی مثال ہے کہ راشد کی بعض نظموں میں معنی کی پیچیدگی

کے باوجود آہنگ کا عمل اتنا منفرد اور ممتاز ہے کہ آہنگ تقریباً ایک علیحدہ اکائی بن جاتا ہے۔ یہ صورت اقبال کے یہاں بہت کم ہے۔ غالب کے یہاں تو ہرگز نہیں۔ میں اسے راشد کا مخصوص کارنامہ سمجھتا ہوں۔ بظاہر یہ نظم اس خیال پر تعمیر کی گئی ہے کہ وقت ایک اٹوٹ (CONTINUUM) ہے۔ وقت ایک صحرائے متسلسل ہے۔ یہ بنیادی حقیقت نظم کے عنوان ہی کے ذریعے پیش کی گئی ہے۔ لیکن وقت ایک صحرائے تغیر بھی ہے۔ جو تغیر ہے وہی تسلسل ہے۔ لیکن دراصل وقت کا صحرا ریت کی گھڑی سے گزرتی ہوئی ریت کی طرح ذرہ ذرہ منقسم ہے اور ان منقسم ذروں کو وحدت کے رشتے میں پرونے والی شے کبھی تو پاؤں کی چاپ ہے۔ کبھی کسی طائرِ شب کی لرزش، کبھی پہاڑوں سے اترتی ہوئی پانی کی لکیر۔ لیکن یہ سب بھی ظاہری شکلیں ہیں۔ دراصل یہ ساری ریگ و ہوا اور سمت و صدا کی آویزش اور باہم پیچیدگی محبت کی جلوہ گری ہے۔ محبت تغیر ہے، تغیر تسلسل ہے، تسلسل وقت ہے۔

وہ سمت و صدا جو سفر
کا نشاں تھیں
وہی منتہائے سفر بن گئیں!
تسلسل کے صحرا میں ریگ و ہوا، پاؤں کی چاپ
سمت و صدا
تسلسل کا رازِ نہاں، تغیر کا تنہا نشاں
محبت کا تنہا نشاں

اس طرح نظم میں کئی علامتی استعارے مختلف سمتوں میں لے جاتے ہیں (CONTINUUM کا احساس ہوتا ہے، لیکن خود اس کا وجود ایسا بوقلموں ہے کہ کبھی علت بن جاتا ہے، کبھی معلول۔ یہ سب سطحیں پڑھنے والے پر اپنا تاثر بیک وقت پیدا کرتی ہیں۔ وہ استعاروں کو الگ الگ کر کے دیکھنے کا عمل بہت بعد میں شروع کرتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ نظم کا آہنگ ایک مسلسل لیکن سست رو تقریباً غیر محسوس اور خواب ناک بہاؤ کی ہیئت خلق کرتا ہے۔ غیر محسوس اور خواب ناک بہاؤ کی یہ ہیئت سب سے پہلے متشکل ہوتی ہے اور معنی تک فوراً رسائی کر دیتی ہے۔ اس کے بعد ہی ذہن پیچیدہ الابعاد کی طرف منتقل ہوتا ہے جنھیں انسان اور تلازمے اور استعارے کی روشنی میں سمجھا جا سکتا ہے۔ اس طرح بظاہر مختلف ہونے کے باوجود یہ نظم "میرے بھی ہیں کچھ خواب" سے اصلاً مختلف نہیں ہے، کیونکہ دونوں نظموں میں معنی تک ہماری رہنمائی آہنگ ہی کے ذریعے ہوتی ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ "میرے بھی ہیں کچھ خواب" میں معنی کو

تلاش کرنے کے لئے بہت دور نہیں جانا پڑتا۔

ان خارجی ترکیبوں کا تجزیہ کیجئے جن کے ذریعے خواب ناک بہاؤ کی کیفیت خلق ہوئی ہے تو وہی سب ہاتھ آتا ہے (طویل مصوتے، اندرونی قافیے، رائے مہملہ کی کثرت وغیرہ) جو میرے بھی ہیں کچھ خواب" کے مطالعے سے حاصل ہوا تھا۔ لیکن یہاں میرے بھی ہیں کچھ خواب" کے مقابلے میں وقفے (PAUSES) زیادہ ہیں اور ساری نظم جزر کے آہنگ میں ہے۔ زیادہ تر سطریں الف ممدودہ یا یائے مجہول پر ختم ہوئی ہیں یا اگر آخر میں کوئی مصمتہ بھی ہے تو اس کے فوراً پہلے الفِ ممدودہ یا یائے مجہول ہے جس کی وجہ سے آہنگ میں (TRAIL) کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔

(۱) تسلسل کے صحرائے جاں سوختہ میں
صدائیں، بدلتے مہ و سال
ہوائیں۔ گزرتے خد و خال
تنہا نشانِ فراق و وصال

(۲) صبا ہو کہ صرصر کہ بادِ نسیم
درختوں کی ژولیدہ زلفوں میں بازی کناں
اور درختوں کے تپتے ہوئے سرخ ہونٹوں
سے بوسہ زبا

(۳) یہ پہاڑوں سے پانی کے باریک دھارے
فرازوں سے اترے بہت دور تک دشت و در
میں مچلتے رہے، پھر سمندر کی جانب بڑھے
اور طوفاں بنے،
ان کی تاریک راتیں سحر بن گئیں

یہ نکتہ ملحوظِ خاطر رہے کہ اس نظم میں جو مختلف استعارے یا اشارے استعمال ہوئے ہیں۔ وہ سب ایک دوسرے سے بالکل غیر مربوط ہیں (ریگ و ہوا، پاؤں کی چاپ، سمت و ہوا، ریت، ٹیلا، جاں بہ لب، طائرِ شب، وغیرہ) ان کو مربوط کرنے والا یہی آہنگ ہے جو شروع سے آخر تک یک ساں ہے گویا یہ آہنگ خود اس تغیر یا تسلسل کی علامت بن گیا ہے جو ذرہ ذرہ گرتے ہوئے لمحوں کو وحدت بخشتا ہے۔

اب اگر آپ یہ پوچھیں کہ اتنی تفصیلی گفتگو کے باوجود میں نے سیاسی مسائل کی طرف راشد کے رویے، مذہب، سیاست اور عشق (علی الخصوص مذہب اور سیاست) سے ان کی دل چسپی انسان دوستی، استعمار اور جبر (چاہے وہ وقت کا ہو چاہے انسان کا) کے خلاف ان کے احتجاج، ان کے مفکرانہ، خطیبانہ، پیمبرانہ لہجے کی جلالت، وغیرہ کو کیوں نظر انداز کر دیا تو میں یہی کہوں گا کہ میری نظر میں راشد کا سب سے بڑا کارنامہ یہی ہے کہ انھوں نے اپنی شاعری کو اپنے انتہائی بیدار سماجی اور سیاسی شعور کے ہاتھوں، اونے پونے نہ بیچ کر شاعرانہ آہنگ کے پاس رہن رکھ دیا۔ یہ ایسی ٹیڑھی منزل ہے جسے اقبال بھی ہمیشہ خوش اسلوبی سے سر نہ کر سکے تھے۔ باقی رہا سماجی اور سیاسی شعور، تو وہ ہر دکان پر ملتا ہے۔

www.kitaabistan.com

صفدر میر

ترجمہ: منظور سجاد و رفیق علی

راشد کی طنزیہ شاعری

ن۔ م۔ راشد کی غالباً سب سے زیادہ متنازع فیہ تصنیف کے چوتھے ایڈیشن کی اشاعت سے جدید اردو شاعری کے عاشقوں کی یہ مراد بر آتی ہے۔ شاعر کے تمام کارنامے کو یک جا دیکھ سکیں اس مجموعے کا حجم وہی ہے جو دوسرے مجموعوں کا ہے۔ اس میں شاعر نے اپنی تخلیقی کوششوں کے بارے میں اپنی موجودہ رائے کچھ یادداشتوں کی صورت میں نقل بھی کی ہے۔

اس کے پہلے مجموعے "ماورا" کا اور تازہ ترین تصنیف "لا = انسان" کا جو دونوں المثال کی طرف سے شائع کی گئی ہیں۔ کما حقہ خیر مقدم کیا گیا ہے اور راشد کو آزاد شاعر کی حیثیت سے اس ملک کے ادبی حلقوں میں اس کا مقام دوبارہ بخش دیا ہے۔ اس نے چوتھی دہائی میں ایک نئی حسیت تخلیق کی تھی لیکن اب ربع صدی گزرنے پر بھی وہ متواتر اس حساسیت کو ادلتا بدلتا اور تقویت دیتا چلا جا رہا ہے۔ بہرحال اس کے اپنے اندیشوں کے برعکس کوئی شخص نہ اس کے پہلے مجموعے کو متروک قرار دے سکتا ہے نہ آخری مجموعے کو۔ ان کا اثر آج بھی قوی اور قوت بخش ثابت ہو رہا ہے۔

جب "ایران میں اجنبی" پہلے پہل شائع ہوئی تو یہ متنازع فیہ کتاب تھی۔ احمد شاہ بخاری کے بصیرت افروز دیباچے کے باوجود اس تصنیف کا اپنے قارئین اور دوسرے شعرا پر وہ اثر نہ پڑا جو "ماورا" کا پڑا تھا۔ اس نہایت اہم کتاب سے بے اعتنائی کا سبب شاید وہ پراگندہ اور ہوش ربا سیاسی، اقتصادی، اجتماعی اور ثقافتی سکوت ہو جو پانچویں دہائی میں ہمارے معاشرے پر سنگین اور جفاگر کابوس بن کر چھایا ہوا تھا۔ شاید اس کی خارجی تکنیک جس کی وجہ سے یہ کتاب ممتاز ہے ("ماورا" کی داخلی اور جذبات میں شرابور شاعری کے مقابلے میں) ان

قارئین کے لئے ناقابلِ برداشت ثابت ہوئی جو جذبات کو ابھارنے والی فراری شاعری کی تلاش میں رہتے ہیں۔ یا شاید اس کا طنز اُن پڑھنے والوں کے لئے تند و تیز ہو جو ریاکاری کے رسیا ہوتے ہیں۔ خاص طور پر اس لئے کہ وہ خود اس طنز کے ہدف تھے۔ وجہ کچھ ہی کیوں نہ ہو اس کتاب نے زیادہ ہلچل پیدا نہ کی۔

"ایران میں اجنبی" سیاسی طنزوں کا مجموعہ ہے۔ شاعر ذاتی اور داخلی طرزِ فکر سے آگے نکل گیا "نئی دنیا" اور "نئے انسان" کے معاشرتی رشتوں کی تلاش میں سرگرم ہے۔ وہ نیا انسان جسے دوسری عالمگیر جنگ کی بھٹی میں پگھلایا اور ڈھالا جا رہا تھا۔ تیسری دنیا کے ظلم پروردہ غلاموں کے بے پناہ ہجوم کے بارے میں راشد کو جو تشویش تھی اس کے آثار اس کی پہلی تصنیف کی بعض نظموں میں بھی پائے جاتے ہیں۔ خاص طور پر "زنجیر" میں جو اس مجموعے کے سابقہ ایڈیشن کی آخری نظم تھی اور جسے بعد میں زیرِ تبصرہ مجموعے میں شامل کر دیا گیا۔ یہ نظم ایک بے باک انقلابی ترانہ تھی جس کے اندر شاعر نے اس فاشیت کے خلاف جنگ میں ایشیا اور افریقہ کے لوگوں کو یوروپی طاقتوں کی نئی اور پرانی ملوکیتوں کے خلاف اپنی جنگِ آزادی جیتنے کے امکانات سجھائے تھے۔ راشد صاحب اپنی اس زمانے کی شاعری کے محرکات بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں: "ہمارے دور میں جب دنیا کی خوفناک ترین جنگ برپا تھی اور اس جنگ کے اسباب اس سے بھی زیادہ ہولناک تھے، شاعری کے ذریعے محض ذہن کے اسرار دریافت کرنے کی کوشش کرنا یا فن کو لفظی جادوگری کا وسیلہ بنانا یا اپنے عشق کے غم و غصے کی مجرد پیروی کرتے رہنا ایک ابدی انسانی فریضے سے کنارہ کشی اختیار کرنا تھا۔ اور اس کنارہ کشی کی سزا مزید پستی اور ذلت کے سوا کچھ نہ ہو سکتی تھی۔" "ایران میں اجنبی" کی شاعری میں اس اجتماعی ذمہ داری کا احساس ملتا ہے جو وقتی نہیں اور جو ایک لحاظ سے منفرد بھی ہے، یعنی کسی بنے بنائے اصول کی تابع نہیں۔ نظموں کا وہ مجموعہ جس سے اس پورے مجموعے نے اپنا نام پایا ہے۔ اس کتاب کا محض ایک تہائی حصہ ہے جب ایران پر مغربی طاقتوں نے "حملہ" کیا (اُن مغربی طاقتوں میں ملوکیت پرست طاقتیں اور سوویت یونین یکساں شامل ہیں۔) تو شاعر کو برطانوی سامراج کے سپاہی کی حیثیت سے ایران میں قیام کا موقع ملا۔ اور اس طرح وہ ایک نئی ذہنی کیفیت سے دوچار ہوا۔ اِس ذہنی کیفیت کی توضیح شاید ان الفاظ میں کی جا سکتی ہے کہ شاعر کے لئے ان تمام گزشتہ اور موجودہ فریبوں کا پردہ چاک ہو گیا جنھیں ایشیائی قومیں اپنی روزمرہ کی غیر مطمئن زندگی کی تہہ میں پال رہی تھیں۔

www.kitaabistan.com

پرانی پرشکوہ تہذیبوں کے گرتے ہوئے کھنڈر، شاندار ماضی کے خواب، انقلاب کی بے دلانہ کوششیں سب کی سب اس بپھرے ہوئے طوفان کی زد میں آچکی تھیں، جو مغربی طاقتوں نے اپنی "تہذیب" کو بچانے کے لیے برپا کیا تھا۔ "اجنبی" کے ڈرامائی مکالموں میں جن مردوں عورتوں کی زندگی کا نقشہ کھینچا گیا ہے وہ مغربی سیاست کے اکھاڑے میں محض کٹھ پتلیاں ہیں۔ وہ اب ایسے بھوت ہیں جو کسی آفت کے ہاتھوں مجبور ہو کر دن دہاڑے سربازار نکل آئے ہوں۔ راشد کے فن نے ان بھوتوں کو اسی روپ میں پیش کیا ہے جو ان کا اصلی روپ ہے۔ اور اس طرح وہ تضاد واضح کیا ہے جو ان بھوتوں کی اصلیت اور ان کے اپنے بارے میں حسنِ ظن کے درمیان موجود ہے۔ راشد کا طنز اس وقت نہایت موثر ہو جاتا ہے۔ جب وہ نئے استعمار کے معزز اور برگزیدہ مقامی گماشتوں کی پردہ کشائی کرتا ہے۔ مثلاً اس وزیر کی داستان میں جس کا مغز کسی بیل کے مغز سے بدل دیا گیا ہے اور وہ بھی اس وجہ سے اپنے کاروبارِ وزارت میں اور بھی چاق و چوبند نظر آنے لگا۔

راشد ان رہزنوں سے بھی متواتر خوف زدہ ہے جو تیل کے سوداگروں کے بھیس میں شہر کی فصیلوں کے باہر خیمہ فگن ہیں تاکہ جب موقع ملے شہر پر ٹوٹ پڑیں۔ اور قبضہ کر لیں۔ اور ساتھ ہی وہ اس روشنی سے بھی الہام پاتا ہے جو ہمالہ اور الوند کی چوٹیوں پر جگمگانے لگی ہے۔ حتیٰ کہ "تیل کے سوداگر"۔ "درویش" اور "نارسائی" میں شاعر نے استعمار زدہ ملکوں کے اندر اصل توانائی اور آزادی کی نئی قوتوں کی طرف بھی اشارہ کیا ہے جن کی آخری فتح ہو گی اور اس جنگِ آزادی میں عوام کے باہمی اتحاد اور اشتراک کی طرف بھی۔

مرے ہاتھ میں ہاتھ دے دو
مرے ہاتھ میں ہاتھ دے دو
کہ دیکھی ہیں میں نے
ہمالہ و الوند کی چوٹیوں پر شعاعیں ــــ

(صفحہ ۱۴۷)

"تو خوش ہو
کہ تیرے لئے کھل گئی ہیں ہزاروں زبانیں
جو تیری زباں بن کے
شاہوں کے خوابیدہ محلوں کے چاروں طرف

شعلے بن کر لپٹتی چلی جا رہی ہیں؟
سیاست نے سوچا ہے
تیری زباں بند کر دے
سیاست کو یہ کیوں خبر ہو
کہ لب بند ہوں گے
تو کھل جائیں گے دست و بازو ؟"....

(صفحہ ۱۱۹)

.... اور اب عہدِ حاضر کے ضحاک سے
رستگاری کا رستہ یہی ہے
کہ ہم ایک ہو جائیں ہم ایشیائی....

(صفحہ ۹۴)

کتاب کے باقی حصے میں تیسری دنیا کے دوسرے علاقوں کے اندر سیاسی اور معاشرتی ارتقاء کی صورت حال کی عکاسی کی گئی ہے۔ بعض نظموں کا تعلق پاکستان سے ہے، اور یہ نظمیں اپنی فراست اور دانائی کے اعتبار سے ہمارے سیاسی رنگ کے ادب میں بے نظیر ہیں۔ نظموں کا موضوع سراسر استعماری طاقتوں کی جفاگری اور اس کے خلاف بغاوت ہے۔ یہی جذبہ راشد کی تازہ ترین تصنیف میں کارفرما ہے۔ انسانی تقدیر کی عارفانہ آگاہی اور تاریخ انسانی کے تسلسل کے ادراک کی آمیزش سے یہ جذبہ بڑی حد تک نرم ہو گیا ہے لیکن جیسا کہ راشد نے خود اعتراف کیا ہے اجتماعی ذمہ داری کا احساس پائندہ قدروں میں سے ہے۔ اور راشد کی تصانیف میں یہی اس کی تمام تر اہمیت ہے۔

("ایران میں اجنبی" پر تبصرہ۔ پاکستان ٹائمز۔ لاہور)

اس نظم میں

(راشد کی چند نظموں کا تجزیاتی مطالعہ)

www.kitaabistan.com

اجنبی عورت

ایشیا کے دور افتادہ شبستانوں میں بھی
میرے خوابوں کا کوئی رد ماں نہیں !
کاش اک دیوارِ ظلم
میرے ان کے درمیاں حائل نہ ہو
یہ عمارات قدیم
یہ خیاباں، یہ چمن ، یہ لالہ زار،
چاندنی میں نوحہ خواں
اجنبی کے دستِ غارت گر سے ہیں
زندگی کے ان نہاں خانوں میں بھی
میرے خوابوں کا کوئی رد ماں نہیں
کاش اِک دیوارِ رنگ

www.kitaabistan.com

میرے ان کے درمیاں حائل نہ ہو
یہ سیہ پیکر برہنہ راہ رو
یہ گھروں میں خوب صورت عورتوں کا زہر خند
یہ گذرگاہوں پہ دلیر آسا جواں
جن کی آنکھوں میں گرسنہ آرزوؤں کی لپک
مشتعل بے باک مزدوروں کا سیلابِ عظیم
ارضِ مشرق ایک مبہم خوف سے لرزاں ہوں میں
آج ہم کو جن تمناؤں کی حرمت کے سبب
دشمنوں کا سامنا مغرب کے میدانوں میں ہے
ان کا مشرق میں نشاں تک بھی نہیں!

میرا جی

اس نظم کو پڑھنے کے بعد میرا ذہن اس کے الفاظ کو بھول جاتا ہے۔ سب سے پہلے میں دل سے شاعر کے براہ راست مفہوم کو نکال دیتا ہوں۔ میرا تخیل ایک دم مغرب کے موجودہ ہنگامہ زار میں جا پہنچتا ہے، جہاں انگلستان کے وہ باشندے موجود ہیں جو امن پسندی اور جمہوریت کے علم بردار بنتے تھے، لیکن آج جن کی تہذیب و تمدن کے گہوارے تباہ کاری کے خرابے بن گئے ہیں اور جنھیں اپنے آدرش کی حفاظت کے لئے مغرب کے میدانوں میں دشمنوں کا سامنا ہے۔ یہاں تک سوچ لینے کے بعد میں پھر ایشیا میں آ پہنچتا ہوں۔ اب میرا ذہن اس نظم کے شاعر کے ذہن سے ہم آہنگ ہے۔ مغرب کی سمت کا یہ ذہنی سفر میں نے اس نفسیاتی پیچ کی بنا پر کیا ہے جو شاعر نے نظم کے آخر میں رکھا ہے۔ بین الاقوامی حالات کا یہ تاثر کسی اجنبی عورت کے ذہن میں قائم کرنا ایک بعد کی چیز ہے۔ سب سے پہلے ہم یہ سوچتے ہیں کہ شاعر کو اس نظم کی تحریک کیوں کر ہوئی۔ آج یعنی موجودہ جنگ سے پہلے بھی ہم مغرب کی کئی عورتوں کو راستہ چلتے یا اور کئی مقامات پر اپنے ہی ملک میں دیکھتے تھے۔ لیکن وہ ہمارے لئے صرف ایک حاکم قوم کے نسائی پہلو کا مظہر تھیں، یا اگر ہمارے جنسی جذبات انھیں دیکھ کر برانگیختہ ہو جاتیں تو اس صورت میں ناممکن الحصول عورتیں بن جاتی تھیں۔ جنھیں دیکھ کر بجنوری جیسا شاعر ایک المناک انداز میں یہ کہہ اٹھتا تھا: "مجھے کیا پتہ ہے کہ اب کہاں، تجھے کیا خبر گئی کس کی جاں"۔ لیکن اب ہم سیاسی طور پر بجنوری کے زمانہ سے زیادہ ترقی حاصل کر چکے ہیں۔ ہمارا نفسی شعور بین الاقوامی حالات کے لحاظ سے ہمیں پہلے مسائل کو ایک نئی روشنی میں محسوس کرا سکتا ہے۔ چنانچہ اس

نظم کا شاعر جب ایک مغربی عورت کو دیکھتا ہے تو بجنوری کی طرح یہ نہیں کہتا ہے کہ "ترے عشق میں ہوں مبتلا" بلکہ اس کا ذہن ایک اور ہی ڈگر پر چل کھڑا ہوتا ہے۔ وہ اپنے احساسات میں ڈوب جانے کے بجائے اس عورت کے خیالات پر غور کرنے لگتا ہے۔ وہ یہ سوچتا ہے کہ اس وقت اس عورت کا انداز نظر ہماری ذات، ہمارے حالات اور ہمارے ملک کے متعلق کیا ہوگا۔ اور یوں وہ اپنی ہستی کو چھوڑ کر ذہنی طور پر اس اجنبی عورت کا روپ دھار لیتا ہے۔ یہ عورت ایک ایسی روح ہے، نسائی روح جو مغرب کے جنگی ہنگامہ زار سے تنگ آکر مادی طور پر مشرق میں نہیں آن پہنچی تو کم از کم روحانی لحاظ سے ہماری سرزمین کی طرف ضرور مائل ہے۔ اسے اپنے ملک میں تسکین حاصل نہیں، وہ اپنے ماحول کے دوزخ سے نکل کر کسی ایسی خیالی جنت میں پہنچ جانا چاہتی ہے جہاں امن و آسائش ہو، جہاں راحت و مسرت ہو اور اسی جستجو میں وہ مشرق کی طرف مائل ہوتی ہے۔ شاید اس کا نسائی ذہن سوچتا ہے کہ مشرق کی حرم سراؤں میں اس کا مطلوبہ آرام مل سکتا ہے۔ مغرب میں اسے اپنی زندگی کش مکش سے پُر نظر آتی ہے امن کی حالت میں بھی اور جنگ کی حالت میں بھی۔ ایشیا کے دور افتادہ شبستان اسی لئے اسے لبھاتے ہیں لیکن وہ سوچتی ہے کہ ان شبستانوں کی پابند اور غیر انفرادی زندگی میں اسے تسکین حاصل نہیں ہو سکتی۔ ان حرم سراؤں کی خواب گاہوں میں اس کا آدرش نہیں مل سکتا، ان میں اس کے خوابوں کا کوئی رومان نہیں۔ ان کے اور اس کی ذات کے درمیان ایک ظلم کی دیوار حائل ہے۔ یہ ظلم حرم سراؤں کی پابند زندگی ہے۔ حرم سراؤں سے نکل کر اس کا تصور مشرق کی اور دل کش چیزیں پیش کرتا ہے۔ قدیم عمارتیں، خیابان، چمن، لالہ زار، جہاں کے تہ خانوں میں بیٹھ کر ایک زمانہ گزرا کہ ان کے بنانے والے زندگی کا لطف حاصل کرتے تھے۔ لیکن رات کی چاندنی میں ان اجڑے ہوئے مقامات اور کھنڈروں کا نقشہ اسے یوں محسوس ہوتا ہے کہ نوحہ کر رہا ہے۔ اس غارت گری کا نوحہ خواں ہے جو اجنبی حملہ آوروں نے اس آثار قدیمہ سے روا رکھی۔ اس لئے ان میں بھی اسے اپنے خوابوں کا کوئی رومان نظر نہیں آتا اس کا آدرش یہاں بھی غیر موجود ہے۔ اب اس کا تصور پھیلتا ہے اور وہ موجودہ مشرق پر غور کرتی ہے۔ یہاں کے سیاہ رنگ انسان، یہاں کے گھروں میں قید عورتیں جو خوب صورت تو ہیں لیکن ہنستی ہیں تو ان کی ہنسی بھی دل کی نہیں ہوتی۔ یہاں کے رستوں پہ چلتے ہوئے قوی ہیکل جوان، جن کی نگاہیں ان کے دل کی حالت کو عریاں کئے دے رہی ہیں، یہاں کے مشتعل مزدوروں کا انبوہ — اس تمام مختلف بکھری ہوئی انسانیت میں اسے اس تمنا کا عکس بھی نظر نہیں آتا

جو اس کے اپنے دل میں ہے، جو اس کے ہم وطن افراد کے دل میں ہے۔ یہ تمنا دنیا کے امن و راحت اور جمہوریت کو تباہی سے بچانے کی تمنا ہے۔ اس اجنبی عورت کے خوابوں کا رومان جو نظم کے شروع میں ایک انفرادی چیز تھا۔ نظم کے آخر میں پہنچ کر اجتماعی حیثیت اختیار کر جاتا ہے۔ آغاز میں شاید صرف اس کی ذات ایک آرام کی جگہ تلاش کرنا چاہتی تھی لیکن انجام تک پہنچ کر اس کے خوابوں کا رومان ایک نئی چیز بن جاتا ہے۔ ایک توقع جو مغرب کے رہنے والوں کو مشرق سے تھی۔ اور اب بھی ہے لیکن اس کے پورا ہونے میں اب مشرق کی طرف سے ایک جھجک دکھائی دے رہی ہے، اس جھجک کی وجوہات شروع سے لے کر آدھی نظم تک بیان کی گئی ہیں۔ جن تمناؤں کی حرمت کے سبب مغرب کے رہنے والے دشمنوں کا سامنا کئے بیٹھے ہیں۔ ان کا عکس مشرق میں کیوں کر نظر آسکتا ہے، مشرق اور مغرب کے درمیان ایک دیوارِ ظلم حائل ہے۔ ایک دیوارِ رنگ حائل ہے اور اس حقیقت کو جان کر یہ اجنبی عورت شاعر کو ایک مبہم خوف سے لرزتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ یہ خوف کیسا ہے، اسے اب آپ خود سوچئے۔

www.kitaabistan.com

خودکشی

کر چکا ہوں آج عزمِ آخری ——
شام سے پہلے ہی کر دیتا تھا میں
چاٹ کر دیوار کو لوکِ زباں سے ناتواں
صبح ہونے تک وہ ہو جاتی تھی دوبارہ بلند
رات کو جب گھر کا رُخ کرتا تھا میں
تیرگی کو دیکھتا تھا سرنگوں
مُنہ بسورے، رہ گزاروں سے لپٹتے، سوگوار!
گھر پہنچتا تھا میں انسانوں سے اُکتایا ہوا۔
میرا عزمِ آخری یہ ہے کہ میں
کود جاؤں ساتویں منزل سے آج!
آج میں نے پالیا ہے زندگی کو بے نقاب
آتا جاتا ہوں بڑی مدت سے میں
ایک عشوہ ساز و ہر زہ کار محبوبہ[1] کے پاس
اُس کے تختِ خواب کے نیچے مگر
آج میں نے دیکھ پایا ہے لہو
تازہ و رخشاں لہو،
لوئے مے میں بوئے خوں اُلجھی ہوئی!
وہ ابھی تک خواب گہ میں لوٹ کر آئی نہیں
اور میں کر بھی چکا ہوں اپنا عزمِ آخری

[1] مرادِ زندگی

میراجی

پہلے اردو شاعری میں کردار نگاری، مثنوی، مرثیے اور ہجو تک محدود تھی۔ غزل کے کردار مثلاً عاشقِ زار، محبوبِ جفا کار، رقیبِ ناہنجار، واعظِ ریاکار، یا زاہدِ شب زندہ دار اپنے آپ میں زندگی کا چلتا پھرتا عکس نہیں رکھتے تھے۔ یہ سب کردار محض محدود و مخصوص رجحانات کے مجبور تھے جن سے ایک معین موقعے پر معین چلن ہی کی توقع کی جا سکتی تھی، گویا یہ مشینیں تھیں بلکہ ریل کے انجن تھے جو شاعرانہ محکمے کی ساختہ پٹریوں پر ہی چل سکتے تھے۔ اپنے آپ میں آکر کسی ڈگر پر چلنا اُن کے بس کی بات نہ تھی، لیکن نئی شاعری میں جب شاعروں کو غزل کی یک رنگ ہیئت سے چھٹکارا نصیب ہوا، اور وہ اس تنگ نائے سے ہٹ کر بہنے لگے تو جہاں ان کی اپنی انفرادیت نے نت نئے رنگ نمایاں کرنے شروع کئے وہاں شعر میں شخصیت اور کردار کے نئے امکانات بھی پیدا ہو گئے۔ آج اردو کے نوجوان شعراء کے کلام میں جہاں ان کی اپنی انفرادیت کے مختلف رنگ موجود ہیں، وہاں ان کے اپنے کئے ہوئے مطالعے بھی کردار کے تنوع میں اضافہ کر رہے ہیں۔ راشد کی اس نظم کو بھی اسی نقطۂ نظر سے دیکھئے۔

راشد کی نظموں میں یہ بات اکثر موجود ہے کہ وہ ایک جھجکتے ہوئے تھکے ماندے انسان کا تصور پیش کرتا ہے، جس کے ذہن پر تہذیب و تمدن کی الجھنوں کا اثر ذرا حد سے زیادہ ہوا ہو، جو کسی بات سے جی بھر کر پورے صفحہ پر لطف اندوز نہ ہو سکتا ہو، ایک نقطے سے ہٹ کر دوسرے نقطے تک ہو۔ اور پھر دوسرے سے تیسرے تک۔ اس نظم کا انسان بھی کچھ اسی وقت کا انسان ہے۔ اس میں ایک ایسے آدمی کے خیالات کا عکس ہے جو یکساں

www.kitaabistan.com

بہاؤ اور بیزارکن کیفیت میں شب و روز گرفتار ہے۔ ہر روز اپنے زعم میں یہ سمجھ کر دفتر یا دکان سے اٹھتا ہے، یا اپنے ہل کو خیرباد کہتا ہے کہ شاید کل اس زندگی کی ہم آہنگی میں کوئی کمی واقع ہو جائے لیکن دوسرے دن وہی دفتر کی فائلیں، وہی سودے اور گاہک اور ناپ تول، وہی ہل اور وہی کھیتی باڑی۔ آخر وہ زندگی کی عشوہ کار محبوبہ کے قدموں میں تازہ اور چمکتا ہوا لہو دیکھ پاتا ہے۔ مسرتوں میں غم کی آمیزش کا دفعتہً احساس کر لیتا ہے۔ چنانچہ عزم کرتا ہے، آخری عزم! کہ مسرتوں اور امیدوں کی انتہائی بلندیوں سے کود جائے تاکہ زندگی کے حجابِ اکبر سے ہمیشہ کے لئے نجات پا لے۔

یہ اس نظم کے ہیرو کا عمومی کردار ہے لیکن تخصیص کے نقطۂ نظر سے ہم پوچھتے ہیں کہ یہ ہیرو کون ہے؟ کسان! بنیا یا صرف ایک کلرک! نظم کا صرف ایک مصرع جواب دیتا ہے وہ ہیرو ایک کلرک ہے۔ "شام تک ہر روز کر دیتا تھا میں، چاٹ کر دیوار کو نوکِ زباں سے ناتواں" اور "صبح ہونے تک وہ ہو جاتی تھی دوبارہ بلند" دفتر میں میز پر بیٹھے ہوئے کلرک کے سامنے فائیلوں کا انبار لگا رہتا ہے، انگشت کو تر کر کے ان کے صفحے پلٹنے اور ان کے سیاہ و سفید میں تبدیلی کرتے ہی اس کا دن تمام ہوتا ہے۔ شام تک وہ میز کے انبار کو گھٹانے کی کوشش میں لگا رہتا ہے۔ ہر چیز سے بے گانہ، ایک مشین، شام کو گھر لوٹتے ہوئے اسے اپنے آپ کا احساس ہوتا ہے، وہ بھی بالواسطہ، کیونکہ جس سرنگوں اور سوگوار تیرگی کو وہ منہ بسورے، راہ گزاروں سے پلٹتے دیکھتا ہے وہ اس کی اپنی ہی ذات کا ایک عکس ہے جسے دوسرے روز دفتر میں پہنچ کر پھر یہی دیکھتا ہے کہ میز پر فائیلوں کی دیوار دوبارہ بلند دکھائی دے رہی ہے۔

لیکن یہ گزرے ہوئے دنوں کی بات ہے۔ آج اس کلرک نے ایک ارادہ باندھا ہے آج اس نے محسوس کیا ہے کہ جس عشوہ ساز و ہر زہ کار محبوبہ (زندگی) کلرک کی زندگی کے پاس اتنی مدت سے آتا جاتا ہے۔ اس کے تختِ خواب کے نیچے تو تازہ درخشاں لہو دکھائی دے رہا ہے، اس لئے اب وقت آن پہنچا ہے کہ وہ اس سے رہائی حاصل کرلے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ عزمِ آخری کر چکا ہے۔

اس نظم کے استعاروں پر بھی ذرا غور کیجئے۔ دیوار تو ظاہر ہو چکا کہ فائیلوں کا انبار ہے "کود جاؤں ساتویں منزل سے" ساتویں منزل سے کیا مراد ہے؟ کیا یہ دفتر کی عمارت ہے جس کی ساتویں منزل میں کلرک کام کرتا ہے۔ ایک شک گزرتا ہے کہ یہ منزلیں عمارت کی نہیں۔

اس کلرک کے دورانِ ملازمت کی منزلیں ہیں۔ میرا عزمِ آخری یہ ہے کہ میں، کود جاؤں ساتویں منزل سے بھی" یہاں لفظ "بھی" سے اس شک کا سراغ ملتا ہے۔ یعنی یہاں پہنچ کر شاعر یا وہ کلرک یہ دیکھتے ہوئے بھی عزمِ آخری کر لیتا ہے کہ سات سال کی محنت اور دنیوی ترقی کو چھوڑ دے۔ اس صورت میں خودکشی محض ملازمت سے استعفا بن جاتی ہے لیکن پھر خودکشی عنوان کیوں، ملازمت سے استعفا بھی تو ایک طرح کی خودکشی ہی ہے۔ اقتصادی خودکشی۔

ایک اور بات، تازہ درخشاں لہو۔ یہ لہو کس کا ہے؟ زندگی کی محبوبہ کا! یا اس کلرک کا۔ اصل میں یہ خون ہر نوگرفتار کلرک کا ہے، اسی لئے تازہ درخشاں ہے۔ آخر میں شاعر سمجھتا ہے کہ اگر ساتویں منزل سے وہ اس محبوبہ کے تعلق کو توڑ دے تو فائیلوں کی دیوار "ہم آغوشِ زمیں" ہو جائے گی، یعنی کلرکی ختم ہو جائے گی کس کی کلرکی؟ اس نظم کے ہیرو کی نہیں بلکہ کلرکی بنفسہٖ، کیونکہ وہ جس انداز سے بوئے مے کا دھوکا دے کر اس میں ہر نوگرفتار کے تازہ درخشاں لہو کی بو ملا دیتی ہے، آسودگی اور خوش حالی کے خواب دکھا کر ایک اچھے بھلے انسان کو بے جان مشین بنا دیتی ہے۔ اس کا احساس نہ صرف اس نظم کے کلرک کو ہو چکا ہے بلکہ دنیا بھر کے کلرکوں کو ہو چکا ہے۔ گویا یہ نظم کلرکی سسٹم کی مخالفت کرتی ہے اور اس میں شاعر کی فن کارانہ ذہانت نے خارجی بیان کو داخلی انداز میں سمو دیا ہے۔

www.kitaabistan.com

داشتہ

میں ترے خندۂ بے باک سے پہچان گیا
کہ تری روح کو کھاتا سا چلا جاتا ہے،
کھوکھلا کرتا چلا جاتا ہے کوئی الم زہرہ گداز
میں تو اس پہلی ملاقات میں یہ جان گیا!

