ن م راشد اور غزالِ شب

شمس الرحمٰن فاروقی

Using Rashed's pretext for his poetry as not being auto-biographical or personal, Shams-ur-Rahman Faruqi proves this otherwise through an analysis of Rashed's poem 'Ghazaal-i-Shab'. If Rashed's person is removed from this poem, it loses its rationale, he argues.

مجھے خوشی ہے کہ ن م راشد کے سویں سال پیدائش کی تقریبات کے سلسلے میں لاہور یونیورسٹی آف مینجمنٹ سائنسز (Lahore University of Management Sciences) نے اس جلسے کا اہتمام کیا اور راشد صاحب پر اظہار خیال کے لئے مجھے دور دراز سے کھینچ بلایا۔ میں لمس (LUMS) اور بالخصوص محترمہ یاسمین حمید کا ممنون ہوں کہ انھوں نے مجھے یہ عزت بخشی۔ عسکری صاحب کی طرح راشد صاحب کو بھی میں نے کبھی نہیں دیکھا لیکن ان دونوں بزرگوں سے میری خط کتابت طویل عرصے تک رہی اور دونوں سے میں نے بہت کچھ سیکھا۔

راشد صاحب سے مجھے جو عقیدت اور محبت تھی اس کی بنا پر ایک دن ڈرتے ڈرتے میں نے ان سے درخواست کی کہ وہ میرے پہلے مجموعۂ کلام ''گنج سوختہ'' (۱۹۶۹) کے فلیپ کے لئے کچھ لفظ تبرکاً لکھ دیں۔ ان دنوں وہ تہران میں مقیم تھے۔ مجھے بہت کم توقع تھی کہ میری درخواست پذیرا ہوگی۔ لیکن میری مسرت کی انتہا نہ رہی جب راشد صاحب نے واپسی ہی ڈاک سے مجھے اپنی رائے بھیج دی جو میری ہمت افزائی سے بھری ہوئی اور اتنی مبسوط تھی کہ فلیپ کی

دونوں طرفوں میں بخوبی سما گئی۔ اس طرح میں ان چند جدید شعرا میں شامل ہو گیا جن کا فلیپ راشد صاحب نے لکھا۔ راشد صاحب نے مجھ پر کئی مہربانیاں کیں، لیکن یہ کرم ایسا تھا جسے میں کبھی بھول نہیں سکتا۔

(۲)

ن م راشد کو جدید نظم کی روایت میں مرکزیت حاصل ہے۔ نہ صرف یہ کہ جدید نظم کی تشکیل و ترویج میں انھوں نے نمایاں حصہ لیا، بلکہ یہ بھی کہ ''ماورا'' کی پہلی اشاعت (۱۹۴۱) میں شامل نظموں کے علاوہ اس میں کرشن چندر کے دیباچے اور ان کے اپنے دیباچے نے جدید نظم کی فکری اور فنی بنیادیں قائم کیں۔ اس کے بعد بھی وہ متعدد موقعوں پر جدید نظم کے بارے میں اظہار خیال کرتے رہے۔ پھر جدید فارسی شاعری کے تراجم اور تعارف کے ذریعہ انھوں نے ہمیں یہ بھی بتایا کہ ایران کے جدید شعرا کے تقریباً وہی مسائل تھے جن سے ہم اردو والے بھی عہدہ برآ ہونے کی کوشش کر رہے تھے۔ ایران کے ادبی معاشرے میں روایت سے محبت بھی ویسی ہی گہری تھی جیسی اردو کے ادبی معاشرے میں ایک وقت متداول تھی۔ یہ بات ضرور تھی کہ ایرانی شعرا پر فرانس کا اثر زیادہ تھا اور ہمارے یہاں فرانسیسی اثر کا درجہ انگریزی کے بعد تھا۔ راشد صاحب کے تراجم اور تحریروں کا بڑا فائدہ یہ ہوا کہ ہم لوگ اس بات کو پوری طرح سمجھ سکے کہ ایران اگرچہ کسی بھی وقت براہِ راست مغرب کے زیرِ نگیں نہ رہا تھا، لیکن نوآبادیاتی استعمار کے اثرات سے وہ قطعاً آزاد نہ تھا۔ لہٰذا جدید ادب کے مسائل دراصل تیسری دنیا کے مسائل تھے، یا اس دنیا کے مسائل تھے جسے اقبال نے ''کالی دنیا'' کا نام دیا تھا۔

جدید شاعری کے بارے میں ن م راشد کی دو تحریریں خاص اہمیت کی حامل ہیں اور دونوں ہی ''ماورا'' کے دیباچے ہیں۔ پہلی تحریر کا ذکر میں نے ابھی کیا۔ دوسرا دیباچہ راشد صاحب نے ''ماورا'' کے چوتھے ایڈیشن (۱۹۶۹) میں لکھا اور اسے سرفہرست جگہ دی۔ اول ایڈیشن کے دونوں دیباچے انھوں نے آخر کتاب میں شامل کئے۔ اس سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ راشد صاحب کی نظر میں اس دوسرے دیباچے کی اہمیت کس قدر تھی۔ لیکن مجھے لگتا ہے کہ اس دیباچے میں راشد

صاحب کے بیانات پر زیادہ توجہ نہ دی گئی۔ فی الوقت اسی دیباچے کے حوالے بعض باتیں کہنا مقصود ہے۔ لیکن یہ بات بھی دھیان میں رکھنے کی ہے کہ اپنی شاعری کے بارے میں شاعر کے بیانات کو پوری طرح صحیح نہ سمجھنا چاہیئے جب تک کہ کچھ خارجی شواہد اور دلائل بھی موجود نہ ہوں۔

