بنیاد

علمی و تحقیقی مجلہ

شمارہ: ۱ ۲۰۱۰ء

خصوصی شمارہ:

ن م راشد

گورمانی مرکزِ زبان و ادب
لاہور یونیورسٹی آف مینجمنٹ سائنسز، لاہور، پاکستان

BUNYAAD

Academic and Research Journal

Volume: 1 2010

Special Issue:

Noon Meem Rashed

Gurmani Centre for Languages and Literature
Lahore University of Management Sciences
Lahore, Pakistan

حرفِ اوّل

'بنیاد' لمز کے گورمانی مرکزِ زبان وادب سے شائع ہونے والا پہلا علمی و تحقیقی مجلّہ ہے۔ اس مرکز کا قیام حال ہی میں گورمانی فاؤنڈیشن کے تعاون سے ہوا ہے۔ مرکز کے بنیادی مقاصد میں اردو، فارسی اور عربی کی تدریس، ان زبانوں کے ادب پر اعلیٰ سطح کی تحقیق، ادبی تقریبات کا انعقاد اور دنیا بھر میں ان زبانوں سے متعلق تدریسی، تحقیقی اور تخلیقی کام کے تعارف، جائزے اور تقابل کے لئے سہولتیں اور وسائل فراہم کرنا ہے۔ اردو کے علاوہ جتنی پاکستانی زبانیں ہیں، ان کے علمی اور ادبی سرمائے کی ترویج و فروغ بھی مرکز کے مجوزہ مقاصد میں شامل ہے۔

'بنیاد' کا اجرا اسی سلسلے کی اولین کاوشوں میں سے ایک ہے۔ لمز میں پچھلے چند برسوں سے اردو ادب کے کورس باقاعدگی کے ساتھ پڑھائے جا رہے ہیں اور پچھلے ایک سال سے فارسی زبان کا کورس بھی نصاب میں شامل کر لیا گیا ہے۔ طلبہ کی ایک بڑی تعداد کی دلچسپی اور انہماک پر ہمیں اس لئے حیرت نہیں ہے کیونکہ اپنی زمین، اپنے خمیر، اپنی جڑوں اور بنیادی اقدار کو جب جب اہمیت دی جائے گی، افراد کا ان کی طرف رجوع کرنا اور ان کے ساتھ وابستگی میں طمانیت محسوس کرنا کوئی عجیب بات نہیں ہے۔ جب ہم اپنی تہذیب کی حسی فضا میں سانس لیتے ہیں، اپنے تہذیبی سرمائے کی تلاش کے عمل میں ہوتے ہیں تو یہ کام ایسا وقت طلب بھی نہیں ہوتا جتنا عام طور پر سمجھ لیا گیا ہے۔ اگر اس کام کے لئے مناسب فضا فراہم کی جائے تو اس کے حوصلہ افزا نتائج برآمد ہونے کے امکانات موجود ہیں۔

یہ بھی کیسی اچھی بات ہے کہ سال ۲۰۱۰ء اردو زبان کے بڑے اور اہم شاعر ن م راشد کے صد سالہ جشنِ ولادت کا سال ہے۔ اسی حوالے سے یہ طے ہوا کہ 'بنیاد' کے پہلے شمارے کو ان سے منسوب کیا جائے۔ جشنِ صد سالہ کے سلسلے میں لمز میں ایک تقریب کا بھی انعقاد ہوا جس کی روداد مجلّے میں شامل ہے۔ راشد اردو کے ان اہم شاعروں میں سے ہیں جنھوں نے اردو شاعری کے دھارے کا رخ تبدیل کیا ہے اور آئندہ نسل کے لیے امکانات کی ایسی دنیا دریافت کی ہے جس کی سیر و سیاحت میں ان کے لئے سہولت بھی ہے اور کامیابی کی امید بھی کیونکہ یہ دنیا ان کے تجسس کو بیدار رکھے ہوئے ہے۔ جوں جوں وقت گزرتا جاتا ہے راشد کی اہمیت بڑھتی جاتی ہے۔ ان کے لہجے، ان کی زبان، ان کے موضوعات، اسلوب و آہنگ اور ان کی شخصیت اور شاعری کے دوسرے گوشوں پر اپنی تحریریں فراہم کرنے والے تمام ادیبوں کے ہم بہت ممنون ہیں اور امید کرتے ہیں کہ وہ آئندہ بھی 'بنیاد' کے ساتھ قلمی تعاون جاری رکھیں گے۔

مدیران

ترتیب

حرفِ اوّل ۷

مضامین

- ن م راشد: صوت و معنی کی کشاکش، ''لا=انسان'' کے آئینے میں — شمس الرحمٰن فاروقی ۹
- ن م راشد اور غزالِ شب — شمس الرحمٰن فاروقی ۳۸
- راشد کی سامراج دشمنی — پروفیسر فتح محمد ملک ۵۵
- ن م راشد کا متروک کلام — ڈاکٹر سلیم اختر ۷۲
- پاکستان کا ایک شوریدہ سر شاعر، ن م راشد — کچھ معروضات — شاہ رخ ارشاد/ ڈاکٹر تحسین فراقی ۹۸
- ن م راشد اور حیران و پریشان عورت — فہمیدہ ریاض ۱۱۵
- جدید ترین شاعری یا نئی شاعری کے بارے میں ن م راشد کے خیالات — ڈاکٹر سعادت سعید ۱۳۴
- ن م راشد اور خاکسار تحریک — ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری ۱۶۴
- آب و باد و خاک کا نغمہ خواں — جلیل عالی ۱۹۴
- ن م راشد اور عہدِ جدید کا انسان — مُبین مرزا ۲۰۱
- راشد کا مذہبی شعور — ڈاکٹر ضیا الحسن ۲۱۵
- راشد کا نیا آدمی — ناصر عباس نیر ۲۳۷
- دن رات کی پاکوبی، ن م راشد بطورِ مترجم — توحید احمد ۲۵۸
- ن م راشد کے تنقیدی نظریات — ڈاکٹر ثمینہ ندیم ۲۶۳
- راشد کی شاعری: بغاوت یا نمائندگی — خرم علیم ۲۷۱
- راشد کی شاعری میں فکری مزاحمت کے چند پہلو — تنویر صاغر ۲۷۹
- حسن کوزہ گر — ذوالکفل حیدر ۲۸۷
- وضاحت — یاسمین راشد حسن ۲۹۴

تاثرات

- ن م راشد — حمید اختر ۳۰۱
- ن م راشد — کشور ناہید ۳۰۲
- ن م راشد — سلیم آغا قزلباش ۳۰۳
- ن م راشد کی شاعری — احمد ہمیش ۳۰۴
- منفرد شاعر: ن م راشد — ڈاکٹر ناہید قاسمی ۳۰۵

سوانحی خاکہ ۳۰۷

روداد

- لمز میں منعقدہ ن م راشد کا صد سالہ جشنِ ولادت ۳۱۱

تصاویر

حصہ انگریزی

N.M. Rashed: The Development of a Major Urdu Poet — M.A.R. Habib

ن م راشد: صوت و معنی کی کشاکش

''لا=انسان'' کے آئینے میں

شمس الرحمٰن فاروقی

Using Rashed's collection "La masaavi Insaan" as a point of reference, Shams-ur-Rahman Faruqi discusses Rashed's exceptional ability to use language to create particular patterns of sound and rhythm that not only complement the poet's flow of thought but also enhance and elevate the content and meaning in his poems. Faruqi argues against the censure by critics on the ambiguous element in Rashed's poetry in the same context.