آج یہ دیکھ کے حیرت نہ ہوئی
کہ تری آنکھوں سے چپ چاپ برسنے لگے اشکوں کے سحاب،
اس پہ حیرت تو نہیں تھی، لیکن
کسی ویرانے میں سمٹے ہوئے خوابیدہ پرندے کی طرح
ایک مبہم سا خیال
دفعتہً ذہن کے گوشے میں ہوا بال فشاں:
کہ تجھے میری تمنا تو نہیں ہو سکتی

آج لیکن مری باہوں کے سہارے کی تمنا ہے ضرور
یہ ترے گریۂ نمناک سے میں جان گیا —
تجھ سے وابستگیِ شوق بھی ہے،
ہو چکی سینے میں بیدار وہ دل سوزی بھی
مجھ سے مہجورِ ازل جس پہ ہیں مجبورِ ازل!
نفسِ خود بیں کی تسلّی کے لیے
وہ سہارا بھی تجھے دینے پہ آمادہ ہوں
تجھے اندوہ کی دلدل سے جو آزاد کرے!
کوئی اندیشہ اگر ہے تو یہی
تیرے ان اشکوں میں اک لمحہ کی نومیدی کا پرتو ہو کہیں،
اور جب وقت کی امواج کو ساحل مل جائے
یہ سہارا تری رسوائی کا اک اور بہانہ بن جائے!
جس طرح شہر کا وہ سب سے بڑا مردِ لئیم
جسم کی مزدِ شبانہ دے کر
بن کے رازق، تری تذلیل کیے جاتا ہے
میں بھی باہوں کا سہارا دے کر —
تیری آئندہ کی توہین کا مجرم بن جاؤں

www.kitaabistan.com

میراجی

مشرق میں اَن گنت سالوں کے دباؤ سے مسلا ہوا بوسیدہ خیال عورت کے بارے میں یہ ہے کہ عورت فطرۃً بری ہے اور مشرق ہی پر کیا منحصر ہے، مغرب میں بھی اس وقت تک جبکہ عورت نے اپنی نسائی طاقتوں سے قطع نظر اپنی قوت ارادی اور اپنی پیہم تگ و دو سے یہ ثابت نہ کر دیا کہ عورت بھی جسمانی اختلاف کے علاوہ مرد کے برابر کی چوٹ ہے۔ عام خیال یہی رہا اور پھر عورت کی آزادی کا زمانہ شروع ہوا۔ یہ زمانہ ہمارے ہاں گزشتہ جنگِ عظیم کے بہت بعد میں شروع ہوتا ہے۔ اُس سے پہلے ہمارے مرد، ہماری عورتوں کو صرف تعلیم نسواں کا لالچ دے کر ہی ہر طرح سے اپنے قابو میں رکھنا چاہتے تھے لیکن ہونی بدلتے ہوئے زمانہ کے ساتھ ہر طرح سے بدلتی ہوئی باتوں کا تقاضا کرتی ہے چاہے مشرق ہو یا مغرب، اور آج ہماری سماج میں بھی عورت کا درجہ وہ نہیں جو آج سے ۔مثال کے طور پر۔ بیس پچیس سال پیش تر تھا۔ اُس وقت ہم پرانے خیالات کے اثر سے صرف یہی سمجھتے تھے کہ عورت کی دو قسمیں ہیں۔ نیک عورت اور بدعورت۔ اچھائی اور برائی کے درمیانی رنگ ہمارے لئے نمایاں نہیں ہوئے تھے۔ ہم عورت کو گھر کی بی بی یا بازار کی رنڈی سمجھتے تھے، مگر آج۔ آج عورت گھر کی بی بی ہے، آج عورت اسکول یا کالج میں پڑھنے والی، تانگے لاری یا سائیکل پر آنے جانے والی، اپنی سہیلیوں یا اپنے مرد دوستوں سے ملنے والی ایک فرد بھی ہے اور دوسری طرف آج عورت صرف رنڈی ہی نہیں بلکہ آج وہ بغیر کسی مذہبی یا قانونی بندھن کے کسی مرد کے ہاں رہنے والی یا مستقل یا عارضی طور پر مرد کو مشکور کر کے اس کی اقتصادی حالت سے فائدہ اٹھانے والی یا کھلم کھلا یا چھپ چھپا کر کسی نوجوان سے ملنے والی ایک فرد بھی ہے۔

اس نظم کی عورت ایک ایسی عورت ہے جو کسی مرد سے کسی مذہبی یا قانونی بندھن کے بغیر اقتصادی مدد حاصل کرتی ہے، جسے "شہر کا سب سے بڑا مردِ لئیم" (جو شاید جگت سیٹھ ہے کیونکہ شاعر کی نظر میں سب سے امیر آدمی ہے) جسم کی مُزدِ شبانہ دے کر ہی سمجھتا ہے کہ وہی اس عورت کا رازق ہے اور یوں شاعر کی نظر میں اس عورت کی نسائیت کی "تذلیل کئے جاتا ہے"۔ لیکن اگر یوں ہے تو یہ بظاہر نظروں سے چھپا ہوا ایک عام سماجی حادثہ یا المناک واقعہ ہے۔ یہ دو افراد کی مفاہمت ہے جس میں کسی تیسرے انسان کو کچھ کہنے سننے کی گنجائش نہیں۔ پھر یہ تیسرا فرد ——— یہ شاعر کیوں آن ٹپکا۔ بات یہ ہے کہ اس نظم کی داشتہ مردِ لئیم کی کوئی بال بندھی غلام نہیں ہے۔ وہ ایک خدمت کرتی ہے اور اس کا معاوضہ اسے مل جاتا ہے۔ جب کبھی کہیں مردِ لئیم کو اس خدمت کی حاجت ہو، اس کی حاضری لازمی ہے، باقی وقت کے لئے وہ اپنی آپ مالک ہے، مختار ہے، جی چاہے مجھ سے ملے، جی چاہے آپ سے ملے، اور جی چاہے تو اس نظم کے شاعر سے ملے۔ آپ اس سے بہت دور ہیں۔ اسے جانتے نہیں۔ مجھے اس کے خلوت کے لمحوں تک بار نہیں۔ چنانچہ وہ گاہے گاہے اس شاعر سے ملتی ہے۔ ان کا یہ ملنا کیسا ہے؟ کیا یہ ایک سماجی فعل ہے جو خلوت و جلوت میں یکساں آسانی سے پورا ہو سکتا ہے یا۔ ٹھہریئے "پہلی ملاقات" کا ذکر تو شاعر خود کرتا ہے۔ ظاہر ہے یہ ملاقات شاعروں کی اصطلاحی ملاقات یعنی وصل نہ تھی۔ ایک سرسری ملاقات تھی، ایک تعارف جس میں شاعر کی باریک بین نگاہوں نے اس عورت کے خندۂ بے باک سے یہ اندازہ لگایا کہ یہ قہقہہ بے ساختگی سے مبرا ہے۔ یہ قہقہہ ایک گریز، ایک فرار کی کیفیت لئے ہوئے ہے۔ مگر ایسی عورت کو جس کا کام ہی ہنستا ہنسانا، کھیلنا کھلانا ہو، فرار کی کیا ضرورت ہے اس کے جواب میں شاعر نے فیصلہ کیا کہ کوئی "الم زہرہ گداز"، اس عورت کی "روح کو کھوکھلا کرتا چلا جاتا ہے"، مگر وہ غم کیا ہے۔ شاید اس غم کا تجسس ہی شاعر کو پہلی ملاقات کے بعد دوسری تیسری بلکہ چوتھی ملاقات پر مجبور کرتا رہا ہے۔ یہاں تک کہ باہمی تعلقات نہ صرف "وابستگیِ شوق" تک پہنچ گئے بلکہ شاعر کے سینے میں "وہ دل سوزی بھی بیدار ہو چکی"، جس کی وجہ سے شاعر ایسے "مہجورِ ازل مجبورِ ازل ہیں"۔ یہاں ایک منٹ کے لئے ٹھہریئے۔ اس ٹکڑے سے شاعر کی ذہنی نشو و نما پر روشنی پڑتی ہے۔ یعنی وہ ایک ایسا مرد ہے جس کی جنسی تسکین ہر پہلو سے مکمل نہیں ہوئی۔ جس کی زندگی میں پہلی بار ایک ایسی عورت آئی ہے جو نہ محض گھر کی سیدھی

سادی بی بی ہے نہ بازار کی چھتر رنڈی۔ جو گھر کی بی بی رہنا چاہتی ہے، کیونکہ شاعر سے بے تکلفی کے بعد یعنی یہ ظاہر کر دینے کے بعد کہ وہ محض ایک امیر کی داشتہ ہے، ایک روز اپنی حالت پر آنکھوں سے اشک بہانے لگتی ہے۔ مگر کیوں؟ شاید وہ اپنی مجبوری کو ظاہر کر رہی ہے، اپنے طرزِ زندگی کا جواز پیش کر رہی ہے تاکہ شاعر کی نظر میں کم سے کم اس جذباتی شاعر کی نظر میں اس کا مرتبہ نسبتاً بلند ہو جائے، یا شاید اس کی ذات میں شاعر کی دلچسپی سے اس کے دل میں کوئی مبہم سی امید، کوئی دھندلی سی توقع جاگی ہے کہ یہ شخص، یہ شاعر مجھے اس امیر کے چنگل سے چھڑا کر اپنی پناہ میں لے لے لیکن کیا شاعر اس کے لئے تیار ہے؟ ہاں!۔ مگر کیوں؟ کیا وہ اس عورت پر اس درجہ عاشق ہے؟ نہیں، کیوں کہ وہ محض "نفسِ خود بیں کی تسلی" کے لئے یہ قدم اٹھا سکتا ہے۔ بھئی بڑا کام کیا ایک بے چاری عورت کو فحشگی سے چھڑایا۔ سماجی اصلاح کی وغیرہ وغیرہ۔ مگر اس آمادگی تک پہنچتے پہنچتے ایک اندیشہ بھی جاگا کہ اگر میں نے اس عورت کو اس کی موجودہ مصیبت سے چھڑایا تو میں بھی اس مرولیئم کی طرح محض اس کی روزی ہی کا کفیل ہو سکوں گا۔ نتیجہ۔ شاعر اس عورت کو نکاح میں نہیں لا سکتا، کیوں؟ شاید اس میں اس کی ہمت نہیں۔ وہ سماج کی روایتی قدروں کا قیدی ہے، اُس کا نفسِ خود بیں اسے صرف دھوکا دے رہا ہے کہ وہ یہ کام کر سکتا ہے، یا شاید وہ پہلے ہی شادی شدہ ہے۔

نظم کا قصہ ختم ہوا۔ نظم کی سب سے نمایاں خوبی اور دلچسپی میری نظروں میں اس کے کردار ہیں۔ ایک اس کی غمزدہ ہیروئن جو نہ گھر کی بی بی ہے، نہ اسکول یا کالج کی آزادہ رو لڑکی، نہ محض رنڈی، بلکہ عورت کے تصور کی سماجی دھنک میں کسی درمیانی رنگ کی ترجمان اور دوسرے اس کا بزدل ہیرو جو اپنی عشرت پرستی کو تسکین دے سکتا ہے۔ اس وقت کوئی نفسی الجھن اس کے رستے کی روک نہیں بنتی۔ کیونکہ وہ خود جسمانی لذت کی بلندیوں کو چھو رہا ہے۔ مگر جب عورت کو سماجی لحاظ سے بلند کرنے کا سوال پیدا ہوتا ہے تو وہ اپنے اخلاق کی (نام نہاد) بہانہ طراز) اخلاقی بلندی کو راہ میں حائل کر لیتا ہے اور یوں کم سے کم اپنی نظر میں ہر طرح کی ذمہ داری سے بچ جاتا ہے۔ شاعر کی بزدلی کی ایک دلیل اور بھی ہے وہ نظم میں صاف طور پر کوئی پختہ سبب بیان نہیں کرتا کہ اس وجہ سے وہ ایک عورت کو اپنی بی بی بنانے سے قاصر ہے گویا اس نظم کا مرد ایک عام مرد ہے۔ مگر اس نظم کی عورت ایک خاص عورت ہے۔

رقص

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے
زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں
ڈر سے لرزاں ہوں کہیں ایسا نہ ہو
رقص گہ کے چور دروازے سے آ کر زندگی
ڈھونڈھ لے مجھ کو نشاں پا لے مرا
اور جرمِ عیش کرتے دیکھ لے!

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے
رقص کی یہ گردشیں
ایک مبہم آسیا کے دور ہیں
کیسی سرگرمی سے غم کو روندتا جاتا ہوں میں!
جی میں کہتا ہوں کہ ہاں،
رقص گہ میں زندگی کے جھانکنے سے پیشتر

www.kitaabistan.com

کلفتوں کا سنگریزہ ایک بھی رہنے نہ پائے!

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے
زندگی میرے لیے
ایک خونیں بھیڑیے سے کم نہیں
اے حسین و اجنبی عورت اسی کے ڈر سے میں
ہو رہا ہوں لمحہ لمحہ اور بھی تیرے قریب،
جانتا ہوں تو مری جاں بھی نہیں
تجھ سے ملنے کا پھر امکاں بھی نہیں
تو مری ان آرزوؤں کی مگر تمثیل ہے
جو رہیں مجھ سے گریزاں آج تک!

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے
عہدِ پارینہ کا میں انساں نہیں
بندگی سے اِس در و دیوار کی
ہو چکی ہیں خواہشیں بے سوز و رنگ و ناتواں
جسم سے تیرے لپٹ سکتا تو ہوں
زندگی پر میں جھپٹ سکتا نہیں!
اس لیے اب تھام لے
اے حسین و اجنبی عورت مجھے اب تھام لے!

میراجی

راشد کے متعلق میں ایک اور جگہ بھی کہہ چکا ہوں کہ اس کے سوچنے کا انداز مغربی ہے، شاید اسی لئے اس کی نظموں کا انداز بھی عموماً مغربی ہوتا ہے۔ اس نظم میں رقص گھر ہی کو لیجئے خالصتہً مغرب کی چیز ہے، اگرچہ بمبئی اور کلکتہ ایسے شہروں میں اب اسے ہندوستانی بھی نواز رہے ہیں اور اس لئے پڑھے لکھے یا سینما کے شائق انسانوں کے لئے اس نظم میں کچھ زیادہ اجنبیت نہیں ہونی چاہئے۔ راشد کی نظموں میں یہ بات اکثر موجود ہے کہ وہ ایک جھجکتے ہوئے تھکے ماندے انسان کا تصور پیش کرتا ہے۔ ایک ایسے انسان کا تصور جس کے ذہن پر تہذیب و تمدن کی الجھنوں کا اثر ذرا حد سے زیادہ ہوا ہو جو کسی بات سے جی بھر کر پورے طور پر لطف اندوز نہ ہو سکتا ہو، ایک نقطے سے ہٹ کر دوسرے نقطے تک جاتا ہو اور پھر دوسرے سے تیسرے تک۔ اس نظم میں بھی اس کی عصبیت اسے زندگی کی وسعت اور ہماہمی سے تنگ آ کر رقص گھر کے اندر لے گئی ہے اور اگرچہ وہ کہتا ہے کہ رقص کی گردشیں ایک خیالی چکی ہیں اس کے غم کو پیس رہی ہیں۔ نہیں، رقص کی گردشوں میں اس کے پاؤں غم کو روند رہے ہیں۔ لیکن اسے اب بھی خدشہ ہے کہ کہیں زندگی، وہ زندگی جس سے وہ گریزاں ہو کر رقص گھر کی پناہ میں آیا ہے، اس کا کھویا ہوا سراغ پا لے: "اے مری ہم رقص! مجھ کو تھام لے"۔ اس مصرعے کا تواتر ہی ظاہر کر رہا ہے کہ اسے زندگی کے قریب آ جانے کا اندیشہ کس قدر ستا رہا ہے۔ اور وہ گویا اپنی ہم رقص سے چپٹ رہا ہے، اس میں اپنے آپ کو کھو دینا چاہتا ہے اس کے لئے اسے اتنی پناہ کافی نہیں۔ شاید ابھی وہ اس حقیقت سے بے خبر ہے کہ ایسی حرکت بعض دفعہ "زندگی" کی تخلیق کا باعث بھی بن جایا کرتی ہے۔ لیکن ہمیں اپنے دل میں یہ خیال نہیں لانا چاہئے کیونکہ اس کی ہم رقص اس کے لئے اجنبی ہے اس قدر کہ اس سے دوبارہ ملنے کی بھی کوئی صورت نہیں۔ اس کی یہ دل لگی ہنگامی ہے۔ ایک علاج کی حیثیت رکھتی ہے اور کہیں اس کی ہم رقص، وہ حسین اور اجنبی عورت، رقص میں اس کے غیر معمولی جوش سے کسی طرح کا شک نہ

www.kitaabistan.com

کرنے لگے۔ اس لئے وہ اسے صاف طور پر کہہ رہا ہے کہ اس میں اسے صرف ایک مماثلت نظر آتی ہے اس کا یہ جوش کسی قدیم مرد کی وحشت نہیں ہے، اس کی خواہشیں تو تہذیب کی چار دیواری کے آگے متواتر سر جھکائے رہنے سے اپنی قدیم شدت کھو چکی ہیں' اس سے کسی طرح کا خطرہ غلط نظری ہے۔ وہ تو رقص میں صرف جسم سے لپٹ سکتا ہے اور بس۔ زندگی پر وہ نہیں جھپٹ سکتا یہاں زندگی کے دو مفہوم ہو سکتے ہیں۔ ایک وہ زندگی جو رقص گھر کے باہر ہے، جسے چھوڑ کر جس سے تنگ آکر شاعر اس چار دیواری میں آیا ہے۔ اور دوسرے وہ زندگی جو اسے اس وقت اپنے آس پاس اپنے پہلو میں دکھائی دے رہی ہے۔

راشد کے اس ٹکڑے سے آزاد نظم کے فنی فوائد کا اظہار بھی ہوتا ہے' اس کی بحر سے رقص کا بہاؤ ظاہر ہے، بنیادی رکن فاعلاتن ہے جھٹکے دیتا ہوا اور ہر گردش کو پورا کرتا ہوا رکن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن "فاعلا" میں بہاؤ ہے اور "تن" کا ٹکڑا اس بہاؤ کو روک کر گردش کے دوسرے آدھے دائرے میں لے جاتا ہے۔ متواتر جب یہ پورا رکن دو یا چار بار چلتا ہے تو اس کے بہاؤ کا زور بڑھ جاتا ہے اور آخر میں فاعلن یا فاعلات کا چھوٹا رکن روک کا کام دیتا ہے۔

نظم کے شروع سے آدھے حصے تک شاعر ابھی رقص میں پوری طرح گم نہیں ہوا' اس لئے لمبے مصرعوں کے درمیان میں کہیں کہیں چھوٹے چھوٹے مصرعے بھی آجاتے ہیں جو رقص کے بہاؤ کو کسی حد تک کم کر دیتے ہیں۔ جیسے دوڑنے میں کوئی شخص کبھی کبھی ٹھہر کر سانس لے لے لیکن آدھی نظم کے بعد سے بہت دور تک مصرعوں کی لمبان باقاعدہ چلی جاتی ہے۔ اب شاعر رقص کے بہاؤ میں اس کی گردشوں میں' گردشوں کے آخر میں جھٹکے دیتی ہوئی پہلو بدلنے والی حرکتوں میں کھو چکا ہے۔ صرف آخر میں پہنچ کر جب شاید اسے اس کا احساس ہوتا ہے کہ وہ اظہارِ نفسی کر چکا' ایک دو چھوٹے مصرعوں کی آمد ہوتی ہے۔

رقص کے جس بہاؤ کی اس نظم کے "ہیرو" کی ذہنی کیفیت کے لحاظ سے ضرورت تھی۔ فن کار نے بنیادی رکن فاعلاتن اس کے عین مطابق منتخب کیا ہے۔ مفاعیلن، فعولن، فعلن، مفتعلن، فاعلن کسی اور رکن میں ایسا بہاؤ' ایسی گردش اور ایسے جھٹکے نہیں ہو سکتے تھے۔

نظم میں ایک جگہ شاعر اس بات کا اظہار کرتا ہے کہ اس رقص سے وہ یوں محسوس کر رہا ہے گویا ایک مبہم سی چکی چل رہی ہے اور وہ اپنے غموں کو پاؤں تلے روندتا چلا جا رہا ہے۔ اس بنیادی رکن کی گردش اور جھٹکوں میں کسی چکی کی گولائی ایسی کیفیت بھی موجود ہے۔

زنجیر

گوشۂ زنجیر میں
اک نئی جنبش ہویدا ہو چلی
سنگِ خارا ہی سہی، خارِ مغیلاں ہی سہی
دشمنِ جاں، دشمنِ جاں ہی سہی
دوستی سے دوست گریباں ہی سہی
یہ بھی تو شبنم نہیں
یہ بھی تو مخمل نہیں، دیبا نہیں، ریشم نہیں!

ہر جگہ پھر سینۂ نخچیر میں
اک نیا ارماں، نئی امید پیدا ہو چلی
حجلۂ سیمیں سے تو بھی پیلۂ ریشم نکل
وہ حسیں اور دور افتادہ فرنگی عورتیں
تو نے جن کے حسنِ روز افزوں کی زینت کے لیے

سا ہا بے دست و پا ہو کر بُنے ہیں تار ہائے سیم و زر
ان کے مردوں کے لیے بھی آج اک سنگین جال
ہو سکے تو اپنے پیکر سے نکال

شکر ہے دُنبالۂ زنجیر میں
اک نئی جنبش، نئی لرزش ہویدا ہو چلی
کوہساروں، ریگ زاروں سے ندا آنے لگی
ظلم پروردہ غلامو، بھاگ جاؤ
پردۂ شبگیر میں اپنے سلاسل توڑ کر
چار سو چھائے ہوئے ظلمات کو اب چیر جاؤ
اور اس ہنگامِ باد آورد کو
حیلۂ شبخوں بناؤ!!

میراجی

راشد کی اس نظم میں ایک ایسے ملک کا نقشہ نہایت نفیس کنایوں اور استعاروں سے بیان کیا گیا ہے جو سال ہا سال سے غلامی کی بے بسی اور مشقت میں زندگی بسر کر رہا ہو۔ نظم کے دوسرے اور تیسرے بند کا مفہوم نسبتاً آسانی سے سمجھ میں آ جاتا ہے لیکن پہلا بند ذرا الجھن میں ڈالنے والا ہے۔ دوسرے بند میں پیلۂ ریشم اور تیسرے بند میں ہنگامِ باد آورد کے معنی جلد ہی متعین ہو جاتے ہیں لیکن پہلے بند میں سنگِ خارا، خارِ مغیلاں، دوست وغیرہ کے استعارے ذرا مبہم دکھائی دیتے ہیں۔ اگر مفہوم کا تسلسل قائم کرنا چاہیں تو دوسرے بند کو پہلا اور پہلے کو دوسرا بند سمجھ کر پڑھنا چاہیئے یوں صرف دو تصور قائم ہو سکیں گے یعنی پہلی تصویر اپنے حجلۂ سیمیں میں مصروفِ مشقت پیلۂ ریشم کی اور شاعر اسے باہر نکلنے کو کہہ رہا ہے۔ کیونکہ ہر جگہ سینۂ زنجیر میں ایک نیا ارمان، نئی امید پیدا ہونے کو ہے۔ یہ پہلی تصویر سمٹی ہوئی ہے۔ اور دوسری تصویر پھیلی ہوئی یعنی شاعر کی للکار کے اثر سے کوہساروں، ریگ زاروں سے اس کی گونج پلٹ کر آ رہی ہے۔ گویا اس کی دعوتِ عمل کامیاب ثابت ہوئی ہے۔ لیکن ان دو تصویروں کے تعین کی صورت میں درمیانی بند (جو اب پہلا بند ہے) کچھ بے جا معلوم ہوگا۔ نیز عنوان (زنجیر) اور اس کے متعلقات حشو محسوس ہوں گے۔ اس لئے اب ہم پھر نظم کی پہلی یعنی موجودہ صورت کی طرف آتے ہیں، شاعر کے ذہن میں ایک ملک کی غلامی کا تصور ہے، پابندی کا اور وہ ملک اسے پابہ زنجیر ہستی معلوم ہوتا ہے۔ ایک ایسی ہستی جس کی فعالیت محض اپنی غلامانہ مشقت تک محدود ہو کر رہ چکی ہے۔ یہ غلامانہ مشقت کولھو کے بیل کی سی کیفیت ہے، اس کے ذہن کو ریشم کے کیڑے کی طرف لے جاتی ہے اور اس رغبت کا ایک اور

www.kitaabistan.com

سبب یہ ہے کہ اس کے خیال میں اس غلام کی محنت اور مشقت کا تمام ثمرہ ایک دور کے ملک میں وہاں کی عورتوں کی آرائش اور زینت میں صرف ہوتا ہے۔ غالباً عورتوں کا دھیان آتے ہی حجلۂ سیمیں شبنم، مخمل، دیبا، ریشم وغیرہ ایسے الفاظ اس کے ذہن میں آتے ہیں۔ غلام کا بنایا ہوا سامان عورتوں کی زینت کے لئے بھیجا جاتا ہے۔ یہ خیال اس کے ذہن کو ریشم کے کیڑے کے ملک کی گزشتہ تاریخ کا ایک تلخ واقعہ یاد دلاتا ہے۔ جب پیلۂ ریشم کو دستِ بریدہ بنا دیا گیا تھا۔ "بے دست و پا ہو کر" اسی نسبت سے ہے۔ نیز اس نسبت سے بھی کہ پیلۂ ریشم بھی اپنے حجلۂ سیمیں کے اندر سمٹا سمٹایا بے دست و پا ہیولیٰ ہے۔

نظم کے تسلسل کو آسان صورت میں رکھنے کے لئے مصرعوں کی ترتیب یوں ہوگی:

مصرعوں کا مجوزہ شمار	موجودہ شمار
۱	۸
۲	۹
۳	۱۰
۴ تا ۸	۳ تا ۷
۹ تا ۱۳	۱۱ تا ۱۵
۱۴ تا ۱۵	۱ تا ۲

اور دوسرا بند موجودہ شمار کے لحاظ سے ۱۶ تا ۲۳ ہوگا۔

لیکن اب بھی چار سے آٹھ کا مجوزہ اور ۳ سے ۷ کا موجودہ شمار واضح نہ ہو سکے گا۔ اسی لئے ذیل کا مکالمہ معاون ہو سکتا ہے:

شاعر : ہر جگہ پھر سینۂ پنجیر میں ایک نیا ارمان، نئی امید پیدا ہو چلی (اسی لئے) حجلۂ سیمیں سے تو بھی پیلۂ ریشم نکل!

پیلۂ ریشم : اس وقت اگر میں نے جنبش کی تو میں بالواسطہ (ج) کی مدد کروں گا جو اپنی بربریت اور ظلم اور سختی کے باعث سنگِ خارا ہیں۔

شاعر : سنگِ خارا ہیں تو سنگ خارا ہی سہی۔

پیلۂ ریشم : نیز میں بالواسطہ (د) کی مدد کروں گا جو اپنے عمل کی تیزی اور اپنے مظالم کی تندی کے باعث خارِ مغیلاں ہیں۔

شاعر : خارِ مغیلاں ہی سہی۔

پیلۂ ریشم : اس کے علاوہ یہ سنگِ خارا اور خارِ مغیلاں (ا) سے دست و گریباں ہیں جو میرا دوست ہے۔

شاعر : دوست سے دست و گریباں ہیں تو اس کے باوجود اے پیلۂ ریشم! نکل! کیونکہ یہ دوست بھی تو سنگِ خارا اور خارِ مغیلاں ہی کی نوع سے ہے، یہ بھی تو شبنم نہیں مخمل نہیں، دیبا نہیں، ریشم نہیں، اور یہاں پہنچ کر جب شاعر کے ذہن میں مخمل، دیبا ریشم کا خیال آتا ہے تو اس کا ذہن پیلۂ ریشم کی گزشتہ تاریخ کی طرف رجوع ہو جاتا ہے اور وہ گریز کرتا ہے کہ اے کیڑے تو نے جن عورتوں کے لئے سال ہا سال تار ہائے سیم و زر بُنے ہیں ان کے مردوں کے لئے بھی آج ایک جال بنا دے۔ معلوم نہیں اس پیلۂ ریشم پر اس وعظ کا کیا ردِ عمل ہوتا ہے۔ لیکن شاعر کے ذہن میں یہ عکس پیدا ہوتا ہے کہ اب قیدی کی زنجیر جو ڈھیلی پڑی تھی تن گئی ہے۔ کیونکہ اس کے کھونٹے والے حصے میں (دنبالۂ زنجیر میں) نہ صرف جنبش بلکہ ایک لرزش پیدا ہو چلی ہے یہاں اس کا بھی لحاظ رہے کہ جنبش کا وقفہ کم اور لرزش کا زیادہ ہوتا ہے۔ جنبش محض ایک حرکت ہے اور لرزش ایک متواتر حرکت۔ چنانچہ لرزش سے قیدی کی فعالیت کا ثبوت ملتا ہے۔ اسی طرح کا ایک کنایہ دوسرے مصرعے (اک نئی جنبش ہویدا ہو چلی) میں ہے۔ "نئی" کیوں؟ اسی لئے کہ پہلی جنبش غلامانہ مشقت کی ضرورت سے تھی، یہ دوسری جنبش نئی ہے، یہ غلامی کو دور کرنے کے لئے ایک حرکت ہے۔

اپنے استعاروں اور کنایوں کی بنا پر شاعر کی یہ نظم ایک بلند درجہ رکھتی ہے۔ نیز سیاسی لحاظ سے غالباً راشد کی یہ پہلی خالص نظم ہے، اگرچہ اس میں بھی فرنگی عورتوں اور اُن کے حسنِ روز افزوں کی زینت کا احساس اس کی جنسی رغبت کی غمازی کرتا ہے اور یہ خیال ہمارے دل میں لاتا ہے کہ شاید اسی قسم کی عورتوں کے حضور میں ناکامی ہی شاعر کے لئے اس للکار کی تحریک کا باعث ہوئی ہے لیکن اگر یوں ہے بھی تو یہ نفسِ لاشعوری کی بات ہے۔

www.kitaabistan.com

یارانِ سرِ پُل

انہونیوں کے خواب سے
انہونیوں کے مرحلۂ ناب سے،
جاگے ہوئے کچھ لوگ
اب ہونیوں کے پُل پہ کھڑے کانپتے ہیں
کندھوں پہ اُٹھائے ہوئے نعروں کے بیاباں
اک گونج ابھی ان کے تعاقب میں ——
یہ جس سے لرزاں!
(کیا یہ ہے سزا ان کی
جو زیبائی کو،
یا نور کو،
یا ہست کی دارائی کو،
برباد کریں؟)
ہم کیسے سزا یافتہ ہیں

اِن لوگوں میں اک میں بھی ہوں
میں اِن کے سوا کچھ بھی نہیں ہوں
ٹوٹے ہوئے اُس پُل سے لگے دوستو،
ہم کیسے سزا یافتہ ہیں!

پھر حافظے کے بجھتے الاؤ میں تلاشیں

وہ زخم کہ جو رِس نہ سکے تھے؟
پھر پُل کے کٹہرے سے لگے اپنے گناہوں کی صدائیں ناپیں؟
دریا کے سیہ جھاگ میں ——
دیکھی تھیں کبھی تیرتی لاشیں ——
پھر اپنے وجودوں کے حبابوں کو بکھرتا پائیں؟
—— ہم کیسے سزا یافتہ ہیں!

اے پُل سے لگے دوستو!
تم ہر زہ سرائی کی بلندی سے چھلانگے تھے، مگر حیف
کُھل پائے نہ صرصر میں تمہارے چھاتے
(بے چارگیِ برگ! جو آغوشِ ہوا میں رہ جائے)
اتنا نہ ہوا اپنی خبر ہی لاتے!

ہم چُپ ہیں، مگر لفظ ہمیں بول رہے ہیں
الفاظ یہ کہتے ہیں:
سرابوں کی تپش پیتے رہے ہو
شبنم کی ہوس جیتے رہے ہو
صحرا ہی کو اب شبنموں کے خواب دکھاؤ ——
مانا کہ کسی نے وہ تنہ پھینکا ہے پُل پر
گم جس سے ہے آئندہ کا پرتو ہم سے،
پھیلے ہوئے لمحوں میں اُلجھ جانے کا ڈر ہے،
ہاں وقت ابھی زندہ ہے

www.kitaabistan.com

سایوں کی طرح تر دہ نہیں ہے

پھر لفظ ہمیں بول رہے ہیں
گزری ہوئی تاریخیں کبھی یاد دلاتے ہیں،
کبھی ٹھہرے ہوئے نقطے، لکیریں؛
—— اس "ایک" کے بارے میں نہیں جانتے کچھ بھی
وہ "ایک" ابھی جس کا کوئی نام نہیں ہے۔
خرشید کہ نومید تھا گھر لوٹ گیا تھا
اب اپنے طلوعوں کی ذکاوت کو کہ جس سے
اب تک ہیں سیہ تاب ہمارے چہرے
پھر ہم سے چھپالے، نہیں یہ ہو نہیں سکتا!
اس پل پہ قدم سرد ہوے سرد
بس آؤ کہ پھر شہر کو لوٹیں
کہتے ہیں کہ ہر شعر وہیں، نغمہ وہیں ہے
انہونیاں پھر راستہ کاٹیں، نہیں یہ ہو نہیں سکتا!
اے شہر، ہم آئے
فانوسوں کے، میلوں کے
جواں میوہ فروشوں کے جواں شہر
اے ہست کے صحنوں میں نئے سجدہ گزاروں کے
جہاں شہر
اے میری اذاں شہر!