راشد صاحب کی اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ ''اس زمانے میں اردو شاعری نے ایک ایسا تغیر یا انقلاب دیکھا ہے جو گذشتہ صدیوں میں اسے نصیب نہیں ہوا تھا۔ شاید اس حد تک خودستائی جائز ہو کہ اس تغیر میں ''ماورا'' کا بھی ہاتھ ہے۔'' یہاں ہم صرف ایک بات کہہ سکتے ہیں کہ راشد صاحب ''گذشتہ صدیوں'' کی جگہ ''گذشتہ صدی'' کہتے تو بہتر تھا۔

اس کے بعد ایک مختصر پیراگراف میں راشد صاحب کہتے ہیں کہ ''پبلشر کی تشفی'' کے لئے ''میں مصنف کی حیثیت سے ایک بار پھر چند کلمات اپنے جواز یا معذرت'' میں کہنا ضروری سمجھتا ہوں۔ یہاں لفظ ''معذرت'' خاص طور پر توجہ طلب ہے۔ کیا یہ افسوس کی بات نہیں کہ تین دہائیوں سے زیادہ اردو ادب اور جدید شاعری کی خدمت کرنے والے ن م راشد جنھیں اس وقت تک جدید شاعری کا امام تصور کیا جانے لگا تھا، انھیں اپنی شاعری کے لئے ''معذرت'' پیش کرنے کی ضرورت پڑے؟ بظاہر یہ لفظ ''تقصیر یا جرم کے لئے عذر داری'' کے معنی میں استعمال نہیں کیا گیا ہے، بلکہ apology، یعنی ''وضاحت، دفاع، توجیہ، کسی کام کو کرنے، یا کسی نظریے پر عمل پیرا ہونے کی وجوہ بیان کرنا'' کے معنی میں برتا گیا ہے۔ رینڈم ہاؤس (Random House) کے کلاں یک جلدی لغت میں لفظ apology کے حسب ذیل معنی نمبر دو پر درج ہیں:

2. a defense, excuse, or justification in speech or writing, as for a cause or doctrine.

لہٰذا راشد صاحب اپنے کہے کئے پر شرمندگی کا اظہار نہیں کر رہے ہیں اور نہ ہی معافی نامہ قسم کی کوئی چیز لکھ رہے ہیں۔ لیکن مجھے شک ہے کہ ان کے سب قارئین نے ''معذرت'' کے وہی معنی سمجھے ہوں جو میں نے اوپر درج کئے ہیں۔ ''نور اللغات'' جلد چہارم میں ''معذرت'' کے صرف ایک معنی ''عذر'' دیے ہیں۔ ترقی اردو بورڈ کے ''اردو لغت، تاریخی اصول پر'' جلد ۱۸ میں اور بھی برا حال ہے۔ وہاں ''معذرت'' کے معنی درج ہیں:

یہ کہنا غیر مناسب ہوگا کہ لفظ ''معذرت'' کے معنی کے باب میں راشد صاحب کا ذہن صاف نہ تھا۔ ہم یہی کہہ سکتے ہیں کہ شاعری میں مکمل پختگی اور شہرت میں مکمل بلندی کے باوجود راشد صاحب کو یہ محسوس ہوتا تھا کہ اردو کا ادبی معاشرہ ابھی تک ان کی شاعری سے پوری طرح مانوس نہیں ہو سکا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کا خیال تھا کہ اردو کا قاری ان کی نظم کو بھی غزل کے پیمانے سے ناپتا ہے۔ غالباً یہی بات صحیح ہے، کیونکہ کچھ آگے چل کر راشد صاحب نے کہا ہے کہ ''ماورا'' کی نظموں میں ''بعض تنقید نگاروں کو 'فحاشی' کے عناصر بھی دکھائی دیتے ہیں، خاص کر ان تنقید نگاروں کو جو غزل کے موہوم اور دور دست عشق کے عادی چلے آتے تھے۔'' ممکن ہے کہ ۱۹۴۱ میں ''ماورا'' کے مصنف کو اپنی ''فحاشی'' یا ''جنسیت'' کا دفاع یا اس کی وضاحت ضروری معلوم ہوئی ہو، لیکن ۱۹۶۹ کے قاری کے لئے یہ وضاحت نہ صرف یہ کہ غیر ضروری تھی، بلکہ ۱۹۶۹ کے قاری کو شاید احساس بھی نہ ہوا ہو گا کہ یہاں کچھ لذت جسم والے معاملات بھی ہیں۔ ''ماورا'' کی نظموں کی مبینہ فحاشی یا جنسیت کے بارے میں راشد صاحب کی وضاحت اس بات کو دوبارہ ثابت کرتی ہے کہ راشد صاحب کے خیال میں اردو کا قاری اب بھی ان کے اسلوب بیان اور طرز فکر سے مانوس نہیں ہوا تھا۔ غلط یا صحیح، یہ بات انھیں اکثر پریشان کرتی رہی۔

''ماورا'' کے چوتھے ایڈیشن کے لئے نیا دیباچہ کیوں لکھنا پڑا، اس کی وجہ (جس کا میں نے اوپر حوالہ دیا) بیان کر کے اگلے پیراگراف میں ن م راشد نے غزل کی شعریات اور اپنی شاعری کی شعریات کے بارے میں حسب ذیل باتیں کہی ہیں:

> ''اردو غزل کی اپنے قاری کے ساتھ یہ خاموش مفاہمت رہی ہے کہ اس کا واحد متکلم ایک ہی فرد کے مختلف روپ پیش کرے گا۔ اور یہ روپ اس فرد کی بدلتی ہوئی کیفیتوں پر منحصر ہوں گے۔ اس کے برعکس ''ماورا'' میں غالباً پہلی مرتبہ الگ الگ کرداروں سے پڑھنے والوں کا سامنا ہوا۔ یہ الگ کردار کسی ایک شخصیت کے روپ یا بہروپ نہ تھے، بلکہ اپنی انفرادیت کے مالک یہ سب کردار ایک اجتماع،