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۔ یادشنام طرازیوں کا وہ رنگ دکھاتا ہے کہ یلاح 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 الیٹ (T. S. Eliot) کے بعد ڈیوڈ جونز (David Jones) ہمارا عظیم ترین شاعر ہے۔ اب یہ اور بات کہ ان جونز صاحب کا نام ان کی یونیورسٹی کے باہر کوئی نہ جانتا ہوگا۔ اسی شمارے میں ایک اور صاحب نے کہا کہ جارج بارکر (George Barker) ایک عظیم شاعر ہے۔ یہاں بھی وہی معاملہ ہے کہ بارکر مترجم ضرور بہت اچھا ہے، لیکن ترجمے کے باہر اس کا کچھ خاص کارنامہ نہیں۔ ہاں، سنا گیا ہے کہ وہ جھگڑالو بہت

ہے۔ اور اسی شمارے میں نئے ناراض نوجوانوں کے فلسفی کالن ولسن (Colin Wilson) نے ایک عظیم الدین ٹائپ کے مکتبی شاعر اے۔ ایل راؤز (A. L. Rowse) کی تعریف میں کئی صفحے سیاہ کئے ہیں۔ دوسری طرف دیکھئے تو ایک اہم امریکی رسالے میں مضمون نگار نے مشہور ناول اور ڈراما نگار ژان ژنے (Jean Genet) 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 (Michel Butor) جیسے سمجھ دار آدمی نے زولا (Emile Zola) 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 بہ غور 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 طرز تنقید نے منطقی اثبات پرستوں (Logical Positivists) 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 ابن رشد سے لے کر وٹگنش ٹائن (Wittgenstein) تک سب کو اپنی گرفت میں لئے رہی، نقاد کو آفاقی تناظر سے محروم کر دیتی ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ کم زور یا گھٹیا یا سطحی تنقید کی جو مثالیں میں نے اوپر نقل کیں وہ منطقی اثبات پرستی کے زیر اثر ظہور میں آنے والے مختلف مکاتب نقد سے انکار کا فطری نتیجہ ہیں، کیوں کہ ہیئتی یا لفظی نقاد (چاہے وہ ایمپسن (William Empson) کی طرح انتہا پسند ہو، یا بروکس (Cleanth Brooks) کی طرح محتاط، یا ایلیٹ (Eliot) کی طرح معلم اخلاق) (۱) کچھ نہ کچھ تو نکال ہی لاتا ہے، لیکن وہ نقاد جو موضوعات اور اقدار یا جذبات یا انکار کے بل بوتے پر شعر کی تعین قدر کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ شاذ و نادر ہی کارآمد 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 ذریعہ شاعری اور غیر شاعری میں تفریق ہے۔ اسلوب کے سلسلے میں بات کرتے وقت ہمارے نقادوں کی ناسمجھی کا باعث دراصل یہی ہے کہ وہ شاعرانہ اظہار کی صداقتوں کو ڈھونڈنے کے بجائے اپنے موضوعی تعصبات کا انعکاس شاعر میں ڈھونڈتے ہیں۔ مثلاً مجتبیٰ حسین کا یہ الزام کہ ن م راشد کے یہاں ''ناسخیت'' پائی جاتی ہے اسلوب شناسی کی 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 یہ ناسخیت، خود ناسخ سے زیادہ غالب اور اقبال میں نظر آتی ہے۔ میر بھی اس سے قطعاً مبرا نہیں ہیں (۲)۔ 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 کئے 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 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 دیکھئے تو سلیم احمد نے راشد کے یہاں جنسی موضوعات کے برتاوے treatment میں تدریجی ارتقا اور بڑھتے ہوئے بلوغ کی نشان دہی کی ہے۔ میں سلیم احمد کے تجزیہ 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 رویہ میں جرات مندی اور صداقت پرستی کی بتدریج بڑھتی ہوئی آمیزش کے باوجود ان کی شاعری نہایت لچر رہتی۔ میں نارمن میلر (Norman Mailer) 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 موجود تنقیدی فیشن (جس کا ذکر میں شروع میں کر چکا ہوں) کے مطابق دَ ساد (Marquis 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۔ مشہور فحش ناول 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۔

ورڈزورتھ (Wordsworth) کے اس جملے کے متعلق کہ ''ان نظموں میں جو صورت حال بیان کی گئی ہے وہ اہم نہیں ہے بلکہ وہ محسوسات اہم ہیں جو اس صورت حال سے متعلق ہیں،'' جان کیسی (John Casey) نے کیا عمدہ بات کہی ہے کہ مابعد کی مغربی تنقید میں غلط خیالیاں دراصل اسی جملے سے شروع ہوتی ہے۔ اگرچہ ورڈزورتھ نے یہ بات اپنی نظموں کے حوالے سے کہی تھی جن میں انگریزی شاعری کے روایتی ''مہذب'' یا ''پرعظمت'' موضوعات سے احتراز کر کے روزمرہ زندگی میں پیش آنے والے واقعات یا معمولی افراد کو موضوع بنایا گیا تھا، لیکن اس کلیہ کا لازمی نتیجہ یہ نکلا کہ لوگ اس غلط فہمی میں پڑ گئے کہ شعر میں موضوع اس لئے 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 ناقابل قبول ہے تو ہم جھٹ یہ کہہ دیں گے کہ یہ شعر فضول ہے اور چونکہ موضوع، جذبہ 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 مطعون و مردود قرار دے۔ لہٰذا ایک طرف تو انگریزی کے روایتی نقادوں نے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کو خوب خوب گالیاں سنائیں۔ مڈلٹن مری (John Middleton Murry) جیسے ثقہ نقاد نے بھی The Waste Land پر یوں اظہار خیال کیا:

> اس نظم کو سمجھنے کی محض کوشش کے دوران قاری اس بات پر مجبور ہو جاتا ہے کہ ایک ذہنی شبہ کا سا رویہ اختیار کرے۔ یہ ذہنی شبہ 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 چاہئے۔

اور ایک صاحب نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ وہ بلومزبری (Bloomsbury) کی زیر زمیں کوٹھریوں میں رہنے والوں کے زیر جاموں کو، جو ان 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 غصہ 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 اور اس اسلوب تک رسائی ممکن نہیں۔

اس بات سے قطع نظر کہ ''ایران میں اجنبی'' اور ''لا=انسان'' کی نظمیں واقعی ویسی مبہم اور ناقابل 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 (Murry) کے یہاں ملتا ہے۔ ورنہ مبہم اسلوب کے بارے میں حرف آخر تو رچرڈس (I. A. Richards) نے کہہ ہی دیا ہے۔ مڈلٹن مری کا محولہ بالا قول نقل کر کے وہ کہتا ہے:

> سچ تو یہ ہے کہ بہترین شاعری کا زیادہ تر جز اپنے فوری تاثر کے حساب سے غیر واضح اور مبہم ہوتا ہے۔ انتہائی توجہ سے پڑھنے والے اور انتہائی حساس قاری کو بھی 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 نظم ریاضی کی نئی شاخ کی طرح ہوتی ہے، وہ اسے قبول کرنے والے ذہن کو نمو کرنے پر مجبور کرتی ہے اور اس میں وقت لگتا ہے جو شخص سوچ سمجھ کر اپنے بارے میں ایک مختلف صورت 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 رچرڈس کے اسی نکتے کی آواز بازگشت

ملتی ہے، جب وہ ''لا=انسان'' میں شامل اپنے ایک مصاحبے میں کہتے ہیں:

...جن لوگوں کو بعض پیچ در پیچ واردات کے اظہار میں اظہار اور نارسائی کی مشکلات سے سابقہ پڑا ہے۔ وہ بہ خوبی جانتے ہیں کہ ابہام یا نام نہاد ابہام سے شاعر کو مفر نہیں ہوتا۔ اس کے علاوہ ابہام ایک انسانی 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 ہے۔

کسی شاعر کے پورے کلام یا اس کے کسی مجموعے پر تنقید کرتے وقت ہیئتی اور لفظی طریق کار کی ایک شکل سامنے آتی ہے۔ چونکہ مختلف نظمیں مختلف مطالبہ و مفاہیم کی حامل ہوتی ہیں، اس لیے پوری شاعری پر ایک عمومی حکم کیوں کر لگایا جائے؟ اس کا جواب یوں ہے: جب اسلوب شعر ہی نقد 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 آسکتی 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 جاسکتا ہے یہ عناصر تو راشد کے ہم عصر دوسرے شعرا مثلاً فیض اور سردار جعفری کے یہاں بھی بہ آسانی تلاش کئے جاسکتے ہیں۔ اگر فرق ہوگا تو لب ولہجہ کا ہوگا۔ لیکن بنیادی حیثیت سے بات وہی رہتی ہے۔ لہٰذا موضوعات کے حوالے سے کی گئی تعلیم چاہے وہ کتنی ہی خوش گوار معلوم ہو، نادرست ہونے کا خطرہ مول لینے کے ساتھ ساتھ گم راہ کن بھی ہوسکتی 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 نشاط خاطر قبول کیا ہے۔ معترضین کی نفسیات

کو والیری (Paul Valery) 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 معلم نقاد جن کا کہنا ہے کہ راشد کی حالیہ نظمیں لوگوں کو یاد نہیں رہتیں کیوں کہ وہ مبہم ہیں، والیری کی بیان کردہ حقیقت کی پوری پوری عکاسی کرتے ہیں۔ جو نظمیں وہ نہیں سمجھ پاتے وہ ان کے لیے نامفہوم ہیں۔ اور جو اشعار انہیں 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 لیے مدد و معاون ہوگا۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ہم غیر عربی دانوں کے لئے قرآن کا حفظ 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 نقادوں نے ان کی نظموں میں ابہام کا خیر مقدم استعارے کے حوالے سے کیا ہے درحالے کہ ان کے یہاں ابہام کی کارفرمائی کنایہ کی مرہونِ منت ہے۔ مغربی علم بیان میں کنائے یا اس کے مماثل کسی صفت کا وجود نہیں ہے۔ (اگر کنایہ 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 درجہ کی چیز ہے۔ مشرقی علم بیان کنائے کو استعارۂ معکوس بتاتا ہے۔ وہ اس طرح کہ استعارے میں (وجہ جامع کے محذوف ہونے کے علاوہ) لازم سے ملزوم کی طرف ذہن منعطف کیا جاتا ہے، جب کہ کنایہ کا انسلاک 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 مستعار لہٗ 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 ازراہ شجاعت دشمنوں کے کشتوں کے پشتے لگا دیے اور ہر طرف خون ہی خون بہ نکلا۔ ہر طرف خون ہی خون ہونا ملزوم ہے جس کا ذکر کر دیا گیا ہے۔ لیکن شجاعت، جو لازم ہے، وہ 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 استعارہ کے مقابلہ میں زیادہ مبہم یعنی زیادہ معنی خیز ہوتا ہے۔ مغربی علم بیان استعارے اور کنایہ 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 کنایہ کی اصطلاح کس مفہوم میں استعمال کی ہے۔ لیکن خود 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 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 لیے 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 جانا 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 درجہ کے قاری کو تو اس دھوکے میں ڈال سکتے ہیں کہ یہ نظم مبہم ہے۔ سنجیدہ اور مشاق قاری ایسے مصرعوں سے لطف اندوز ہوتا ہے اور انہیں 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، کیوں کہ 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 لیے نظموں میں داخل کئے ہیں؟ اگر ایسا ہے تو صوتی فضا سے کیا مراد ہے؟ میں ایک 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 لیے 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 مقابلہ 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۔ وہ صرف دو حالتوں میں اپنا وجود رکھتا ہے: ایک تو شاعر کے ذہن میں خلق ہوتے اور شکل پذیر ہوتے وقت، اور دوسری جب وہ بہ آواز 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 بہ شانہ صوت سازی کی مہم بھی چلائی جائے۔

شعر کے صوتی حسن کے بارے میں رچرڈس اور الیٹ کے خیالات میں دلچسپ مشابہت ملتی ہے۔ ایک ہی نظم میں شعر الصوت اور شعر المعنی کے بہ یک وقت وجود کا مسئلہ حل کرنے کے لیے 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 عرض کرتا ہوں۔ رچرڈس کہتا ہے:

> شعر پڑھتے وقت وہ خیال جو محض الفاظ کا تابع ہے (جسے ان کا ظاہری مفہوم کہا جا سکتا ہے) اولیت رکھتا ہے۔ لیکن دوسرے خیالات بھی کم اہم نہیں ہیں۔ یہ خیالات سامعہ

پر اثر انداز ہونے والے لفظی پیکروں کے تابع ہو سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ آواز اور معنی کی وحدت والے الفاظ onomatopoeia بھی ہیں... لیکن مختلف نظمیں بنیادی حیثیت سے ایک دوسرے سے مختلف 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 (A. C. Swinburne) میں صرف ظاہری مفہوم ہی مکمل ردعمل پیدا کر دیتا ہے اور مزید غور و خوض کی ضرورت نہیں ہوتی۔

یہاں سوئن برن کا ایک بند نقل کر کے رچرڈس کہتا ہے:

یہاں (اس بند 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 قابل فہم رشتے میں پرونے کی ضرورت نہیں ہے۔

گویا ایسا شعر خلق کرنا ممکن ہے جس میں معنوی فضا ثانوی حیثیت 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، رچرڈس نے فوراً بعد ہی کچھ دلچسپ اشارے کئے ہیں۔ ہارڈی (Thomas Hardy) 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، بہ الفاظ دیگر موضوع اور ہیئت کی تناسبی اور اضافی اہمیت میں اختلاف 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۔

[لیکن] ظاہری مفہوم اور صوت کے لئے شعر میں کوئی صحیح (یا عینی) مقام نہیں ہو سکتا۔ بالکل اسی طرح جس طرح کسی جانور کے لیے 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۔ یہ ہر نظم یا ہر شاعر کے ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ اس بیان 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 میں جس میں صوتی فضا خلق کرنے پر زیادہ توجہ صرف ہوئی ہوگی، اس وقت تک اچھے شعر یا نظم کی شکل اختیار نہیں کر سکتی جب تک اس میں معنی کی سطح کماحقہٗ 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 رچرڈس 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 بہ آواز بلند قرات 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 رچرڈس 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 سامعہ ان سے بیزار 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۔ رچرڈس 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 ذریعہ 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 الیٹ کو سنئے:

> 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 ولیم مارس (William Morris) کی ایک نظم کے بارے میں الیٹ کہتا ہے:

> یہ ایک مسرت انگیز (یعنی خوبصورت) نظم ہے، اگرچہ میں یہ نہیں سمجھتا کہ اس کا مطلب کیا ہے اور میرا خیال ہے کہ خود مصنف بھی اس کا مفہوم بیان نہ کر سکتا۔ اس کا اثر ہم پر کچھ اس طرح کا ہوتا ہے جیسا کہ منتر یا جادوئی کلمات 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 تاثیر خواب اولین حیثیت رکھتا ہے۔ الیٹ اس بات کو 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 رچرڈس کے چوبیس برس بعد لکھنے والا الیٹ اپنے خیالات میں ذرا زیادہ ادعائی ہے لیکن کچھ ترمیمات کے باوجود الیٹ کا بھی نقطۂ نظر اصلاً وہی ہے جو رچرڈس 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 ہو۔

اس نسبتاً طویل لیکن شاید ضروری محاکے 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 وجہ سے کہ ان کے یہاں اکثر مصرعے فضا سازی کے لیے لائے گئے ہیں۔ فضا سازی کے ذریعہ جس قسم کا ابہام پیدا ہوتا ہے وہ اصلی ابہام نہیں ہے، کیوں کہ اصلی ابہام ایک قسم کا (اگر ارباب شریعت برا نہ مانیں) شاعرانہ مختصر نویسی (short hand) ہوتا ہے، جس میں کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ سوالات اٹھائے اور (کبھی کبھی) حل کئے جاتے۔ 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 سطح میں کہا جا سکتا ہے۔ ان کی نظموں کی کامیابی زیادہ تر 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 حیثیت کا احساس نہیں ہوتا تو نظم کامیاب ہو جاتی ہے۔ لیکن جب یہ استیلا اتنا بھرپور نہیں ہو پاتا تو معنی کی ثانوی اہمیت بالکل سامنے آجاتی ہے اور نظم کی کامیابی میں مختلف ہوتی ہے۔

اس اجمال کی مختصر تفصیل کے لیے 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، جب کہ آخر الذکر میں معنی آہنگ کی انگنی پر جھولتا ہوا نظر آتا ہے اور

نظم کو مجروح کر دیتا ہے۔ آخری تجزیے میں دونوں نظمیں متحدہ الموضوع ٹھہرتی ہیں کیوں کہ '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 جائیں۔ 'آنکھیں کالے غم کی' میں متذکرہ بالا تمام جبر مل کر ایک شکل اختیار کر لیتے ہیں، کبھی ان 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' میں خلقت۔ احتجاج کرنے والی ہستی خود بھی ایک علامت کہی جاسکتی ہے، انسانی ضمیر یا اس دردمند 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 جارہا ہے وہ بھی ایک ہی ہے یعنی ایک بے چہرہ جبر جو اول الذکر نظم میں اپنی مختلف نقابوں کے ذریعہ پہچانا گیا ہے اور ثانی الذکر نظم میں اے کالے غم کی آنکھوں، میلے دانتوں اور گرجنے برسنے والے بادل سے استعارہ کیا گیا ہے۔ دونوں نظمیں مروجہ ترقی پسند فارمولے کی نفی کرتی ہیں، کیوں کہ مروجہ فارمولے کے بموجب ایسی نظموں کے وجود کا جواز raison d'etre اسی وقت ہوسکتا تھا جب ان کا اختتام تمنائی یا دعائیہ یا پرتفکر رنجیدگی آمیز خاموشی 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 طلسم
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 دو نظموں میں سرمو فرق نظر نہیں آتا، حالانکہ حقیقت اس کے برعکس ہے۔

سطحی مماثلتوں کا ذکر آیا ہے تو ان ظاہری ہتھ کنڈوں کا بھی ذکر کر لیا جائے جو راشد کی نظموں میں اوپری آرائش کے لئے استعمال ہوئے 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 گروہ 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 فرماں جاری۔"

قافیے میں پکار کی کیفیت اور آخری مصرعے کا اختصار قابل لحاظ ہیں۔ پہلے مصرعے میں لام (والے بول، مالک) اور تینوں مصرعوں میں کاف عربی (مالک، کب، تک، کا، کب) کی تکرار نے آہنگ میں ایک کھنک اور گونج پیدا کر دی ہے۔ 'میرے بھی ہیں کچھ خواب' میں 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 افکار کے نیچے
تہذیب نگوں سار کے آلام کے انبار کے نیچے