●

وزیر آغا

مجھے اعتراف ہے کہ میں نے جب آپ کی نظم "یارانِ سرِ پل" پڑھی تو میں پہلی قرأت میں اس کے مفہوم تک رسائی حاصل نہ کر سکا۔ تاہم نظم کی رواں دواں کیفیت اور بعض لفظی تصویروں (مثلاً کندھوں پہ اٹھائے ہوئے نعروں کے بیاباں، حافظے کا بجھتا الاؤ کھل پائے نہ صرصر میں تمھارے چھاتے وغیرہ) نے مجھے متاثر کیا۔ زبان کی تازگی کا بھی احساس ہوا (مثلاً پھر لفظ ہمیں بول رہے ہیں۔ انہونیاں پھر راستہ کاٹیں اور ایک گونج ابھی ان کے تعاقب میں ہے وغیرہ) نیز نظم میں ایک جادوگری کی سی فضا ابھری ہوئی محسوس ہوئی۔ جیسے کسی ساحر نے خلقِ خدا کو اپنی شہنائی کی آواز سے سحر زدہ کر کے اور شہر سے نکال کر دریا کنارے لا کھڑا کیا ہو۔ اور اب شاید دوسرے ہی لمحے دریا کی سیہ جھاگ میں لاشیں ہی لاشیں تیرتی ہوئی نظر آئیں۔ سو پہلی قرأت میں مجھے نظم کے مفہوم کے بجائے اس کی پراسرار فضا نے متاثر کیا جو نظم پہلی ہی قرأت میں مجھے یوں احساسی سطح پر متاثر نہ کر سکے۔ میں اسے جسمانی لمس سے تہی قرار دیتا ہوں۔ اب اگر مجھے بتایا جائے کہ اس نظم میں تو فلاں انوکھا خیال، بلند آدرش یا انقلابی نظریہ پیش ہوا ہے تو میرے لئے یہ سب بے معنی ہے۔ نظم سے میرا پہلا مطالبہ یہ ہے کہ وہ اپنے جسمانی لمس سے میرے خون میں ایک ہیجانی کیفیت پیدا کر دے اگر وہ اس میں کامیاب نہیں تو پھر اسے دوسری بار پڑھنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔

جب میں نے اس نظم کو دوسری بار پڑھا تو اس کا مرکزی خیال ایک حد تک واضح ہو گیا۔ ممکن ہے میرے اولین احساس نے اس مرکزی خیال تک رسائی پانے میں میری

www.kitaabistan.com

مدد کی ہو۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ خیال اس خوبی سے بیان ہوا کہ دوسری ہی قرأت میں از خود ایک بڑی حد تک صاف ہو کر نکھر آیا۔ تاہم میں اسے نظم کی خوبی سمجھتا ہوں کہ اس کے اولین مطالعے سے جو احساس ابھرے وہ اس کی دوسری قرأت سے ابھرنے والے مفہوم سے ہم آہنگ ہو۔ ملحوظ رہے کہ نظم کے مفہوم کا بالکل صاف ہونا بعض اوقات نظم کے سپاٹ پن اور خیال کی کم مائگی کے باعث بھی ہوتا ہے۔ اس وضع کی "دو اور دو چار" مارکہ نظمیں اکثر دیکھنے کو مل جائیں گی لیکن اگر نظم کا مفہوم اس کی تہ داری کے باوصف ایک بڑی حد تک صاف ہو تو یہ نظم کی ایک اضافی خوبی ہے۔

"یارانِ سرپل" ایسے لوگوں کی داستان ہے جو کسی اونچے آدرش، کسی ارفع منزل کی تلاش میں گھروں کی عافیت سے کنارہ کش ہو کر چل پڑے۔ کس خاص جذبے کے تحت انھوں نے یہ قدم اٹھایا، اس کے بارے میں نظم چپ ہے لیکن اس اضطراری کیفیت کے شواہد جا بجا ملتے ہیں جو گویا انبوہ کے نعروں کی پیداوار تھی۔ دوسرے لفظوں میں یہ لوگ اپنی ہی اجتماعی آواز کے سحر میں اسیر ایک سفر پر روانہ ہوئے لیکن جب وہ ایک جھٹکے کے ساتھ بیدار ہوئے تو انھوں نے دیکھا کہ وہ ایک پُل پر کھڑے ہیں۔ پل ٹوٹا ہوا ہے اور اس کے نیچے دریا کی وہ سیہ جھاگ ہے جس میں لاشیں تیرتی ہیں۔ معاً ذہن پُل سے وابستہ بعض مذہبی تصورات کی طرف بھی مبذول ہوتا ہے، اور یہ عقدہ بھی کھلتا ہے کہ پل کے کٹہرے سے لگے ہوئے یہ لوگ (جن میں شاعر بھی شامل ہے) کیوں اپنے گناہوں کی صداؤں کو ناپنے لگے ہیں۔ نیز اس قدر خوف زدہ کیوں ہیں؟ اس نظم میں پل کو بڑی اہمیت حاصل ہے کہ یہ دو دنیاؤں کے درمیان ایک لرزتی ڈولتی ہوئی کیفیت ہے۔ یہ مقام دراصل ایک سوالیہ نشان بن کر ابھرا ہے۔ ایک طرف سرابوں کی تپش اور صحرا کی خشکی ہے اور دوسری طرف وہ شہر جہاں فانوسوں کے میلے لگتے ہیں اور شعر و نغمہ کی کیفیات اور جوان میوہ فروشوں کی ادائیں دل کو موہ لیتی ہیں۔ اب ان لوگوں کو فیصلہ کرنا ہے کہ وہ کس طرف جائیں۔ لیکن نظم سے ظاہر ہے کہ وہ سحر جس میں مبتلا ہو کر ان لوگوں نے آگے بڑھنے کی کوشش کی تھی، اب ٹوٹ چکا ہے۔ اب وہ کوئی قدم اٹھاتے ہوئے ڈر رہے اور کسی بہانے اس شہر کو لوٹ جانا چاہتے ہیں جہاں عافیت اور سکون کا راج ہے، چنانچہ جب نظم فیصلہ کن مدارج پر پہنچتی ہے اور شاعر شہر کی تعریف میں رطب اللسان ہوتا ہے تو اس کے الفاظ میں طنز کا شائبہ بھی محسوس ہونے لگتا ہے۔ جیسے وہ کہہ رہا ہو کہ لوگ ایک اضطراری کیفیت کے

تحت بڑے بڑے عزائم تو باندھ لیتے ہیں لیکن وقت آنے پر خوف زدہ ہو کر لوٹ جاتے ہیں اور اس لوٹ جانے کا جواز تلاش کرنے کی مضحکہ خیز حرکت کے بھی مرتکب ہوتے ہیں۔

میں "یارانِ سرپل" کو ایک علامتی نظم کہوں گا ——— علامت کے سلسلے میں ان دنوں خاص گرما گرم بحث ہو رہی ہے اور شعرا کو "استعارہ پسند" اور "علامت پسند" کے القاب بخشنے کی روش عام ہے۔ پھر ان دنوں یہ فیشن بھی خاصا مقبول ہے کہ نظم کی علامتوں کی نشاندہی کی جاتی ہے۔ جیسے یہ کہا جائے "دیکھا یہ ہیں اس کی علامتیں اور اس لئے یہ ہوئی نا علامتی نظم"! اس سلسلے میں یہ عرض کروں کہ علامت ایک چھوئی موئی ہے۔ آپ جب اس کی نشاندہی کے لئے اسے چھوتے ہیں تو یہ فوراً کملا جاتی ہے اور "نشان" بن جاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں علامت کی پراسراریت اس بات کی متقاضی ہے کہ علامتیں تلاش کرنے اور پھر انھیں پیش کرنے کے بجائے ساری نظم کے علامتی یا غیر علامتی ہونے پر حکم لگایا جائے۔ مگر یہ بہرحال بڑے جان جوکھوں کا کام ہے اور ایک حد تک خطرہ مول لینے کے مترادف بھی۔ کیونکہ اس حکم سے خود نقاد کی شعر فہمی بھی زیر بحث آسکتی ہے۔ بہرحال میں یہ ضرور کہوں گا کہ جس قدر شاعر کا باطن تہ دار اور حساس اور اس کا ذہنی افق کشادہ ہوگا وہ اسی نسبت سے انسانی تجربات کی ان جڑوں تک رسائی پا سکے گا جو تمام انسانوں کا مشترکہ سرمایہ ہیں اور اسی لئے لامحالہ ایسے اشارات سے مدد دے گا جو طبیعت کو ان تجربات کی طرف منتقل کر دیں گے۔ دراصل شعر میں تاثیر کا تمام تر انحصار اس بات پر ہے کہ شاعر نے کس حد تک اُس نہیں سے نقاب کو دور کیا ہے جو زندگی کی روشن سطح اور اس معنوی پرچھائیں میں حائل ہے جو شعرا اس معنوی پرچھائیں تک رسائی حاصل کرتے ہیں ان کی شاعری لازمی طور پر علامتی مفاہیم کی حامل بن جاتی ہے۔ اگر یہ بات ہے تو پھر شاید شاعری کو "علامتی" اور "غیر علامتی" کے خانوں میں بانٹنے کے بجائے "گہری اور سطحی" میں تقسیم کرنا زیادہ کارآمد ہو۔ اس جملہ معترضہ کے لئے معذرت خواہ ہوں لیکن جب میں نے راشد کی نظم کو "علامتی" کہا تو میں اسے ایک گہری تہ دار نظم قرار دے رہا تھا اور گہری نظم میں علامتی مفاہیم کا پیدا ہو جانا ایک قدرتی بات ہے۔

www.kitaabistan.com

سمندر کی تہ میں

سمندر کی تہ میں،
سمندر کی سنگین تہ میں،
ہے صندوق —
صندوق میں ایک ڈبیا میں ڈبیا
میں ڈبیا —
میں کتنے معانی کی صبحیں
وہ صبحیں کہ جن پر رسالت کے در بند،
اپنی شعاعوں میں جکڑی ہوئی، کتنی سہمی ہوئی!
(یہ صندوق کیوں کر گرا؟
نجانے کسی نے چرایا؟
ہمارے ہی ہاتھوں سے پھسلا؟
پھسل کر گرا
اور سمندر کی تہ میں؟ — مگر کب؟

ہمیشہ سے پہلے،
ہمیشہ سے بھی سال ہا سال پہلے!)
اور اب تک ہے صندوق کے گرد
لفظوں کی راتوں کا پہرا
وہ لفظوں کی راتیں
جو دیووں کے، پانی کے لسدار دیووں کے مانند —
لفظوں کی راتیں، سمندر کی تہ میں
تو بستی نہیں ہیں
مگر اپنے لاریب پہرے کی خاطر
وہیں رینگتی ہیں،
شب و روز صندوق کے چار سو رینگتی ہیں
سمندر کی تہ میں!
بہت سوچتا ہوں،
کبھی یہ معانی کی پاکیزہ صبحوں کی پریاں
رہائی کے غواص جادوگروں کی صدائیں
سنیں گی؟

www.kitaabistan.com

حسن عسکری

نظم کا ظاہر بڑا ہی سطحی ہے۔ سطحیت کے صرف یہ معنی نہیں ہوتے کہ بات مانوس، گھسی پٹی اور واضح ہو اور نہ اس سے صرف یہ مراد ہوتی ہے کہ "ظاہر" کو حقیقت مان لیا جائے بلکہ سطحیت اس اطمینان کا نام ہے جو بڑی اور گہری باتوں کے کہنے اور سننے سے حاصل ہو۔ ایسی سطحیت پرکشش بھی ہوتی ہے اور غیر محسوس بھی۔ یہ اس وقت ہوتا ہے جبکہ علامتی فکر سر پر سوار ہو جائے۔ اب تو ہر مشکل آسان ہے اور ہر تنقید غیر ضروری۔ کیونکہ ادیب جس وقت چاہے علامتی مشعل کو بجھا بھی سکتا ہے اور روشن بھی کر سکتا ہے۔ ہر چیز علامت ہے اور نہیں بھی۔ یہی فیصلہ صادر کرنے میں نقاد کا وقت صرف ہو جاتا ہے اور نظم جوں کی توں سامنے دھری رہتی ہے۔ علامتی تخلیق کی دو بڑی (اچھی نہیں) خصوصیات ہوتی ہیں۔ جست اور ابہام۔ اول الذکر کے باعث تخلیق کا عمل تیز رفتار اور تنقید کا فکر سست رفتار ہوتی جاتی ہے اور موخر الذکر کے باعث کسی قسم کا فکری تجزیہ اطمینان بخش نہیں ہوتا۔

ن۔م۔ راشد کی نظم دراصل سطحی نہیں ہے بلکہ سطحیت کے بارے میں غور کرنے کا موقع عطا کرتی ہے۔

پہلے ہی قدم پر گہرائی سے سابقہ ہے کیونکہ عنوان "سمندر کی تہہ میں" خطرے کی علامت بن کر پوری نظم کے لئے نقاب سا بن جاتا ہے۔ "سمندر کی تہہ" گہرائی کی علامت کا جانا پہچانا استعمال ہے "صندوق میں ڈبیا" مکانی گہرائی کے ساتھ "راز" کی علامت کا اضافہ ہے۔ "صبحیں" ۔ "در" ۔ "شعاع" "ہاتھ" ۔ "رات" ۔ "نشیب و فراز" ۔ "چار سو" ۔ "پانی" ۔ "صدائیں" سب مکمل علامتی، نیم علامتی اور

سیدھے علامتی الفاظ ہیں جو کسی طرح بھی نئے نہیں ہیں۔ یہ سارے لفظ امیجری کی تعریف میں آئیں گے "معانی کی صبحیں" ۔ "لفظوں کی رات" ۔ "رسالت کے در" ۔ "لاریب پہرے" ۔ "غواص جادوگر" سب تجریدی استعارے ہیں جن کی باہمی منطق بہت ہی پرانی ہے۔ صبح اور رات، در اور پہرہ' ایسے تضاد پر مبنی ہیں جو اپنی جگہ اتنا ہی پرانا ہے جتنے اہرام مصر اور قلوپطرہ کی کہانی۔ صرف "غواص جادوگر" نیا استعارہ ہے۔ مگر نظم میں اپنے صرف کے اعتبار سے غیر ضروری ہے کیونکہ نظم کو "بہت سوچتا ہوں" پر ہی ختم ہو جانا چاہئے تھا۔ بہر طور نظم کو کہاں ختم ہونا چاہئے۔ یہ مسئلہ ہمارے اختیار سے بالکلیہ باہر ہے اس لئے کہ علامتی نظم ایک ایسا دریا ہے جو کسی سمندر میں نہیں گرتا۔

امیجری اور استعارے سے ہٹ کر نظم دو اور حصوں پر مشتمل ہے وہ اپنی ایک دیو مالا بھی رکھتی ہے۔ "دیو" اور "پری" نظم کے بطن میں دیو مالائی فضا پیدا کرنے کے لئے گھڑے گئے ہیں مگر ان کی نوعیت ٹھیٹ دیو مالائی نہیں بلکہ تشبیہی ہے۔ ("لفظوں کی راتیں" "پانی کے لس دار دیوؤں" کے مانند ہیں اور معانی کی پاکیزہ صبحوں کی پریاں) مگر ن۔م۔ راشد اس بات سے واقف معلوم ہوتے ہیں کہ دراصل سمندر ان سب تصویروں اور قوتوں کی ماں ہے۔ صبح اور رات' دیو اور پری' سب سمندر کی تہہ میں ہی ابھرے ہیں۔ اس اعتبار سے دیو مالائی بنیاد صحیح اور واضح ہے۔ نظم کے راز کو اس بنیاد سے صرف جذباتی فائدہ حاصل ہوتا ہے معنوی نہیں۔ دیو مالائی حصے کے علاوہ نظم ایک واقعہ بھی رکھتی ہے وہ "صندوق" کے گرنے، چرائے جانے اور پھسلنے کا واقعہ ہے۔ یہ واقعہ اپنی تاریخ کا مطالبہ کرتا ہے۔ کب گرا؟ (ہمیشہ سے پہلے، ہمیشہ سے بھی سال ہا سال پہلے) دراصل نظم کا یہ جزو ہی سب سے زیادہ اہم اور پراسرار ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اسی پراسرار واقعے کی بنا پر نظم علامت کی سطح سے بلند ہو کر خرافات (MYTH) کا درجہ حاصل کر لیتی ہے۔ علامتیں جب کسی واقعے کے وسیلے سے خرافاتی (MYTHICAL) ہو جاتی ہیں تب ہی شعر اور جادوگری (MAJIC) کا فرق مٹ جاتا ہے۔ ن۔م۔ راشد کے لاشعور میں ایسا کوئی فرق محسوس نہیں ہوتا اور نظم کے آخر میں جادوگر کا لفظ اس تحلیل کی غمازی کرتا ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر شاعر کی سمت شعوری معنویت کی طرف ہے۔ یا لاشعوری ادراک کی طرف۔ نظم کی امیجری شعوری سطح کو ابھارتی ہے' اسے گہرا کرتی ہے اور اسی کے وسیلے سے لاشعور کی جانب اشارہ بھی کرتی ہے "صندوق میں ڈبیا" کو لاشعوری علامت سمجھ لینا دراصل سرسری فکر کا نتیجہ ہے۔ "صندوق" ۔ "ڈبیہ" ۔ "سمندر" سب شعوری فکری اعمال ہیں۔ صرف نظم کا واقعہ جس کو ہم خرافاتی عنصر کا نام دیتے ہیں۔ لاشعور کے

www.kitaabistan.com

پرندے کو چاک کرتا ہے "کب" کا لفظ دراصل وہ چاقو ہے جو شعور کو لاشعور سے کاٹ کر الگ کر لیتا ہے۔ صرف وقت کی علامت ہی ایک ایسی علامت ہے جو نہ شعوری ہے اور نہ لاشعوری۔ اس علامت کے ابہام اور اس ابہام کے بوجھ سے شاعر ایک طرح کا فرار حاصل کرتا ہے "کب" کے جواب میں "ہمیشہ سے پہلے۔ ہمیشہ سے بھی سال ہا سال پہلے" کے الفاظ صاف بتا رہے ہیں کہ یہ کوئی جواب نہیں، اور نہ ان لفظوں سے یہ بات مراد لی جا سکتی ہے کہ صندوق کے گرنے، چرائے جانے اور پھسلنے کا واقعہ لاوقتی ہے۔ کیونکہ ہر اسطور لاوقتی نہیں ہوتا بلکہ وقت کو ایک نئی دبازت عطا کرتا ہے۔ یہ بات قابلِ غور ہے کہ راشد صاحب خود صندوق کے گرنے کے واقعے کو اشارتاً بیان کرتے ہیں اور نظم کو خرافاتی بنیاد پر نہیں بلکہ استعارے کی بنیاد پر ختم کرتے ہیں۔ دراصل استعارہ اور علامت ابلاغ کی بنیادی ضروریات ہیں مگر خرافات صرف شاعر کے لئے خود فہمی کا ذریعہ۔

اس ساری گفتگو سے اب تک یہ بات نہیں کھلی کہ آخر نظم کیا کہنا چاہتی ہے۔ اگر کوئی اس نظم میں معانی اور الفاظ کی ابدی جدلیات کا عکس دیکھتا ہے تو اسے یہ بات اچھی طرح سمجھ لینی چاہیے کہ نظم اس سلسلے میں غیر جانب دار ہے۔ پتہ نہیں چلتا کہ شاعر لفظوں کی راتوں کا محافظ ہے یا معانی کی صبح کا اور یہ بات تو واضح ہی ہے کہ نظم کا مواد بھی راتیں ہیں۔

اسرافیل کی موت

مرگِ اسرافیل پر آنسو بہاؤ
وہ خداؤں کا مقرب، وہ خداوندِ کلام
صوتِ انسانی کی رُوحِ جاوداں
آسمانوں کی ندائے بے کراں
آج ساکت مثلِ حرفِ ناتمام
مرگِ اسرافیل پر آنسو بہاؤ!

آؤ اسرافیل کے اس خوابِ بے ہنگام پر آنسو بہائیں
آرمیدہ ہے وہ یوں قرنا کے پاس
جیسے طوفاں نے کنارے پر اُگل ڈالا اُسے
ریگِ ساحل پر، چمکتی دھوپ میں، چُپ چاپ
اپنے صُور کے پہلو میں وہ خوابیدہ ہے!
اس کی دستار، اس کے گیسو، اُس کی ریش
کیسے خاک آلودہ ہیں!
تھیں کبھی جن کی تہیں بود و نبود!
کیسے اس کا صُور، اس کے لب سے دور،
اپنی چیخوں، اپنی فریادوں میں گم
جھلملا اُٹھتے تھے جس سے دیر و زود

مرگِ اسرافیل پر آنسو بہاؤ

وہ مجسم ہمہمہ تھا، وہ مجسم زمزمہ
وہ ازل سے تا ابد پھیلی ہوئی غیبی صداؤں کا نشاں!

مرگِ اسرافیل سے
حلقہ در حلقہ فرشتے نوحہ گر،
ابنِ آدم زلف در خاک نزار
حضرتِ یزداں کی آنکھیں غم سے تار
آسمانوں کی صفیر آتی نہیں
عالمِ لاہوت سے کوئی نفیر آتی نہیں!

مرگِ اسرافیل سے
اس جہاں پر بند آوازوں کا رزق
مطربوں کا رزق، اور سازوں کا رزق
اب مغنّی کس طرح گائے گا اور گائے گا کیا
سُننے والوں کے دلوں کے تار چپ!
اَب کوئی رقّاص کیا تھرکے گا، لہرائے گا کیا
بزم کے فرش و در و دیوار چپ!
اب خطیبِ شہر فرمائے گا کیا
مسجدوں کے آستاں و گنبد و مینار چپ!
فکر کا صیّاد اپنا دام پھیلائے گا کیا
طائرانِ منزل و کہسار چپ!

مرگِ اسرافیل ہے
گوشِ شنوا کی، لبِ گویا کی موت
چشمِ بینا کی، دلِ دانا کی موت
تھی اسی کے دم سے درویشوں کی ساری ہاؤ ہو
اہلِ دل کی اہلِ دل سے گفتگو
اہلِ دل ـــــ جو آج گوشہ گیر و سرمہ در گلو!
اب تناناہُو بھی غائب اور یارب ہا بھی گم
اب گلی کوچوں کی ہر آوا بھی گم
یہ ہمارا آخری لجا بھی گم

مرگِ اسرافیل سے
اس جہاں کا وقت جیسے سو گیا، پتھرا گیا
جیسے کوئی ساری آوازوں کو یکسر کھا گیا
ایسی تنہائی کہ حسنِ تام یاد آتا نہیں
ایسا سناٹا کہ اپنا نام یاد آتا نہیں

مرگِ اسرافیل سے
دیکھتے رہ جائیں گے دُنیا کے آمر بھی
زباں بندی کے خواب
جس میں مجبوروں کی سرگوشی تو ہو
اُس خداوندی کے خواب

www.kitaabistan.com

مغنی تبسم

خدا کے مقرب فرشتوں میں اسرافیل کی شخصیت بڑی پراسرار اور منفرد ہے۔ اسرافیل کے بارے میں مختلف روایات کو یکجا کیا جائے تو اس شخصیت کی ایک دلکش اور دلچسپ تصویر ہمارے سامنے آتی ہے۔ اس تصویر میں جو پہلی چیز ہماری توجہ کو کھینچتی ہے اسرافیل کی جسامت ہے۔ قد کی درازی کا یہ عالم ہے کہ اس کے پیر زمین کے ساتویں طبق پر ہیں اور سر عرش بریں کے پائے تک پہنچتا ہے۔ نصف گردن سے کان کی لو تک آٹھ سو برس کی راہ ہے۔ اس کے چار بڑے بڑے پر ہیں۔ ایک مشرق میں اور دوسرا مغرب میں۔ ایک پر سے وہ اپنا جسم ڈھانکتا ہے اور چوتھا پر خدا کے جلال سے محفوظ رہنے کے لئے سپر کا کام کرتا ہے۔ اسرافیل کا سارا جسم بال چہروں اور زبانوں سے ڈھکا ہوا ہے۔

اسرافیل کی عام شہرت اس بنا پر ہے کہ وہ قیامت کے دن صور پھونکے گا۔ صور یا نرسنگا بھی اتنا بڑا ہے کہ اس کے دہانے میں سات آسمان اور سات زمینیں سما سکتی ہیں۔ اسرافیل اسے ہمیشہ اپنے منہ میں لگائے رہتا ہے تاکہ خدا کا حکم ہوتے ہی اس میں پھونک مارے۔ ایک روایت کے مطابق صور چار بار پھونکا جائے گا۔ پہلی بار اس کی آواز کے اثر سے ہر چیز فنا ہو جائے گی۔ دوسری بار صور پھونکا جائے گا تو سارے مردے جی اٹھیں گے۔ تیسرے صور پر ہوشی طاری ہو جائے گی۔ اور چوتھی آواز تمام انسانوں کو ہوش میں لے آئے گی، اور وہ خدا کے حضور میں پیش ہوں گے۔ دوسری روایت یہ ہے کہ صور دو مرتبہ پھونکا جائے گا۔ اس کو قرآن میں راجفہ کہا گیا ہے اور دوسری بار صور پھونکنے کو رادفہ۔ راجفہ کے اثر سے تمام کائنات پر موت طاری ہو جائے گی۔ انسان پتنگوں کی

طرح منتشر ہو جائیں گے۔ آسمان پھٹ پڑیں گے۔ پہاڑ اپنی جگہ چھوڑ دیں گے اور دھنکی ہوئی روئی بن کر اڑنے لگیں گے۔ پھر ایک نامعلوم مدت کے بعد خدا کے حکم سے اسرافیل دوبارہ زندہ ہو کر صور پھونکے گا تو تمام مردے جی اٹھیں گے اور پرسش اعمال کے لئے میدان حشر میں جمع کئے جائیں گے۔ (قرآن میں صور اور قیامت کا بیان ہے۔ لیکن اسرافیل کا کہیں ذکر نہیں آیا ہے) احادیث کی رو سے ایک قیامت اور بھی ہے جو ہر قرن کے بعد واقع ہوتی ہے۔ طوفانِ نوح کے واقعے کو بھی قیامت سے تعبیر کیا گیا ہے جبکہ نوح اور ان کے ساتھیوں کے سوا ساری دنیا ہلاک ہو گئی تھی۔ قرآن میں بعض اور بھی چھوٹی اور محدود قیامتوں کا تذکرہ ملتا ہے۔ مثلاً حضرت صالح کی قوم نے ان کو تنبیہ کے باوجود خدا کی بھیجی ہوئی اونٹنی کو ہلاک کر دیا تو خدا نے ایک دہشت ناک آواز (صیحۃ واحدۃ) بھیجی جس کے اثر سے وہ روندی ہوئی گھاس کے مانند بن گئے۔ صور کی آواز کے لئے قرآن میں ہر جگہ صیحۃ واحدۃ کے الفاظ لائے گئے ہیں۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان قیامتوں میں بھی صور سے کام لیا جاتا رہا۔

روایات سے پتہ چلتا ہے کہ اسرافیل کے ذمہ اور بھی کام ہیں جو صور پھونکنے سے کہیں زیادہ اہم ہیں۔ مثلاً وہ لوحِ محفوظ پر خدا کے فیصلوں کو پڑھتا اور انھیں متعلقہ محکموں کے نگراں فرشتوں تک پہنچاتا ہے۔ اسرافیل کی اہمیت کا اندازہ اس امر سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ بعثت کے بعد رسالت کے کام کی ترتیب دینے کے لئے وہ تین برس پیغمبر کی معیت میں رہا۔ بعد ازاں جبریل نے جائزہ حاصل کیا اور قرآن کی ترسیل شروع کی۔

ان روایات سے ایک مہیب سنگ دل اور بارعب شخصیت کی تصویر سامنے آتی ہے لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے۔ اسرافیل نہایت رقیق القلب واقع ہوا ہے وہ دن میں تین بار اور رات میں تین بار دوزخ میں جھانکتا ہے اور اندوہ گیں ہو کر اس شدت سے گریہ وزاری کرتا ہے کہ اس کے اشکوں کا سیلاب ساری زمین کو بہا لے جا سکتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ جب وہ قیامت کے دن صور پھونکے گا اس وقت بھی اس کی آنکھوں سے اشک رواں ہیں گے۔

صور سے دہشت ناک آواز پیدا کرنے والا اسرافیل ایک عظیم موسیقار ہے وہ قیامت کے بعد اپنے وجد آور نغموں سے اہلِ جنت کو مسحور کرے گا۔

شاعر اس نظم میں اسرافیل کی موت پر نوحہ خواں ہے۔ اسرافیل مر چکا ہے وہ اسرافیل جو خداؤں کا مقرب فرشتہ تھا جو کلام کا مالک اور خداوند تھا۔ آسمانوں کی ندا ہوا صور

www.kitaabistan.com

انسانی تمام آوازیں اسی کے دم سے تھیں۔ اب وہ ساکت اور خاموش ہے۔ اسرافیل کی یہ موت بڑی بے ہنگام ہے۔ قاعدے سے تو اسے حشر تک جینا چاہیئے تھا۔ اس کی موت نے قدرت کے سارے نظام کو معطل کر دیا ہے یہ جو صورت حال پیدا ہوئی ہے کسی کے سان وگمان میں نہ تھی۔

اسرافیل کی موت کتنا عظیم سانحہ ہے۔ اس سے بہتر تو یہ تھا کہ قیامت آجاتی۔ اب قیامت ہے اور نہ دوزخ جنت ہیں۔ گناہوں میں لذت ہے اور نہ طاعت کی تسکین۔ اب نہ سزا ہے اور نہ جزا۔ زندگی کی ساری دل کشی اسرافیل کے دم سے تھی اور اب یہ حال ہے کہ موت بھی اپنے معنی کھو چکی ہے۔

اسرافیل کی موت آواز کی موت ہے۔ آواز جو خدا کی اولین تخلیق اور ہر تخلیق کا سرچشمہ تھی۔ اس کی کوکھ سے کائنات نے جنم لیا تھا۔ زمان ومکان آواز ہی کے رشتے میں باہم منسلک تھے۔ ——— انسان اور فطرت انسان اور خدا میں آواز ہی سے ربط قائم تھا گویا اسرافیل کی موت ترسیل اور اظہار کی موت ہے۔ اب خدا اور انسانوں کے درمیان رابطہ قائم نہیں رہا۔

آسمانوں سے صفیر آتی نہیں
عالم لاہوت سے کوئی نفیر آتی نہیں

اِدھر دنیا والوں پر آوازوں کا رزق بند ہو گیا ہے۔ انسان اب کچھ کہہ سکتا ہے اور نہ سن سکتا ہے۔ نطق جو انسان کا جوہر تھا اس سے چھن گیا ہے۔ سماج کی ہیئت اجتماعی کی تشکیل نطق ہی کی وجہ سے عمل میں آئی تھی۔ اس نے ساری قدروں کا جال بچھایا تھا۔ ترسیل کی شکست نے معاشرے کا شیرازہ بکھیر دیا ہے۔ علم وفن کے چراغ بجھ گئے ہیں۔ میکدے ویران ہیں۔ خانقاہیں اجڑ گئی ہیں۔

مرگِ اسرافیل ہے
گوش شنوائی لبِ گویا کی موت
چشم بینا کی دلِ دانا کی موت
تھی اسی کے دم سے درویشوں کی ساری ہاؤ ہو
اہلِ دل کی اہلِ دل سے گفتگو
اہلِ دل ——— جو گوشہ گیر و سرمہ در گلو

اب تنانا ہو بھی غائب اور یا رب ہا بھی گم
اب گلی کوچوں کی ہر آواز بھی گم
یہ ہمارا آخری ملجا بھی گم

اس نظم میں راشد نے انسانی زندگی کی موجودہ صورت حال سے پیدا ہونے والی لایعنیت کے احساس کو بڑی فن کاری کے ساتھ تمثیلی پیکر میں ڈھال دیا ہے۔ قدروں کی شکست کے بعد لفظ ومعنی کے قدیم انسلاکات منقطع ہو گئے ہیں۔ اب زبان اظہار وترسیل کا منصب ادا کرنے سے قاصر ہو گئی ہے۔ سارا لسانی عمل کلیشے کی طرح کا بن گیا ہے۔ جس کے ذریعے صرف کہی ہوئی باتوں کو دہرایا جا سکتا ہے۔ جن سے ہم کو سروکار نہیں رہا ہے۔ اور اگر ہم کچھ محسوس کرتے ہیں تو زبان ہمارا ساتھ نہیں دے پاتی۔ لیکن شاید ہم نے محسوس کرنا ہی چھوڑ دیا ہے یا یہ صلاحیت ہم میں باقی نہیں رہی ہے۔ اور جب ہم کچھ محسوس نہیں کرتے تو ترسیل کیا کریں گے۔ اب ہمارا کچھ کہنا اور سننا بمنزلۂ خاموشی ہے۔ پہلے سناٹے میں بھی بولتے تھے۔ اب آوازوں کا سکوت طاری ہے۔ انسانی تاریخ میں یہ حادثہ اچانک پیش آیا ہے۔ انسانی فکر اور الہام نے ماضی اور مستقبل کو جوڑ کر ایک لائحۂ حیات تیار کیا تھا۔ خدا کے تصور اور قدروں کی تشکیل نے بتایا تھا کہ حال ایک رستہ ہے جس پر چل کر مستقبل میں داخل ہونا ہے۔ ہر انسان کا ایک انجام ہے۔ اس کی ایک تقدیر ہے جس کا انحصار بہت کچھ عقیدے اور عمل پر ہے لیکن یہ حادثہ کیسا پیش آیا کہ سارا لائحۂ حیات ہی درہم وبرہم ہو گیا۔ اس حادثے نے ایک سکتہ سا طاری کر دیا ہے۔

اب مغنی کس طرح گائے گا اور گائے گا کیا
سننے والوں کے دلوں کے تار چپ
اب کوئی رقاص کیا تھرکے گا لہرائے گا کیا
بزم کے فرش ودر ودیوار چپ
اب خطیب شہر فرمائے گا کیا
مسجدوں کے آستان وگنبد ومینار چپ
فکر کا صیاد اپنا دام پھیلائے گا کیا
طائرانِ منزل وکہسار چپ

کائنات ایک منصوبہ رکھتی تھی۔ وہ خدا کا تربیت دیا ہوا تھا یا انسانی تخیل کا آفریدہ۔

بہر حال اس کی وجہ سے زندگی کو ایک مفہوم حاصل تھا۔ اسرافیل اس منصوبے کا اہم پرزہ تھا۔ جس کے ناکارہ ہو جانے سے مشین اچانک رک گئی ہے اور سارا منصوبہ خاک میں مل گیا ہے۔

نظم کا اسرافیل خانوادۂ وجود کی سب سے اہم ذمہ دار اور کارکرد شخص تھا۔ تمام افراد نے اپنا بوجھ اسی پر ڈال رکھا تھا۔ اس کی حیثیت ویسی ہی تھی جو کسی خاندان میں ماں کی ہوتی ہے۔ اسرافیل کی موت نے گویا مصائب کا ایک پہاڑ توڑ لیا ہے۔ ہم اس کی شفقتوں اور عنایتوں سے محروم ہو گئے ہیں۔ ابتدا میں نظم کا انداز بین کا سا ہے۔ مرنے والے کی یہ تصویر ملاحظہ ہو۔

آرمیدہ ہے وہ یون قرنا کے پاس
جیسے طوفان نے اگل ڈالا اسے
ریگ ساحل پر چمکتی دھوپ میں چپ چاپ
اپنے صور کے پہلو میں وہ خوابیدہ ہے
اس کی دستار اس کے گیسو اس کی ریش
کیسے خاک آلودہ ہیں
تھیں کبھی جن کی تہیں بود و نبود
کیسے اس کا صور اس کے لب سے دور
اپنی چیخوں اپنی فریادوں میں گم
جھلملا اٹھتے تھے جس سے دیر و زود

آگے اس کے بین کے انداز میں لواحقین و متعلقین پر اس کی موت کے صدمے کے اثر کو بیان کیا گیا ہے۔

حلقہ در حلقہ فرشتے نوحہ گر
ابن آدم زلف در خاک و نزار
حضرت یزداں کی آنکھیں غم سے تار
اور اب —— ہر طرف سناٹا ہے —— تنہائی ہے
ایسی تنہائی کہ حسن تام یاد آتا نہیں
ایسا سناٹا کہ اپنا نام یاد آتا نہیں

جیسا کہ ہم دیکھ آئے ہیں مرگ اسرافیل آواز کی موت ہے۔ شاعروں کی موسیقی کی، جذبہ کی، عشق کی اور اخلاقی قدروں کی موت ہے۔

دنیا کے آمر بھی اس آواز کے دشمن تھے۔ وہ چاہتے تھے کہ انسانوں کی زبان بند کر دیں، تاکہ مجبور ان کے ظلم کے خلاف آواز بلند نہ کر سکیں محض سرگوشیاں کر کے رہ جائیں اور ان سرگوشیوں سے ان کے جذبۂ انا کی تسکین ہو، لیکن اسرافیل کی موت نے ان کی اس خواہش کو بھی ملیامیٹ کر دیا اور وہ زباں بندی اور خداوندی کے بس خواب ہی دیکھتے رہ جائیں گے۔ اسرافیل نے اپنی جان دے کر ان کے عزائم پر پانی پھیر دیا ہے۔ وہ نغمے کی دل کش صداؤں اور عشاق کی ہاو ہو کو مجبور سرگرشیوں میں بدلنا چاہتے تھے۔ اور اب یہ بات اسرافیل کو منظور نہیں تھی۔ یہ وہی اسرافیل تو تھا جو دن میں تین بار اور رات میں تین مرتبہ دوزخ میں جھانکتا اور سزا یافتہ انسانوں کے غم میں فریاد و فغاں کرتا۔ یہ وہی اسرافیل تھا جو اہلِ جنت کو اپنے دل کش نغموں سے مسحور کرتا اگر وہ جیتا رہتا۔

آؤ اسرافیل کے اس خوابِ بے ہنگام پر آنسو بہائیں۔

www.kitaabistan.com

مجھے وداع کر

مجھے وداع کر،
اے میری ذات، پھر مجھے وداع کر
وہ لوگ کیا کہیں گے، میری ذات
لوگ جو ہزار سال سے
مرے کلام کو ترس گئے؟

مجھے وداع کر
میں تیرے ساتھ اپنے آپ کے سیاہ غار میں
بہت پناہ لے چکا
میں اپنے ہاتھ پاؤں اپنے دل کی آگ میں
تپا چکا

مجھے وداع کر
کہ آب و گِل کے آنسوؤں کے آئنوں
کی بے صدائی سن سکوں
حیات و مرگ کا سلام روستائی سُن سکوں
میں روز و شب کے دست و پا کی نارسائی سن سکوں

مجھے وداع کر

بہت ہی دیر دیر جیسی دیر ہو گئی
کہ اب گھڑی میں بیسویں صدی کی رات بج چکی
شجر حجر، وہ جانور، وہ طائرانِ خستہ پر
ہزار سال سے، جو نیچے ہال میں، زمین پر
مکالمے میں جمع ہیں
وہ کیا کہیں گے — میں خداؤں کی طرح
ازل کے بے وفاؤں کی طرح —
پھرا اپنے عہدِ منصبی سے پھر گیا؟
مجھے وداع کر، اے میری ذات —
تو اپنے روزنوں کے پاس آ کے دیکھ لے
کہ ذہنِ ناتمام کی مساحتوں میں پھر
ہراس کی خزاں کے برگِ خشک یوں بکھر گئے
کہ جیسے شہرِ ہست میں
یہ نیستی کی گرد کی پکار ہوں

www.kitaabistan.com

لہو کی دلدلوں میں حادثوں کے زہر اُتر گئے ،
تو اپنے روزنوں کے پاس آ کے دیکھ لے
کہ مشرقی افق پہ عارفوں کے خواب ـــــ خوابِ قہوہ رنگ ہیں ـــــ
امید کا گزر نہیں
کہ مغربی افق پہ مرگِ رنگ و نور پر کسی کی آنکھ
تر نہیں

مجھے وداع کر، مگر نہ اپنے زینوں سے اُتر
کہ زینے جل رہے ہیں بے ہشی کی آگ میں
مجھے وداع کر، مگر نہ سانس لے
کہ شاعرانِ نو تری صدا کے سہم سے دبک نہ جائیں
کہ تو سدا رسالتوں کا بار ان پہ ڈالتی رہی
یہ باران کا ہول ہے
وہ دیکھ روشنی کی دوسری طرف
خیال، کاغذوں کی بالیاں بنے ہوئے
حروف بھاگتے ہوئے
تمام اپنے آپ ہی کو چاٹتے ہوئے
جہاں زمانہ تیز تیز گام زن
وہیں زمانہ باز اپنے کھیل میں مگن
جہاں پہ بام و در لپک رہے ہیں بارشوں کی سمت
آرزو کی تشنگی لیے
وہیں گماں کے فاصلے ہیں راہزن!