لیکن بدلتے ہوئے اجتماع، کا جزو ہیں، لیکن منفرد۔ ''ماورا'' میں قدیم تکنیک سے انحراف کا یہی سب سے بڑا جواز ہے۔''

مندرجہ بالا عبارت میں یہی سب سے بڑا جواز ہے:

غزل کا شاعر اور غزل کا متکلم ایک نہیں ہیں۔ یعنی جب ہم کسی شعر کے حوالے سے کہتے ہیں کہ ''غالب کہتے ہیں''، یا ''غالب نے کہا ہے'' تو اس کا مطلب صرف یہ ہوتا کہ یہ شعر غالب نامی شاعر نے تصنیف کیا۔ اس شعر میں جو بات کہی گئی ہے وہ لازماً غالب کی اپنی زندگی پر صادق نہیں آتی۔ بلکہ اکثر تو اس کا تعلق غالب کی اپنی زندگی، یا غالب کے کسی ذاتی تجربے سے نہیں ہوتا۔ چنانچہ جب ہم غالب کا مثلاً یہ شعر پڑھتے یا کسی کو سناتے ہیں کہ غالب نے کہا ہے۔

کاوکاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ غالب اس شعر میں لازماً اپنا تجربہ بیان کر رہے ہیں۔ اور اس کا یہ مطلب تو ہرگز نہیں کہ تنہائی کے عالم میں دن کاٹنا اور پہاڑ کاٹ کر دودھ کی نہر نکالنا برابر کی مشقت اور صعوبت چاہتے ہیں، اور غالب نے واقعی کسی زمانے میں دن یوں کاٹا تھا کہ دن بھر پہاڑ کاٹ کر دودھ کی نہر بنانے میں مصروف رہے تھے۔

غزل کی دنیا اور غزل کی شعریات کے بارے میں راشد صاحب کی یہ بصیرت عام ہونی چاہیے تھی۔ لیکن ہوا یہ کہ بہت کم لوگوں نے غزل کو اس طرح دیکھا۔ کم وبیش سب ہی لوگ غزل کو ذاتی، یا اگر ذاتی نہیں تو ''داخلی'' تجربات اور جذبات کا اظہار قرار دیتے رہے ہیں۔ اور اس بنا پر غزل، خاص کر کلاسیکی غزل کے ساتھ بہت بے انصافیاں بھی ہوئیں۔ خیر وہ تو الگ بات ہے۔ اس وقت جس نکتے پر زور دینا مقصود ہے، وہ یہ ہے کہ راشد کو غزل کی شعریات کے ایک بنیادی نکتے کا شعور تھا۔ یہ نہ صرف ان کی تنقیدی نظر کی تیزی اور شعر اردو کے بارے میں ان کی وہبی سوجھ بوجھ کا ثبوت

ہے، بلکہ اس بات کا بھی ثبوت ہے کہ وہ غزل سے انحراف کر رہے ہیں تو کس چیز سے انحراف کر رہے ہیں۔ جیسا کہ میں نے اکثر کہا ہے، جدید شاعر کی انحرافی مہم اسی وقت کامیاب ہو سکتی ہے جب اسے معلوم ہو کہ وہ کس چیز سے انحراف کر رہا ہے۔

۲ راشد صاحب اپنی نظموں، اور خاص کر ''ماورا'' کی نظموں کو شعر سے زیادہ فکشن کے عالم سے قرار دیتے تھے۔ ان کا کہنا تھا کہ ان نظموں میں جو کردار (یا متکلم) ہیں وہ اپنی الگ الگ انفرادیت رکھتے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ ہر متکلم دراصل خود شاعر کا ایک روپ ہو۔ لہٰذا ان نظموں میں جو ''میں'' نظر آتا ہے وہ خود ن م راشد نہیں، بلکہ کوئی اور شخص یا ایک فرضی کردار ہے۔

۳ راشد صاحب جب یہ کہتے ہیں کہ ''ماورا'' کی نظموں کا متکلم نہ صرف یہ کہ ایک ہی شخص نہیں ہے، بلکہ وہ ن م راشد تو ہرگز نہیں ہے، تو وہ ایک سطح پر جدید نظم کے اس بنیادی اصول کی بھی مخالفت کر رہے ہیں کہ نظم اس لیے لکھی جاتی ہے کہ شاعر اس بہانے سے، یا اس کے ذریعہ، اپنے احساسات اور جذبات کا اظہار کرے۔ یعنی راشد صاحب اس بات کے خلاف ہیں کہ (کم سے کم ''ماورا'' کی نظموں کی حد تک) نظم کو انفرادی اور ذاتی احساس اور تجربے کا اظہار قرار دیا جائے۔

۴ راشد صاحب کا یہ خیال بڑی حد تک میراجی کے طریقۂ کار سے برآمد ہو سکتا ہے جس کی رو سے نظم اگر حقیقی واقعہ نہیں بھی تو کوئی ''وقوعہ'' یعنی event یا happening ضرور ہے۔ میراجی نے اپنے معاصر شعرا کی نظموں کے جو تجزیے لکھے ہیں ان کی انفرادیت اسی بات میں ہے کہ میراجی ہر نظم کو اس طرح پڑھتے تھے گویا وہ کسی گذشتہ واقعے کا منظر ہو، یا ایسا منظر ہو جسے تجزیہ نگار اپنے سامنے واقع ہوتا ہوا ضرور فرض کر سکتا ہے۔ ایسے تجزیے کی رو سے نظم کا مصنف ہر نظم کے لیے نئی شخصیت کا مالک بن کر ہمارے سامنے آتا ہے۔

۵ ہو سکتا ہے کہ ''ماورا'' کی نظموں کے بارے میں ان کا یہ خیال کہ ہر نظم کو کسی مختلف کردار