زیادہ تر بند غیر مروف ہیں، صرف ایک اور بند مروف ہے، لیکن پہلے تین مصرعوں میں جو ردیف و قافیہ ہے وہ اگلے تین سے مختلف ہے۔ گویا تکرار کی یک رنگی کو طرح طرح سے توڑا گیا ہے۔ 'اے عشق 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 کاف عربی، لام، میم اور نون بھی خوب استعمال ہوئے ہیں۔ نظم کا بنیادی وزن مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن ہے، یعنی نظم کے تمام مصرعوں کی بنیاد اس وزن پر ہے۔ لیکن بہت کم مصرعے اس سانچے پر چڑھائے گئے ہیں۔ اگر زیادہ تر مصرعوں میں ایک یا دو ارکان بڑھا کر آہنگ کو طویل کیا گیا ہے اور لے کاری کی صفت پیدا کی گئی ہے تو کہیں کہیں رکن کم کر کے اچانک جھٹکا دیا گیا ہے۔ اس پر بھی بس نہ کر کے کئی جگہ مستزاد کی قسم کے ٹکڑے لگا دیے 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 دیکھیے: 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 سار'' کا ''نگوں'' بھی ایک حد تک اسی دائرے میں ہے۔ پوری نظم میں ایک طرح کا داخلی توازن اور آرائش کارفرما ہے۔ 'آنکھیں کالے غم کی' میں بھی یہی سب ترکیبیں ہیں، لیکن یہ 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' 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: ناری، تمنا، امید، بے چارگی، پکار، احتجاج، ان سب کو ملا کر ایک ہفت رنگ سی لکیر بنتی ہے جو نظم سے زیادہ خود قاری کو منور کرتی ہے۔ ''عشق ازل گیرو ابدتاب'' کون ہے؟ ہمیں اس کی زیادہ فکر نہیں ہوتی۔ ''کالا غم'' کون ہے؟ یہ ہم فوراً پوچھ بیٹھتے ہیں۔ کالے غم کی آنکھ اور میلے دانت جو اندھیرے میں چمک رہے ہیں، پیکر خلق کرتے ہیں۔ اس

لئے فوراً معنی کی طرف ذہن 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 ابدتاب''، عشق پیکر نہیں ہے، نیم 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 لیے 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 ہو جاتی ہے، جبکہ 'میرے بھی ہیں کچھ خواب' میں آہنگ ایک دَوری Cyclic شکل اختیار کر لیتا ہے۔ آغاز یوں ہے:

اے عشق ازل گیر و ابدتاب، 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 عشق ازل گیر و ابدتاب
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 مصرع ہی diminuendo میں 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، ورنہ انھیں موزوں پڑھنا ممکن ہی نہیں۔ اس لئے پانچویں سطر کے ختم ہوتے ہوتے مد اچانک جزر تک جا پہنچتا ہے۔ اس کی تکرار

اگلے بند میں یوں ہے:

اے عشق ازل گیر وابد 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 آسودگی مرتبۂ وجاہ سے
آلودگی گرد سر راہ سے معصوم!
جو زیست کی بیہودہ 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 مصرع کو توڑ کر دو سطریں بنا دیا گیا ہے۔ اور ایک اندرونی قافیہ (مرتبہ وجاہ، گرد سر راہ) مہیا کر کے جزر کی کیفیت شروع کی گئی ہے۔ آخر سطر کا مصرع مستزاد آہنگ کو بیچ ہی میں روک دیتا ہے، کیوں کہ 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 ہیں۔ آہنگ سازی کا یہ انداز راشد کا مخصوص حربہ ہے، ورنہ ''معدوم'' کے بجائے ''محکوم'' یا ''موہوم'' کا جواز ڈھونڈنا مشکل نہ تھا۔ بہر حال، مصرع مستزاد کا مقطوع آہنگ اگلے بند کو اٹھاتا ہے، اسی لئے ندائیہ مصرعے کا پہلا ہی حصہ لایا گیا ہے:

اے عشق ازل گیر وابد تاب
اے کاہن دانشور و عالی گہر و پیر

یہاں اس نکتے کا اعادہ فضول نہ ہوگا کہ معنوی حیثیت سے یہ سارا بند نظم میں بہت کم اضافہ کرتا ہے۔ ازل گیر وابد 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 وابد تاب کا آفاقی آہنگ وہ پر اسرار عظمت نہ اختیار کرتا جس کے بغیر اس کو پکارنے کی سعی محض ایک فضول نمائش معلوم ہوتی۔ پوری نظم پیکر و استعارہ سے تقریباً معرا ہے۔ میں نے پہلے بھی کہیں اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے

کہ راشد پیکر سے تقریباً بالکل کام نہیں لیتے۔ وجہ ظاہر ہے۔ پیکر معنی کو فوراً اپنی طرف کھینچتا اور سمیٹتا ہے اور صورت 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 'محراب گل افغان کے افکار' اور 'ملازادہ ضیغم لولابی کشمیری کا بیاض' کا مطالعہ کیجئے۔ آپ نے کبھی غور کیا ہے کہ اقبال کی زبان جو عام طور پر پیکر سے مملو تھی 'محراب گل افغان' کے حصۂ ہفتم (اپنی خودی پہچان) اور 'بیاض' کے حصۂ اول (اے وادی لولاب) میں پیکر سے اس قدر عاری کیوں ہے؟ 'محراب' پر ایک نظر ڈالئے: فوراً ہی یہ جگمگاتے ہوئے مصرعے دکھائی دیتے ہیں:

خاک تری عنبریں، آب ترا تاب ناک (۱)
کہ اس کا زخم ہے در پردہ اہتمام رفو (۲)
کیا چرخ کج رو، کیا مہر، کیا ماہ
سب راہ رو ہیں واماندۂ راہ (۳)
کڑکا سکندر بجلی کی مانند (۴)
جس علم کا حاصل ہے جہاں میں دو کف جو (۵)
ٹپکے بدن مہر سے شبنم کی طرح ضو (۶)
لیکن اے شہباز یہ مرغان صحرا کے اچھوت (۷)
ہیں فضائے نیل گوں کے پیچ و خم سے بے خبر (۸)

لیکن ساتوں حصے کا عالم دوسرا ہے:

رومی بدلے شامی بدلے بدلا ہندستان
تو بھی اے فرزند 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 معرا نہیں ہے:

پانی ترے چشموں کا تڑپتا ہوا سیماب
مرغان سحر تیری فضاؤں میں ہیں بے تاب
اے وادی لولاب