مجھے وداع کر
کہ شہر کی فصیل کے تمام در ہیں وا ابھی
کہیں وہ لوگ سو نہ جائیں، بوریوں میں ریت کی طرح
مجھے اے میری ذات اپنے آپ سے
نکل کے جانے دے
کہ اِس زباں بریدہ کی پکار، اس کی ہاؤ ہو
گلی گلی سنائی دے
کہ شہرِ نو کے لوگ جانتے ہیں (کاسۂ گر سنگی لیے)
کہ اُن کے آب و نان کی جھلک ہوں میں۔
میں اُن کے تشنہ باغچوں میں، اپنے وقت کے دُھلائے ہاتھ سے،
نئے درخت اگاؤں گا
میں اُن کے سیم و زر سے، ان کے جسم و جاں سے
کولتار کی تہیں ہٹاؤں گا
تمام سنگ پارہ ہائے برف اُن کے آستاں سے
میں اُٹھاؤں گا
کہ اُن سے شہرِ نو کے راستے تمام بند ہیں
مجھے وداع کر کہ اپنے آپ میں میں اتنے خواب جی چکا
کہ حوصلہ نہیں
میں اتنی بار اپنے زخم آپ سی چکا
کہ حوصلہ نہیں ـــــ

www.kitaabistan.com

مغنی تبسم

یہ راشد کی ایسی نظم ہے جس کے شعری ابلاغ میں لب و لہجے اور صوتی در و بست کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ اس نظم کو اس لہجے میں نہ پڑھا جائے جس کی وہ متقاضی ہے اور اس کی صوتی کیفیات پر توجہ نہ دی جائے تو نظم سے لطف اندوزی اور اس کی تحسین ممکن نہیں۔ صوتی محاکات اس نظم کی جان ہے جس کے ذریعے ایک ایسی کیفیت کو گرفت میں لانے اور اس کو نظم کا روپ دینے میں شاعر نے کامیابی حاصل کی ہے جو کسی اور طریقے سے اتنا بھرپور اظہار نہیں پا سکتی تھی۔ اس قبیل کی نظموں میں صوتی آہنگ اور صوتی محاکات وہی کام انجام دیتے ہیں جو ڈرامے کے اظہارِ جذبات میں اعضا کی حرکات اور چہرے کے اتار چڑھاؤ سے لیا جاتا ہے۔ شاعری میں شبیہ نگاری (IMAGERY) کو عام طور پر استعاروں اور تشبیہوں کے علاوہ افعال، تمیز اور صفات جیسے اجزائے کلام کے مخصوص استعمال تک محدود سمجھا جاتا ہے اور صوتی استعارے کی طرف بہت کم نظر جاتی ہے۔ راشد کی شاعری کے "بیانیہ" ہونے کا جو مغالطہ ہوتا ہے اس کی وجہ بھی یہی ہے۔ خیر یہ ایک الگ بحث ہے۔ فی الحال ہمارے سامنے جو نظم ہے اس کو پڑھا جائے۔

پہلی سطر کی قرأت کے ساتھ ہمارے کان ایک آواز پر لگ جاتے ہیں —— وہاں کوئی ہے —— کچھ کہہ رہا ہے —— کسی سے مخاطب ہے۔ "مجھے" کی ضمیر اس کہنے والے کو ہمارے دل میں لا اٹھاتی ہے۔ "مجھے" کے پیچھے ایک "وہ" ہے لیکن "وہ" "مجھ" سے جدا نہیں ہے۔ نظم میں "وحدت" اور "دوئی" کا التباس شروع سے آخر تک رہتا ہے تا ایں کہ قاری، نظم کو دوبارہ پڑھ کر یا ضرورت محسوس ہو تو کئی بار پڑھ کر فکر اور جذبے کی پوری ہم آہنگی حاصل نہ کرے۔ لیکن جہاں تک نظم کے آہنگ

کا تعلق ہے وہ شروع ہی سے قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے اور اس میں بھی وہی جذباتی تناؤ پیدا کر دیتا ہے جو شاید نظم کی تخلیق کے وقت شاعر کے اعصاب پر طاری تھا۔

نظم کے لہجے سے یوں محسوس ہوتا ہے جیسے اس نظم کا "میں" بہت ہی مضطرب اور بے چین ہے۔ اس میں ضبط کا یارا نہیں رہا ہے۔ وہ رخصت چاہتا ہے۔ اسے کوئی روک رہا ہے۔ وہ التجا کر رہا ہے کہ اسے جلد وداع کیا جائے۔ اب دیکھیں کہ اس نظم میں اوزان اور اصوات کے استعمال سے یہ ساری کیفیت کس طرح اجاگر کی گئی ہے۔

"مجھے وداع کر اے میری ذات" (مفاعلن، مفاعلن، فعول)۔ لفظ "وداع" میں ایک لمبا مصوت (VOWEL) /آ/ اور ایک چھوٹا مصوت /ع/ بلا فصل آئے ہیں اور ادائیگی میں دونوں کے درمیان چھوٹا سا وقفہ جدا ہونے کی کیفیت پیش کر رہا ہے۔ "اے میری ذات" میں "اے" دب کر پڑھا جا رہا ہے۔ "میری" میں "ے" طویل ہے اور آخر کی "ی" دب گئی ہے۔ "ذات" میں مصوت /آ/ زیادہ لمبا ہو گیا ہے۔ اس طرزِ ادائیگی سے جو لہجہ بن رہا ہے۔ اس میں مٹھیاں بھینچ کر کرب کو دبانے کی کیفیت کے ساتھ عجز و التجا شامل ہے۔ لفظ "ذات" میں صفیری مصمت —— (FRICATIVE) /ذ/ کی ادائیگی میں ضبط کی کوشش اور اس کوشش میں ناکامی کی کیفیت کا اظہار ہو رہا ہے۔ غیر مسموع (UNVOICED) دندانی مصمت /ت/ اس التجا کو سرگوشی میں بدل دیتا ہے اور پھر اس کی بند خصیت کی وجہ سے آواز رک جاتی ہے۔

"ذات" کے نمونے کے الفاظ جن میں مصوت /آ/ کے بعد کوئی ساکن مصمت مندرج ہوا ہے، اس نظم میں جا بجا آئے ہیں[1] اور وہ مذکرہ بالا کیفیت کو نظم میں آخر تک کھینچ لے جاتے ہیں۔ تقطیع میں ساکن مصمتوں (CONSONANTS) کو متحرک کر دیا جاتا ہے۔ ناپ تول کی حد تک تو یہ طریقہ ٹھیک ہے لیکن قرأت میں ساکن کو ساکن ہی رکھنا چاہیے۔ ایسی صورت میں وزن کی بحالی کے لئے ساکن مصمت سے قبل آنے والے مصوت کو بقدر ایک چھوٹے مصوت کے لمبا کر دیا جائے مثلاً ذات پڑھنے کی بجائے "ذاٰت" پڑھا جائے۔ اس طرزِ ادائیگی میں زیادہ دیر تک سانس منہ سے نکلتی یا سینے میں داخل

---

[1] بزار، کلام، ساتھ، سیاہ، غار، پناہ، آگ، رات، جان، (رہا ہو جانے) ہاں، پاس، تمام، ہراس، خواب، آنکھ، سانس، بار، ڈال دو (ڈالتی) خیال، بھاگ نہ جاؤ (بھاگنے)، تمام، آپ، بیاباں (بیابانی)، (رقصاں)، بیزار، آہ (آرزو)، خاص (خاصے)، راہ (راہ تن)، پکار، خانہ، کو نشانہ، راس (دلاسے)۔

ہوتی ہے اور یہ اعتبارِ محل خاص خاص کیفیات کی ترجمانی بن جاتی ہے۔ اس نظم میں /آ/ کے علاوہ دوسرے لمبے مصوتوں کے ساتھ ساکن مصمتوں والے الفاظ بھی خاصی تعداد میں استعمال ہوئے ہیں۔[1]

نظم میں مجموعی طور پر لمبے مصوتوں کا تناسب زیادہ ہے اور ان میں بھی سب سے زیادہ مصوتے /آ/ مندرج ہوا ہے۔ گویا اس کے آہنگ کی تعمیر میں یہی مصوتے ستونوں کا کام انجام دے رہے ہیں۔ دوسرے لمبے مصوتے /آ/ کے مقابلے میں کم مندرج ہوئے ہیں لیکن وہ خاص ترتیب اور تنظیم کے ساتھ لائے گئے ہیں، اور ان کی صوتی کیفیات سے استفادہ بھی کیا گیا ہے۔ مثلاً دوسرے بند میں ایک طرف آب و گل، حیات و مرگ، روز و شب، دست و پا کے مرکبات ہیں جن میں واوِ عطف دب رہا ہے۔ اور ان کی ادائیگی سرعت کے ساتھ ہو رہی ہے لیکن ان سے متصل لمبے مصوتوں والے الفاظ آئے ہیں۔ "آنسوؤں، آئینوں، کا سلام" وغیرہ اس کے فوری بعد قافیے بے صدائی، روستائی اور نارسائی لائے گئے ہیں جن میں مصوت /آ/ اور /ـی ی/ بلا فصل آئے ہیں اور بحر میں ایسی جگہ مندرج ہوئے ہیں جہاں مصوتے /آ/ پوری طوالت کے ساتھ اور مصوت /ـی ی/ دب کر ادا ہوتا ہے۔ یہ دونوں آوازیں ایک دوسرے میں مدغم ہو کر جڑواں مصوتے (DIPHTHONG) کی کیفیت پیدا کر رہے ہیں اور یوں محسوس ہوتا ہے جیسے وہ میں بلندی کو پھلانگ کر نیچے گر رہی ہوں۔ نیچے آنے کے بعد ان کی روانی معمول پر آ گئی ہے۔ ردیف سن سکوں میں پہلے چھوٹا مصوت /ـُ/ آیا ہے اس کے بعد لمبا انفی مصوت /ـُو ں/ ان مصوتوں کے ساتھ /س/ اور انفی (NASAL) آوازوں کی تکرار سے ایسی کیفیت پیدا ہو رہی ہے گویا تمنا کا اظہار حسرت کے ساتھ ہو رہا ہے۔ اس کے آگے یہ سطر آتی ہے۔

بہت ہی دیر، دیر جیسی دیر ہو گئی

بہت زیادہ تاخیر ہو جانے کا احساس، اس پر ملال کا اظہار اور یہ خواہش کہ مزید تاخیر نہیں ہونی چاہئے۔ یہ ساری باتیں کس قدر خوبصورتی کے ساتھ محض لہجے اور اصوات کے ذریعے نمایاں کی گئی ہیں۔ "بہت ہی" میں مصمت /ہ/ بندشی مصمت /ت/ سے قربت کے ساتھ ٹکراتا ہے جس کی وجہ سے

---

[1] /و/ وگ، کول (گولتار) /ـُو/ و/ ہ بول، روش (روشنی)، حوص (حوصلہ)

/ـُو/ و/ ہ روس (روستائی)، نور

/ـے/ ہ دیر، تیز، دیکھ، کھیل،

/ـی/ ی جیسی (جیسوں)، زمین، جیسی [illegible]

/ت/ مرتعش ہو گیا ہے۔ اس کے بعد "ہی" میں /ی/ دب گئی ہے اور یہ لفظ بھی جھٹکے کے ساتھ ادا ہو رہا ہے اور اس کی آواز "دیر" میں مدغم ہو رہی ہے۔ "دیر" کا مصوت /ـے/ زیادہ لمبا ہو گیا ہے اور اسی مدیت کے ساتھ یہ تین بار آتا ہے۔ درمیان میں "جیسی" کا لفظ ہے جس میں جڑواں مصوتے /ـے/ طویل ہے اور مصوت /ی/ دب کر ادا ہو رہا ہے۔ آخری لفظ "ہو گئی" کا آہنگ "جیسی" کے آہنگ کی تقلیب ہے اس میں ابتدائی مصوت /و/ دب رہا ہے اور اس کے بعد چھوٹا مصوت /ـِ/ لمبے مصوت /ـی ی/ کے ساتھ مل کر آیا ہے اور یہ "جیسی" کے مصوت /ـے/ کا جواب ہے۔

اس کے بعد کی سطر ہے:

کہ اب گھڑی میں بیسویں صدی کی رات بج چکی

اس میں مصوت /ـی/ کا تکرار اور اجتماع پہلی سطر کے جذباتی تناؤ کو نکاس کی راہ دے رہا ہے آگے کی بعض سطروں میں چھوٹے مصوتوں کی وجہ سے صوتی بہاؤ تیز ہے۔ ان مصوتوں کے ساتھ مصمت /ر/ کے اندراج اور تکرر سے جذبے کی ارتعاشی کیفیت ہویدا ہے:

شجر حجر وہ جانور وہ طائرانِ خستہ پر

. . . .

ہر اس کی خزاں کے برگِ خشک یوں بکھر گئے

. . . .

کہ مشرقی افق پہ عارفوں کے خواب — خواب قہوہ رنگ میں —

امید کا گزر نہیں

کہ مغربی افق پہ مرگِ رنگ و نور پر کسی کی آنکھ

تر نہیں

مجھے وداع کر، مگر نہ اپنے زینوں سے اتر

لہجے کی یہ تبدیلی مکالمہ گو کے جذباتی ہیجان اور کشمکش سے گہرا تعلق رکھتی ہے۔ کہیں کہیں یہ تبدیلی ایک ہی جملے میں واقع ہوتی ہے اور خاص خاص لفظوں پر زور دیا گیا ہے یا انہیں کھینچ کر ادا کیا گیا ہے اس عمل سے خاص تاثر اور صوتی محاکات پیدا کرنے میں مدد لی گئی ہے:

تو اپنے روزنوں کے پاس آ کے دیکھ لے

"پاس" کے بعد /س/ کے سکون سے وقفہ آ گیا ہے اور "آ" جھٹکے کے ساتھ ادا ہو رہا ہے۔

www.kitaabistan.com

اصرار کے ساتھ قائل کرنے کی کوشش

اس کاوش میں کامیابی کا احساس ہو چلا ہے تو لہجہ پر اعتماد ہو گیا ہے۔ وہ ایک ایک چیز کی طرف توجہ مبذول کرا رہا ہے اور جو کچھ دکھا رہا ہے اسے بیان بھی کرتا جا رہا ہے۔ اس یقین دہانی کے ساتھ کہ اس نے جو محسوس کیا ہے غلط نہیں ہے:

وہ دیکھ، روشنی کی دوسری طرف
خیال، کاغذوں کی بالیاں بنے ہوئے
حروف، بھاگتے ہوئے
تمام، اپنے آپ ہی کو چاٹتے ہوئے

خط کشیدہ الفاظ کے لمبے مصوتوں کی وجہ سے یہ لہجہ حاصل ہوا۔ آگے کی سطروں میں گفتگو کی رفتار تیز ہو گئی ہے۔ لمبے مصوت زیادہ کھینچ کر ادا نہیں ہوتے چھوٹے مصوتوں کا تناسب زیادہ ہے۔ اس کے ساتھ مصمتوں /ز/ اور /ن/ کے تکرار (زمانہ، زمانہ باز، تیز تیز تشنگی، آرزو، اگا مزن، مگن، راہزن) سے زمانے کی تیز گامی اور مکانی حرکت کی صوتی شبیہ کھنچ گئی ہے۔

آخری طویل بند میں "شہر نو" کے لوگوں سے ہمدردی، شفقت و محبت اور ان کے مصائب کو دور کرنے کی تمنا کا اظہار جس لہجے کا طلب گار تھا اس کی تشکیل میں متصل مصوتوں والے ان الفاظ نے خاص حصہ لیا ہے اور یہ بحر میں ایسے مقام پر آئے ہیں جہاں ان کی صدا خود ایک تمنا بن گئی ہے ——— /آ/ + /ـِ ے/ (دکھلائے، ہائے) /آ/ + /ـُ وں/ (دکھاؤں، ہٹاؤں، اٹھاؤں) /ـَ/ + /ـِ ے/ (نئے)۔

آخری چار سطروں میں پہلی اور تیسری سطریں، مفاعلن کی تکرار سے بنی ہیں۔ دوسری اور چوتھی سطر میں مستزاد نما ٹکڑا ——— "کہ حوصلہ نہیں" لایا گیا ہے جس کا وزن مفاعلن فعل ہے۔ اس تنظیم کی وجہ سے ہر دو سطروں کے درمیان ایک وقفہ حائل ہو گیا ہے اور جو لہجہ تشکیل پایا ہے اس میں تھک ہارنے کی کیفیت صوتی ہوئی ہے۔ خاص طور پر لفظ "حوصلہ" کے استعمال میں اس کی صوتی محاکات سے بھرپور استفادہ کیا گیا ہے۔ یہ لفظ ایسی جگہ مندرج ہوا ہے جہاں پڑوسی مصوت /ـے/ طویل تر ہو کر صفیری مصمتوں /ح/ اور /ص/ کے درمیان پل بن گیا ہے۔ /ح/ میں کیفیت آہ ہے اور /ص/ میں کسی کرب اور درد کی وجہ سے منہ سے نکلنے والی آواز کو روکنے اور ضبط کرنے کی نیم کامیاب کوشش۔ دونوں مصمت /ح/ اور /ص/ غیر مسموع ہونے کی وجہ سے یوں ادا ہو رہے ہیں جیسے کوئی سرگوشی کر رہا ہو۔

اردو میں نظمِ آزاد کو رواج دینے میں راشد کا بڑا حصہ رہا ہے۔ اس کے باوجود انھوں نے نہ تو بحر سے پوری طرح انحراف کیا ہے اور نہ قافیے کو بالکلیہ ترک کیا ہے۔ قافیوں کا استعمال تو راشد کی نظموں میں روایتی پابند نظموں کے مقابلے میں کچھ زیادہ ہی ملتا ہے۔ وہ نہ صرف قافیے بلکہ ردیفیں بھی لاتے ہیں لیکن کسی مقررہ ترتیب کو ملحوظ نہیں رکھتے نیبض کی طرح راشد بھی تکرارِ اصوات کے بے حد دل دادہ ہیں۔ چنانچہ ان کی نظموں میں ردیفوں اور قافیوں کے علاوہ اندرونی قافیے فراوانی کے ساتھ آتے ہیں۔ الفاظ کی تکرار بھی بہت ہوتی ہے۔ مصرعے بار بار دہرائے جاتے ہیں اور کبھی کبھی کسی مصرع کی تکرار اس طرح ہوتی ہے کہ نظم کے سانچے میں ترجیع بند سے مشابہت پیدا ہو جاتی ہے۔ اس نظم میں بھی "مجھے وداع کر" ٹیپ کا مصرع ہے جو ہر بند کے آغاز میں لایا گیا ہے۔ ہر بند کی سطروں میں ردیفیں اور قافیے کسی ترتیب کی پابندی کے بغیر لائے گئے ہیں اندرونی قافیوں کا بھی جال سا بچھا ہوا ہے۔ ان میں خاص طور پر دو قافیے نظم کے آہنگ پر زیادہ اثر انداز ہوئے ہیں۔ (۱) جانور، پر وغیرہ[1] (۲) آنسوں، آنسوؤں وغیرہ[2]۔ جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں نظم میں لمبے مصوت /آ/ کا استعمال زیادہ ہوا ہے۔ مذکورہ قافیے اگر نہ ہوتے تو صوتی توازن قائم نہ رہتا اور نظم کا آہنگ بگڑ جاتا۔ مصوت /آ/ کے برعکس اول الذکر قافیوں میں چھوٹا مصوت /ـَ/ مصمت /ر/ سے قبل مندرج ہوا ہے /ر/ کے ارتعاش کی وجہ سے مسلسل لمبی آوازوں کے بعد وقفے وقفے سے خوش گوار تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ موخر الذکر قافیوں میں /و/ کی انفی صورت غیر انفی لمبے مصوتوں کا جواب ہے۔ آہنگ سے قطع نظر مصمت /ر/ سے جہاں بے قراری کی کیفیت کا اظہار ہو رہا ہے تو دوسری طرف مصوت /و/ اور دوسری انفی اصوات کی وجہ سے حزن کی ہلکی سی لہر دوڑ گئی ہے۔ مصمت /ر/ اور انفی مصوت ان قافیوں کے علاوہ دوسرے بہت سے لفظوں میں بھی آئے ہیں۔ اندرونی قافیے اور بھی ہیں۔ طوالت کے خوف سے ان کا ذکر نہیں کیا گیا ہے۔

نظم کے مطالعے کے بعد ہم اس کے واحد متکلم کے جذبات، اس کی کشمکش، اس کے اضطراب اس کے خلوص اور اس کی تمنا سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ یہ تاثر کسی قاری کے لئے اتنا شدید بھی

---

[1] ہم قافیہ الفاظ: گر، شجر، حجر، جانور، خستہ پر، پر، بجھر، گزر، تر، اتر، در، زر،

[2] ہم قافیہ الفاظ: آنسوؤں، آنسوں، روزنوں، ساحلوں، دلدلوں، ماوؤں، عارفوں، روزنوں، رساحلوں، کاغذوں، بارشوں، بانجھوں،

ہوسکتا ہے کہ واحد متکلم کی واردات اس کی اپنی واردات بن جائے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ قاری "شہرِ نو" کے لوگوں میں خود کو شامل سمجھے۔ نظم کا واحد متکلم کون ہے اس کے بارے میں صرف قیاس آرائی کی جا سکتی ہے۔ ہوسکتا ہے کہ قیاس غلط ہو۔ چونکہ نظم کی تعبیر کسی حال نظم کی جگہ نہیں لے سکتی اس لئے غلط خیال آرائی سے نظم کو کچھ نقصان نہیں پہنچے گا۔

"میں" "ذات" سے وداع ہونا چاہتا ہے۔ "ذات" ایک متصوفانہ اصطلاح ہے اور اس کی توضیح کے لئے فلسفۂ زیست سے بھی رجوع کیا جا سکتا ہے۔ بہرحال یہ "انا" اور "خودی" سے مختلف چیز ہے۔ "میں" "ذات" سے کہہ رہا ہے۔

مجھے وداع کر

اے میری ذات، پھر مجھے وداع کر

گویا "میں" "ذات" سے پہلے بھی جدا ہو چکا ہے۔ ہو سکتا ہے ایک بار جدا ہوا ہو یا ہو سکتا ہے کہ کئی بار جدا ہوا ہو اور ہر بار لوٹ کر ذات میں پناہ لیتا رہا ہو۔ "میں" کے "ذات" سے جدا ہونے کا ذکر تخلیقِ کائنات اور تخلیقِ انسان کی متصوفانہ تعبیر میں بھی ملتا ہے۔

كُنْتُ كَنْزاً مَخْفِيّاً فَاَحْبَبْتُ اَنْ اُعْرَفَ فَخَلَقْتُ الْخَلْقَ لِاُعْرَفَ (حدیث قدسی)

اس چھپے ہوئے خزانے نے جب چاہا کہ اسے پہچانا جائے تو اس نے پیدا کیا۔ اس نے اپنی صفات کو خارج میں دیکھنا چاہا تو کائنات خلق ہوئی اور جب اس نے یہ چاہا کہ اپنی ذات کو خارج میں دیکھے اور دکھائے تو انسان کو پیدا کیا۔ ذات سے خروج کا یہ عمل تنزلات کی صورت میں ہوا۔ مرتبۂ اولیٰ "ذات" "احدیت" یا "باطن" ہے۔ وجود، علم، نور اور شہود کے اعتبارات "ذات" میں اس طرح مندرج ہیں۔ جس طرح مفصل مجمل میں اور درخت گٹھلی میں ہوتا ہے:

(لِاِنْدِرَاجِ الْکُلِّ فِیْ بُطُوْنِ الذَّاتِ کَالْمُفَصَّلِ فِی الْمُجْمَلِ وَکَالشَّجَرِ فِی النَّوَاةِ)

..... اور تنزلِ ذات سے خروج ہے۔ اب نظم کی یہ سطریں دیکھئے:

مجھے وداع کر

میں تیرے ساتھ اپنے آپ کے سیاہ غار میں
بہت پناہ لے چکا
میں اپنے ہاتھ پاؤں اپنے دل کی آگ میں
تپا چکا

مقصد یہ نہیں ہے کہ نظم کو متصوفانہ تعبیر دی جائے بلکہ ایک مغالطے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے جو فکر کی مماثلت سے پیدا ہوا ہے۔

نیطشے نے خدا کی موت کا اعلان کیا تھا۔

لیکن راشد کا "تصورِ خدا" اس سے مختلف رہا ہے۔ ان کی ابتدائی شاعری میں خدا کا تصور زرتشتیت سے مستعار ہے۔ یزداں اور اہرمن کی ثنویت جو کبھی خدا کا اور شیطان کا روپ اختیار کر لیتی ہے۔ وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ خیر و شر کی جنگ میں خدا بے بس ہو گیا ہے:

کسی سے دورِ یہ اندوہِ پنہاں ہو نہیں سکتا
خدا سے بھی علاجِ دردِ انساں ہو نہیں سکتا (انسان — ماورا)

اسی زمانے میں اس کی یزداں سے دوستی رہی ہے اور اس کا دل اہرمن سے ستیزہ کار رہا ہے نیکی سے بیزار ہو کر کبھی اس کا دل چاہا ہے کہ اہرمن سے دوستی کر لے، اپنے تنزل کے احساس نے کبھی کبھی یہ خواہش بھی اس کے دل میں پیدا کی ہے کہ وہ صعود کرے اور "ذات" سے مل جائے (رفعت "جرأتِ پرواز" — ماورا) کبھی وہ اس وادیِ پنہاں کا خواب دیکھتا ہے —

جس جگہ ہے قہقہوں کا اک درخشندہ وفور
جس جگہ سے آسماں کا قافلہ لیتا ہے نور
جس کی رفعت دیکھ کر خود ہمتِ یزداں ہے چور
جس جگہ ہے وقت اک تازہ سرور (وادیِ پنہاں — ماورا)

یہ جگہ صوفیہ کی "جنتِ ذات" سے مماثلت رکھتی ہے جس کی دعوت قرآن نے ان الفاظ میں دی ہے۔

یٰاَیَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ ارْجِعِیْۤ اِلٰى رَبِّكِ رَاضِیَةً مَّرْضِیَّةً. فَادْخُلِیْ فِیْ عِبٰدِیْ وَادْخُلِیْ جَنَّتِیْ۔

لیکن ماورا میں آگے چل کر راشد نے بھی نیطشے کی طرح خدا کی موت کا اعلان کیا ہے۔

مگر اے مری تیرہ راتوں کے ساتھی
یہ شہنائیاں سن رہے ہو
یہ شاید کسی نے مسرت کی پہلی کرن دیکھ پائی
نہیں، اس دریچے کے باہر تو جھانکو
خدا کا جنازہ لئے جا رہے ہیں فرشتے

www.kitaabistan.com

اسی ساحرِ بے نشاں کا
جو مغرب کا آقا ہے مشرق کا آقا نہیں ہے   (کرن"—— ماوریٰ)

یہ اعلان، غور کیا جائے تو محض ایک اظہار بغاوت ہے۔ "مردہ باد" کا سیاسی نعرہ ہے۔ ویسے ہم دیکھتے ہیں کہ خدا سے راشد کو مفر کبھی نہیں رہا۔ اور وہ اس کا مسلسل پیچھا کئے جا رہا ہے۔ یا یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ خود راشد خدا کے تعاقب میں ہے۔ وہ اس کی ضرورت محسوس کرتا ہے اس لئے کہ خدا کے بغیر جو خلا پیدا ہوگا اسے پر کرنے والا کوئی اور نہیں ہے۔

ہم پھر اصل نظم کی طرف لوٹتے ہیں۔ اس نظم کا واحد متکلم اگر "خدا" ہے تو وہ اسلام کے اس خدا سے مختلف ہے جس کے بارے میں یہ کہا گیا ہے کہ "اِنَّ اللّٰہَ عَلٰی کُلِّ شَیْئٍ شَہِیْد" یا جو یہ کہتا ہے کہ وَمَا تَکُوْنُ فِیْ شَاْنٍ وَّمَا تَتْلُوْا مِنْہُ مِنْ قُرْاٰنٍ وَّلَا تَعْمَلُوْنَ مِنْ عَمَلٍ اِلَّا کُنَّا عَلَیْکُمْ شُہُوْدًا اِذْ تُفِیْضُوْنَ فِیْہِ ؕ (نہیں ہوتا تو کسی حال میں اور نہ پڑھتا ہے اس میں سے کچھ قرآن اور نہیں کرتے ہو تم لوگ کچھ کام کہ ہم نہیں ہوتے حاضر تمہارے پاس جب تم مصروف ہوتے ہو اس میں) بلکہ یہ ایسا خدا ہے جو اپنی تخلیق کردہ کائنات اور انسان سے رخصت ہو کر اس وعدے کے ساتھ کہ وہ دوبارہ لوٹے گا اپنی "ذات" میں —— "اپنے آپ کے سیاہ غار" میں پناہ گزیں ہے جس طرح جاڑے میں بعض جانور بے حس و حرکت پڑے رہتے ہیں۔ اس عالم میں وہ ہزار سال سے ہے۔

وہ لوگ کیا کہیں گے میری ذات
لوگ جو ہزار سال سے
مرے کلام کو ترس گئے
. . . .
وہ کیا کہیں گے —— میں خداؤں کی طرح
ازل کے بے وفاؤں کی طرح ——
پھر اپنے عہدِ منصبی سے پھر گیا؟

یہاں پہنچ کر ذہن قریب چودہ سو برس پہلے نزولِ قرآن اور ختم نبوت کی طرف مبذول ہوتا ہے اور مہدیِ موعود اور مسیح موعود کا خیال بھی آتا ہے

خدا کے غائب ہونے کا سبب تکمیلِ وحی ہو سکتی ہے لیکن وحی کی ضرورت اب بھی ہے اور لوگ ہزار سال سے اس کے کلام کو ترس گئے ہیں۔ دوسری وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ انسان نے اپنی مادی ترقی کے

زعم باطل میں خدا کے وجود سے انکار کر دیا تو وہ بھی انسان کو چھوڑ کر چلا گیا لیکن اب انسان اس کی ضرورت محسوس کر رہا ہے اور اس کا منتظر ہے۔

نظم کا واحد متکلم خود شاعر ہو سکتا ہے۔ نظم میں ہم اس مقام پر پہنچتے ہیں جہاں وہ "ذات" سے مخاطب ہو کر کہتا ہے:

تو اپنے روزنوں کے پاس آکے دیکھ لے
کہ مشرقی افق پہ عارفوں کے خواب —— خوابِ قہوہ رنگ میں ——
امید کا گزر نہیں
کہ مغربی افق پہ مرگِ رنگ و نور پر کسی کی آنکھ
تر نہیں،

اور اس کے آگے ——

وہ دیکھ روشنی کی دوسری طرف
خیال کاغذوں کی بالیاں بنے ہوئے
حروف بھاگتے ہوئے
تمام اپنے آپ ہی کو چاٹتے ہوئے
. . . ."

نو راشد کی ایک پرانی نظم "دریچے کے قریب" یاد آتی ہے۔ اس نظم کا متکلم شبِ وصال گزر جانے کے بعد اپنی محبوبہ کو نیند سے جگاتا ہے اور دریچے کے قریب بلا کر اسی طرح شہر کا منظر دکھاتا ہے۔

اسی مینار کو دیکھ
صبح کے نور سے شاداب سہی
اسی مینار کے سائے تلے کچھ یاد بھی ہے
اپنے بے کار خدا کے مانند
اونگھتا ہے کسی تاریک نہاں خانے میں
ایک افلاس کا مارا ہوا ملّائے حزیں
ایک عفریت —— اداس
تین سو سال کی ذلت کا نشاں

ایسی ذلّت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی
دیکھ بازار میں لوگوں کا ہجوم
بے پناہ سیل کے مانند رواں
جیسے جنّات بیابانوں میں
مشعلیں لے کے سرِ شام نکل آتے ہیں
ان میں ہر شخص کے سینے کے کسی گوشے میں
ایک دلہن سی بنی بیٹھی ہے
ٹمٹماتی ہوئی ننھی سی خودی کی قندیل
لیکن اتنی بھی توانائی نہیں
بڑھ کے ان میں سے کوئی شعلۂ جوالہ بنے
ان میں مفلس بھی ہیں بیمار بھی ہیں
زیرِ افلاک مگر ظلم سہے جاتے ہیں!