کا آئینہ دار سمجھا جائے، رابرٹ براؤننگ (Robert Browning) کی ان نظموں پر مبنی ہو جنھیں ''ڈرامائی خود کلامی'' (dramatic monologue) کہا گیا ہے۔ یہ نظمیں الگ الگ کرداروں کی زبان سے کہلائی گئی ہیں اور ہر کردار ایک دوسرے سے مختلف اور اپنی جگہ منفرد ہے۔

٦ ن م راشد کا یہ کہنا بھی بالکل نئی بات ہے کہ ان نظموں کے کردار منفرد تو ہیں، لیکن دراصل یہ ''بدلتے ہوئے اجتماع'' کا جزو ہیں۔ ہم نہیں کہہ سکتے کہ اس اصطلاح سے انھوں نے کیا مراد لیا ہوگا۔ لیکن بظاہر ان کی مراد یہ ہے کہ ان نظموں کے کردار حقیقی دنیا سے لائے گئے ہیں، فرضی یا خیالی دنیا کے کردار نہیں ہیں۔ یعنی وہ افسانے کے کرداروں جیسے سہی، لیکن وہ محض افسانہ نہیں ہیں، حقیقی دنیا میں ان کے جیسے کردار بآسانی تلاش کئے جاسکتے ہیں۔ اور یہ کردار جس اجتماع کا حصہ ہیں، وہ اس معنی میں ''بدلتا ہوا'' ہے کہ حقیقی دنیا ہر دم تغیر پذیر ہے۔ اس کا ماحول جامد نہیں۔ اس طرح راشد صاحب اپنے نکتہ چینوں کے اس خیال کی نفی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ راشد کی نظموں میں ''حقیقت نگاری'' کم ہے۔

(۳)

راشد صاحب کو اس بات کا خیال شاید ہر دم رہا کہ ان کی نظموں کو ذاتی محسوسات و تجربات کا بیان یا شاعرانہ اظہار نہ سمجھا جائے۔ ''لا=انسان'' (۱۹۶۹) میں ان کی ایک طویل گفتگو شامل ہے جس کے شرکا تین مغربی نوجوان طالب علم تھے۔ میرا خیال ہے اس گفتگو کو راشد صاحب ہی کی شاعری کے بارے میں نہیں، بلکہ تمام جدید شاعری، اور عام طور پر شاعری کے مسائل پر انتہائی اہم اظہار خیال سمجھنا چاہیے۔ اور باتوں سے فی الحال قطع نظر کرتے ہوئے میں صرف وہ جملے نقل کرتا ہوں جن میں راشد صاحب نے اپنی نظموں کو تقریباً لاشخصی اظہار کہا ہے۔ انھوں نے گفتگو کے تقریباً شروع میں کہا، ملاحظہ ہو:

''ہمارے ادب میں ابھی افسانے یا شعر کے ''واحد متکلم'' کی صحیح شناخت کا رواج

پیدا نہیں ہوا۔ اس لئے بعض نقادوں نے ان نظموں کو اس نیاز مند کے سوانح حیات جانا ہے۔''

آگے چل کر ن م راشد نے مزید کہا:

''اپنی نظموں کی تشریح و تفسیر کرنا شاعر کے لئے بے حد مشکل کام ہے...... سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ یہ نظمیں کسی طرح اس نیاز مند کے سوانح حیات نہیں ہیں، بلکہ مختلف کرداروں کے تشخص میں لکھی گئی ہیں۔''

ملحوظ رہے کہ یہ گفتگو ''لا=انسان'' میں شامل ہے جس میں راشد صاحب کی شہرۂ آفاق نظم 'حسن کوزہ گر (۱)' تاج کے سب سے درخشاں نگینے کی طرح چمک رہی ہے۔ اور میرا خیال ہے کہ اس نظم، یا اس سلسلۂ نظم کے شہرۂ آفاق ہو جانے میں لوگوں کے اس خیال کا بھی دخل ہے کہ یہ نظمیں کسی نہ کسی طرح راشد صاحب کی اپنی زندگی کے کسی دور، یا کسی پہلو کی عکاسی کرتی ہیں۔ ساقی فاروقی نے اس کا ذکر کیا ہے، لیکن سب سے زیادہ واضح اشارہ ان کے آخری مجموعے ''گماں کا ممکن (جو تو ہے میں ہوں)'' مطبوعہ ۱۹۷۶ میں ملتا ہے جہاں اعجاز حسین بٹالوی اپنے مختصر پیش لفظ میں ہمیں بتاتے ہیں کہ آخری ملاقات میں راشد صاحب نے انھیں 'حسن کوزہ گر' کا آخری حصہ اپنے مخصوص انداز میں پڑھ کر سنایا۔ اعجاز حسین بٹالوی آگے لکھتے ہیں:

''نظم کے بعد ہم اس کے سیاق و سباق اور تمثیلات پر گفتگو کرنے لگے اور میں نے پوچھا، ''راشد صاحب یہ بتایئے کہ آپ نے تخلیقی عمل کے لئے شاعر کی بجائے کوزہ گر کا سمبل کیوں انتخاب کیا اور پھر یہ کہ اس نظم کی جہاں زاد ایک علامت کے ماورا کون شخصیت ہے؟'' اس کے جواب میں راشد صاحب نے ایک طویل اور دلچسپ ذاتی داستان سنائی۔ اگر وہ زندہ ہوتے تو شاید میں یہ داستان قلمبند کر ڈالتا، لیکن اب نہیں۔ ان کی زندگی میں ان کے ناراض ہو جانے کی صورت میں معافی مانگی جاسکتی تھی، مگر اب نہیں۔''

ادبی تاریخ اور تنقید کا یہ عام اصول ہے (یا اگر نہیں ہے تو اسے ہونا چاہیے) کہ خود شاعر