لیکن یہ پیکر نہایت معمولی اور روایتی 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 کے پیچ وخم'' کے مقابلے میں صرف ''فضاؤں میں ہیں بے تاب'' کا ٹکڑا ہے۔ مرغان سحر کا بے تاب ہونا اس درجہ معنی خیز نہیں ہے جس درجہ خود فضا کا پیچ وخم سے معمور ہونا ہے۔ اس پر ''نیلگوں'' کا حسن مستزاد ہے۔

اس طرح یہ بات ظاہر ہے کہ ان دونظموں میں اقبال جس قسم کی شاعری خلق کر رہے تھے وہ ان کے مروجہ اور معمور 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 گل'' حصہ ہفتم میں ندا ہے اور ''بیاض'' حصہ اول میں محزوں تفکر، کسی کھوئی ہوئی چیز کو پانے میں ناکامی کا رنج ہے۔ اس سے زیادہ معنی جو ہیں 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 بھی صاحب 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 ہوسکتا۔ راشد کی وہ نظمیں بھی جن میں شعر المعنی کا پلہ بھاری رہا ہے، آہنگ کے اعتبار سے فوری تاثر پیدا کرتی ہیں۔ میں ابھی چند مثالوں سے اپنی بات واضح کردوں 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 جاسکتا ہے کہ راشد کا کلام نہ تو مستعمل معنی میں مبہم ہے نہ اصطلاحی معنی میں۔ مستعمل معنی تو یہ ہیں کہ نقاد اور قاری (نقاد زیادہ، قاری کم) اپنے تعصب اور ذہنی نارسائی کی بنا پر ہر 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 وعلامات کو ریاضی کی علامات کی طرح قطعی معنی نہ پہنائے جاسکیں، یا نظم وغزل کا ہر وہ مصرع یا لفظ جس کا مصرف منطقی اعتبار سے واضح نہ ہوسکے، 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 معنی کو منور کرنے والے سوالات کو راہ دیتا ہے۔ کلام سے جتنے سوال اٹھیں گے، کلام اتنا ہی مبہم ہوگا، بشرطیکہ ان سوالوں کے جواب کلام کو منور کرسکیں، اور زیادہ تاریک اور بعید الفہم نہ کردیں۔ 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 موضوع سخن ہے، یعنی شعر الصوت اور شعر المعنی کی کشاکش اور دوسری یہ کہ راشد ''لا=انسان'' کی منزل تک آتے آتے تجربے کو تجریدی شکل میں دیکھنے لگے ہیں۔ ان کے یہاں تجربے میں وہ فوری ذاتی پن باقی نہیں رہا جو ''ماورا'' کی بہت سی نظموں کا مابہ الامتیاز تھا، اگرچہ راشد نے بالواسطہ اس حقیقت سے انکار کیا ہے۔ ''لا=انسان'' میں شامل مصاحبے میں وہ کہتے ہیں:

سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ یہ (''ماورا'' 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 الیٹ 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، دوسری وہ جس میں وہ 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 ملتبس کیا ہے۔

یہاں تک 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 گردانا شعر فہمی کی اوائلی منزلوں سے بھی ناواقفیت کی دلیل ہے، بلکہ اس لئے بھی کہ شاعری میں ''روح'' نام کی کوئی چیز نہیں ہوتی۔ ''روح''، ''لوچ''، ''گداز''، ''تڑپ''، ''تھرتھراہٹ'' وغیرہ غیر تنقیدی الفاظ نے ہمارے شاعروں اور نقادوں دونوں پر بہت ستم توڑے ہیں۔ میرا جھگڑا راشد سے یہ نہیں ہے کہ ان کے 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'' درآں حالے کہ 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 بہ ذات خود کوئی عیب نہیں... آہنگ کا تعلق محض الفاظ سے نہیں بلکہ معانی سے بھی ہے۔

یہ بات تو سبھی مانتے ہیں 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 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، مرزا 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 بوئے آدم زاد نہ ہو۔ خواب دیکھنے کا عمل صرف ذاتی پیچیدگیوں، الجھاوؤں 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 ایک ثنویت کی آئینہ دار ہے جو ان کے کلام میں آہنگ اور معنی کی دو سطحوں کی شکل میں نمودار ہوتی ہے۔ کسی پیچیدہ اور غیر شعوری داخلی اجتناب 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 شعوری نظریات میں ایک تضاد کی کارفرمائی ہے لیکن ان 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 جو میری نظر میں اصل ابہام ہے۔ اس کی جگہ یا تو مروجہ معنی والے ابہام نے لے لی ہے (بلکہ وہ تو پہلے بھی موجود تھا) یا فضا سازی کے ذریعہ لائے ہوئے ابہام نے۔ لیکن ایک تیسری طرح کا ابہام بھی اب ان 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 کا جلد جلد بدلنا، یہ سب تکنیکی ترکیبیں، یا 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 والا 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 ییٹس (W. B. Yeats) کی طرح بدلتے ہوئے استعارے اور علامت کی نقاب ہوتی اور معنی کے کئی دروازے کھولنے کی سعی کا لطف کما حقہ حاصل ہوتا۔

میکس بیربوم (Max Beerbohm) کے بارے میں آسکر وائلڈ (Oscar Wilde) نے دلچسپ جملہ کہا تھا: ''کیا وہ کبھی اپنا چہرہ اتار کر تمھیں اپنی نقاب دکھاتا ہے؟'' قول 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 بذات 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 ہے:

> بے شک میں نے 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، آزادی 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 خصوصاً، 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 سوال نہیں ہے جتنا خارجی مسائل پر خارجی (یعنی غیر داخلی) اسلوب کی شاعری کرنا اہم سوال ہے۔ ''لا=انسان'' کی بعض نظموں میں غیر داخلی اسلوب ایک طرح رزمیہ یا Epic جیسا 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 کارفرمائی بھی نسبتاً زیادہ ہے۔ لیکن وہ نظمیں جن میں غیر داخلی اسلوب ایک رسومیاتی 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 نظم 'جیرونٹین' (Gerontion) [''مرد پیر''] ذاتی اظہار کا عظیم ترین کارنامہ ہوتی (یہ اور بات ہے کہ Gerontion بھی راشد کی متذکرہ اچھی نظموں کی طرح رزمیہ نما اسلوب کے دھیمے وقار سے بھرپور ہے۔ فرق صرف درجے کا ہے نوع کا نہیں)۔ ''لا=انسان'' کی بیشتر نظموں میں واحد یا جمع 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'؛ 'پیرو'؛ '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 صفحات 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 'وہی کشف ذات کی آرزو' کے برعکس آہنگ اور معنی کی سطحیں الگ الگ نہیں ہیں (یعنی وہ نظمیں جن میں معنی، یعنی رچرڈس 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 پیکر 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 یہی شعر کا مقصد 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 علٰحدہ 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۔ بہ ظاہر یہ نظم اس خیال پر تعمیر کی گئی ہے کہ وقت ایک اٹوٹ بہاؤ ہے۔ وقت ایک صحرائے تسلسل ہے۔ یہ بنیادی حقیقت نظم کے عنوان ہی کے ذریعہ پیش کی گئی ہے۔ لیکن وقت ایک صحرائے تغیر بھی ہے۔ جو تغیر ہے وہی تسلسل ہے۔ بلکہ دراصل وقت کا صحرا ریت گھڑی سے گذرتی ہوئی ریت کی طرح ذرہ ذرہ منقسم ہے اور یہ غیر منقسم بھی ہے۔ اور ان منقسم ذروں کو وحدت کے رشتے میں پرونے والی شے کبھی تو پاؤں کی چاپ ہے، کبھی کسی طائر شب کی لرزش، کبھی پہاڑ سے اترتی ہوئی پانی کی لکیر۔ لیکن یہ سب بھی ظاہری شکلیں ہیں۔ درصل یہ ساری ریگ و ہوا اور سمت و صدا کی آویزش اور بہم 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 راز نہاں، تغیر کا تنہا نشاں
محبت کا تنہا نشاں

اس طرح نظم میں کئی علامتیں استعارے مختلف سمتوں میں لے جاتے ہیں۔ تسلسل 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 بہ یک 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 ان پیچیدہ ابعاد کی طرف ذہن متشکل ہوتا ہے جنھیں انسلاک اور تلازمے اور استعارے کی روشنی میں سمجھا جاسکتا ہے۔ اس طرح بظاہر مختلف ہونے کے باوجود یہ نظم 'میرے بھی ہیں کچھ خواب' سے اصلاً مختلف نہیں ہے، کیوں کہ دونوں نظموں میں ہماری رہ نمائی آہنگ ہی کے ذریعہ 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 ذریعہ خواب ناک بہاؤ کی ہیئت 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 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 الف ممدودہ یا یائے مجہول ہے، جس کی وجہ سے آہنگ میں طوالت یا لے کاری کی کیفیت پیدا ہوگئی ہے:

(۱) تسلسل کے صحرائے جاں سوختہ میں
صدائیں، بدلتے مہ و سال
ہوائیں، گذرتے خد و خال
تنہا نشان 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 ربا

(۳) 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 ملحوظ 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 صدا، ریت کا ٹیلہ، جاں بہ لب طائر شب وغیرہ) ان کو مربوط کرنے والا یہی آہنگ ہے جو شروع سے آخر تک یکساں ہے۔ گویا یہ آہنگ خود اس تغیر یا تسلسل کی علامت بن گیا ہے جو ذرہ ذرہ گذرتے 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 دلچسپی، انسان دوستی، استعمار اور جبر (چاہے وہ وقت کا ہو چاہے انسان) 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 ہر شاعر خوش اسلوبی سے سر نہیں کر سکتا۔ باقی رہا سماجی اور سیاسی شعور، تو وہ ہر دکان پر ملتا ہے۔

حواشی

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

(۲) مثلاً، یہ شعر میر کا ہے۔

تکلیف نہ کر آہ مجھے جنبش لب کی — میں صد سخن آتشہ زیر زباں ہوں

ایسے شعروں کی میر کے یہاں کمی نہیں۔

(۱۹۷۰، نظر ثانی و اضافہ، ۲۰۱۰)

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 نو آبادیاتی 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 بحث 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۔ ل ایڈیشن کے دونوں دیباچے انھوں نے آخر کتاب میں شامل کئے۔ اس سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ شد 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! 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 ہوگا 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۔

کاو کاو 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 و بیش 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 لئے 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 happening یا event 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 لئے 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 خودکلامی'' (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۔

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 جا سکتے 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 نیازمند 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 نیازمند 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 جا سکتی 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 رہرو 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 علیھم و لا ھم 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 کاروبار وجود اور کاروبار 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 نفسہ 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 آ جاتا 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۔

نوا بہ 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 ''غمِ 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 راز 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

ملا محسن 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۔

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۔

راشد کی سامراج دشمنی

پروفیسر فتح محمد ملک

In this article, Professor Fateh Mohammad Malik informs the reader about Rashed's political vision and his analytical understanding of political events as an essential theme in his poetry. Rashed's involvement, concern and denunciation of hegemonic forces in the Asian region is highlighted.

رواں صدی کی تیسری دہائی میں ہمارے ادبی افق پر شاعروں کی جو نئی نسل نمودار ہوئی تھی اُس میں ن م راشد کی شاعری سب سے زیادہ زوردار رزمیہ آہنگ رکھتی ہے۔ وہ اقبال کے بعد ممتاز و منفرد مقام حاصل کرنے والے شاعروں میں سب سے بڑے سامراج دشمن دانشور ہیں۔ فکر و فن کی تدریجی نشوونما کے پہلے دور میں اگر اُن کے ہاں سامراج دشمن لَے بلند آہنگ ہے تو آخری دور میں زیرِ لب، مگر از اوّل تا آخر اُن کی شاعری سامراجی اور نوآبادیاتی یلغار کے خلاف شمشیر برہنہ ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اردو تنقید نے اکثر و بیشتر، راشد کی شاعری میں جنس اور جسمانیت کی تحسین و تردید ہی سے سروکار رکھا ہے۔ اس ضمن میں فرائیڈین سکول تو خیر اپنی اُفتادِ طبع سے مجبور تھا مگر ادب کو انقلاب کا نقیب گردانے کے خوگر مارکسی نقاد بھی راشد کی شاعری پر فحش نگاری اور فراریت پسندی کی تہمتیں دھرنے میں پیش پیش رہے ہیں۔ اس کا سب سے بڑا سبب یہ ہے کہ راشد ہر نوع کے سامراج کے جانی دشمن ہیں۔ وہ مغربی سامراج کے ساتھ ساتھ سوویٹ سامراج اور اُبھرتے ہوئے برہمن سامراج سے بھی شدید نفرت کرتے ہیں۔ راولپنڈی سازش

کیس میں ملوث ہو کر قید و بند کی صعوبتیں برداشت کرنے والے ''انقلابیوں'' کے ساتھ تمام تر ہم دردی کے باوجود وہ بڑی دل سوزی کے ساتھ اپنے اشتراکی دوست کو سوویٹ استعمار کی غارت گری سے یوں خبردار کرتے ہیں:

.....مگر تو نے دیکھا بھی تھا

دیوتا تار کا حجرۂ تار

جس کی طرف تو اُسے کر رہا تھا اشارے

جہاں بام و دیوار میں کوئی روزن نہیں ہے

جہاں چار سُو باد و طوفاں کے مارے ہوئے راہگیروں

کے بے انتہا استخواں ایسے بکھرے پڑے ہیں

ابد تک نہ آنکھوں میں آنسو، نہ لب پہ فغاں!