دونوں نظموں میں بعض مماثلتیں پائی جاتی ہیں۔ "دریچے کے قریب" کی محبوبہ کی جگہ یہاں "ذات" نے لے لی ہے۔ "دریچے" کے بجائے "روزن" ہیں۔ "ملائے حزیں" کے مقابل یہاں "عارف" ہیں۔ دریچے سے جو منظر دکھائی دے رہا ہے۔ وہ ایک مشرقی غلام ملک کے شہر کا بازار ہے جس میں مفلس اور بیمار مظلوموں کا ہجوم رواں ہے۔ روزنوں میں سے جو دنیا نظر آرہی ہے وہ ایک "شہرِ نو" ہے۔ اس شہر کے بام و در آرزو کی تشنگی لئے بارشوں کی سمت لپک رہے ہیں۔ "شہرِ نو" کے لوگ گرسنہ ہیں۔ ان کے باغیچے تشنہ ہیں۔ ان کے سیم و زر اور جسم و جاں پر کولتار کی تہیں چڑھی ہوئی ہیں۔ ان کے آستاں برف کے سنگ پاروں سے ڈھکے ہوئے ہیں اور "شہرِ نو" کے تمام راستے بند ہیں۔

دونوں نظموں میں پیرایۂ اظہار اور خطاب کے انداز میں بھی مشابہت نظر آتی ہے۔

یہ مماثلتیں سطحی ہیں۔ غائر نظر ڈالی جائے تو معلوم ہوگا کہ دونوں کی وجدانی اور تخلیقی سطحیں بالکل مختلف ہیں۔ "دریچے کے قریب" ایک نیم سماجی اور نیم سیاسی نظم ہے اور اکہری معنویت رکھتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اس نظم میں جو گہرا انفرادی احساس ہے وہ اس دور کی سماجی اور سیاسی شاعری میں کمیاب تھا، جب یہ نظم لکھی گئی۔ نظم کی صناعت اور شبیہ نگاری بھی داد طلب کرتی ہے۔ بعض شبیہیں اور علامتیں معنی خیز ہیں۔ "مجھے وداع کر" اس کے مقابلہ میں ایک

فلسفیانہ" نظم ہے۔ اس میں زبان کا خلّاقانہ اور مابعد الطبیعیاتی استعمال معانی کی کثیر جہتیں فراہم کرتا ہے۔ تمثیل، استعارے، علامتیں اور شبیہیں باہم اس طرح مربوط ہیں کہ انھیں الگ نہیں کیا جاسکتا۔ نظم میں وہ اس طرح پھوٹتے اور پھیلے ہیں جس طرح درخت میں شاخیں پھیلتی ہیں اور برگ و بار آتے ہیں۔ نظم کے خالق کی حسیت اور عصری آگہی کسی عقیدے، یا نقطۂ نظر کے محدود دائرے میں سمٹ نہیں گئی ہے۔ وہ ایسا کونیاتی شعور رکھتا ہے جو وقت و مقام کا اسیر نہیں ہے۔ انسانی PREDICAMENT سے اس کا تعلقِ خاطر بہت گہرا ہے جس کو اس نے زمان و مکان کی ایمائی شبیہوں کے ذریعے بڑی عمدگی سے پیش کیا ہے۔۔۔۔

مجھے وداع کر

بہت ہی دیر، دیر جیسی دیر ہوگئی
کہ اب گھڑی میں بیسویں صدی کی رات بج چکی
شجر حجر، وہ جانور، وہ طائرانِ خستہ پر
ہزار سال سے جو نیچے ہال میں، زمین پر
مکالمے میں جمع ہیں
وہ کیا کہیں گے ۔۔۔۔ میں خداؤں کی طرح
ازل کے بیوفاؤں کی طرح ۔۔۔۔
پھر اپنے عہدِ منصبی سے پھر گیا
مجھے وداع کر اے میری ذات ۔۔۔۔

. . . .

مجھے وداع کر
کہ شہر کی فصیل کے تمام در ہیں وا ابھی
کہیں وہ لوگ سو نہ جائیں، بوریوں میں ریت کی طرح
مجھے اے میری ذات، اپنے آپ سے
نکل کے جانے دے
کہ اس زباں بریدہ کی پکار، اس کی ہاؤ ہو
گلی گلی سنائی دے

www.kitaabistan.com

یہ "شہر" مشرق اور مغرب پر محیط ہے اور "شہرِ نو" کسی مقام کا نہیں بلکہ عہدِ حاضر کا استعارہ بن گیا ہے۔ وہ مشرق و مغرب میں اب بھی فرق کرتا ہے لیکن دونوں کی اس کی ہمدردی کے مستحق ہیں۔

کہ مشرقی افق پہ عارفوں کے خواب ——— خوابِ قہوہ رنگ میں ———
امید کا گزر نہیں
کہ مغربی افق پہ مرگِ رنگ و نور پر کسی کی آنکھ
تر نہیں

نظم کے "میں" کو شاعر کی ضمیر تصور کر کے اس کا مطالعہ کرتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ یہ نظم شاعر کی داخلی آویزش اور اس کے ابتلا کا ایک اظہار ہے جس میں شاید ہم بھی شریک ہیں وہ خرافاتی ہیرو کے مانند ہے جو مہماتی سفر کے دوران کسی منزل پر اپنی انسانی کمزوری کی وجہ سے غفلت کا شکار ہو گیا ہے۔ اس کو اپنے عہدِ منصبی کا خیال آتا ہے اور وہ چاہتا ہے کہ "شہرِ نو" کے لوگوں کو مصیبت سے نجات دلائے لیکن "ذات" کی شہزادی اسے روک رہی ہے۔

افاداتِ راشد

(راشد کی چند تنقیدی نگارشات)

www.kitaabistan.com

ادبیات میں اجتہاد

دنیا بھر کے ادبیات پر سرسری نظر ڈالنے سے یہ بات واضح ہو جائے گی کہ ہر قوم کے ذہنی رجحانات دوسری قوم کے ذہنی رجحانات سے الگ ہوتے ہیں بلکہ ایک ہی قوم مختلف ادبی مظاہرات سے وابستہ نظر آتی ہے۔ چنانچہ ایک عہد میں جو اسلوب بیان، اصناف تحریر یا خیالات پسند کئے جاتے رہے ہیں وہ ضروری نہیں کہ کسی اور زمانے میں بھی ویسی قبولیت حاصل کریں۔ وقت کے مد و جزر سے خود بخود قوم کے احساسات، جمالی تصورات اور معیار اخلاق میں فرق پڑتا رہتا ہے۔ یہ تغیر قوم کے ادبی ذوق پر بھی اسی طرح اثر انداز ہوتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ بعض اوقات خود قوم غیر شعوری طور پر ادبا سے مختلف قسم کی نگارشات کی توقع کرنے لگتی ہے اور قوم کے مطالبہ پر یا اس مطالبہ کی امید میں ادبی تغیرات واقع ہونے لگتے ہیں اور بعض اوقات ایک بہت بڑا جوہر خود جمود کو توڑنے کے لئے نمودار ہو جاتا ہے۔

قوم کے رجحانات میں ان تغیرات ہی کا جو وقتاً فوقتاً عمل میں آتے رہتے ہیں نتیجہ ہے کہ ادبیات کی باقاعدہ نشوونما ہوتی رہتی ہے۔ جو ادب نئے نئے تجربات سے محروم ہو جائے وہ بالآخر اس قدر فرسودہ اور جامد ہو جاتا ہے کہ اس کا مقصد (ہر ادب کا پوشیدہ مقصد ہے کہ وہ قوم کی ذہنی اور تادیبی حیثیت میں برتری پیدا کرے) خود بخود باطل ہو جاتا ہے۔

بدقسمتی سے ہمارے ایشیائی ممالک میں ادبی تغیرات بھی معاشرتی تبدیلیوں کی طرح بہت کمیاب ہیں۔ اس کے غالباً دو سب سے بڑے وجوہ ہیں جنھیں تسلیم کئے بغیر چارہ نہیں۔ ایک تو ہماری آب و ہوا اور ہمارے جغرافیائی حالات ایسے ہیں جو ہمارے اندر نہ صرف جسمانی کسالت بلکہ ذہنی کسالت

بھی پیدا کر دیتے ہیں۔ یعنی ہمارے ذہنوں میں وہ قدروں تحرک باقی نہیں رہتا جو نئی مہمات سر کرنے کے لئے ہونا چاہیئے۔ ہمارے ادب میں جو تھوڑے بہت تغیرات گزشتہ صدیوں میں رونما ہوئے ہیں وہ بھی قوم کی طبعی کوششوں اور خود فکری کے سبب سے نہیں بلکہ بار بار یوں ہوا ہے کہ کوئی جابر و قاہر حکمران اٹھا ہے اس نے دفعتہً سیاسی اور معاشرتی حالات کو بدل ڈالا ہے اور ہمارے طرز خیال میں بھی نتیجۃً ایک قسم کا تغیر پیدا ہو گیا ہے جس کے سامنے ہم بے بس اور مجبور ہوتے ہیں۔

دوسرا سبب یقیناً ہمارا مذہب ہے۔ مذہب نے نہ صرف ہمیں کافی بالذات ہونا سکھایا ہے بلکہ ہمارے اندر اجتماعی نقطۂ خیال کو بھی فروغ دیا ہے۔ ہم ایک طرف اپنے تصورات پر خارجی اثرات قبول کرنے کے قابل نہیں رہے اور دوسری طرف ہماری انفرادیت کی نشوونما میں رکاوٹ پیدا ہو گئی ہے۔ اس سے مذہب کی تخفیف مقصود نہیں لیکن یہ کہے بغیر چارہ بھی نہیں ہے کہ ہمارے مذہب نے ہماری انفرادیت کو ضرور صدمہ پہنچایا ہے۔ وہ خود فکری جو ہر ادب کی ترقی کے لئے ضروری ہے آہستہ آہستہ مفقود ہوتی گئی ہے اور سوائے اس کے کہ ہم اپنے آباؤ اجداد کے افکار و خیالات کی گونج بن کر رہ جائیں۔ ہماری کوئی انفرادی حیثیت نہیں۔ اس کے خلاف مغرب کے فلسفہ اور نظام تمدن پر نظر کیجئے تو اشتراکی خیالات کی ترویج کے زمانے سے بیش تر جو بات سب سے زیادہ نمایاں اور اثر انگیز معلوم ہو گی وہ ہر شخص کی انفرادیت کی توسیع اور نشوونما ہے جو معاشرت اور ادب کے ہر شعبے میں نظر آتی ہے۔ مغربی ادبا کے لئے کوئی ایسا مقررہ نظام خیال یا شاہراہ فکر نہیں جس کے بغیر انھیں چارہ نہ ہو، اُن کی خوش قسمتی سے آج تک اُن کے ادبی اخلاقیات پر یا اُن کے فکر و عمل پر حکومت یا کسی اور طاقت کا اس قدر غلبہ نہیں رہا کہ ان کی انفرادیت میں رخنہ اندازی ہو سکے۔

اس بات کا اظہار نامناسب نہ ہو گا کہ ہماری شاعری میں مذہب کے خلاف یا کم از کم مذہب کی ظاہری رسوم و قیود کے خلاف جو ہلکی سی بغاوت نظر آتی ہے۔ وہ بذات خود بھی اس قدر جامد و ساکن ہو گئی ہے کہ اسے علیحدہ نظام کہا جا سکتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ یہ بغاوت جب شروع ہوئی تھی تو بہت بڑی خود فکری کی دلیل تھی لیکن اب اس نے شاعری کے اندر تمثیلات اور تصورات کا ایک ایسا ڈھانچہ تیار کر دیا ہے کہ ادیب اس کے سامنے سرِ تسلیم خم کرنے پر مجبور ہے۔ ہمارے تمام اسلامی ممالک کی شاعری اس بات کی دلیل ہے کہ لوگوں کے ذوق اور ان کے میلانات میں کبھی کوئی ایسا انقلاب پیدا نہیں ہوا جس سے ان کے ادب کو نئی قوت حاصل ہو جاتی۔ مثال کے طور پر "شمع و پروانہ" اور "گل و بلبل" کی فرسودہ تمثیلات ہی کو لیجئے۔ یہ کس قدر ناگزیر ہو گئی ہیں اور آج ہمارا بڑے

سے بڑا شاعر اپنے اپنے سیاسی یا معاشرتی خیالات کے اظہار کے لئے بھی ان سے مفر نہیں پاتا۔ اس کے علاوہ اس جمود کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ شیخ سعدی کی "گلستاں" کی قسم کی کتابیں جس دن سے تالیف ہوئی ہیں اسی دن سے ہماری درسیات کا ایسا جزو بن گئی ہیں اور نتیجۃً ہماری معاشرت اور ہمارے طرز خیال کا کبھی ہمارے تصور میں بھی نہیں آ سکتا کہ ان سے بہتر کتابوں کے لکھے جانے کی ضرورت ہے۔ یہ کتابیں کیوں بڑی ہیں۔ اس لیے کہ ان سے بڑی نہیں لکھی گئیں۔ ان سے بڑی کتابیں کیوں نہیں لکھی گئیں؟ اس لیے کہ قوم کی ذوقی اور ذہنی حیثیت کبھی اس سے بلند نہیں ہو سکی۔

اردو میں سب سے پہلے جس شخص نے طرز خیال میں انقلاب پیدا کرنے کی کوشش کی وہ حالی ہے۔ رسوم و قیود کا سب سے پہلا باغی وہی ہے۔ اس نے شعری تمثیلات اور تصورات میں یقیناً اجتہاد کیا لیکن وہ بھی یہ نہ سمجھ سکا کہ غزل اپنی تمام وسعت اور پہنائی کے باوجود وہ صلاحیت کھو چکی ہے کہ کسی خود فکر شاعر کے جذبات کے لئے موزوں صیغہ اظہار کا کام دے سکے۔ دراصل حالی کی بغاوت قدیم تمثیلات کے خلاف نہ تھی بلکہ اس عشقیہ شاعری کے خلاف تھی جسے وہ بزعم خود "سودمند" نہیں پاتا تھا کیونکہ اسے ادب کو بھی اخلاقی معیار سے جانچنے کے سوا کوئی اور طریقہ کار معلوم ہی نہ تھا۔ قدیم تمثیلات اور اصناف سخن کے خلاف جن میں غزل بھی شامل تھی۔ اس کی بغاوت محض ضمنی تھی۔ حالی نے بہت بڑا کام کیا ہوتا اگر اس نے قدیم تمثیلات اور تصورات کو اولاً تباہ کرنے کی کوشش کی ہوتی۔ جنھوں نے ہماری شاعری کو نخلبستہ کر دیا ہے یا قدیم اصناف سخن، مروجہ بحور و قوافی میں اتنی آزادی اور ترمیم قبول کر لی ہوتی کہ نئے خیالات کے اظہار کے لئے نئے شعرا کو نئی شاہراہیں مل جاتیں۔

اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ غزل ایک ایسا صیغۂ اظہار ہے جس پر ہم مشرقی بہت نازاں ہو سکتے ہیں۔ اس میں ایسی جامعیت کے ساتھ خیالات قبول کرنے کی اہلیت ہے کہ مغرب کے کسی صیغہ اظہار میں نہیں، مزید برآں اس کی عظمت اس بات سے بھی واضح ہوتی ہے کہ ہماری عظیم ترین شاعری اس کے سوا کسی اور صنف سخن میں پیدا نہیں ہو سکی۔ اسی میں پائندگی اور عالمگیری کے فوق العادت عناصر موجود ہیں۔ لیکن ہم یہ بات تسلیم کرنے پر مجبور ہیں کہ سالہا سال سے واحد کثیر الاستعمال صیغہ اظہار ہونے کے سبب سے یہ بہت حد تک اپنی قدیم صلاحیتوں سے محروم ہو چکی ہے۔ مخصوص تمثیلات اور تشبیہات اس کا اس قدر ناگزیر جزو ہو گئی ہیں کہ عشقیہ تفکر میں کسی قسم کی ندرت پیدا کی جائے تو یہ راہ نہیں دے سکتی۔ اس کے علاوہ غزل کی کسی نامعلوم خصوصیت کا اثر ہے کہ فارسی اور اردو میں جس قدر کم درجے کے شعرا کی افراط

ہے کسی اور ادب میں نہیں۔ جو شخص دیر و حرم، مقتل، زنداں، بیاباں وغیرہ کی تمثیلات کو ان کے تمام لوازم کے ساتھ استعمال کر سکتا ہے۔ خواہ اس میں دوسروں کے خیالات کی گونج کیوں نہ ہو اور اس کے علاوہ عروض کا واجبی علم رکھتا ہے وہی ہمارے ہاں شاعر کی حیثیت سے تسلیم کیا جا سکتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ ہمارے شاعر سالہا سال سے اسی دائرے کے گرد چکر کاٹتے آ رہے ہیں جو اُن کے کسی خوش قسمت مورث اعلیٰ نے ان کے لئے وضع کیا تھا۔

اس میں شک نہیں کہ حالی نے خود اپنے نصب العین اور اپنے لائحہ کو پورے طور پر نہ سمجھنے کے باوجود ہماری شاعری میں ایک تحریک ضرور پیدا کر دی۔ اسے تحریک ہی کہا جا سکتا ہے۔ ہیجان نہیں کہا جا سکتا۔ لیکن اس کی نیک نیتی کا، جس میں شک نہیں کیا جا سکتا، یہ اثر ہوا کہ ہماری شاعری فنی حیثیت سے زیادہ پست ہو گئی۔ اس پستی کا ازالہ صرف اسی طرح ہو سکتا تھا کہ شاعری کو اخلاقی اور معاشرتی خیالات ہی کا ذریعہ نہ بنایا جاتا بلکہ صیغہ اظہار کی حیثیت سے بھی اس میں وہ لچک اور قابلیت پیدا کی جاتی کہ اس میں عشقیہ خیالات فرسودہ تمثیلات سے بے نیاز ہو کر نمودار ہو سکتے۔ کیونکہ یہی واحد طریقہ ہے جس سے شاعری کو فنی طور پر جامد ہو جانے سے بچایا جا سکتا ہے۔

لامحالہ ادبیات میں نئے اصناف سخن رائج کرنا بذاتِ خود بہت بڑا شاندار کارنامہ نہیں ہے اور کبھی کسی ادیب کو یہ امید نہیں رکھنی چاہیئے کہ اس کو صرف اس بنا پر ادبیات میں پائندہ حیثیت نصیب ہو گی کہ اس نے ایسی نظمیں لکھی ہیں جن میں قوتِ اظہار کی پوری آزادی اختیار کی گئی ہے۔ قافیوں کو قدما کے اصول کے خلاف ترتیب دینا، مصرعوں کے ارکان میں کمی بیشی کرنا۔ یا بندوں کی ترکیب میں کسی طرح اصول شکنی سے کام لینا ابداً بڑی اہم اور قابلِ فخر بات نہیں کیونکہ اہم اور قابلِ فخر بات تو یہ ہے کہ خیالات و افکار میں ایسا اجتہاد ہو جس سے ادیب کی انفرادیت آشکار ہو سکے۔ اصناف سخن یا ہیئت شعری میں اصول شکنی ادبیات کے لامتناہی دریا کے حقیر معاون ہیں جن کے بغیر بھی دریا کو بہنا آتا ہے۔!

سرسری طور پر ان اجتہادات کا جواز یہ پیش کیا جا سکتا ہے کہ ادبیات میں عمل اور ردِ عمل قدرتی ہے۔ نوجوانوں کو جن کے ہاتھ سے بالعموم نئی تحریکات شروع ہوتی ہیں جمود اور تکرار ہمیشہ ناگوار گزرتی ہے اور وہ ہر گوشے میں جدت اور ندرت کی تلاش میں سرگرداں رہتے ہیں۔ نوجوان ادیبوں کا ذوق قریباً ہر سال بدلتا رہتا ہے لیکن عامۃ الناس کے ذوق میں تبدیلی کے لئے قرن ہا قرن کی ضرورت ہوتی ہے اس سبب سے جب کوئی نوجوان جدت کا مظاہرہ کرتا ہے تو عوام کو اس سے بے حد اذیت ہوتی ہے اگرچہ کچھ عرصہ اس کے خلاف زہر اگلنے کے بعد خود بخود عادی ہو جاتے ہیں۔

ہر ادبی تحریک اور بغاوت شعوری طور پر رونما ہوتی ہے اور اس کے ذریعے ایسے تجربات عمل میں لانا مقصود ہوتے ہیں جن سے زبان اور اصناف سخن کی نئی صلاحیتوں کا انکشاف ہو سکے۔ چنانچہ اس قسم کے شدید انقلابات اگرچہ فطری ہیں لیکن صرف اسی صورت میں جائز قرار دیئے جا سکتے ہیں کہ ان سے ادبیات میں ترقی کی نئی شاہراہیں دریافت ہوں اگر ان اجتہادات کا یہ عملی فائدہ نہیں ہے تو یقین کرنا چاہیئے کہ یہ بدعت کے سوا کچھ نہیں۔ اگر کوئی نویسندہ ہیئتِ شعری میں نئے تجربات کرتا ہے بغیر اس کے کہ اس کے اندر وہ تخلیقی جوہر ہو، وہ قوت ہو جس کے ذریعے وہ نئے تصورات قائم کر سکتا ہے یا اس کی تحریروں سے اس والہانہ سرگرمی اور پرستاری کا ثبوت نہ ملتا ہو۔ جو اعلیٰ درجے کے خلاق کے لئے ضروری ہے تو وہ ادیب نہیں کہلا سکتا۔ ہم اسے زیادہ سے زیادہ ادبی شعبدہ باز کہہ سکتے ہیں جسے محض جدت اور قدیم راہوں سے انحراف کی کوشش مقصود ہو تو وہ نویسندہ اپنی خواہشات کی تو تسکین کر لیتا ہے لیکن ادب کو اس سے جو نقصان پہنچتا ہے، اس کی تلافی نہیں ہو سکتی۔ کیونکہ بعض کم درجہ کے ادیب اسی کو تخلیق کا معیار سمجھ کر ان راہوں پر بہک جاتے ہیں۔

مزید برآں اجتہاد کرنے کے لئے صرف قدیم ہیئاتِ شعری کی تخریب ہی کافی نہیں بلکہ اس تخریب میں سے تعمیری ادب کو ایک نئی صبح کی طرح نمودار ہونا چاہیئے۔ اس اجتہاد کا جواز صرف وہ افکار و خیالات ہی پیش کر سکتے ہیں۔ جن کی خاطر کسی ادیب نے اپنے لئے نئے راستے اختیار کئے ہیں۔ یہی وہ پابندی ہے جو ادبی بے اصولیوں میں کمی پیدا کر سکتی ہے۔ جس سے ادبی اجتہاد محض ناسور بننے سے بچ جاتا ہے اسی سے اُس بغاوت کے تخریبی اثرات کی تلافی ہو سکتی ہے جو نوکر ادیب مقررہ نظام کے خلاف عمل میں لاتا ہے۔

(اداریہ ماہنامہ شاہکار لاہور جولائی ۱۹۳۵ء)

www.kitaabistan.com

راشد

مبادیٔ تنقید — اظہار اور ہم کلامی

علمِ تنقید میں اس بحث کو بہت اہمیت حاصل ہے کہ شاعر جب شعر کہتا ہے تو آیا اسے صرف اپنے واردات قلب ہی قلم بند کرنا منظور ہوتے ہیں یا اس کا مقصود یہ بھی ہے کہ وہ اپنا کلام دوسرے انسانوں تک پہنچا کر ان کی قربت حاصل کرے۔

سب سے پہلے یہ جاننا چاہیئے کہ شاعر کی سخن گوئی کا اس کے اپنے ذہن سے کیا تعلق ہے۔ شاعری بھی دوسرے فنونِ لطیفہ کے مانند وارداتِ قلب یا جیسے ایک نقاد نے کہا ہے "جمالی تجربے" کے اظہار کا نام ہے۔ شاعری کی یہ تعریف بھی جامع نہ سہی لیکن اسے محض جذبات، احساسات یا خیالات کا اظہار کہنے سے "جمالی تجربے" کا اظہار کہنا کم از کم حقیقت کے زیادہ قریب ہے۔ البتہ یاد رکھنا چاہیئے کہ "جمالی تجربہ" صرف حسین اشیا کی قدر و قیمت کی حس سے پیدا نہیں ہوتا بلکہ ہر شے اور زندگی کے ہر ذرے سے خواہ کیسا ہی بدصورت کیوں نہ ہو، پیدا ہو سکتا ہے۔ کیونکہ ایک بدصورت چیز بھی شاعر کے ذہن میں خوب صورت ردِعمل حاصل کر سکتی ہے۔

چنانچہ "جمالی تجربہ" شاعر کے ذہن کی اس کیفیت کا نام ہے جو مرئی یا غیر مرئی چیزوں کی قدر و قیمت کی حس سے پیدا ہوتی ہے اور شاعر کو اظہار کے لئے اکساتی ہے۔ "جمالی تجربہ" بے شک دوسرے فنون کے مانند شاعری کی بھی بنیاد ہے۔ گو ضروری نہیں کہ یہ تجربہ ہمیشہ فن یا شعر کی صورت اختیار کرے۔ کیونکہ بعض دفعہ عوام بھی "جمالی تجربے" کے قابل ہوتے ہیں لیکن وہ اسے اپنے روزانہ مشاغل کی مقابلتاً زیادہ اہمیت کے سامنے نظر انداز کر دیتے ہیں۔ یا اس شعور اور تمیز سے بہرہ ور نہ ہونے کے سبب، جو شاعر کو ودیعت کی گئی ہے، وہ اسے اپنے دوسرے لاتعداد تجربات

سے الگ نہیں کر سکتے۔ شاعر کو عوام پر یہی فوقیت حاصل ہے کہ وہ اس تجربے کو اپنے ذہن میں سے گزرتے ہوئے روک سکتا ہے اور الفاظ کے ذریعے جو ایک حد تک خود اس تجربے کا نتیجہ ہوتے ہیں اور ایک حد تک ارادۃً موزوں کئے جاتے ہیں، اپنے تجربے کو سخن کے سانچے میں ڈھال سکتا ہے۔ یہ "جمالی تجربہ" جب تک شاعر کے ذہن میں محفوظ ہو، "الہام" کہلاتا ہے، لیکن "سخن" یا "اظہار" صورت دے کر الگ "جانا چاہتے ہیں اور یہ ہے بھی صحیح کیونکہ اگر دوسرے لوگوں کی خاطر شعر کہنے کا خیال دل میں پیدا ہو جائے تو اکثر حالات میں فن کے لئے مفید ہونے کی بجائے مہلک ثابت ہوتا ہے۔ اور بسا اوقات دیکھنے میں آیا ہے کہ اگر انسانوں کے ساتھ ہم کلامی کی خواہش غالب آ جائے تو اظہار کی صحت اور اس کا ثبات متزلزل ہو جاتے ہیں۔ گو علامہ اقبال کی شاعری اس سے مستثنیٰ ہے۔ چنانچہ عام اچھے شاعر کے نقطۂ خیال سے سننے والوں کی حیثیت گویا اتفاقی رہ گزروں کی ہے جن کے کانوں میں محض راہ چلتے کوئی بھنک پڑ جائے۔

تاہم یہ نقطۂ خیال اس ہم کلامی کے عنصر کو جو فن میں بنیادی طور پر موجود ہے کم نہیں کر سکتا۔ شاعری ایک ایسا فن ہے جس کی روح ترنم ہے اور ترنم ایک ایسی چیز ہے جو خیال یا عقیدے کی رفاقت کے بغیر بھی قاری کے ذہن میں اتر جاتی ہے اور وہاں اس تجربے کو ایک حد تک از سر نو زندہ کرنے میں ممد ہوتی ہے جو سخن کی بنیاد تھا۔ شاعر روز کے تجربے سے جانتا ہے کہ اس کا شعر اس وقت تک کامیاب نہیں جب تک وہ پڑھنے یا سننے والوں کے دلوں میں اس تجربے کو از سر نو زندہ نہ کرے جو اولاً اس کے دل میں پیدا ہوا تھا۔ اگر ہم کلامی کی یہ غیر شعوری خواہش شاعر کے دل میں نہ ہو تو وہ اپنے قلب کو قابلِ فہم بنانے کے لئے کبھی اس قدر صعوبتیں برداشت نہ کرے، وہ کبھی اپنے آپ کو فن کی قیود کا پابند نہ کرے نہ نئے دن مشاعرے ہوں، نہ بڑے بڑے دیوان شائع کئے جائیں، نہ رسالوں میں نظموں کے لئے صفحوں کی تخصیص کی جائے۔ یہ تمام باتیں محض اتفاقی نہیں بلکہ یہ تمام سرگرمیاں اس بات کو واضح کرتی ہیں کہ فن کو بھی اسی طرح لوگوں کی تلاش ہے جس طرح لوگ اس کی تلاش میں ہیں!

یہ ضروری نہیں کہ شاعر کا وہ تجربہ جو اس نے زندگی سے اخذ کیا ہے، بجنسہٖ قاری کے ذہن میں منتقل ہو جائے کیونکہ اس تجربے کی حیثیت ایک پنسل یا رُبڑ کی نہیں کہ ایک جیب سے نکال کر دوسری جیب میں ڈالا جا سکے۔ چنانچہ شاعر خواہ کتنا ہی صاحبِ ہوش اور نزاکتِ حس کا مالک ہو، قاری کے ذہن میں عین وہی تصویر پیدا نہیں کر سکتا جو اس کے ذہن کی آنکھوں نے دیکھی ہے۔ اس کے علاوہ صحیح اکتساب کرنے کے لئے قاری کی اپنی ذہنی تربیت، اس کا ماحول اور اس کے گزشتہ

تجربات بھی اثر انداز ہوتے ہیں۔ چنانچہ شاعر کے تجربے کا عکس مختلف انسانوں کے دلوں پر مختلف درجے کا ہوتا ہے۔ خیر ہمیں نہیں کیونکہ "اظہار" کے لئے ضروری ہے کہ وہ الفاظ کی اس مسلمہ صورت میں نمودار ہو جسے شاعری کہتے ہیں۔ یہی اظہار" جمالی تجربے کا بیرونی دنیا کے ساتھ ربط قائم کرتا ہے۔ ورنہ ظاہر ہے کوئی شخص محض شعور اور حس تمیز کا مالک بن کر شاعر نہیں کہلا سکتا۔ بے شک شاعر کے لئے ضروری ہے کہ وہ اظہار کا وسیلہ اختیار کرے۔

"اظہار" کی حقیقت واضح کرنے کے بعد میں اس بات کی طرف رجوع کرتا ہوں کہ آیا شاعر شعر کہتے وقت دوسرے انسانوں کے ساتھ ہم کلامی اور ربط کی خواہش رکھتا ہے یا نہیں۔

ہماری زبان میں شاعری کے لئے دو الفاظ "سخن" اور "کلام" نہایت بامعنی ہیں۔ یہ محض اتفاقی اصطلاحیں نہیں بلکہ اس بات کا ثبوت ہیں کہ ہمارے وہ شعرا جن کی شاعری زیادہ تر عشقیہ خیالات کا مجموعہ تھی اور بظاہر عالم انسانی کے ساتھ نہایت کم ربط رکھتی تھی۔ وہ بھی اس بات کا احساس رکھتے تھے کہ ان کے اشعار ان کی ذات تک محدود رہنے کی چیز نہیں بلکہ اظہار کی تکمیل کے لئے کسی قاری یا سامع کا وجود چاہتے ہیں۔

گویا شاعری کو دو پہلوؤں سے دیکھا جا سکتا ہے۔ ایک تو خود شاعر کے نقطۂ خیال سے جس کے ذہن سے شعر پیدا ہوتا ہے اور دوسرے سننے یا پڑھنے والے کے نقطۂ خیال سے جو سخن سے اکتساب کرتا ہے۔

ہم جو سال ہا سال سے باہم گفتگو میں لگے ہیں اس بات کا پورا احساس نہیں کرتے کہ ہمارا تجربہ جب الفاظ کی صورت اختیار کرتا ہے تو اس لئے کرتا ہے کہ ہم اجتماعی حیوان ہیں اور بچپن سے ہم کلامی کے عادی ہیں لیکن فنون لطیفہ صرف ہم کلامی کا ذریعہ نہیں بلکہ ہماری روزمرہ کی ہم کلامی کا معراج ہیں۔

اس میں شک نہیں کہ شاعر جب شعر کہتا ہے تو سننے والے کی موجودگی کا خیال لازمی طور پر اس کے ذہن میں موجود نہیں ہوتا بلکہ اگر خود شاعر سے پوچھا جائے تو وہ شعر کہنے کا اولین مقصد یہی بیان کرے گا کہ میں تو شعر کہہ کر اپنی ہی تسکین چاہتا ہوں۔ میں تو محض اپنی واردات قلب کا اظہار کر کے ذہنی بار سے نجات حاصل کرنا چاہتا ہوں یا میں تو حسن کی تخلیق کر رہا ہوں اور مجھے اس سے کوئی واسطہ نہیں کہ تم میری اس کوشش کو کس نظر سے دیکھتے ہو۔ خود اکثر شاعر شاعری کو انفرادی اور شخصی اپنے لئے تسکین بخش چیز سمجھتے ہیں وہ اپنے تجربے کو سب سے صحیح اور مکمل۔ اس سے بحث نہیں کہ قاری شاعر سے کیا کچھ اور کس قدر اخذ کرتا ہے مگر یہ صحیح ہے کہ شاعر کا شاعری کی قیود اپنے ذمے لینا ہی اس کی اس بیتابی کا ثبوت ہے کہ وہ اپنے تجربے زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچ سکنے کے قابل بنائے۔ اس کے اپنے نقطۂ خیال سے دوسرے انسانوں

کے ساتھ ہم کلامی اس کا بنیادی مقصد نہ سہی لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ اسے ہم کلامی سے مطلقاً کوئی سروکار نہیں۔ شاعر اپنے مطلب کو قابل فہم بنانے کے لئے جو صعوبتیں برداشت کرتا ہے انہی کا نتیجہ ہے کہ جب یہ تجربہ ہم تک پہنچتا ہے تو ہمارے سارے دلوں کو بھی زندگی کے ساتھ قریباً وہی ہم آہنگی بہم پہنچاتا ہے جو شاعر کو زندگی کے ساتھ حاصل ہوئی تھی۔ ہم ایک اپنے سے زیادہ ذی فہم انسان کے تجربات میں شرکت کرنے لگتے ہیں۔ ہمارے دلوں کو بھی وہی لطیف بیداری حاصل ہوتی ہے جس سے شاعر آگاہ ہے۔ چنانچہ جیسے پہلے بیان کیا جا چکا ہے: "جمالی تجربہ" اظہار" کے وجود میں آنے کی ضروری شرط ہے۔ لیکن اظہار صرف اس وقت کامل ہوتا ہے جب سننے والوں تک اس کی رسائی ممکن ہو جائے۔

اس میں شک نہیں کہ مختلف شاعروں میں ہم کلامی کی خواہش مختلف درجے کی ہوتی ہے لیکن علم تنقید میں ہمیں شاعر کے ارادوں سے سروکار نہیں بلکہ اس کے طریق کار سے ہے۔ ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ شعر کہہ کر جو تسکین اس نے حاصل کی ہے وہ اس کے اشعار کے اثر سے کس قدر مطابقت رکھتی ہے کیونکہ شاعر کے تجربے اور قاری کے تجربے میں جب تک آہنگ نہ ہو ان کا باہم ربط کامیاب نہیں۔

شاعر اس بات میں حق بجانب ضرور ہے کہ وہ شعر کہتے ہوئے اپنے تجربے اور اظہار کی پختگی پر نظر رکھے اور ہم کلامی کے حصے کو پس پشت ڈال دے۔ لیکن جہاں تک قاری کے نقطۂ خیال کا تعلق ہے کوئی قاری اس بات میں دلچسپی نہیں ظاہر کر سکتا کہ شاعر اپنے تجربہ کے اظہار میں یا اپنے تجربے کو سخن بنانے میں کہاں تک کامیاب ہوا ہے بلکہ قاری تو یہ دیکھتا ہے کہ شاعر کا کلام اس کے اصلی تجربے کو زندہ کرنے میں کامیاب ہوا ہے یا نہیں اور قاری کے دل کو کہاں تک زندگی کے ساتھ ربط اور قربت بہم پہنچا سکا ہے۔

حیف بر جانِ سخن گر بہ سخنداں نہ رسد!