اپنے بارے میں جو کچھ بتاتا ہے اسے کسی مزید خارجی شہادت کے بغیر قبول نہ کرنا چاہیے۔ اگر اعجاز حسین بٹالوی نے صحیح لکھا ہے تو 'حسن کوزہ گر' نامی نظم کے چاروں حصے (یا اس نام کی چار نظمیں) راشد صاحب کے ''سوانح حیات'' نہیں تو ان کے ذاتی مشاہدات اور محسوسات پر ضرور مبنی ہیں اور ان نظموں کی حد تک راشد صاحب کا بیان درست نہیں کہ ان کی شاعری ایک بے نام اور ''بدلتے ہوئے اجتماع'' کے متفرق افراد کے بارے میں ہے، خود ان کے بارے میں نہیں۔

(۴)

یہ بات بھی دھیان میں رکھنے کی ہے کہ ''سوانح حیات'' اور ''ذاتی تجربات و مشاہدات'' الگ الگ چیزیں ہیں اور ن م راشد نے غالباً جان بوجھ کر ''سوانح حیات'' کا فقرہ برتا ہے۔ لیکن شاعری کی حد تک دراصل یہ ایک ذرا سا کانا پردہ ہے۔ ذاتی تجربات اور مشاہدات عام طور پر کثیر اور پیچیدہ ہوتے ہیں، ان میں سے کئی بہت اہم اور زیادہ تر غیر اہم ہوتے ہیں، اور بعض اوقات وہ ہزارہا لوگوں میں مشترک بھی ہوتے ہیں۔ انھیں من و عن سوانح حیات نہیں کہہ سکتے۔ لیکن سوانح حیات کا بڑا حصہ ذاتی تجربات اور مشاہدات ہی پر مبنی ہوتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں کوئی سوانح ایسی نہیں ہوتی جو ذاتی مشاہدات اور تجربات سے خالی ہو۔ لہٰذا راشد صاحب ہر چند اپنا دفاع کر رہے تھے کہ میں تو ان کرداروں کا محض تصویر کش ہوں جو مجھے دنیا میں نظر آتے ہیں اور محض ان واقعات کا بیان کنندہ ہوں جو میں نے دیکھے، لیکن وہ یہ نہیں کہہ سکے کہ میری شاعری سراسر افسانے یا ڈرامے کی طرز کی ہے لہٰذا میں جو کچھ کہتا ہوں وہ سب کا سب میرے کرداروں کا کہا ہوا ہوتا ہے، یا ان کی طرف سے میرا بیان کیا ہوا ہوتا ہے۔

بات یہ ہے کہ جدید شاعری اور خاص کر جدید نظم کی حد تک یہ ممکن ہی نہیں کہ شاعر اپنے محسوسات اور داخلی تجربات و کوائف نظم میں کہیں نہ کہیں نظم کا مافیہ نہ بنیں۔ اور اگر سراسر مافیہ نہ بنیں تو بھی کم سے کم اتنا تو ضرور ہوتا ہے کہ نظم کے مافیہ میں شاعر کی شخصیت اور اس کے اپنے محسوسات جھلک اٹھتے ہیں۔ 'حسن کوزہ گر' کو الگ بھی کر دیں تو راشد کی متعدد نظمیں ایسی ہیں جن میں ان کی ذات کا کرب، ان کی روح کی بے چینی، ان کے دل کی مایوسی، صاف نظر آتی ہے۔ یعنی ان نظموں

کو یہ کہہ کر نہیں ٹالا جا سکتا کہ یہ ڈرامائی نظمیں ہیں، یا افسانے ہیں، لہٰذا ان کے متکلم، یا ان میں وارد ہونے والے کرداروں کو شاعر کی اپنی شخصیت سے کچھ براہ راست ربط نہیں۔ فی الحال صرف دو نظموں 'اے غزالِ شب' اور 'سفر نامہ' کا ذکر کافی ہوگا۔

اے غزالِ شب!

اے غزالِ شب،
تری پیاس کیسے بجھاؤں میں
کہ دکھاؤں میں وہ سراب جو مری جاں میں ہے؟
وہ سراب ساحرِ خوف ہے
جو سحر سے شام کے رہگذر
میں فریبِ رہروِ سادہ ہے
وہ سراب زادہ، سراب گر، کہ ہزار صورتِ نو بہ نو
میں قدم قدم پہ ستادہ ہے
وہ جو غالب و ہمہ گیر دشتِ گماں میں ہے
مرے دل میں جیسے یقین بن کے سما گیا
مرے ہست و بود پہ چھا گیا!
اے غزالِ شب!
اسی فتنہ کار سے چھپ گئے
مرے دیر و زود بھی خواب میں
مرے نزد و دور حجاب میں
وہ حجاب کیسے اٹھاؤں میں جو کشیدہ قالبِ دل میں ہے
کہ میں دیکھ پاؤں درونِ جاں

جہاں خوف وغم کا نشاں نہیں

جہاں یہ سراب رواں نہیں

اے غزالِ شب!

زبان کی بے مثال خوبصورتی، پیکروں کی تجریدی پیچیدگی اور کلام کی روانی اپنا جواب آپ ہیں۔ لیکن یہ تو راشد صاحب کی عام خصوصیات ہیں۔ ان کی شاید ہی کوئی نظم زبان کی غیر معمولی چمک دمک اور لفظوں کے جرأت مندانہ استعمال کی صفت سے خالی ہو۔ ان کی یہ صفت عمر کے ساتھ بڑھتی گئی۔ ہر چند کہ وہ آخری دنوں میں اپنی ''کہولت'' کے شاکی رہنے لگے تھے، لیکن واقعہ یہ ہے کہ ۱۹۷۵ کے انگلستان میں ۶۵ برس کی عمر والے کو ادھیڑ تصور کرتے تھے۔ ان کے شعر کو دیکھیں تو کہیں سے بھی ضعفِ جسم یا ضعفِ جاں کا شائبہ بھی نظر نہیں آتا۔