(مطبوعہ ماہنامہ ادب لطیف۔ لاہور ستمبر ۱۹۴۱ء)

www.kitaabistan.com

راشد

ہیئت کی تلاش

ٹی۔ ایچ۔ لارنس نے ایک جگہ کہا ہے کہ لوگ تجربوں سے ڈرتے ہیں اور یہ بات ہے بھی صحیح لوگ ہر نئے تجربے سے یوں ڈرتے ہیں جیسے وہ کوئی بھوت ہو۔ وجہ یہ ہے کہ ایک فرد کی ہستی اس کے اپنے تجربوں ہی کا مجموعہ ہوتی ہے اور کسی نئے تجربے کو دیکھ کر اسے یوں محسوس ہوتا ہے جیسے یہ بھوت اس کے ان سب تجربوں کو نگل جائے گا جن پر اس کی ہستی قائم ہے۔ اور یوں انسان نئے تجربوں سے ڈرتا ہے۔ نئے خیالات یا نئے روپ صرف اس صورت میں ایک عام انسان کو مرغوب ہو سکتے ہیں جب اس کی نگاہوں میں نئے افق ہوں۔ اس کے دل میں نئی دنیاؤں کی جستجو ہو۔ اس کا دماغ اپنے مخصوص ماحول سے مطمئن نہ ہو۔ ہندوستان میں یہ اطمینان جو بڑھتی ہوئی زندگی کے لئے زہر کا حکم رکھتا ہے بہت پرانا ہے۔ ایک زمانہ تھا کہ سمندر پار جانے سے یہاں جنم بھرشٹ ہو سکتا تھا۔ رفتہ رفتہ بدلتے زمانے کے نت نئے اثرات کے ماتحت یا نئی روشنی یا نئے انداز کی تعلیم کے باعث زندگی نئی صورت اختیار کرتی گئی گو آج بھی ہم میں سے اکثر کے دل و دماغ پر وہی جمود طاری ہے جو ابلتی ہوئی زندگی اور بڑھتے ہوئے قدموں کے راستے میں روک بن کر کھڑا ہے۔ عام زندگی ہی کو دیکھئے۔ ہندوستانی مرد نے سوٹ پہن لیا۔ سر پر ہیٹ رکھ لی لیکن ہندوستانی عورت صرف ساڑی تک ہی ترقی کر سکی ہے۔ اگر ساڑی کے بجائے وہ سایہ پہن لے تو اس پر آج بھی انگلیاں اٹھ سکتی ہیں۔ اس بات کو ایک اور پہلو سے دیکھئے۔ ہندوستانی عورت پڑھ لکھ کر دنیا کی ترقی یافتہ قوموں کی عورتوں کے دوش بدوش سماجی اور سیاسی لحاظ سے ترقی کے خواب دیکھ رہی ہے لیکن اگر وہ سائیکل چلانے لگے۔ کلبوں میں جانے لگے، آزادانہ اپنے مرد دوستوں سے ملنے جلنے لگے تو اس کی اخلاقی حالت کے بارے میں اکثر زبانوں سے ناگوار کلمے ہی سنائی دیتے ہیں۔

شاعری میں نئی طرزِ نگارش کی تلاش بھی بہت سے لوگوں کی نظر میں بداخلاقی سے کم نہیں ہے اور پھر اس بداخلاقی کا درجہ تو اور بھی شدت اختیار کر گیا ہے۔ کیونکہ ہمارے نئے شاعر تو صورت کے ساتھ ساتھ موضوعات میں بھی پرانی روایات کو بھولتے جا رہے ہیں۔ نئے سیاسی اقتصادی اور سماجی نظریوں نے جھونپڑے میں رہ کر محلوں کے خواب دیکھنے کو ایک کہاوت سے ہٹا کر حقیقت کے راستے پر چلا دیا ہے۔ چنانچہ ادب میں نئی زندگی سے نئے موضوع پیدا ہوئے ہیں۔ اور نئے موضوع اپنے ساتھ لازماً نئی صورتیں، نئے ادبی روپ، نئی طرزِ نگارش لائے ہیں۔ نثر کا میدان وسیع سے وسیع تر ہوتا جا رہا ہے اور نظم بھی اب غزل، رباعی، مسدس، مخمس وغیرہ گنتی کی پرانی پٹریوں کو چھوڑ کر ایک ایسی شاہ راہ پر چلنے لگی ہے جس سے قدم قدم پر نئی چھوٹے رستوں کی نمود کا امکان ہے۔ اردو کی پرانی شاعری یعنی غالب سے پہلے کی شاعری میں غزل ہی ایک ایسی صنفِ سخن تھی جسے شاعر اپنی ذات کا ترجمان سمجھتے تھے لیکن آج غزل یہ ترجمانی کرنے سے قاصر نظر آتی ہے۔ کیونکہ غزل جس نظام کی یادگار ہے وہ ختم ہو چکا ہے۔ غزل نے ایسی سوسائٹی میں پرورش پائی ہے جس میں زندگی صدیوں سے ایک ہی ڈگر پر چلی جاتی تھی۔ غزل اس شاعری کا نمونہ ہے جو سوسائٹی کے من گھڑت قانونوں میں بندھی ہوئی تھی۔ آج ان قوانین میں سے بہت کم باقی ہیں، جو ہیں سو ان میں بھی نئی حرکت، نئی تبدیلی پیدا ہو چکی ہے۔

زندگی کی تنگنائے اب بڑھتے بڑھتے ایک طوفانی سمندر بنتی جا رہی ہے۔ سمندر میں نئی لہریں اٹھ رہی ہیں اور شاعر زندگی کے جوئے کم آب سے نکل کر آزادی کے بحرِ بیکراں کی لہروں کے سہارے آگے بڑھنا چاہتا ہے۔ آج کا شاعر اپنی شاعری کا غلام بن کر نہیں رہنا چاہتا بلکہ اس کو آقا بن کر وہ اسے اپنے ڈھب پر چلانا چاہتا ہے۔ چنانچہ جہاں پرانے زمانے میں شاعری ڈوم ڈھاریوں اور گانے بجانے والوں کی طرح مجلسوں کی رونق تھی وہاں بھی آج کے شاعر کے ہاتھ میں شاعری ایک قوت اور کارگر ہتھیار بنتی جا رہی ہے اس قوت سے زیادہ کام لینے کی خواہش نے طرزِ نگارش کے نئے تجربات پر شاعروں کو ابھارا ہے۔ ان کے پاس شاعری کو ناپنے کے پرانے پیمانوں کے سوا کوئی پیمانہ نہیں۔ اور اسی کے لئے انھیں کوئی نئی چیز دیکھتے ہوئے درمیانی فاصلہ کا احساس نہیں ہو سکتا۔ میراجی کی ایک نظم اسی قسم کے ایک کولمبس کے ہاتھ لگ گئی۔ اس نے عروض کی کتابوں میں یہ پڑھ رکھا تھا کہ شعر وہ موزوں کلام ہے جس میں قافیہ تو ہو اور بحر کے ارکان برابر ہوں۔ میراجی کی یہ نظم دیکھ کر وہ جھلا اٹھا۔ چنانچہ اس نے پہلے تو پیمانہ رکھ کر مصرعوں کے ارکان برابر کئے پھر مصرعوں میں قافیے داخل کئے۔ اور پھر ایک مضمون لکھ کر پڑھنے والوں سے پوچھا کہ ذرا خدا لگتی کہنا کہ یوں اس

نظم میں چار چاند لگ گئے یا نہیں لیکن وہ یہ بھی جانتا تھا کہ اس استدلال سے وہ لوگ ضرور قائل اور قائل سے زیادہ مرعوب ہو جائیں گے جن کے دل میں ہر نئی طرزِ نگارش کے خلاف پہلے ہی سے تعصب موجود ہے۔ اکثر لوگ جدید شاعری پر اس انداز کی تنقید کرتے ہوئے اس ارتقائی عمل کو بھول جاتے ہیں جو کسی ادبی کارنامے کو وجود میں لاتا ہے اسے اس کے لئے موزوں لباس بہم پہنچاتا ہے بلکہ وہ اسے وہی لباس پہنانا چاہتے ہیں جو ان کے اپنے ذہن میں ترشا ترشایا موجود ہوتا ہے اور اسے وہ لباس پہنا کر وہ خود ہی لوگوں سے اپنی عقلمندی کی داد لینے کی کوشش کرتے ہیں۔

یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ہر جدید شاعر کے خیالات لازمی طور پر اپنے لئے موزوں لباس کے ساتھ برآمد ہوتے ہیں۔ کیونکہ شعر میں بعض دفعہ انفرادیت کی طرف زیادہ توجہ بھی بے جان الفاظ اور تراکیب کی افراط کی صورت میں ظاہر ہونے لگتی ہے جس سے اسلوب بیان ضرورت سے زیادہ نجی اور غیر محرک ہو کر رہ جاتا ہے۔ ہر ندرت اس قابل نہیں کہ اسے آنکھیں بند کر کے قبول کر لیا جائے۔ جب تک ندرت کے ساتھ جدت شامل نہ ہو وہ محض تکنیک کی بے جان نمائش بن کر رہ جاتی ہے۔ شاعری کی ترقی محض ہوا میں قلابازیاں لگانے سے نہیں ہو سکتی۔ بلکہ پرانے اور نئے اسلوبوں کو آپس میں سمو کر نئی تخلیق کرنے ہی سے ہو سکتی ہے نئے تجربات کا بڑے سے بڑا مخالف بھی اس بات کا اعتراف ضرور کرے گا کہ ان تجربات نے تخلیقی ادب کے لئے نئے راستے پیدا کر دیئے ہیں۔ اور یہ کام روایات کی زیادہ زنجیروں میں بندھی شاعری نہیں کر سکتی تھی۔ نئے اصنافِ سخن کی تلاش ایک نئی تحریک کی دلیل ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اس تحریک کے باعث ہمیشہ محرک اور شگفتہ چیزیں وجود میں نہ آئیں۔

نئے ادب کی تحریک (اپنے وسیع معنی میں) اور طرزِ نگارش کے تجربات کا ایک طرح سے چولی دامن کا ساتھ ہے۔ یہ دونوں ادب کے چہرے سے تصنع کا پردہ ہٹانا چاہتی ہیں۔ ادب کو وضع داری کے دلدل سے نکالنا چاہتی ہیں، شاعری کو اپنی اعصابی بیماریوں سے نجات دلانا چاہتی ہیں۔ شعر کو شخصی ملکیت کے درجے سے بلند کر کے عالمگیر اور آفاقی بنانا چاہتی ہیں۔ شاعری کو افراد کے شخصی تجربات کے بجائے تمام انسانوں کی بنیادی ضروریات کے اظہار کا ذریعہ بنانا چاہتی ہیں۔

اردو میں طرزِ نگارش کا پہلا تجربہ مولوی محمد اسماعیل میرٹھی کی بلینک ورس ایک کمزور اور ناتمام کوشش سہی لیکن آج بھی ہماری شاعری میں سنگِ میل کا درجہ رکھتی ہے۔ گو اس سلسلے میں عبدالحلیم شرر کا نام بھی کم اہمیت نہیں رکھتا۔ شرر نے شیکسپیئر کے انداز میں ڈرامہ لکھنے کی ضرورت کو پورا کرنے کے لئے آزاد نظم کی ابتدائی صورت پیدا کی اور اپنے رسالہ "دل گداز" کے ذریعے اس کی ترجمانی کر کے کئی ما

تک اس سلسلے کو جاری رکھا اور مختلف حلقوں سے اس نئی چیز کے بارے میں رائیں بھی طلب کیں۔ لیکن ان رایوں سے شرر کی ہمت افزائی نہ ہوئی۔ شرر کا تجربہ ناکام رہا۔ لیکن آج کل کے نوجوان شاعر کو ہمت افزائی کی ضرورت نہیں۔ وہ اپنے میں بہت زیادہ جرأت اور ہمت پاتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ نئی صورتوں کی مخالفت کے باوجود ان کے لئے رفتہ رفتہ ایک مستقل جگہ بننے کے آثار واضح طور پر دکھائی دیتے ہیں۔ مولوی محمد اسمٰعیل میرٹھی اور شرر کے بعد فارم کے تجربے ایک محدود حلقہ علامہ اقبال اور ان کے زمانے کے بعض اور شاعروں مثلاً نادر کاکوری، نظم طبا طبائی اور پنڈت کیفی وغیرہ نے بھی کئے۔ خود علامہ اقبال نے ان تجربوں کو زیادہ فروغ نہ دیا۔ غالباً اس لئے کہ انھیں محض فارم کا شاعر بن کر رہ جانا گوارا نہ تھا۔ ورنہ انھوں نے بعض ایسی فارسی نظمیں لکھیں مثلاً نغمۂ ساربان جن میں قافیوں کی تکرار، مصرعوں کا اختصار اور مضمون کے مطابق بحر کا استعمال حفیظ کی شاعری کا پیش رو بن گیا۔ حفیظ سے پہلے عام طور پر طرزِ نگارش کے تجربات کے محرک صرف اپج کی خواہش تھی اپج نہ تھی۔ حفیظ ہی سب سے پہلا شاعر ہے جس نے شعر کے اندر چھپی ہوئی موسیقی کو اجاگر کیا۔ اور شعر کے مضمون کے ساتھ اس کا ربط نمایاں کیا۔ حفیظ نے بعض کم رائج بحریں بھی استعمال کی ہیں۔ لیکن وہ بھی محض جدت کے لئے نہیں بلکہ اس احساس کے ساتھ کہ ان نظموں کے لئے ان تجربوں کے سوا کوئی اور بحر مشکل ہی سے موزوں نظر آتی ہے۔ حفیظ کی شاعری ہی نے سب سے پہلے ہمارے شاعروں کو اس بات کا احساس دلایا کہ شعر میں شعر کا ٹیمپو (TEMPO) یا لے بھی کوئی معنی رکھتی ہے۔ چنانچہ حفیظ نے سب سے پہلے مضمون کے لحاظ سے لے کا تعین کیا

حفیظ کے ساتھ ساتھ دکن میں عظمت اللہ خاں ایک نئے قسم کے تجربات میں مصروف تھے۔ انھوں نے سنسکرت کے پنگل کا مطالعہ کیا تھا۔ اور اسے اردو میں ترویج دینا چاہتے تھے جہاں حفیظ نے ایسی بحریں استعمال کیں جو بنیادی طور پر اردو کی بحریں ہیں۔ لیکن ہندی کی روح سے بھی ان کی مطابقت ہے۔ وہاں عظمت اللہ خاں نے ایسی ہندی بحریں انتخاب کیں جو اردو میں کھپنے کی صلاحیت رکھتی ہیں۔ عظمت اللہ خاں ہی نے سب سے پہلے انگریزی انداز کی بیلڈز لکھیں اور چنانچہ ان بیلڈز کا ماحول خالص ہندوستانی تھا۔ اس لئے ہندی چھند ہی موزوں خیال کئے۔ لیکن عظمت اللہ خاں کے تجربات زیادہ نہ بڑھ سکے، البتہ حفیظ کی شاعری نے اردو میں گیتوں کی ایک نئی روایت قائم کردی۔ حفیظ سے کچھ کم عرصے بعد ہی اردو کا ایک کامیاب شاعر مقبول حسین احمد پوری سامنے آیا اس کے گیتوں میں جنتا کے سنگیت کا جو اثر دکھائی دیتا ہے وہ اس شدت سے کسی اور شاعر کے

ہاں موجود نہیں۔ حفیظ کے گیتوں میں وہ جامعیت نہیں جو احمد پوری کے گیتوں کی خصوصیت ہے حفیظ کے گیتوں میں تراش کی خوبی زیادہ نمایاں ہے۔ لیکن احمد پوری کے گیتوں میں ایک ایسی گھلاوٹ ہے جو گیت کی جان ہوتی ہے۔

حفیظ کے دوش بدوش اختر شیرانی، بشیر احمد، حامد علی خاں، افسر میرٹھی، ساغر نظامی روش صدیقی اور محمد حسن لطیفی وغیرہ نے بندوں کی شاعری رائج کی۔ یہ لوگ کچھ فارسی کے مسمط سے متاثر ہیں کچھ سنسکرت کے چھندوں سے اور کچھ اپنے ہی پیش رو اردو شاعروں سے۔ بندوں کی شاعری ہمارے ہاں مسمط کی شکل میں پہلے سے موجود تھی لیکن ان جدید شاعروں نے مسمط کی صورت میں ضمنی تبدیلیاں کرکے اس میں زیادہ ترنم پیدا کیا۔ ان کی نظموں میں بعض دفعہ پورے مصرعوں کے ساتھ آدھے آدھے مصرعے مقفےٰ ہوتے ہیں جیسے اختر کی نظم "اے عشق کہیں لے چل" میں۔ یہ بھی ایک نیا تجربہ تھا جو اس حد تک ضرور کامیاب ہوا کہ اس نے ہماری نظموں میں گیتوں کا سا ترنم پیدا کر دیا۔ پھر ان شاعروں نے بحروں کے ارکان کی مقررہ تعداد میں بھی کمی بیشی کا تجربہ کیا۔ مثلاً اختر شیرانی کی نظم "خدائے رقص" میں جس میں مفاعلن کی مقررہ تعداد چار کے بجائے چھ ارکان استعمال کئے گئے ہیں۔ یہ تجربہ جو ایک حد تک پرانے مسدس کی ٹکنیک پر مبنی تھا زیادہ کامیاب نہ ہو سکا۔ لیکن ان دونوں قسم کے تجربوں نے موجودہ آزاد نظم پیشرو ہی کی، جدید شاعروں میں جنھوں نے ان ابتدائی تجربوں سے حوصلہ پاکر آزاد نظم کی ترویج کی ہے۔ تصدق حسین، خالد اور میراجی کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ یہ دونوں نہ صرف مصرعوں کے ارکان کی مقررہ تعداد اور قافیے کی پروا نہیں کرتے بلکہ مصرعوں کو ایک دوسرے سے ملاتے چلے جاتے ہیں تاکہ ایک مصرعے کی معنوی تصویریں دوسرے مصرعے کی معنوی تصویروں سے مل کر گھلتی چلی جائیں اور آخر تک پہنچتے پہنچتے ایک ہم آہنگی سی محسوس ہونے لگے۔ میراجی کی نظموں کی مثال ایک کپڑے کے تھان کی ہے جس سے ڈیزائن یا دھاریوں کی رنگا رنگی کے باوجود ایک ہی تاثر پیدا ہوتا ہے۔ اس کے خلاف اگر آپ نے میری نظموں کا مطالعہ کیا ہے تو آپ کو محسوس ہوا ہوگا کہ ان میں اس حد تک وحدت نہیں۔ میں بیشتر مصرعوں کو توڑ کر ان کو مترنم الفاظ سے مربوط اور ہم آہنگ کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔ میں نے آزاد نظم سے شاعری میں خیالات کے آزاد تسلسل کے ساتھ جامعیت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے لیکن اپنے بارے میں اس سے زیادہ کہنا مناسب نہیں معلوم ہوتا۔

یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ ہماری شاعری پرانی روایات سے بالکل آزاد ہو چکی ہے کیونکہ ابھی نہ صرف غزل باقی ہے بلکہ جدید تجربات کے خلاف تعصب کا زور بھی کم نہیں ہوا۔ خود ان نئے تجربوں

نے ابھی اپنی حیثیت پورے طور پر قائم نہیں کی لیکن ان تجربوں کا اثر یہ ضرور ہوا ہے کہ ہماری شاعری کا پرانا جمود ٹوٹ گیا ہے۔ شاعری میں ایک نئی جان، ایک نئی حرکت پیدا ہو رہی ہے۔ اس لچک اور اس حرکت نے ہماری شاعری میں نئے خیالات اور تاثرات ظاہر کرنے کی صلاحیت پیدا کر دی ہے اور شاعری کے وہ زیورات جو اس کے زوال کی دلیل تھے کم ہو گئے ہیں۔ نئی نظموں میں تسلسل، جامعیت اور وحدت زیادہ نظر آتی ہے۔ جن پرانے استعاروں اور کنایوں کے ہم سالہا سال سے عادی تھے وہ اپنا روپ بدل رہے ہیں۔ نئے کنائے جو ابھی تک انفرادی حیثیت رکھتے ہیں، آہستہ آہستہ اجتماعی بن رہے ہیں۔ شاعری کو دوسرے فنون لطیفہ مثلاً مصوری، موسیقی، بت تراشی کا قرب حاصل ہو رہا ہے۔ گویا طرز نگارش کے ان تجربات نے ہماری شاعری کی رگوں کو ایک ایسا نیا خون بخشا ہے جو اس کے زوال کو دور کرکے اسے از سر نو جوان بنانے کی امید دلاتا ہے۔

●●

www.kitaabistan.com

راشد

جدیدیت کیا ہے

یوں تو اردو شاعری میں جدید تحریک کا آغاز رشماعا کی اور آزاد کی شاعری سے ہوتا ہے لیکن ہمارے اپنے زمانے کی بعض تحریکوں نے ہمیں پہلی مرتبہ جدیدیت کے مفہوم کو سمجھنے اور سمجھانے پر آمادہ کر دیا ہے۔ جدیدیت کو بسا اوقات جدت کے ساتھ ملتبس کر دیا جاتا ہے حالانکہ دونوں کا فرق بالکل واضح ہے۔ جدت تو کسی ایک شاعر یا کسی ایک نگارش میں بھی مل سکتی ہے اور اکثر نئے الفاظ یا تراکیب کے استعمال یا ہیئت کے کسی نئے تجربے یا طرز بیان میں کسی اختلاف وغیرہ کو جدت کہا جا سکتا ہے۔ لیکن جدیدیت باوجود اس کے کہ اس کی جامع و مانع تعریف کرنا مشکل ہے۔ ایک خاص اندازِ نظر کا نام ہے۔ وہ اندازِ نظر جو روایت کو ہر حال میں رد کرنے پر آمادہ رہتا ہے جو ماضی سے زیادہ حال اور حال کے مسائل کی ترجمانی کو اپنا فرض گردانتا ہے۔

جو لوگ بعض جدید شاعروں کی نظموں میں ابہام پاتے ہیں یا یہ دیکھتے ہیں کہ روایتی شاعر کے برعکس اکثر جدید شاعر زندگی کے بنیادی حقائق کو نظر انداز کر کے محض معاصرانہ مسائل بلکہ بعض دفعہ ہنگامی اور فوری مسائل کا ذکر کرتے ہیں۔ یا جس طرح روایتی شاعر متوقع اور جانی بوجھی واردات کا ذکر کرتا تھا جدید شاعر نہیں کرتا بلکہ بیشتر نہایت شخصی نفسیاتی واردات کے بیان میں الجھا رہتا ہے۔ یا اکثر جدید شاعر پرانے اور بزرگوں کے تراشے ہوئے اصنام سے روگرداں ہیں جن میں ہیئت، علامات، احساسات سر بمہر تلمیحات وغیرہ سب شامل ہیں۔ وہ یہ محسوس کرنے لگتے ہیں کہ جدید شاعر نے انھیں اس لذت سے محروم کر دیا ہے جس کے وہ برسوں سے عادی چلے آتے ہیں اور انھیں بلا وجہ نئے سرے سے سوچنے اور زندگی کے مسائل پر غور و فکر

کرنے پر مجبور کر دیا ہے جبکہ وہ اس قسم کی ہر محنت سے بچنا چاہتے تھے۔

جدیدیت کی ایک تعریف تو یہی ہو سکتی ہے کہ جو اندازِ نظر اپنے زمانے کے ساتھ ہم آہنگ ہو اور ماضی سے یگانگت اور ربط محسوس نہ کرے وہ گویا جدیدیت کا حامل ہے۔ تاہم جدیدیت کے معنی محض معاصریت نہیں ہیں۔ یعنی ہر شاعر جو ہمارے زمانے میں زندگی بسر کر رہا ہے اور شعر کہتا ہے جدید شاعر نہیں کہلا سکتا ہے۔ یہ بیشک پاافتادہ بات معلوم ہوتی ہے لیکن اس کی تکرار اس ضمن میں ضروری تھی کیونکہ بے شمار شعراء اس وقت "موجود" ہیں لیکن "جدید" نہیں ہیں۔

"جدید" شاعر صرف وہی ہے جو "جدید" شعر کہتا ہو۔ صرف اس نوع کے شعر کہتا ہو جن پر قدامت یا روایت کی مہر ثبت نہ ہو۔ جو ہر لحاظ سے جدید اندازِ نظر کے حامل ہوں جن کے اندر کسی خیالی یا مصنوعی زندگی کی ترجمانی کی بجائے جیتی جاگتی ہمارے آپ کے گرد کی دنیا کی ترجمانی کی گئی ہو۔ جن میں روایتی طور پر جانے بوجھے خیالات، احساسات اور علامات وغیرہ کا ذکر نہ ہو۔ وہ خیالات، احساسات اور علامات بلکہ ہر وہ چیز جو شاعر کا راس المال بنتی ہے کسی طرح قاری کے "حسبِ توقع" نہ ہو بلکہ قاری کے لئے غیر متوقع اور اجنبی ہو۔

قدیم زمانے میں بھی جدید شاعر گزرے ہیں مثلاً جب فردوسی نے ایک ایسی بحر میں شاہنامہ لکھا جو پہلوی زبان میں رائج نہ تھی یا منوچہری نے قصیدوں کی تشبیب میں نئے نئے موضوعات کے لئے سرگردانی کی تو وہ گویا جدید شاعر تھے۔ اس میں شک نہیں کہ فردوسی نے اپنی بحر عربی سے مستعار لی تھی اور اس کے زمانے کے روایت پرستوں کو اس میں بھی مردہ پرستی اور انحطاط پسندی کی جھلک دکھائی دی ہوگی لیکن فردوسی اور منوچہری کے موضوعات نئے تھے۔ ان کا طرزِ فکر روایتی فکر سے الگ تھا اردو میں بھی یہی بات بڑی حد تک ولی، میر تقی میر اور میر درد پر صادق آتی ہے۔ انھوں نے فارسی سے اپنے اندازِ بیان اور خیالات کا تار و پود مستعار لیا لیکن اسے اپنے زمانے کے اور اپنے شخصی نفسیاتی مسائل سے مربوط کر کے "جدید شاعری" پیدا کی۔ ان سب سے نظیر اکبرآبادی زیادہ جدید شاعر تھا جس نے نئی بحروں اور نئے موضوعات کی ہم آہنگی سے جدید شعر کہے۔ روایتی شاعر وہ ہے جو بزرگوں کے کسی قاعدے سے ہٹنا گوارا نہیں کرتا ہیئت کے اعتبار سے بھی اور موضوع کے لحاظ سے بھی وہ اپنے آس پاس کو اول تو دیکھتا ہی نہیں اور اگر دیکھتا ہے تو بزرگوں کی دی ہوئی عینک ہی سے دیکھتا ہے۔

اسی لئے جدید شاعری کی جدیدیت کا اندازہ لگانے کے لئے ناہیں اسے روایت سے ہم پیمانے سے ناپنا پڑتا ہے۔ اس کی اصنافِ سخن، شعری ہیئت، موضوعات اور موضوعات کے بارے میں اس کا

www.kitaabistan.com

نقطۂ نظر جس قدر رسمی اصنافِ سخن اور موضوعات وغیرہ سے الگ ہوگا اسی قدر وہ جدید شاعر سمجھا جائے گا — تاہم ہر جدت وقت گزرنے پر خود روایت بن جاتی ہے اس سے کسی کو مفر نہیں۔

آج سے پچاس ساٹھ سال پہلے جسے جدیدیت کہتے تھے وہی آج ہماری روایت کا جزو بن چکی ہے۔ مثلاً حالی اور آزاد کی شاعری جو بڑی حد تک "انتقاماً" روایت سے بغاوت کی مظہر تھی۔ آج ہماری روایت کا بہت اہم حصہ ہے لیکن جدیدیت کے معنی یہ نہیں کہ آج حالی اور آزاد ہی کے "رنگ" میں شعر کہے جائیں بلکہ جدیدیت کا تقاضا یہ ہے کہ اب تک جو کچھ کہا گیا ہے یا کم از کم اس وقت ہمارے آس پاس جو کچھ کہا جا رہا ہے اس سے ہم عمداً انحراف کرتے رہیں اور نئے سے نئے زمانے کے ساتھ گامزن رہیں۔

اردو میں اب تک اس عمداً انحراف کی جو مثالیں ملتی ہیں ان میں ایک طرف تو ہیئت کی آزادی ہے یعنی قافیے اور مصرعے کے ارکان اور بندوں اور بندوں کی ترتیب میں آزادی اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ یہ تینوں چیزیں شعر کو روایتی قالب میں ڈھالتی ہیں اور جب تک شاعر اس روایتی قالب کو توڑ کر آزاد نہ ہو سکے۔ روایتی موضوعات یا تصورات یا طرزِ بیان سے بچ نہیں سکتا اور یہ طرزِ خیال بذاتِ خود جدیدیت کا حامل ہے کہ شاعر کو روایتی تار و پود سے الگ رہ کر شعر کہنا چاہیے۔ دوسری مثال نئے نئے موضوعات کی پیہم تلاش ہے جو روایتی شاعر کو اس حد تک پریشان نہیں کرتی جس حد تک جدید شاعر کو پریشان رکھتی ہے۔ روایتی شاعر کے لئے زیادہ سے زیادہ آزادی اس میں ہے کہ غزل کے لئے نئی "زمین" نکال لی۔ یا کسی بزرگ کے اشعار کے مضمون میں کسی قدر غیر متوقع اضافہ یا ترمیم کر دی یا روایتی علامات کو کسی نئے مفہوم کے اظہار کے لئے استعمال کر لیا لیکن روایتی شاعر جس چوکھٹے کے اندر اپنے شعر بنتا ہے اس کے حدودِ اربع کبھی نہیں بدلتے۔ جدید شاعر کے لئے کسی اور کا تیار کیا ہوا چوکھٹا اول تو ہے ہی نہیں دوسرے ہو بھی تو وہ اس سے کام لینا گوارا نہیں کرتا۔ وہ اپنے لئے بلکہ اپنی ہر نظم کے لئے نئے چوکھٹے کا جویا رہتا ہے۔ غزل نے موضوعات کی وسعت کو محدود کر دیا تھا۔ کچھ تو اس لئے کہ روایتی غزل کے اصول اس کی اجازت نہ دیتے تھے کہ گنے چنے موضوعات سے ہٹ کر نئے موضوعات پر اظہارِ خیال کیا جائے کچھ اس کی ہیئت نہایت کڑی پابندیوں کی حامل ہے۔ لیکن جدید شاعر کے نزدیک جہاں ہیئت کی کوئی پابندی نہیں، وہیں موضوعات کا میدان بھی بے کنار ہے بلکہ ہیئت کی پابندی بھی اس لئے نہیں تاکہ وہ موضوعات کی مجبوری کا بہانہ نہ بن جائے۔

ابہام یا فحاشی یا ہنگامی خیالات کے اظہار یا شخصی کنایات کا جدیدیت سے اصولاً تعلق نہیں۔ روایتی شاعروں میں بھی یہ سب باتیں یکساں پائی جاتی ہیں بطور خوبی کے اور بطور خامی کے بھی۔ اس ابہام کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ اکثر جدید شاعروں کو اپنے نئے تجربات اور مشاہدات کے اظہار کے لئے مناسب زبان نہیں ملتی۔ کیونکہ اکثر نئے تجربات اور مشاہدات خود ہمارے اپنے معاشرے کے اندر اپنے لئے مقام تو پا چکے ہیں لیکن "نام" نہیں پا چکے۔ دوسرے پڑھنے والوں کی بڑی تعداد ابھی تک ان تجربات اور مشاہدات سے اثر پذیر نہیں ہوتی جن کا ذکر جدید شاعر کرتا ہے۔ پھر وہ ان تجربات اور مشاہدات سے اکثر کنارہ کش رہتا ہے جو سب کے بن چکے ہوں اور فرسودہ ہو چکے ہوں اور جن کی توقع کرنا آسان ہو۔ تاہم ابہام جدیدیت کا طرۂ امتیاز نہیں ہے۔ جہاں تک فحاشی کا تعلق ہے کچھ تو یہ جدید شاعری کی اس کوشش کا نتیجہ ہے کہ زندگی کے نئے نئے گوشے چھان ڈالے اور زندگی کو یوں برہنہ دیکھ سکے اور دکھا سکے کہ زندگی کو سمجھنے اور سمجھانے کے نئے راستے کھل جائیں جو دراصل ادب کا بنیادی مقصد ہے لیکن کہیں کہیں یہ فحاشی اس لئے بھی ظاہر ہوتی ہے کہ کوئی خاص شاعر یا ادیب پڑھنے والوں کو جھنجھوڑنا چاہتا ہے اور ان کے اخلاقی نظریات کو صدمہ پہنچانا چاہتا ہے اس امید میں کہ شاید وہ اسی طرح زندگی کے خفیہ رازوں کو بہتر سمجھنے پر آمادہ ہو سکیں گے۔ فوری قسم کے خیالات کا اظہار جو جدید شاعری کے ایک طبقے کی خصوصیت ہے۔ ایک حد تک جدید صحافت نگاری کا نتیجہ ہے دوسرے ان سیاسی اور معاشرتی گروہوں کی تبلیغ کا جو ہمیشہ سے شاعر اور ادیب کو اپنے "جلالِ کبریائی" کے فروغ کے لئے استعمال کرتے رہے ہیں۔ جدیدیت سے اس طرزِ عمل کا صرف اتنا واسطہ ہے کہ یہ بھی اس بے قراری کا نتیجہ ہے جو جدید زندگی کی روحِ رواں بن گئی ہے۔ اسی طرح نہایت شخصی قسم کے تصورات کا اظہار بھی اسی اضطراب کا پرتو ہے یا موضوعات کی بنیادی قلت یا تشنگی کو کم کرنے کی کوشش ہے یا اس اپج اور ندرت کی تڑپ ہے جو جدید عصر کی خصوصیت ہے اور جس کے بغیر کسی فنی کارنامے کی الگ شناخت اور برتری ممکن نہیں۔ یوں بھی جدید شاعر کو اس بات کا احساس ہے کہ پوری بھرپور زندگی کے خفیہ روزن اس وقت تک وا نہیں ہو سکتے جب تک شاعر دوسروں کو دیکھنے کی بجائے اپنے آپ کو نہ دیکھ سکے۔ اور اپنے اندر جھانکنے میں دوسروں کی رہنمائی نہ کر سکے۔

جدیدیت اپنے طور پر قابلِ ملامت طرزِ فکر یا طرزِ عمل نہیں۔ ہر معاشرے میں آبادی کا ایک بڑا طبقہ قدامت پرست ہوتا ہے۔ قدامت پرست رہنے کی ایک بڑی وجہ جدید علوم سے

www.kitaabistan.com

بے بہرہ ہوتا ہے۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ قدامت پرست رہنما ان اکثر ذمہ داریوں سے بچ جاتے ہیں جو ہماری زندگی ہمارے سر لادنا چاہتی ہے۔ تیسری وجہ یہ ہے کہ قدامت پرست رہ کر ہمیں اپنی فوقیت کا ایک بہانہ بھی مل جاتا ہے۔ چوتھے اکثر انسان امید سے زیادہ خوف کے سہارے آگے بڑھتے ہیں وہ ہر نئی اور انجانی چیز سے ڈرتے ہیں۔ پرانی جانی پہچانی روایات سے ان کا خوف رفع ہو چکا ہوتا ہے لیکن انجانی اور نئی روایات کے بارے میں یہ یقین نہیں ہوتا کہ یہ انھیں کہاں لے جا کر چھوڑ دیں گی اس لئے قدامت پرستی کم سے کم زحمت کا رستہ ہے لیکن جدیدیت میں ہمیں نئی فرضی ہفت خواں نظر آنے لگتے ہیں جس طرح زندگی کے اور شعبوں میں ہم اَن دیکھی انجانی چیزوں سے ڈرتے ہیں۔ اسی طرح ادب میں بھی ان سے لرزتے ہیں۔ ہم پاکستانی اور کئی قوموں کی طرح ماضی پرست واقع ہوئے ہیں پچھلی گزشتہ ایک صدی میں ہماری آبادی کے بڑے طبقے کا لباس اور کھانے پینے اور رہنے سہنے کا طریقہ بدل گیا ہے۔ تاہم ادب میں جس کا تعلق ہماری جسمانی زندگی سے کم اور ذہنی زندگی سے زیادہ ہے۔ ہم ابھی تک جدیدیت کو نہایت بے دلی اور تذبذب سے گوارا کر رہے ہیں۔ اس رویے نے جدید شاعری کو بعض پڑھنے والوں کے لئے ہوا بنا دیا ہے۔ "پڑھے لکھے" لوگوں کا ایک طبقہ اس طرزِ سخن میں بڑی اجنبیت پاتا ہے اور اس اجنبیت کو کم کرنے کا حوصلہ بھی نہیں رکھتا۔ کسی فن کو سمجھنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ آدمی اس کی "زبان" سمجھتا ہو اور فن کی زبان محض اس کی ہیئت نہیں۔ وہ زبان، وہ تجربات اور مشاہدات بھی ہیں جو مختلف تصورات کے سانچے میں ڈھل کر قاری تک پہنچتا اور اس کے ادراک کو روشن کرنا چاہتے ہیں۔ یہ کہنا کہ جب میں غالب کو سمجھ سکتا ہوں تو میراجی کیوں میری سمجھ سے باہر ہے۔ کافی نہیں۔ شعر میں ہر شاعر ایک الگ اکائی ہوتا ہے۔ میراجی کو حل کرنے کے لئے میراجی کے کلام ہی سے اس کی کلید کو تلاش کرنا ضروری ہے جس کلید سے غالب کھل سکتا ہے اس سے میراجی نہیں کھل سکتا۔ فن کار کی عظمت کا سب سے بڑا راز اس کی انفرادیت ہے اور اس راز کے سمجھنے اور سمجھانے پر جدید شاعری کو اصرار ہے۔ شاعر سے یہ نہ کہئے کہ وہ دوسروں کے سانچے میں ڈھل جائے۔ آپ اسے سمجھ لیں بلکہ ہو سکے تو خود اس کے سانچے میں ڈھلنے کی کوشش کیجئے تاکہ آپ اس کے ذہنی آہنگ سے واقف ہو سکیں۔ جیسے ہر علم کی اپنی ایک زبان ہوتی ہے۔ اسی طرح شاعری کی بھی اپنی زبان ہے بلکہ ہر جدید شاعر کی اپنی "زبان" ہے۔ اگر آپ شعر کو زندگی کے لئے ضروری سمجھتے ہوں تو شعر اور شاعر کو سمجھنے کی کوشش کرنا بھی ضروری ہے اور اگر ضروری نہیں سمجھتے تو دنیا کے اور ہزاروں کام ایسے ہیں جو شاعری سے زیادہ اطمینان بخش ثابت ہو سکتے ہیں۔

راشد

نظم اور غزل

چند سال ہوئے ایک نیک دل دوست نے بڑی نیک نیتی کے ساتھ مشورہ دیا: "راشد صاحب آپ اتنے اچھے شاعر ہیں۔ مثنوی کیوں نہیں لکھتے؟" اس موعظہ حسنہ کی سادگی ظاہر ہے۔ میں نے کہا۔ "حضور، پہلی بات تو یہ ہے کہ مثنوی لکھنا ضروری ہے؟ دوسرے اچھا شاعر ہونے سے اس کا کیا تعلق ہے؟ تیسرے، جو اتنی ساری مثنویاں پہلے لکھی جا چکی ہیں آپ انھیں دوبارہ کیوں نہیں پڑھتے کہ از سرِ نو حظ حاصل ہو؟ چوتھے، اگر آپ کو خود مثنوی لکھنے کا شوق ہے تو اس ناچیز کے کندھے پر بندوق رکھ کر کس لئے چلانا چاہتے ہیں؟ اور آخری بات یہ ہے کہ اگر میں مثنوی لکھ سکتا تو کیوں نہ لکھتا؟" میری اس گفتگو سے میرے دوست مرعوب ہوئے یا نہیں۔ چپ ضرور ہو گئے اور اس کے بعد برسوں کی ملاقات میں کبھی اس موضوع کی تکرار نہیں ہوئی۔

اس طرح میں سمجھتا ہوں کہ جو لوگ غزل لکھ سکتے ہوں وہ غزل کیوں نہ لکھیں؟ یا جب کوئی شاعر ہزاروں نظمیں لکھنے کے بعد بھی غزل کہنا چاہے کیوں نہ کہے؟ لکھنے کا تنہا جواز فرد کی ذات کا اظہار ہے۔ البتہ فرد کی ذات کے ریشے اس کے زمان و مکان میں گڑے ہوئے ہیں۔ اس لئے وہ اپنے زمان و مکان کی ترجمانی پر مجبور ہے اور اس لئے کوئی نیک دل سے نیک دل دوست بھی اسے جائز طور پر یہ مشورہ نہیں دے سکتا کہ اسے کیا لکھنا چاہیئے، اور کیوں کر لکھنا چاہیئے۔ اس کے سامنے ہزاروں تخلیقات کے نمونے موجود ہیں، بیسوں زبانوں میں وہ چاہے تو ان کی پیروی کر سکتا ہے اور چاہے تو ان سب کو راستے سے ہٹا کر اپنی الگ راہ بھی نکال سکتا ہے۔ وہ کوئی سا قالب کیوں نہ اختیار کرے۔ اس کے رنجا اس کی اپنی ذات ہی کے رنگ و آہنگ ہیں۔ جدید یا قدیم دنیا کے

رنگ، آہنگ اور رفتار اور لَے اس کے لئے رہبر کامل نہیں بن سکتے۔

اس سے یہ واقعہ یاد آیا کہ برسوں پہلے جب ہم لوگ آل انڈیا ریڈیو میں کام کرتے تھے، ایک مرتبہ مرحوم ڈاکٹر ذاکر حسین دلی ریڈیو اسٹیشن پر تشریف لائے۔ میں نے اپنے عزیز دوست تابش صدیقی کا اُن سے تعارف کراتے ہوئے کہا "ڈاکٹر صاحب۔ یہ تابش دہلوی ہیں، ہمارے بہت اچھے اناؤنسر۔ فانی بدایونی کے رنگ میں شعر کہتے ہیں"! (تابش کو اس بات پر بڑا ناز تھا) ڈاکٹر صاحب نے کہا "لیکن کیا حرج ہے اگر اپنے رنگ میں شعر کہیں؟" — چنانچہ شاعر کا اصل کام اپنے ہی رنگ میں شعر کہنا ہے اور انہی قالبوں میں جو اس کے رنگ کی بہترین ترجمانی کر سکتے ہوں یعنی اس بات سے اس کا کوئی تعلق نہیں کہ وہ اپنے لئے غزل کا قالب اختیار کرتا ہے یا نظم کا۔ رباعی کا یا مسدس کا۔ اور نظم میں مقفّٰی اور موزوں نظم کا یا غیر مقفّٰی — اور غیر موزوں نظم کا۔

اس کے علاوہ اگر اس سے پہلے بھی رباعی اور مسدس، مثنوی اور قصیدہ وغیرہ غزل کے ہم رکاب رہے تو آج نظم کی جو نئی نئی صورتیں سامنے آرہی ہیں وہ غزل کے ساتھ ساتھ کیوں نہیں چل سکتیں؟ اور اگر انگریزی میں بے قافیہ اور بے وزن شاعری کے ساتھ ساتھ سانیٹ یا اوڈ اب بھی لکھی جاتی ہے تو اردو میں غزل یا کوئی اور صنف کیوں متروک ہو؟

میرے نزدیک یہ تصور کہ "غزل کی طرف واپسی" جدید دنیا اور اس کے بدلتے ہوئے رنگ و آہنگ سے آنکھیں چرانے کے مترادف ہے، درست نہیں۔ اس کے اندر کئی منطقی مغالطے شامل ہیں۔ مثلاً اول تو یہ بات محلِ نظر ہے کہ غزل کی طرف بڑھتا ہوا رجحان "غزل کی طرف واپسی" کی علامت ہے۔ جیسے روزمرہ زندگی میں فیشن بدلتے رہتے ہیں یا پوشاک کے بعض اجزا پر "تاکید" ادلتی بدلتی رہتی ہے۔ اسی طرح ادب میں بھی کہ وہ بھی اسی پیہم بدلتے ہوئے انسان ہی کی ذات کا جزو ہے — بعض "تاکیدیں" ادلتی بدلتی رہتی ہیں۔ دوسرے اگر کسی زمانے میں غزل کا رواج زیادہ ہو جائے تو یہ غزل کی طرف ایسی "واپسی" نہیں کہ پھر اس کے بعد کوئی اور واپسی نہ ہو۔ تیسرے، غزل اور نظم ایک دوسرے کی نقیض نہیں ہیں اور ان کے باہمی فرق کو آپ نے جو ریڈیو اور کتاب کے فرق کے مشابہ قرار دیا ہے تو میرے نزدیک یہ تشبیہ کسی طرح جامع و مانع نہیں ہے۔ میں سمجھتا ہوں غزل اور نظم کا فرق مختصر افسانے اور ناول کا فرق ہے۔ دونوں کی پہنائی اور رسائی الگ الگ ہے۔ لیکن دونوں کا وجود ضروری ہے۔ ان معنوں میں ضروری ہے کہ جو لکھنے والا ناول کی وسعت کو "بقدرِ شوق" پاتا ہو اسے ضرور لکھنا

چاہیئے۔ اور جس لکھنے والے کے لئے مختصر افسانہ "ظرفِ تنگنا" ثابت نہ ہو اُسے مختصر افسانے پر قلم آزمائی کرنی چاہئے۔ بلکہ یہ دونوں حضرات ہمارے، آپ کے مشورے کے بغیر خود ہی ایسا کرنے پر مجبور ہوں گے۔ آج تک کسی نے یہ بات نہیں کہی کہ لو اب مختصر افسانہ رائج ہو چکا ہے۔ اب ناول لکھنے سے کیا فائدہ؟ یا تم جو مختصر افسانے کے نزول کے بعد اب بھی ناول لکھتے چلے جا رہے ہو تو یقیناً جدید دنیا اور اس کے رنگ و آہنگ سے آنکھیں چرا رہے ہو۔ یا ناول کے باوجود تمہارا مختصر افسانہ لکھتے رہنا آسان کوشی اور سہل پسندی کی عادت کو تقویت دے کر رہے گا!

تاہم غزل ہی کا کیا ذکر؟ آج تو اکثر نظمیں اور ناول اور مختصر افسانے وغیرہ دیکھ کر بھی یہ خیال آنے لگتا ہے کہ ہمارے لکھنے والے "جدید دنیا اور اس کے رنگ و آہنگ" سے آنکھیں چرا رہے ہیں۔ شاید جدید دنیا کے اندر وہ رنگ و آہنگ باقی نہیں رہا جو ان کو جھنجھوڑ سکے۔ یا شاید ان کی نگاہیں اس جدید رنگ کو نہیں دیکھتیں اور ان کے کان اس جدید آہنگ کو نہیں سنتے جو ہر طرف بڑھتا اور پھیلتا جا رہا ہے۔ یا شاید اس جدید رنگ و آہنگ کی یہی بہترین ترجمانی ہے جو وہ کر رہے ہیں یا شاید ہم آج جو چیز دیکھ رہے اور سن رہے ہیں وہ زندگی کے ان قدموں کے نشان ہیں اور ان قدموں کی چاپ ہے جو تیزی سے "رجعت" پا رہے ہیں؟ شاعر غزل کہے یا نظم، اس کے حواس خمسہ انہیں چیزوں کا احاطہ کریں گے جو وہ اپنے آس پاس موجود پاتا ہے اور ان کی اس حد تک عکاسی کرے گا جس حد تک اس کی سرشت اور اس کی تربیت کا تقاضا ہو۔ ایک شاعر پر کیا موقوف، پیغمبروں تک نے جس دنیا کی پیش بینی کی وہ ان کی اپنی سرشت اور ان کی اپنی تربیت ہی کا حاصل تھی۔

عورتوں سے باتیں کرنا "غزل کی محض مکتبی تعریف ہے اور اس حد تک ابتدائی کہ غزل جن ادوار سے گزر چکی ہے اس کے بعد اس کی تعریف پر اعتماد کرنا بے کار ہے۔ ایسی بہت سی غزلیں لکھی گئی ہیں جن میں نہ صرف عورت کی ذات پورے طور پر غائب ہے بلکہ عورت سے ایک قسم کا عناد پایا جاتا ہے اور ایسی نظمیں بہت لکھی گئی ہیں جو عورت کی محبت میں شرابور ہیں۔ اس لئے یہ حکم لگانا کہ غزل کا "بنیادی مزاج" عورتوں سے باتیں کرنا رہا ہے، درست نہیں معلوم ہوتا۔ اور اگر یہ بات درست بھی ہو تو عورتوں سے باتیں کرنے کے ہزار رنگ ہیں۔ نہ تنہا فیض اور میراجی نے نظم میں عورتوں سے نئی قسم کی باتیں کی ہیں بلکہ ناصر کاظمی اور ظفر اقبال نے غزل میں بھی۔ اصل چیز جو اردو شاعری میں پہلے بھی کم تھی اور آج بھی کم ہے ذاتی اور انفرادی سوچ ہے شاید

غالب اور اقبال کے سوا کوئی اردو شاعر اس کمی سے محفوظ نہیں۔!

غالب جس وسعت کی تلاش میں تھا وہ "بیان" کی وسعت تھی۔ اور بیان کی وسعت کی تلاش ابدی تلاش ہے۔ غالب جیسے عظیم شاعر کے لئے نہ تنہا ایک صنف سخن ہی "ظرف تنگنا" بلکہ ہر صنف سخن "ظرف تنگنا" ثابت ہو سکتی تھی۔ ہر لکھنے والے کو ہمیشہ سے یہ مسئلہ درپیش رہا ہے۔ نہ صرف معین قالب ہی اس کے لئے سدِ راہ بن جاتے ہیں بلکہ خود الفاظ بھی اکثر اس کا راستہ روک لیتے ہیں۔ حالانکہ الفاظ ہم سب کے قیمتی اوزار ہیں۔ لیکن یہی الفاظ اکثر ہمارے دشمن بن کر ہمیں ڈرانے دھمکانے لگتے ہیں۔ غالب لفظ کا شہسوار تھا لیکن اس کی مشکل پسندی خود اس بات کی دلیل ہے کہ الفاظ اسے بھی کسی حد تک بے دست و پا کر کے رکھ دیتے ہوں گے! کوئی لفظ کسی بڑے شاعر کے لئے "بقدر شوق" وسیع نہیں ہو سکتا۔

حلقۂ اربابِ ذوق اور زبان و ادب کے مسائل

(خطبۂ صدارت)

خواتین اور حضرات! میں آپ کا ممنون ہوں کہ آپ نے مجھے حلقۂ اربابِ ذوق کے اس سالانہ اجلاس کی صدارت کا شرف بخشا ہے بے شک میں اسے اپنے لئے بہت بڑا اعزاز سمجھتا ہوں۔

ان سولہ برس میں حلقہ اربابِ ذوق نے جو کام کیا ہے وہ آپ کے سامنے ہے۔ مجھے یہ کہنے میں باک نہیں کہ ہماری زبان، ادب اور ثقافت کی ترقی میں حلقۂ اربابِ ذوق کو جو بہرہ حاصل رہا ہے اس کی مثال ہمارے ملک کی بہت کم ادبی انجمنوں کی مساعی میں ملتی ہے۔ خاص طور پر جب آج تک اس ادارے کے دفترِ عمل میں کسی حکومت کے عطیے یا کسی فرد کے چندے کا گناہ شامل نہیں ہا۔

میں سمجھتا ہوں حلقے کی خدمات محض یہی نہیں کہ اس نے شروع سے آج تک اپنے ہفتہ وار اجلاس باقاعدگی کے ساتھ منعقد کئے ہیں یا نظموں کے سالانہ انتخابات شائع کئے ہیں اور وقتاً فوقتاً ادبی رسائل کی تدوین میں حصہ لیا ہے۔ حلقے کی یہ سرگرمیاں اس کی اصل خدمت اور کارکردگی نہیں ہیں بلکہ یہ محض اس خدمت اور کارکردگی کا وسیلہ ہیں حلقے کا اصل کارنامہ ان سے دور رس اور دیرپا ہے۔

میری رائے میں حلقے کی خدمات کو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلے یہ کہ یہی وہ تنہا ادارہ ہے جس نے ادب میں ہر قسم کے تجربے اور جدت کی حوصلہ افزائی کی ہے۔ دراں حالیکہ آج بھی ہمارے ملک کی اکثر ادبی انجمنیں قدامت پرستی کا جامہ سر سے نہیں اتار سکیں۔ دوسرے حلقے نے تنقید میں آزادی اور بے باکی کی روایات کو زندہ اور قائم رکھا ہے جس نے لکھنے والوں اور پڑھنے والوں دونوں کو خالص اور غیر خالص ادب میں تمیز کرنے کا حوصلہ اور سلیقہ بخشا ہے۔

تیسرے حلقے نے ادب کو ان غیر ادبی تصورات کے غلبے اور ان غیر ادبی گروہوں کے استیلا سے محفوظ رہنے کے لئے حصار کا کام دیا ہے۔ جو ہمارے زمانے میں ادب کے حق میں سب سے بڑا خطرہ ہیں۔

حلقے کے یہ تینوں کارنامے نہ صرف آج بڑی اہمیت رکھتے ہیں بلکہ مجھے یقین ہے کہ زمانہ گزرتے پر ان کی اہمیت اور بھی بڑھتی جائے گی۔

اکثر کہا جاتا ہے کہ جدید ادب کے بانی آزاد اور حالی تھے۔ ان معنوں میں کہ انھوں نے قدیم شاعروں کی زندگی کو محض اپنے ہی افکار کے روزن سے نہیں بلکہ معاشرت کے افکار کی پہنائیوں سے بھی دیکھا ہے۔ حالی اور آزاد اور ان کے بعد اکبر اور اقبال جدید شاعر تھے لیکن صحیح بات یہ ہے کہ اردو کے ان عظیم شاعروں نے بھی محض قدامت کا ایک جامہ اتار کر دوسرا پہن لیا تھا۔ وہ شعر کو پوری زندگی کا عکاس نہیں بلکہ قومی، اخلاقی یا اسلامی نظریات کی ترویج اور اجیا کا ذریعہ سمجھتے تھے۔ ان کے اس نقطۂ نظر کے باعث یہ ضرور ہوا کہ اردو شاعری کا رشتہ اجتماع کے ساتھ وابستہ ہو گیا لیکن ان کی تمام مساعی کے باوجود اردو شاعری اس وسعت، تنوع اور جامعیت کی حامل نہ بن سکی، جو ہماری زندگی میں پائی جاتی ہے اور جس کا پرتو ہمیں بعد کے جدید شاعروں کے کلام میں ملتا ہے۔ حالی سے لے کر جوش ملیح آبادی تک بہت کم شاعر ایسے ہیں جنھوں نے انسانی ذہن میں تعصبات کی زنجیریں توڑنے کی کوشش کی ہو یا اگر چند زنجیریں توڑی ہوں تو بیسیوں اور پیدا نہ کر دی ہوں۔ ان میں سے اکثر شاعروں کا مقصد انسانی ذہن کو وہ آزادی بخشنا نہیں ہے جو از خود اس کے اندر زندگی کی لطافتوں اور نزاکتوں کا شعور پیدا کر کے اس کی رفعت کا باعث ہو۔ یہ اس دور کے شاعروں ہی کا حال نہ تھا بلکہ اکثر نثر نگار بھی اصلاحی جذبے سے سرشار تھے۔ عبدالحلیم شرر سے لے کر راشد الخیری تک اردو ادب نے کئی نثر نگار ایسے پیدا کئے ہیں جن کے ذہن پر غیر ادبی، خاص طور پر اخلاقی، قومی اور اسلامی تصورات غالب تھے۔ ان حضرات کا وجود معاشرتی حیثیت سے مفید سہی لیکن زندگی کی وسعتوں اور پیچیدگیوں کو سمجھنے اور سلجھانے کی خواہش اور کوشش ان کی تحریروں میں بہت کم ملتی ہے۔ ان سب حضرات کی عظمت بیشتر اس لئے ہے کہ انھوں نے ہم مجبور اور خستہ حال انسانوں کی اصلاح کا بیڑا اٹھایا اور اسی وجہ سے خدا تعالیٰ نے ان کو اپنا برگزیدہ انسان قرار دیا لیکن وہ ذہنی توانائی جو زندگی پر پورے طور پر حاوی ہونے کے لئے بے تاب ہوتی ہے اور وہ تجسس جو زندگی کی پردہ کشائی کا طالب ہوتا ہے اور وہ آزاد فکری جو ذہنوں کو وسعت بخشتی ہے ان کی دسترس سے دور رہی۔

اقبال اور راشد الخیری ہی کے آخری زمانے میں شاعروں اور ادیبوں کا ایک ایسا گروہ نظر آتا ہے جن کو قدرت نے انسانی زندگی اور تہذیب کا وہ شعور بخشا تھا جو قومی، اخلاقی یا اصلاحی الجھنوں سے آزاد تھا۔ یہ وہ اہلِ قلم ہیں جنھوں نے اپنی اپنی بساط کے مطابق زندگی کو اس کی تمام سمتوں سے دیکھنے کی کوشش کی اور جن کی تحریروں میں زندگی کی وسعت، جامعیت اور تنوع کا شاندار پرتو ملتا ہے۔ اس لئے یہی وہ ادیب اور شاعر ہیں جنھیں صحیح معنوں میں "جدید" کہا جا سکتا ہے۔ یوں نہیں کہ ان سب نے مل کر کسی سازش کے تحت جدیدیت کی بنیاد رکھی ہو۔ بلکہ یہ سب الگ الگ ان غیر ادبی تعصبات سے طبعاً آزاد تھے جو گزشتہ نسل کے شاعروں اور ادیبوں کے ذہنوں پر چھائے ہوئے تھے۔ اور جن سے آج بھی ہمارے بظاہر ترقی پسند اور بہ باطن اشتراکیت پسند ادیبوں کے ذہن اٹے ہوئے ہیں۔ ان ہی میں عظمت اللہ خاں، حفیظ جالندھری، اختر شیرانی، میراجی اور بیسیوں شاعر اور نثر نگار شامل ہیں۔ قدیم علوم یعنی منطق، تصوف اور فقہ وغیرہ کے دروازے ان کے لئے بند ہو چکے تھے لیکن جدید علوم مثلاً سائنس، سیاسیات، معاشیات اور نفسیات خصوصاً تحلیلِ نفسی کے دروازے ان پر کھل گئے تھے۔ ان ہی علوم سے ان کی بدرجہا واقفیت نے انھیں شعر و ادب کے مندر کے کئی پرانے بت توڑنے کا حوصلہ بخشا۔ ان ہی بتوں میں مروجہ زبان قدیم ہیئت اور فرسودہ استعاروں اور کنایوں کے بت تھے۔ ہمارے زمانے میں جن شاعروں نے اس بت شکنی میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ ان میں میراجی کا نام خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔ میراجی غالباً اردو کا سب سے خالص جدید شاعر ہے۔ وہ فارسی جس کا ذہن صدیوں کے تصنع کا عادی چلا آتا ہو، یا جو ادب میں غیر ادبی تصورات سے تسکین حاصل کرنا چاہتا ہو، میراجی اس سے بے نیاز ہے۔ میراجی اور اس کے چند ہم عصر اور رفقائے کار اس حقیقت سے پورے طور پر باخبر تھے کہ ہمارے زمانے میں زندگی کے بُعد بدل رہے ہیں۔ اس لئے وہ زبان اور ہیئت اور وہ استعارے اور کنائے اور حسن و عشق کے وہ تصورات جو قدیم شاعری کا سہارا تھے۔ آج ناکارہ ہو کر رہ گئے ہیں۔ جدید شاعروں میں میراجی غالباً تحلیلِ نفسی سے سب سے زیادہ باخبر تھے۔ جنسی جذبہ جو سال ہا سال سے محض آلائش اور گناہ کا مترادف سمجھا جاتا تھا اور جس کی تسکین کے لئے دیر پردوں کی ضرورت ہوا کرتی تھی۔ تحلیلِ نفسی کے علم کی بدولت آج ایک مقدس جذبہ بن گیا ہے۔ میراجی کی شاعری میں جنس کو وہی حیثیت حاصل ہے جو قدیم فارسی شاعر کے کلام میں تصوف کو حاصل تھی تاہم یہ نہیں کہ میراجی نے محض جنسی جذبے کی

عکاسی پر اکتفا کیا ہو بلکہ وہ زندگی کی وسعت تنوع، جامعیت اور ابہام سے واقف تھا اور اسی کو آشکار کرنے کی خواہش اس کا سب سے بڑا محرک تھی۔ اس لحاظ سے خود فہمی اور زندگی شناسی کی جو کوشش میراجی کے کلام میں ملتی ہے کسی اور جدید شاعر کے کلام میں نہیں ملتی۔ میراجی کے دل میں زندگی کے لئے جو خلوص اور عبودیت پائی جاتی ہے۔ وہ اس بات سے ظاہر ہے کہ اس نے اپنی شاعری کو کبھی غیر ادبی تصورات سے آلودہ نہ ہونے دیا۔

حلقۂ اربابِ ذوق آج بڑی حد تک میراجی اور اس کے رفقائے کار کے خیالات اور عزائم کا عکاس اور ترجمان ہے جن میں یوسف ظفر، قیوم نظر، شیر محمد اختر، مختار صدیقی اور بلیسیوں اور اسمائے گرامی خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ اس ادارے نے نہ صرف ادبی تجربات اور زبان، بیان، ہیئت اور افکار کی ہر جدت کی پیش قدمی کی ہے بلکہ زندگی کو اس کے ہر پہلو سے سمجھنے اور سمجھانے کی خواہش پر بھی عمل کیا ہے۔ یہی وہ ادارہ ہے جس نے جدیدیت کے متحرک بالذات اور زندہ جاوید نظریے کا اعتراف کیا ہے اور اسے اپنی کوششوں سے وسعت دی ہے۔

تنقید میں آزادی اور بے باکی کی روایات کو برقرار رکھنا اور مستحکم کرنا حلقے کا دوسرا بڑا کارنامہ ہے۔ اس میدان میں حلقۂ اربابِ ذوق تمام معاصر ادبی انجمنوں کے پیش رو کی حیثیت رکھتا ہے۔ تذکرہ نگاروں کا وہ زمانہ جب کوئی شاعر "شعر نغز" کے سوا کچھ نہ لکھتا تھا اور اور مشاعروں کا زمانہ جس میں شعر کی داد دینا سخن فہمی سے زیادہ اپنی شرافت اور نجابت کی دلیل تھا۔ ہم بہت پیچھے چھوڑ آئے ہیں اور جہاں کہیں ان دونوں کے آثار باقی ہیں آثارِ قدیمہ سے زیادہ معنی نہیں رکھتے۔ حلقے نے عام تہذیب اور اخلاق کے حدود کے اندر رہ کر ادبی تنقید میں رکھ رکھاؤ، رورعایت اور لاگ لپیٹ کی اس ریاکاری کو ہمیشہ کے لئے ترک کر دیا ہے جو ادب کے حق میں زہر کا درجہ رکھتی ہے۔ جس طرح ادب زندگی کی میزان ہے اسی طرح تنقید ادب کی میزان ہے جب تک ان دونوں میزانوں کا تول پورا نہ ہو، زندگی اور ادب کا ادراک حاصل نہیں ہو سکتا۔

ہمارے زمانے میں جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں ادب کو سب سے بڑا خطرہ اُن سیاسی اور مذہبی گروہوں سے لاحق ہے جو ادب کا لباس اور ادب کے ہتھیار پہن کر میدان میں آتے ہیں جو ادب کو اس کے درجے سے بہت کم تر یعنی غیر ادبی مقاصد کی ترجمانی کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔ وہ کبھی کسی مذہب کے زوال یا کسی قوم کی خستہ حالی کا رونا روتے ہیں اور کبھی بظاہر عالمِ انسانی

کے دکھ درد میں شرکت کا دعویٰ کرتے ہیں۔ اس طرح وہ اپنے قاری پر غیر ادبی اطراف سے حملہ آور ہوتے ہیں جب قاری غیر ادبی ہتھیاروں سے زخمی ہو جاتا ہے تو وہ اسے مذہبی یا سیاسی مکتب میں پھانس لیتے ہیں۔ ان دو مختلف قسم کے گروہوں کا مقصد دراصل قاری کو زندگی کا اصل مفہوم سمجھنے سے روکنا ہے۔ فکر و نظر کی اس آزادی سے روکنا ہے جو خود ان پر بھی تنقید کر سکے۔ زندگی محض مذہب، محض سیاست، محض اخلاق اور محض اشتراکیت تو نہیں۔ زندگی تو ان سے بالا اور برتر ان سے زیادہ جامع اور غالب حقیقت ہے۔ حلقۂ اربابِ ذوق کا بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ادیبوں اور شاعروں کو ان غیر ادبی گروہوں کے غلبے سے بچایا ہے جو قاری کی عام انسانی کمزوریوں سے فائدہ اٹھا کر اسے اپنے مخصوص مذہبی یا سیاسی نظریات کا غلام بنانا چاہتے ہیں۔ یقیناً ادب کا مقصد نظریات کی تلقین نہیں۔ ادب کا مقصد قاری کے خیالات کو بدلنا نہیں۔ اس کو قائل کرنا نہیں بلکہ ادب کا مقصد قاری کے ذہن میں وہ لطیف تغیرات پیدا کرنا ہے جو آزادانہ غور و فکر کا باعث بن سکیں تاکہ وہ زندگی کے مفہوم پر علم یا عقل کے ذریعے نہیں بلکہ جذبات کے ذریعے غور کر سکیں اور اس طرح زندگی کے نازک ترین معنی اس پر واضح سے واضح تر ہوتے چلے جائیں۔ ادب کا مقصد آپ کی آنکھوں کو ایک تیسرا محدب شیشہ بخشنا ہے تاکہ آپ زندگی کے چھوٹے سے چھوٹے نشیب و فراز کو زیادہ صاف اور اجاگر دیکھ سکیں۔

اگرچہ حلقۂ اربابِ ذوق کی ان تمام سرگرمیوں اور کامیابیوں کو بڑی اہمیت حاصل ہے لیکن میری رائے میں یہ سب سرگرمیاں اور کامیابیاں حلقۂ اربابِ ذوق کے عہدِ طفولیت کا نشان ہیں۔ حلقے نے اپنے ان سب کارناموں کے باوجود رشد و بلوغیت کے آثار بہت کم ظاہر کئے ہیں۔ جیسے جیسے وقت گزر رہا ہے، ادب اور ثقافت کی وسعت اور ترقی کے سامنے یہ سرگرمیاں محدود اور کم مایہ نظر آنے لگی ہیں۔ اس لئے اگر میں اپنے اس خطبے میں بعض ناچیز مشورے دینے کی جسارت کروں تو آپ سے عفو کی امید رکھتا ہوں۔ ان مشوروں کا مقصد اربابِ ذوق کو یہ یعنی آپ کو اس امر کی ترغیب دلانا ہے کہ اب آپ مبتدی اور مقتدی کی ذہنی کم سنی کے درجے سے آگے بڑھنے کی کوشش کریں۔

میرے نزدیک جہاں حلقے نے ادب میں تجربات اور جدید رجحانات کو اپنایا ہے۔ وہیں اسے زبان اور رسم الخط کی اصلاح میں بھی رہنمائی کا فرض ادا کرنا چاہئے۔ مجھے یقین ہے کہ حلقے کے قواعد و ضوابط اس حد تک الہامی نہیں ہیں کہ انھیں بدلا نہ جا سکے

چنانچہ میں سمجھتا ہوں کہ ہمیں اردو کی بجائے ایک ہمہ گیر پاکستانی زبان کی تشکیل و تعمیر میں حصہ لینا چاہیئے۔ اس زبان کی بنیاد تو غالباً موجودہ اردو ہی پر رکھی جائے گی میرے نزدیک پاکستانی زبان کا مطلب وہ زبان ہے جو پاکستان کی تمام مقامی زبانوں پر حاوی یا حاوی ہونے کی صلاحیت رکھتی ہو، ہم سب جانتے ہیں کہ ہماری زبان کا وہ رشتہ جو دہلی اور لکھنؤ سے تھا، اب ہمیشہ کے لئے ٹوٹ چکا ہے۔ اس کے علاوہ عربی اور فارسی جن سے ہماری زبان قوت نمو حاصل کرتی تھی، اب اسے غذا بہم پہنچانے سے قاصر ہیں۔ اس لئے لامحالہ ہمیں اپنی آئندہ زبان کے لئے مقامی زبانوں ہی سے قوت حاصل کرنی چاہیئے۔ میں سمجھتا ہوں کہ اس قسم کی تحریک جو ہماری زبان کو زیادہ متحرک اور ترقی پذیر بنا سکے حلقۂ ارباب ذوق ہی کے سائے میں پرورش پا سکتی ہے۔

جہاں تک رسم الخط کا تعلق ہے اس پر بھی آپ کو توجہ دینی چاہیئے۔ ہمارے دیکھتے دیکھتے دنیا کے بعض ملکوں نے اپنا قدیم رسم الخط ترک کر کے لاطینی حروف اختیار کر لیے ہیں خاص طور پر ایشیائی اور اسلامی ملکوں میں ترکی اور انڈونیشیا کی مثال ہمارے سامنے ہے۔ ان دونوں ملکوں کا قدیم رسم الخط ہماری طرح ہی عربی تھا۔ ان دونوں ملکوں کو یہ تجربہ ہوا کہ عربی رسم الخط ان کی زبان، ادب اور تعلیم کی ترقی اور توسیع کے راستے میں سخت حائل ہے۔ رسم الخط کی تبدیلی سے عوام کے لئے تعلیم حاصل کرنا آسان ہو گیا۔ کتابوں، رسالوں اور اخباروں کی اشاعت بڑھنے لگی اور ان دونوں باتوں کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ان ملکوں کے ادیبوں اور شاعروں کی معاشی حالت بہتر نظر آنے لگی ہے۔ پاکستان کے ادیبوں اور شاعروں کا فائدہ بھی اس میں ہے کہ کتابوں کی اشاعت بڑھے، یہ اشاعت اس وقت تک نہیں بڑھ سکتی جب تک ملک میں تعلیم ترقی نہ کرے اور تعلیم میں کامل ترقی اس وقت تک نہیں ہو سکتی، جب تک ہم لاطینی رسم الخط اختیار کرنے کی کوشش نہیں کرتے جسے عربی رسم الخط کے مقابلے میں سیکھنا آسان ہے اور جس میں طباعت اور اشاعت کی آسانیوں کی کوئی حد نہیں۔ لاطینی رسم الخط اختیار کرنے پر سب سے بڑا اعتراض یہ ہے کہ اس کے بعد ہمارا قدیم ادبی سرمایہ ضائع جائے گا۔ میرے خیال میں ہمیں اسے اپنی خوش قسمتی سمجھنا چاہیئے کہ ترکی اور انڈونیشی زبانوں کے مقابلے میں ہمارا ادبی سرمایہ بہرحال کم ہے۔ دوسرے رسم الخط بدلنے سے یہ فائدہ ہوگا کہ جو تالیفات زندہ رہنے کے قابل ہوں گی وہ خود بخود لاطینی رسم الخط میں منتقل ہونے لگیں گی اور جو آج بھی دریا برد ہونے کے قابل ہیں انھیں خصوصاً اپنی اس تقدیر تک رسائی پانے کا جلد موقع مل جائے گا۔