'اے غزالِ شب' چھوٹی سی نظم ہے لیکن نظم پڑھنے یا سننے کے دوران ہی ہم خود سے پوچھنے لگتے ہیں کہ ''غزالِ شب'' سے کیا مراد ہو سکتی ہے؟ یہ تو ظاہر ہے کہ اس غزال کو متکلم سے کوئی تقاضا ہے جسے متکلم اس کی ''پیاس'' سے تعبیر کرتا ہے۔ یا تو غزالِ شب خود ہی متکلم سے کسی چیز کا طالب ہے، یا خود متکلم کو فکر ہے کہ غزال شب کا وجود ہی اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ اس کے تئیں میرے کچھ فرائض ہیں۔ اس کی کوئی پیاس ہے جس کا بجھانا میرا فریضہ ٹھہرا ہے۔ اس طرح غزال شب اور متکلم آپس میں کسی ایسے رشتے میں بندھے ہوئے ہیں کہ دونوں ایک دوسرے کی مجبوری ہیں۔ تھوڑی ہی دیر میں یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ یہ غزال کوئی شخص نہیں، اور متکلم کا معشوق تو بالکل نہیں۔ متکلم جب ''درونِ جاں'' دیکھ پائے گا تو یا تو اس کا یہ دیکھنا ہی غزالِ شب کی پیاس کو بجھا دے گا، یا پھر متکلم کو یہ قوت حاصل ہو جائے گی کہ وہ غزال کی پیاس بجھا سکے۔

اب یہ بات بھی صاف ہو جاتی ہے کہ متکلم اور غزال کے درمیان کوئی جسمانی رشتہ نہیں۔ غزال کی صفت رم کردگی ہے۔ اور یہ غزال یا تو رات کو متکلم سے دور بھاگتا پھرتا ہے، یا پھر ''شب'' ہی کوئی غزال ہے اور متکلم اس پر اپنا وجود ظاہر کرنا چاہتا ہے۔ اس طرح ''غزالِ شب'' کوئی ذہنی یا روحانی یا تخیلاتی وجود ہے اور متکلم اس کا تقاضا پورا کر کے (اس کی پیاس بجھا کر) اسے

حاصل کر لینا چاہتا ہے۔ لہٰذا ''غزالِ شب'' کوئی نظم ہے، کوئی تخیلاتی کارنامہ ہے جو ابھی عدم میں ہے لیکن وجود میں آنے کے لئے بے قرار ہے (تری پیاس کیسے بجھاؤں میں)۔ لیکن یہ تخلیقی یا تخیلاتی کارنامہ متکلم کے ہاتھ اسی وقت لگ سکتا ہے جب متکلم اپنی جان کے اندر (یعنی اپنی روح یا ذہن کے اندر) دیکھ سکے۔ وہاں کوئی خوف یا غم نہیں ہے۔ جب متکلم اپنی روح کے اندر دیکھ سکے گا تو یہ دیکھنا ہی غزال شب کی پیاس بجھانے کے برابر ہوگا، یعنی نظم پھر متکلم کی زبان پر از خود رواں ہو جائے گی۔ یا پھر جب متکلم اپنی روح یا ذہن کے اندر دیکھ سکے گا تو پھر نظم کہنے پر قدرت حاصل کر سکے گا۔

نظم کے مصرعے ''جہاں خوف وغم کا نشاں نہیں'' سے ہمارا ذہن لا خوفٌ علیهم و لا هم یحزنون کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ روح انسانی اپنی طینت میں خوف وغم سے ماورا ہے۔ وہاں سکون ہی سکون، علم ہی علم اور عرفان ہی عرفان ہے۔ متکلم جب اس روحانی منطقے سے اپنا رابطہ بنا لے گا تب وہ خود کو نظم کہنے کے لائق بنا سکے گا۔ لیکن وہ کیا چیز ہے یا کیا بات ہے جس کی بنا پر متکلم درون جاں دیکھ سکنے پر قادر نہیں؟ یہ بات شروع میں ظاہر ہو جاتی ہے کہ کوئی سراب ہے جو متکلم کی جان پر مستولی ہے۔ یہ سراب نہ صرف یہ کہ خود موجود ہے بلکہ وہ سراب کی ذریت بھی ہے اور مزید سرابوں کا صورت گر بھی ہے۔ یہ سراب ایک ساحر ہے جس کا نام خوف ہے۔ یہ ہے تو وہم، یا اس سے بھی بدتر، کیونکہ ہم جانتے ہیں کہ وہ سراب ہے، ایک بے وجود شے۔ لیکن اس توہماتی وجود نے حقیقت اور تیقن کا روپ بھر لیا ہے۔ اور اسی کے باعث متکلم اپنے کاروبارِ وجود اور کاروبارِ سعی وجستجو کے سارے عناصر گنوا چکا ہے۔ اب وہ سب حجاب میں چلے گئے ہیں۔ یہ حجاب متکلم کی دنیا کی زمین پر بنجر تھوہر کی طرح حاوی ہے اور اس کے آسمان پر خوف کے بادل کی طرح چھایا ہوا ہے۔

لیکن یہ خوف کیا ہے، اور ایسا کیوں ہے کہ اس نے متکلم کے وجود پر ایک غالب اور ہمہ گیر ہستی بن کر ہر چیز کو حجاب، یا حجاب خواب میں ڈال دیا ہے؟ ممکن ہے کہ یہ خوف خود آگہی کا خوف ہو۔ متکلم کو اپنے وجود کی پوری خبر نہیں اور انسان ہر اس شے سے ڈرتا ہے جسے وہ نہیں جانتا۔