ان دونوں باتوں کے علاوہ موجودہ اردو زبان کے قواعد میں اصلاح کی شدید ضرورت ہے۔ مثلاً تذکیر و تانیث کی پیچیدگی ہماری زبان کی ترقی اور توسیع میں سدِ راہ ہے۔ ہمیں ایک ایسی بنیادی زبان کی ضرورت ہے جس کی گرامر آسان ہو۔ تذکیر و تانیث کے قواعد اس کی ترقی میں حائل نہ ہوں۔ اس کے علاوہ اصطلاحات کے بارے میں ہمیں اپنا نقطۂ نظر بدلنے کی ضرورت ہے۔ عربی اور فارسی کی مدد سے اصطلاحات وضع کرنا فضیلت کی نمائش سے زیادہ نہیں۔ یورپ کی زبانوں میں خاص طور پر انگریزی میں علمی اصطلاحات حیرت انگیز رفتار سے ترقی کر رہی ہیں۔ عربی یا فارسی الفاظ کے ذریعے ان کا ترجمہ کرنے کی کوشش طول عمل ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ ہمیں وہ اصطلاحات من و عن لے لینی چاہئیں جو یورپ کی زبانوں میں مشترک ہیں۔ جس رفتار سے جدید علوم و فنون ترقی کر رہے ہیں اصطلاحات کے ترجمے کی کوئی کوشش اس کا ساتھ نہیں دے سکتی۔ عربی اور فارسی بظاہر زندہ زبانیں ہیں لیکن عالمی پیمانے پر ان کی تاثیر نسبتاً کم ہے، اور یہ خود ابھی تک جدید علوم و فنون کے اظہار کا موثر ذریعہ نہیں بن سکیں، کیونکہ ان کے بولنے والے خود ہماری طرح ازمنۂ وسطیٰ کی تہذیب کے حدود سے زیادہ آگے نہیں بڑھے اور ان کی زندگی میں جدید علوم و فنون کو ابھی وہ دخل حاصل نہیں ہوا جو زبانوں کو از خود نئے سانچوں میں ڈھالنے لگتا ہے۔

حلقۂ ارباب ذوق کے مستقبل کے بارے میں میرا نقطۂ نظر یہ ہے کہ اگر اسے فرسودگی اور انحطاط سے بچنا ہے تو اسے جلد وہ فرائض اپنے ذمے لینے چاہئیں جو ترقی یافتہ ملکوں میں قومی اکادمیوں نے اپنے ذمے لے رکھے ہیں۔ حلقۂ ارباب ذوق کو اکادمی کا درجہ دینے کے وسائل پر آپ کو غور کرنا چاہیئے۔ حلقۂ ارباب ذوق کے اراکین کی علم دوستی، ذوق، وسعت نظر، بے غرضی اور انہماک نے مجھے یقین کرنے کا حوصلہ دلایا ہے کہ حلقے کے سوا ملک میں کوئی ایسا ادارہ نہیں جو قومی اکادمی کی بنیاد بن سکے۔ آپ کو اس غرض سے دوسرے ملکوں کی قومی اکادمیوں کے اصول و ضوابط کا مطالعہ کرنا چاہیئے۔ خاص طور پر میں یہ سفارش کرتا ہوں کہ آپ "اکادمی فرانسیسی" کے طریقۂ کار کے بارے میں معلومات حاصل کریں، اور اس طریقۂ کار کو اپنے مقامی حالات کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کریں۔

ایک اور کام جو حلقے کے کرنے کا ہے وہ ایک رائٹرز گلڈ (WRITERS GUILD) کی تشکیل ہے جو ادیبوں کے حقوقِ تصنیف کی حفاظت کر سکے۔ پاکستان کے سوا شاید ہی کوئی اور ملک ایسا ہوگا جس میں ادیب کے ساتھ ناشر کا سلوک اس قدر جارحانہ ہو۔ ہمارے ملک

کے بہت سے ادیب ناشروں کی سفاکی کے زخم خوردہ ہیں۔ حال ہی میں ہمارے ملک کے ایک نہایت دولت مند ناشر نے "جدید شعرائے اردو" کے نام سے ایک ضخیم کتاب شائع کی ہے اس کتاب میں ایک سو سے زیادہ شاعروں کی نظمیں شامل کی گئی ہیں۔ مجھے یقین ہے کہ اس ناشر نے نہ صرف شاعروں کو ان کی نگارشات کا معاوضہ نہیں دیا بلکہ اکثر حالات میں ان سے اجازت تک نہیں لی۔ ستم ظریفی یہ ہے کہ اس کتاب کے مؤلف ایک ایسے صاحب ہیں جو ہر سال حقوقِ انسانی کی بین الاقوامی مجالس میں پاکستان کی نمائندگی کرتے ہیں۔ جب سے انتخابات کے ایسے سلسلے شائع ہونے شروع ہوئے ہیں، ناشروں کے حوصلے بڑھتے جا رہے ہیں۔ اور وہ شاعروں اور ادیبوں کی محنت پر چھاپا مارنا اپنا حق سمجھتے ہیں۔ اس قسم کے ناشروں کی مذمت کر کے رہ جانا کافی نہیں۔ قانونی چارہ جوئی شاید مفید ہو۔ لیکن بہت کم ادیب اور شاعر ایسے ہیں جو قانونی چارہ جوئی کی استطاعت رکھتے ہیں۔ ناشر ان کی اس کمزوری سے بخوبی واقف ہیں اور یہی ان کی جسارت کا باعث ہے اگر آپ کو اپنی نگارشات عزیز ہیں اور آپ اپنے حقوقِ تصنیف کا تحفظ کرنے کے خواہش مند ہیں تو میرے نزدیک ہمیں "رائٹرز گلڈ" بنانے کے سوا چارہ نہیں۔ اکثر ملکوں میں اس قسم کے ادارے موجود ہیں۔ کوئی ادیب نہایت حقیر رقم ادا کر کے "گلڈ" کا ممبر بن سکتا ہے اس کی ہر تصنیف کی ایک نقل "گلڈ" کے پاس موجود رہتی ہے اور "گلڈ" اس کے حقِ تصنیف کی حفاظت کا پورے طور پر ذمہ دار ہوتا ہے۔ قانونی چارہ جوئی کے لئے بھی "گلڈ" کی مدد حاصل ہوتی ہے۔ اس بارے میں آپ کو غور کرنا چاہیئے اور دوسرے ملکوں، خاص طور پر امریکہ کے "رائٹرز گلڈز" کے بارے میں معلومات حاصل کرنی چاہئیں۔

آخر میں ایک اور مشورہ دینا چاہتا ہوں، جس کا خیال حلقۂ اربابِ ذوق کے اکثر اراکین وقتاً فوقتاً ظاہر کر چکے ہیں۔ ـــــ ہمارے ملک میں بھی عجائب گھروں کی کمی ہے لیکن ایسا کوئی عجائب گھر موجود نہیں جو محض ادب کے لئے وقف ہو۔ اگر ہمیں پرانے ادیبوں اور شاعروں کے ذاتی آثار حاصل ہو سکیں تو بڑی بات ہے لیکن ہم کم از کم اپنے زمانے کے زندہ ادیبوں کے آثار آج محفوظ کرنا شروع کر سکتے ہیں۔ اور اس طرح ایک ادبی عجائب گھر کی بنیاد پڑ سکتی ہے، اگر ہم نے آج ادیبوں کے قلمی نسخے، تصویریں اور دوسرے نوادر مثلاً علامہ اقبال مرحوم کی جوتی اور حقہ یا میراجی کے گولے اور مالا وغیرہ جمع کرنے شروع کر دیئے تو ایک زمانہ گزرنے پر ہمارے

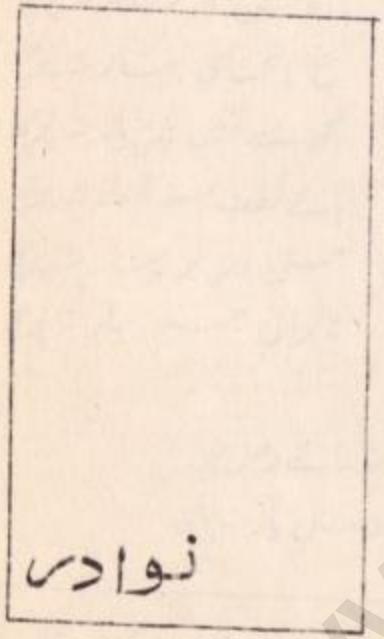
اخلاف ہمارے ممنون ہوں گے۔ اور آئندہ زمانے کے علمی اور ادبی محققین کی رہنمائی ہو گی۔

مجھے احساس ہے کہ میں نے ایک ہی سانس میں آپ کو بہت سے مشورے دے ڈالے ہیں۔ مجھے یہ بھی احساس ہے کہ ان مشوروں پر عمل پیرا ہونے میں آپ کا ایثار اور علم دوستی حائل نہیں اگر کوئی چیز حائل ہو سکتی ہے تو وہ آپ کا فقر و غنا ہے۔ آپ نے حکومت کی پیش کش کے باوجود اب تک حکومت سے امداد لینا گوارا نہیں کیا۔ میری رائے یہ ہے کہ اگر اس قسم کی امداد صرف کالاً غیر مشروط ہو تو ہمیں اس سے دریغ نہیں ہونا چاہیئے۔ اس کے علاوہ یہ امداد صرف مخصوص سرگرمیوں مثلاً اکاڈمی یا ادبی عجائب گھر کے لئے حاصل کرنی چاہیئے۔ دوسرا طریقہ غالباً ملک کے دولت مند اور علم دوست حضرات سے عطیوں کی اپیل کرنے کا ہے۔ تیسرا ذریعہ ایسی کتابوں کی نشر و اشاعت ہے جن کی فروخت زیادہ سے زیادہ آمدنی کی ضامن ہو، بشرطیکہ ادب کا وہ معیار جو ہمیشہ آپ کے پیشِ نظر رہا ہے، مدِ نظر نہ ہونے پائے۔

میں آپ کا دوبارہ ممنون ہوں کہ آپ نے مجھے ان خیالات کے اظہار کا موقع دیا اور میری معروضات کو صبر اور حوصلے کے ساتھ سنا آپ کا یہ سالانہ اجلاس کامیاب ہو۔

(حلقۂ اربابِ ذوق۔ لاہور کی سولہویں سال گرہ پر
۴ ستمبر ۱۹۵۶ء کو پڑھا گیا)

www.kitaabistan.com



(ن۔م۔راشد کے ابتدائی دور کی تخلیقات اور وہ کلام جو کسی
مجموعے میں شامل نہیں ہے)

www.kitaabistan.com

غزل[1]

حسرتِ انتظارِ یار نہ پوچھ
ہائے وہ شدّتِ انتظار نہ پوچھ[2]

رنگِ گلشن دمِ بہار نہ پوچھ
وحشتِ قلبِ بے قرار نہ پوچھ

حُسنِ بادۂ چشمِ یار نہ پوچھ[3]
بادۂ حُسن کا خمار نہ پوچھ

صدمۂ عندلیبِ زار نہ پوچھ
تلخ انجامیِ بہار نہ پوچھ

غیر پر لُطف ہیں رہینِ سِتم
مجھ سے آئینِ بزمِ یار نہ پوچھ

دے دیا درد مجھ کو دل کے عوض
ہائے لُطفِ سِتم شعار نہ پوچھ

پھر ہوئی یادِ مے کشی تازہ
مستیِ ابرِ نو بہار نہ پوچھ

مجھ کو دُھوکا ہے تارِ بستر کا
ناتوانیِ جسمِ یار نہ پوچھ

میں ہوں نا آشنائے وصل ہنوز
مجھ سے کیفِ وصالِ یار نہ پوچھ

۱۔ یہ غزل ماہنامہ "تفریح" بجنور (اکتوبر ۱۹۲۷ء) میں مولانا خاطف علی پوری کے نام سے شائع ہوئی تھی۔

۲۔ کذا۔

۳۔ کذا۔

www.kitaabistan.com

خیالاتِ پریشاں[1]

تو آشنائے جذبۂ اُلفت نہیں رہا
دِل میں ترے وہ ذوقِ محبت نہیں رہا

پھر نغمہ ہائے قم تو فضا میں ہیں گونجتے
تو ہی حریفِ ذوقِ سماعت نہیں رہا

آئیں کہاں سے آنکھ میں آتش چکانیاں
دل آشنائے سوزِ محبت نہیں رہا

۱۔ یہ نظم ماہنامہ "تفریح" بجنور (جنوری ۱۹۲۸ء) میں مولانا خاطف علی پوری کے نام سے شائع ہوئی تھی۔

گل ہائے حسنِ یار میں[1] دامن کشِ نظر
میں اب حریصِ گلشنِ جنّت نہیں رہا

شاید جنوں ہے مائلِ فرزانگی مرا
میں وہ نہیں، وہ عالمِ وحشت نہیں رہا

ممنون ہوں میں تیرا بہت مرگِ ناگہاں
میں اب اسیرِ گردشِ قسمت نہیں رہا

جلوہ گہہِ خیال میں وہ آگئے ہیں آج
لو میں رہینِ زحمتِ خلوت نہیں رہا

کیا فائدہ ہے دعوئے عشقِ حسینؓ سے
سر میں اگر وہ شوقِ شہادت نہیں رہا

●

۱۔ "ہیں" ہونا چاہیئے۔ غالباً کتابت کی غلطی ہے۔ (م۔ت)

www.kitaabistan.com

آرزو[1]

(سانیٹ)

ستارے جس قدر سطحِ فلک پر جھلملاتے ہیں

فضا میں جن کی کرنیں رات بھر باہم اُلجھتی ہیں
کبھی مِل کر اُلجھتی ہیں کبھی ہٹ کر سُلجھتی ہیں

فرشتے جن کے سیلِ نور میں آکر نہاتے ہیں

چھپی ہیں جس قدر رنگینیاں گلزارِ جنت میں

وہ جنت جس میں حوریں چھم چھا چھم رقص کرتی ہیں
کبھی پاؤں اُٹھاتی ہیں کبھی پاؤں کو دھرتی ہیں

وہ حوریں رات دن جو کھیلتی ہیں رنگ و نکہت میں

۱۔ یہ سانیٹ ماہنامہ "خیالستان" لاہور ج۔۱ ش ۳ (جون ۱۹۳۰ء) میں راشد وحیدی کے نام سے شائع ہوا تھا۔

خیال آیا تو یہ چیزیں کسی دن کھینچ لاؤں گا

اُڑا لاؤں گا جا کر آسماں سے کہکشاں اس کی

ارم سے چھین لوں گا کیف زا رنگینیاں اس کی

اور اس دُنیا میں اک ایوانِ عشرت زا بناؤں گا

جب اس ایوانِ عشرت زا میں میرے ساتھ تو ہوگی
تو کیا باقی رہے گا جس کی مجھ کو آرزو ہوگی

مجھے تم سے ایسی محبت نہیں ہے[1]

مجھے تم سے یوں تو ہے پر جوش اُلفت
جوانی کی مستی سے مدہوش اُلفت
رہی ہے مگر دل میں خاموش اُلفت
کہ عرضِ تمنا کی حاجت نہیں ہے
مجھے تم سے ایسی محبت نہیں ہے

۱۔ یہ نظم راشد وحیدی بی۔ اے کے نام سے "خیالستان" (اکتوبر ۱۹۳۱ء) میں ایڈیٹر کے اس نوٹ کے ساتھ شائع ہوئی تھی: "راشد وحیدی صاحب کی یہ نظم تغزل کی اس نئی شاہراہ کا نمونہ پیش کرتی ہے جس پر ملک کے نوجوان شاعر تیزی سے گامزن ہو رہے ہیں۔ یہ نظم کی نظم ہے اور غزل کی غزل۔ محبت کا وہ پاک جذبہ جس کے لیے تمام کائنات کی تخلیق ہوئی حسنِ بدگماں کے نزدیک صرف ہوا و ہوس کا نام ہے لیکن راشد صاحب حسن کی ان بدگمانیوں کو نہایت خوش اسلوبی کے ساتھ رفع کرتے ہیں اور ساتھ ہی اپنی پاک بے لوث اور پاکباز شباب پرور محبت کا اظہار بھی کر دیتے ہیں۔ چہ خوش بود کہ بر آید بیک کرشمہ دو کار۔"

تمھاری محبت میں بے تاب ہوں میں
جوانی کی راتوں میں بے خواب ہوں میں
غمِ ہجر میں رشکِ سیماب ہوں میں
مگر تم سے کوئی شکایت نہیں ہے
مجھے تم سے ایسی محبت نہیں ہے

میں اظہارِ ذوقِ تمنا کروں گا؟
تمھاری محبت کا دعویٰ کروں گا؟
سمجھتی ہو میں تم کو رسوا کروں گا؟
خدا جانتا ہے، یہ عادت نہیں ہے
مجھے تم سے ایسی محبت نہیں ہے

جو چاہوں تو یہ راز مذکور کر دوں
تمھاری جفاؤں کو مشہور کر دوں
تمھیں پھر محبت پر مجبور کر دوں
مگر دل نہیں ہے، طبیعت نہیں ہے
مجھے تم سے ایسی محبت نہیں ہے

www.kitaabistan.com

جو چاہوں تو میں تم کو اپنا بنالوں
تمھیں اپنے دامِ ہوس میں پھنسالوں
میں آنکھوں ہی آنکھوں میں تم کو اُڑالوں
مگر اس قدر پست فطرت نہیں ہے
مجھے تم سے ایسی محبت نہیں ہے

سمجھتی ہو تم بھی ہوس کار ہوں میں
گناہوں کے نشّے میں سرشار ہوں میں
اور اپنی جوانی سے بیزار ہوں میں
جوانی سے مجھ کو عداوت نہیں ہے
مجھے تم سے ایسی محبت نہیں ہے

خدارا کرو دُور یہ بد گمانی
خدارا یہ مانو کہ میری جوانی
ہے کلیوں کے مانند پاک اور سہانی
یہ آلودۂ خونِ عصمت نہیں ہے
مجھے تم سے ایسی محبت نہیں ہے

میں اپنی جوانی کی حرمت کروں گا
میں تحریم و تقدیسِ اُلفت کروں گا
میں اس پاک جذبے کی عزت کروں گا
بغیر اس کے اُلفت بھی الفت نہیں ہے
مجھے تم سے ایسی محبت نہیں ہے

میں تم سے کبھی اتنی باتیں نہ کہتا
میں چُپکے ہی چُپکے جفاؤں کو سہتا
پر آزاد گوئی سے دل کیسے رہتا
وہ دل کیا ہے جس میں صداقت نہیں ہے
مجھے تم سے ایسی محبت نہیں ہے

www.kitaabistan.com

مجھے کس سے پیار ہے[1]

دیارِ حُسن میں اک "ساحرہ" سی رہتی ہے
حریمِ ناز میں اک "کافرہ" سی رہتی ہے
ریاضِ شعر میں اک "شاعرہ" سی رہتی ہے
اسی سے پیار مجھے ہے، اسی سے پیار مجھے

وہ "ساحرہ" کہ طلسمِ حیات اس سے ہے
وہ "کافرہ" کہ جہاں کو ثبات اس سے ہے
وہ "شاعرہ" کہ مری کائنات اس سے ہے
اسی سے پیار مجھے ہے، اسی سے پیار مجھے

طوافِ خانۂ حرمت میں ہے قیام اس کا
بہشتِ عفت و عصمت میں ہے خرام اس کا
نجوم و ماہ سے بڑھ کر ہے احتشام اس کا
اسی سے پیار مجھے ہے، اسی سے پیار مجھے

۱۔ یہ نظم ماہنامہ "کائنات" لاہور دسمبر ۱۹۳۱ء میں راشد وحیدی کے نام سے شائع ہوئی تھی نظم کے ساتھ ایڈیٹر کا یہ نوٹ شامل تھا: "جناب راشد وحیدی دُنیائے شعر و ادب میں خاصی شہرت کے مالک ہیں۔ نظم و نثر میں یکساں دست گاہ رکھتے ہیں۔ اکثر ادبی رسائل ان کے فیضِ قلم کے منت پذیر ہیں۔ ہم توقع کرتے ہیں کہ وہ "کائنات" کو بھی "خیالستان" کی طرح اپنا مخلص تصور فرمائیں گے۔" (م۔ت)

زندگی، جوانی اور عشق

[میں نے اس نظم میں ایک مسلسل تمثیل کے ذریعے سے زندگی، جوانی اور عشق کا تصور پیدا کیا ہے۔ نظم میں ایک مکالمہ سا پنہاں ہے جسے وادین سے واضح کیا گیا ہے۔ اس نظم میں "سرزمینِ عجم" سے میری مراد سرزمینِ حُسن ہے۔ راقم]

مرے ندیم کھُلی ہے مری نگاہ کہاں؟
ہے کس طرف کو مری زیست کا سفینہ رواں
"وطن" کے بحر سے دُور اس کے ساحلوں سے دُور؟

www.kitaabistan.com

"ہے میرے سینے میں یہ ورطۂ جنوں کیسا؟
ہے میرے چار طرف بحرِ شعلہ گوں کیسا؟
مرے ندیم کہاں بحرِ بے کنار میں ہم؟
دماغ و روح میں چلبھتی ہوئی ضیائیں ہیں
مہیب نُور میں لپٹی ہوئی فضائیں ہیں
مرے ندیم کہاں ایسے شعلہ زار میں ہم؟

"کہاں ہے آہ مرا عہدِ رفتہ، میرا دیار؟
مرا سفینہ کنارے سے چل پڑا کیسے؟
برس رہے ہیں مری ناؤ پر یہ کیسے شرار؟
ہماری راہ میں یہ آتشیں فضا کیسے؟

"وہ سامنے کی زمیں ہے مگر جزیرۂ عشق،
جو دُور سے نظر آتی ہے جگمگاتی ہوئی؟

کہ "سرزمینِ عجم" کے کہیں قریب ہیں ہم؟
ترے وطن کے نواحی میں اے حبیب ہیں ہم؟
فضائیں جس کی ہیں تقدیس میں نہاتی ہوئی!

"یہ کیا طلسم ہے، کیا راز ہے، کہاں ہیں ہم
تہِ زمیں ہیں کہ بالائے آسماں ہیں ہم
کہ ایک خواب میں بے مدعا رواں ہیں ہم

"یہ ایک خواب ہے، بے مدعا رواں ہیں ہم
یہ اِک فسانہ ہے کردارِ داستاں ہیں ہم
ابھی یہاں سے بہت دُور ہے ریاضِ عجم،
تصورات میں جس خلد کے جواں ہیں ہم!

"وہ سامنے کی زمیں ہے مگر جزیرۂ عشق
جو دور سے نظر آتی ہے جگمگاتی ہوئی!

www.kitaabistan.com

فضا پہ جس کی درخشاں ہے اک ستارۂ نُور
شعاعیں رقص میں ہیں زمزمے بہاتی ہوئی"

"اگر یہاں سے بہت دُور ہے "ریاضِ عجم"
مرے ندیم چل اس سرزمیں کی جانب چل!"

"اسی کی سمت رواں ہیں سفینہ راں ہیں ہم
وہیں پہنچ کے ملے گی مگر نجات ہمیں
"زمان" اور "مکاں" کے حدودِ سنگیں سے!

نہ خیر و شر ہے نہ یزداں و اہرمن ہیں وہاں
کہ جا چکے ہیں وہ اس سرزمینِ رنگیں سے!"

"مرے ندیم چل اس سرزمیں کی جانب چل!"

"اسی کی سمت رواں ہیں، سفینہ راں ہیں ہم
وہاں عدم ہے نہ فکرِ وجود ہے گویا!
وہاں حیات مسلسل سرود ہے گویا"

[مطبوعہ ہمایوں، دسمبر ۱۹۳۲ء
ص ص ۸۹۴-۸۹۵]

www.kitaabistan.com

غزل

جو بے ثبات ہو اس سرخوشی کو کیا کیجے
یہ زندگی ہے تو پھر زندگی کو کیا کیجے

رُکا جو کام تو دیوانگی ہی کام آئی
نہ کام آئے تو فرزانگی کو کیا کیجے

یہ کیوں کہیں کہ ہمیں کوئی رہنما نہ ملا
مگر سرشت کی آوارگی کو کیا کیجے

کسی کو دیکھ کے اِک موج لب پہ آ تو گئی
اُٹھے نہ دل سے تو ایسی ہنسی کو کیا کیجے

ہمیں تو آپ نے سوزِ الم ہی بخشا تھا
جو نُور بن گئی اس تیرگی کو کیا کیجے

ہمارے حصّے کا اِک جرعہ بھی نہیں باقی
نگاہِ دوست کی میخانگی کو کیا کیجے

جہاں غریب کو نانِ جویں نہیں ملتی
وہاں حکیم کے درسِ خودی کو کیا کیجے

وصالِ دوست سے بھی کم نہ ہو سکی راشد
ازل سے پائی ہوئی تشنگی کو کیا کیجے

(مطبوعہ آج کل پندرہ روزہ دہلی۔ ۱۵ اکتوبر ۱۹۴۳ء)

تہمت

مسخرے نے پھر سرِ جامِ شراب
مجھ پہ یہ تہمت لگائی ہے کہ میں
جان و دل سے آدمیت کے ہوا خواہوں میں ہوں
اے حسودِ فتنہ پرور جانتا ہوں کس لیے
میں ہدف اِس ہرزہ اندیشی کا ہوں

میں نہیں ہوں ہم پیالہ تیرا میخانوں میں کیا؟
شہر بھر میں خوب صورت عورتوں کی جستجو
رات دن کیا مل کے ہم کرتے نہیں؟
میں ترے ہم راہ ہر زینے پہ کیا ہوتا نہیں
ایک ہی روزن سے کیا

www.kitaabistan.com

ہم نے مِل کے بارہا جھاڑ کا نہیں
اور ہم تم دوستوں کی چشم پوشی کے طفیل
ان کے پوشیدہ شبستانوں کو گرماتے نہیں ؟
سب سے بڑھ کر یہ کہ ہم دونوں غُلام
روزگارِ سفلہ پرور کے کرم سے آج کل
زورِ بازو سے تگاپوئے شبانہ روز سے
کر رہے ہیں غیر کی تہذیب کو پائندہ تر
اس کے استبدادِ آدم سوز سے
دے رہے ہیں اک سہارا اک دوام
باوجود ان کارناموں کے بھی ہم

(مطبوعہ "ادبِ لطیف" لاہور سالنامہ ۱۹۴۷ء)

ہماری مطبوعات ایک نظر میں

آنکھیں ترستیاں ہیں (یادداشتیں)	پروفیسر جگن ناتھ آزاد	۳۶/-
اے پیارے لوگو (تنقیدی مضامین)	وارث علوی	۴۰/-
اُداس شام کے آخری لمحے (افسانے)	کشمیری لال ذاکر	۱۲/-
اُداسی کے پانچ رُوپ (شاعری)	کرشن موہن	۲۰/-
افکار عبدالحق	مرتبہ: آمنہ صدیقی	۳۵/-
انتظار حسین کے ۱۷ افسانے	انتظار حسین	۱۸/-
ارمغانِ بہار (شاعری)	اے، سی، بہار	۱۰/-
آگ (ناول)	جمنا داس اختر	۵/-
آواز کا جسم (شاعری)	مخمور سعیدی	۱۰/-
اُڑان (شاعری)	شباب ملت	۶/-
امرائی (شاعری)	بدیع الزماں خاور	۱۰/-
اعراف (شاعری)	عبدالرحیم نشتر	۴/۵۰
انتظار کی رات (شاعری)	کمار پاشی	۸/-
بادۂ صافی (شاعری)	صوفی بانکوٹی مرحوم	۱۵/-
بسمل سعیدی — شخص اور شاعر	گوپال متل	۱۸/-
بادل گرجیں جنا پار (افسانے)	سُدرشن شرما	۱۸/-
پردہ فروش (ناول)	جمنا داس اختر	۵/-
برگِ سبز (شاعری)	آزاد نوحی	۱۰/-
بھیگا ہوا کاغذ (شاعری)	ممتاز راشد	۱۰/-
بند کواڑ (افسانے)	نریندر لوتھر	۴/-
بیاض (شاعری)	بدیع الزماں خاور	۴/-
تیشۂ نظر (مضامین)	ابوالفیض سحر	۸/-
تیسرا سفر (شاعری)	سلیمان خمار	۱۵/-
چند ادبی شخصیتیں (خاکے)	شاہد احمد دہلوی	۳۰/-
حروف (شاعری)	بدیع الزماں خاور	۴/۵۰
حصارِ آب (شاعری)	حیات لکھنوی	۱۰/-
حسابِ رنگ (شاعری)	بانی مرحوم	۱۵/-
خرابہ (شاعری)	مَن موہن الیخ	۱۰/-
دائروں کا سفر (شاعری)	شباب ملت	۱۵/-
دیپک راگ (شاعری)	مظفر حنفی	۶/-
روشنی پھر روشنی ہے (شاعری)	بمل کرشن اشک	۱۰/-

www.kitaabistan.com

روبہ رو (شاعری)	کمار پاشی	۱۰/-
راکھ (شاعری)	احتشام اختر	۶/-
راجستھانی زبان وادب — ایک تعارف	ڈاکٹر فضل امام	۱۸/-
سوکینڈل پاور کا بلب (۲۱ افسانے)	منٹو	۱۸/-
سامنے سے دل لگا کر (اختر شیرانی کی حیاتِ معاشقہ)	نیّر واسطی کے قلم سے	۱۸/-
سبیل (شاعری)	بدیع الزماں خاور	۱۰/-
شہپر (شاعری)	حشمت الاکرام	۸/-
شہرِ خوشبو (شاعری)	نور متقی نور	۵/-
شہرِ خیال (شاعری)	جلیس نجیب آبادی	۴/۵۰
شیرازہ (شاعری)	مرتبین : مخمور سعیدی، پریم گوپال متّل	۱۸/-
صحرا میں اذان (شاعری)	گوپال متّل	۱۵/-
صحرا کی پیاس (شاعری)	شباب للت	۶/-
صریرِ خامہ (شاعری)	مظفر حنفی	۶/-
کرباں والی (ناول)	کشمیری لال ذاکر	۲۰/-
کلیاتِ شاد عارفی	مرتب : مظفر حنفی	۳۰/-
کلیاتِ اختر شیرانی	مرتب : گوپال متّل	۱۰/-
کوئے ملامت (شاعری)	کرشن موہن	۱۰/-
گیان مارگ کی نظمیں (شاعری)	کرشن موہن	۱۰/-
گوپال متّل — ایک مطالعہ	عبدالحکیم	۱۵/-
لاہور کا جو ذکر کیا (یادداشتیں)	گوپال متّل	۱۰/-
لال قلعہ (ناول)	صفدر آہ	۸/-
لفظوں کا پیرہن (شاعری)	بدیع الزماں خاور	۷/-
قصۂ جدید و قدیم (ایک ادبی مباحثہ)	مرتب : مخمور سعیدی	۱۸/-
منٹو : شخصیت اور فن، ترتیب و انتخاب :	پریم گوپال متّل	۴۰/-
مذہب اور سائنس (خیال افروز بحث)	مولوی عبدالحق	۱۱/-
میراجی : شخصیت اور فن، ترتیب و انتخاب :	کمار پاشی	۴۰/-
نیا اردو افسانہ : احتساب و انتخاب	کمار پاشی	۱۸/-
نام بدن اور میں (شاعری)	بمل کرشن اشک	۱۵/-
نام بہ نام (شاعری)	رضا نقوی واہی	۶/-
واپسی (ناول)	آمنہ ابوالحسن	۱۸/-
ہندو مسلمان (افسانے)	ہمت رائے شرما	۲۰/-

موڈرن پبلشنگ ہاؤس ۹ گولا مارکیٹ دریا گنج نئی دہلی ۱۱۰۰۰۲

www.kitaabistan.com

چند معیاری قابلِ مطالعہ کتابیں

منٹو — شخصیت اور فن
ترتیب و انتخاب:
پریم گوپال متل
۴۰ روپے

سوکینڈل پاور کا بلب
منٹو کے اہم منتخب افسانے
ترتیب و انتخاب:
پریم گوپال متل
۱۸ روپے

آنکھیں ترستیاں ہیں
پروفیسر جگن ناتھ آزاد کے قلم سے
ان اساتذۂ فن اور ادبا کی یادیں جو
ہم میں نہیں رہے۔
۳۶ روپے

میرے خیال میں
نظیر صدیقی
کے تنقیدی مضامین کا مجموعہ
عمدہ کتابت و طباعت کے ساتھ

انتظار حسین
کے
ستّرہ افسانے
۱۸ روپے

اے پیارے لوگو
وارث علوی
کے
تنقیدی مضامین کا پہلا مجموعہ

واپسی
آمنہ ابوالحسن کے جادو اثر قلم سے
ایک اچھوتا اور بھرپور ناول
۱۸ روپے

راجستھانی زبان و ادب
— ایک تعارف
ڈاکٹر منظور ہاشم کے قلم سے راجستھانی
زبان و ادب کا اجمالی جائزہ
۱۸ روپے

کرماں والی
کشمیری لال ذاکر کا اچھوتا ناول
جو دل کی گہرائیوں کو چھو لیتا ہے
۲۰ روپے

دائروں کا سفر
شباب للت
کا تازہ ترین مجموعۂ کلام
۱۵ روپے

روشنی پھر روشنی ہے
بہل کرشن اشک
کی منتخب نظموں کا نیا مجموعہ
۱۰ روپے

قصہ جدید و قدیم
— ایک ادبی مباحثہ
مرتب: مخمور سعیدی
۱۸ روپے

میراجی — شخصیت و فن
ترتیب و انتخاب
کمار پاشی
۴۰ روپے

چند ادبی شخصیتیں
شاہد احمد دہلوی کے قلم سے
دلی کی بامحاورہ ٹکسالی زبان میں
۳۰ روپے

نیا اردو افسانہ
— اقتباب انتخاب
کمار پاشی
۱۸ روپے

ہندو مسلمان
ہمت رائے شرما
کے ایک موضوعی افسانے
۲۰ روپے

سلمیٰ سے دل لگا کر
شاعرِ رومان اختر شیرانی کی حیات و شاعری
ہمراز اختر شیرانی و اسیقی کے قلم سے
۱۸ روپے

افکارِ عبدالحق
مرتبہ:
آمنہ صدیقی
۳۵ روپے

مذہب اور سائنس
بابائے اردو
مولوی عبدالحق کے قلم سے
۱۱ روپے

پہلی کرن کا بوجھ
(شاعری)
مغنی تبسم
۱۲ روپے

لاہور کا جو ذکر کیا
(آپ بیتی)
گوپال متل
۱۰ روپے

صحرا میں اذان
(شاعری)
گوپال متل
۵ روپے

گوپال متل — ایک مطالعہ
محمد عبدالحکیم
۱۵ روپے

کینسر وارڈ
(ناول)
نوبل انعام یافتہ ادیب الیگزنڈر سولزینٹسین
کے قلم سے
۱۸ روپے

گلاگ مجمع الجزائر
(یادداشتیں تین حصوں میں)
الیگزنڈر سولزینٹسین
۲۰ روپے فی حصہ

اداسی کے پانچ روپ
(شاعری)
کرشن موہن
۲۰ روپے

لال قلعہ
(تاریخی ناول)
صفدر آہ
۸ روپے

ن۔ م۔ راشد
— شخصیت اور فن
مرتبین: ڈاکٹر مغنی تبسم
ڈاکٹر شہریار

خلیل آرٹ دہلی

موڈرن پبلشنگ ہاؤس
۹۔ گولا مارکیٹ، دریا گنج، نئی دہلی: ۱۱۰۰۰۲
فون: ۲۷۸۸۶۹

صرف ٹائیٹل باہتمام کمال میموری آرٹ پرنٹرس شیا محل دہلی