متکلم نے اپنے اندر جھانک کر دیکھنے کی کوشش نہیں کی ہے۔ وہ من عرف نفسهٗ کی منزل پر بھی نہیں پہنچ سکا ہے، اس کے آگے جانے کا کیا سوال؟ وہ جانتا تو ہے کہ یہ خوف، یا ساحر محض سراب ہے، لیکن کبھی کبھی انسان جان بوجھ کر یا مجبور ہو کر سراب کے فریب میں آجاتا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ یہ خوف زندگی کا سامنا کرنے کا خوف ہو۔ راشد کی ایک اور نظم میں ہے:

زندگی سے ڈرتے ہو
زندگی تو تم بھی ہو، زندگی تو ہم بھی ہیں!
(زندگی سے ڈرتے ہو؟)

متکلم کو مسائل حیات کی اتنی خبر نہیں کہ وہ ان سے خوف زدہ ہو سکے، وہ تو محض زندہ رہنے کے عمل سے خوف زدہ ہے۔ ممکن ہے اس کے لاشعور میں دور کہیں گناہ آدم کے خیال نے اپنا زہر پھیلا دیا ہو اور وہ سمجھتا ہو کہ میرا وجود گناہ ہے اور گناہ کے سوا کچھ نہیں۔ اس طرح یہ خوف دراصل ہر وہ تامل، ہر وہ جھجک، ہر وہ ہچکچاہٹ، ہر وہ اخلاقی بے جرأتی ہے جو متکلم کو خود شناسی سے روکتی ہے۔ شاعر/متکلم جب تک خود شناس نہ ہوگا وہ تخلیقی اور تخیلاتی دنیا کا حق ادا نہ کر سکے گا۔

یہاں یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ ''غزال شب'' کو کوئی تخیلاتی کارنامہ، خاص کر نظم قرار دینے کا کیا جواز ہے؟ لیکن ظاہر ہے کہ غزال شب علامت ہے اور جیسا کہ میں نے اوپر کہا، غزال کی صفت رم کردگی ہے۔ اور اس کی دوسری صفت معروضی نہیں بلکہ موضوعی ہے، کہ غزال تقاضا کرتا ہے گرفتار ہونے کا۔ جس طرح کلام (utterance) کا تقاضا ہے کہ اس کی تعبیر کی جائے، اسی طرح غزال بنا ہی اس لئے ہے کہ اسے کمند میں لایا جائے۔ اور اسی طرح نظم بھی وجود میں آنے کا تقاضا کرتی ہے۔ نظم اپنی عینی دنیا میں ٹھہری ہوئی ہے، اس انتظار میں اور اس تقاضے کے ساتھ کہ کوئی اسے وجود میں لائے۔ نظم کا یہ تقاضا ہی اس کی پیاس ہے۔ ظاہر ہے کہ علامت اپنی نوعیت کے اعتبار سے کثیر الجہت ہوتی ہے، لیکن ہر علامت کے ایک بنیادی معنی ہوتے ہیں جن سے اور معنی پیدا ہوتے ہیں یا جن سے اور معنی کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ جدید شاعری، اور خاص کر میراجی اور راشد کی شاعری زبان حال سے کہتی ہوئی نظر آتی ہے کہ بقول نظیری۔

نوابہ گوشت اگر مختلف رسد چہ عجب
کہ یک ترانۂ ما را ہزار آہنگ است

اس نظم میں ''غزالِ شب'' کو تخلیقی کارنامے کی علامت سمجھ کر نہ پڑھا جائے تو دوسرے معنی بھی نہیں پیدا ہو سکتے۔ مثلاً ذرا دور جا کر ''غزالِ شب'' کو کسی مقصد، کسی آدرش، کسی نصب العین کی علامت کہہ سکتے ہیں۔ لیکن بنیادی بات وہی رہتی ہے کہ غزال وہ شے ہے جو عدم سے وجود میں، قوت سے فعل میں آنے کا تقاضا کرتی ہے۔

لہٰذا بنیادی طور پر یہ نظم شاعر/متکلم اور شعر کے درمیان داخلی کشاکش کا نقشہ قائم کرتی ہے۔ ایسی نظم کے بارے میں یہ حکم نہیں لگ سکتا کہ اس کا متکلم کوئی خارجی کردار ہے اور خود شاعر سے اس کا کوئی رشتہ نہیں۔ اس نظم کو تخلیقی عمل کا استعارہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ عام طور پر خود شاعر کی شخصیت نظم کو عین سے تشبیہ میں لانے میں مانع ہوتی ہے۔ اس طرح دیکھیں تو نظم پر مایوسی کی ایک فضا ہے جس میں امید کی کرن صرف ایک ہے کہ اگر شاعر اپنے درونِ جاں جھانک سکے تو وہ حقیقت سے مکمل ہم آہنگی کے درجے پر پہنچ سکتا ہے اور پھر اپنے غزال یعنی اپنی نظم کو گرفت میں لا سکتا ہے۔ لیکن یہ شرط اتنی کڑی ہے کہ اسے پورا کرنے ہی میں جان کے لالے پڑ سکتے ہیں۔

کلام، یعنی مضمون کو شعر کا لباس پہنانے، یعنی کلام کو قوت سے فعل کی منزل پر پہنچانے کی سعی میں شاعر کو اکثر ناکامی کا منہ دیکھنا پڑتا ہے۔ یہ مضمون سبک ہندی کے شعرا کے یہاں کئی بار بندھا ہے۔ کبھی ایسا ہوتا ہے کہ مضمون سوجھتا ہے مگر لفظ نہیں سوجھتے، چنانچہ غنی کاشمیری کہتے ہیں:

طفلے ست یتیم در کنارت معنی
لفظے باید کہ پرورد معنی را

کبھی ایسا ہوتا ہے کہ مضمون ذہن کو سوجھ جاتا ہے لیکن پھر غزال جستہ کی طرح شاعر کے ہاتھ سے نکل جاتا ہے۔ مضمون ہاتھ نہ لگے، یا ذہن میں آ کر نکل جائے، ان دونوں صورتوں کے لئے میرؔ نے ''غم مضموں'' کی ترکیب استعمال کی ہے۔

غم مضموں نہ خاطر میں نہ دل میں درد کیا حاصل

ہوا کاغذ نمط گو رنگ تیرا زرد کیا حاصل

عرفی نے کئی بار یہ مضمون باندھا ہے کہ ہم لوگ کچھ کہنے کے بجائے کچھ نہ کچھ کہنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔

زباں زنکتہ فرو ماند و رازِ من باقیست
بضاعت سخن آخر شد و سخن باقیست
منکر مشو چو نقش نہ بینی کہ اہلِ رمز
لوح و قلم گذاشتہ تحریر می کنند

ملامحسن فانی کشمیری نے اپنی مثنوی ''ناز و نیاز'' میں عمدہ بات کہی ہے کہ جب قلم کچھ کہنا چاہتا ہے تو اسے اس کے گھر، یعنی قلمدان سے باہر نکال دیتے ہیں اور پھر کوئی اس کی دستگیری نہیں کرتا۔

قلم تا کرد یاد ایں فسانہ
قلمداں کرد بیرونش زخانہ
نہ پرسید از کسے تدبیر ایں کار
از و برگشت کاغذ ہم چو پرکار
قلمداں شد نہاں در زیر پردہ
قلم را دستگیری کس نہ کردہ

بیدل نے کئی بار کہا ہے کہ مضمون (یا معنی) الفاظ کے متحمل نہیں ہوتے۔

سخن ماز لطافت نہ پذیرد تحریر
نہ شود گرد نمایاں زرم توسن ما

لہٰذا اظہار کی نارسائی یا ترسیل کی ناکامی سبک ہندی کے شعرا کا خاص مضمون ہے، اور عموماً اس کی بنیاد زبان کی اجنبیت پر رکھی گئی ہے۔ لیکن راشد نے اپنی نظم میں ذرا الگ ہٹ کر شاعر کی ناکامی اور نارسائی کی دلیل یہ دی ہے کہ وہ خود اپنے وجود ہی کی اصل گہرائیوں سے بے خبر

ہے۔ یعنی جس شے کو راشد نے خوف اور سرابِ خوف کہا ہے وہ دراصل شاعر کے اپنے اوہام ہیں جو اسے حقیقی دنیا تک پہنچنے سے روکتے رہتے ہیں۔ اور ظاہر ہے اس نظم میں شاعر راشد اور متکلم راشد ایک ہی ہیں، کیوں کہ شاعر کسی دوسرے شاعر کے بارے میں یہ حکم نہیں لگا سکتا کہ وہ اظہار سے بے بہرہ ہے، اور وہ بھی اس لئے کہ وہ اپنی اصلیت سے واقف نہیں۔ سبک ہندی کے شعرا جو راشد کے معنوی اور تاریخی پیش رو ہیں انھیں زبان کی اجنبیت کا شکوہ تھا، وجود کی اجنبیت کا نہیں۔ راشد کے متکلم کو ابھی اپنے وجود ہی کا پورا علم نہیں، زبان تک رسائی تو اور بھی دور کی بات ہے۔

بات کو ختم کرنے سے پہلے ایک اور نظم کا ذکر ضروری ہے، مختصر ہی سہی۔ ''گماں کا ممکن'' میں شامل نظم 'سفر نامہ' میں راشد نے خود کو اور ایک ساتھی کو آدم و حوا کا استعارہ بنایا ہے لیکن منظر نامہ یہ ہے کہ وہ خلائی مسافر ہیں اور کسی لامکاں سے کرۂ ارض پر خلائی مسافروں کی طرح بھیجے جا رہے ہیں کہ وہ زمین پر قیام کریں اور وہاں اپنی بستیاں بسائیں۔ لیکن عرش بریں پر واقع خلائی اڑان کے مرکز کا ''خود پرست'' مالک انھیں باتوں میں لگا لیتا ہے کہ میں یہ چاہتا ہوں، میری یہ آرزو ہے کہ...... وغیرہ:

ہے مجھے زمیں کے لئے خلیفہ کی جستجو
کوئی نیک خو
جو مرا ہی عکس ہو ہو بہو

لیکن اس گفتگو، یا نصیحت اور آرزومندی کے اظہار کو سننے میں اتنی دیر لگ گئی کہ خلائی جہاز پکڑنے کی گھبراہٹ اور جلدی میں دونوں مسافر وہ تمام چیزیں خلائی اڑان کے مرکز ہی پر چھوڑ آئے جن کے بل پر انھیں زمین پر کامیابی کی امید تھی:

وہ جو گفتگو کا دھنی تھا

اس طرح کے نشان یا اشارے جو 'اے غزالِ شب میں' خود ہی ایک عام جرم یا تقصیرِ عمل کے روپ میں کہا، سفر نامہ کے رو سے انسان اب زمین کے مشن میں اپنی ناکامی کا سبب اسی کائناتی نقص میں ڈھونڈتا ہے اور اس نقص کا مصنف وہ خود نہیں، کوئی اور ہے۔ ظاہر ہے کہ دونوں

نظموں میں جو تجربہ بیان ہوا ہے وہ انتہائی ذاتی اور خود شاعر کی روح میں پیوست ہے ان نظموں کے متکلم کو افسانے کا واحد متکلم نہیں کہا جا سکتا۔ ن م راشد کے ہاں ایسی نظموں کی کمی نہیں جو انتہائی ذاتی نظمیں ہیں۔ انھیں محض خودنوشت کے انداز کی نظمیں کہہ کر ٹالنا ممکن نہیں ہے۔ خودنوشت میں تو انسان اپنے پڑھنے والے، یا ماحول، یا مصلحت کا خیال کر کے کچھ جھوٹ بھی بول سکتا ہے۔ یہ نظمیں سراسر سچے دل سے محسوس کی گئی اور بیان کی گئی نظمیں ہیں۔