(انقلابی)

یہ بات معنی خیز ہے کہ راشد کے ہاں اشتراکی روس کا تصور ہمیشہ ایک ایسے تاریک زنداں کی صورت میں اُبھرتا ہے جس میں وسطِ ایشیا کے مسلمان محبوس ہیں۔ راشد صاحب کو ایران میں اپنے قیام کے دوران ایشیا میں مغربی سامراج کے ساتھ ساتھ روسی سامراج کے پھیلتے ہوئے اثرات کا جیتا جاگتا مشاہدہ کرنے اور مغرب اور روس ہر دو کے باہم متصادم سامراجی عزائم کا سچا ادراک حاصل کرنے کا موقع ملا تھا۔ وہ ۱۹۴۳ء سے لے کر ۱۹۴۷ء تک برٹش انڈین آرمی کے انٹر سروسز پبلک ریلیشنز آفیسر کی حیثیت میں کام کرتے رہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ایران کی سیاسی، معاشی اور معاشرتی زندگی میں برطانوی اور روسی سامراجی قوتوں کی باہمی آویزش زوروں پر تھی۔ پروفیسر برائن سپونر نے سیمیں دانشور کے ایک ناول پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے اُس زمانے کے ایران کا ذکر درج ذیل الفاظ میں کیا ہے:

"From 1941 to 1945 Iran was reduced to the most abject state of dependence of its modern history, while still nominally

retaining its own independent government under the young Shah. The occupying powers subordinated everything to the economic and political objectives of supplying the eastern front and winning the war, with disastrous results for Iran's small economy. The worst of the results was widespread famine, especially in 1942-1943, triggered by a poor harvest the previous year. Corruption, incompetence and arrogance characterized almost anyone in authority, in national and local government, the army and the police. The influence of the occupying powers had a Christian-religious extension in the south, and a communist- ideological extension in the north, both of which were socially disruptive."(1)

یہ تھی وہ سنگین صورتِ حال جس میں ن م راشد برطانوی قابض فوج کے ایک محکوم افسر کے طور پر مقبوضہ ایران میں وارد ہوئے تھے۔ چنانچہ اُن کے سلسلۂ منظومات بعنوان ''ایران میں اجنبی'' کا آغاز برطانوی سامراج کے ایک کارندے کی حیثیت میں ایران میں اپنی موجودگی پر معذرت سے ہوتا ہے:

''ہم اس کے مجرم نہیں ہیں، جانِ عجم نہیں ہیں

وہ پہلا انگریز

جس نے ہندوستاں کے ساحل پہ

لا کے رکھی تھی جنسِ سوداگری

یہ اس کا گناہ ہے

جو ترے وطن کی

زمینِ گل پوش کو

ہم اپنے سیاہ قدموں سے روندتے ہیں!

اپنی بندگی و بے چارگی کے اِس اعتراف کے پیرائے میں راشد اپنی مخاطب کو دردِ

مشترک سے پیدا ہونے والی اِس کربناک صورتِ حال سے آگاہ کرتے ہیں اور ہر دو قوموں پر مسلط سامراجی قوتوں سے نجات ایک سامراج دشمن ایشیائی اتحاد میں دیکھتے ہیں۔ چنانچہ نظم سامراج کی ''آہنی کمندِ عظیم'' کو عنکبوت کے جال کی مانند توڑ کر رکھ دینے کی تمنا پر آ تمام ہوتی ہے:

بس ایک زنجیر،
ایک ہی آہنی کمندِ عظیم
پھیلی ہوئی ہے،
مشرق کے اِک 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!

تڑپ رہے ہیں
بس ایک ہی دردِ لادوا میں،
اور اپنے آلامِ جاں گزا کے
اس اشتراکِ گراں بہا نے بھی
ہم کو اِک دوسرے سے اب تک
قریب ہونے نہیں دیا ہے!''

(من وسلویٰ)

یوں محسوس ہوتا ہے جیسے ایران میں اپنے قیام کے دوران راشد اپنی ذاتی اور اپنی قومی و ملّی زندگی پر سامراج کی غلامی کے اثرات پر ہر آن بڑی دل سوزی کے ساتھ تخلیقی غور و فکر میں

مصروف رہے ہوں۔ وہ اپنے فرائضِ منصبی کی ادائگی میں مصروف ہوں یا سیر و تماشا میں مشغول، محکوم ایشیا کے مصائب اُن کے دل و دماغ کو ہر آن اپنی گرفت میں رکھتے ہیں۔ اِس کی ایک مثال اُن کی نظم 'تماشا گہِ لالہ زار' ہے۔ بظاہر وہ تہران کے لالہ زار سینما میں تھیٹر دیکھ رہے ہیں مگر اُن کا دِل کچھ اور طرح کے سوالات میں منہمک ہے:

تماشا گہِ لالہ زار،

''تیاتر'' پہ میری نگاہیں جمی تھیں
مرے کان ''موزیک'' کے زیر و بم پر لگے تھے،
مگر میرا دل، پھر بھی کرتا رہا تھا
عرب اور عجم کے غموں کا شمار
تماشا گہِ لالہ زار!

نظم ایران کے ماضی کی شان و شوکت کے لُٹ کر رہ جانے اور اپنی قدیم تہذیب کے زوال کی نوحہ خوانی پر غور و فکر کرتے ہوئے نئے آدمی کے خواب پر ختم ہوتی ہے:

تماشا گہِ لالہ زار،

عروسِ جواں سالِ فردا، حجابوں میں مستور
گر سنہ نگہ، زود کاروں سے رنجور
مگر اب ہمارے نئے خواب کابوسِ ماضی نہیں ہیں،
ہمارے نئے خواب ہیں، آدمِ نو کے خواب
جہانِ تگ و دو کے خواب!
جہانِ تگ و دو، مدائن نہیں،
کاخِ فغفور و کسریٰ نہیں
یہ اُس آدمِ نو کا ماویٰ نہیں

نئی بستیاں اور نئے شہر یار

تماشا گہِ لالہ زار!

(تماشا گہِ لالہ زار!)

راشد کی متعدد نظموں کی طرح یہ نظم بھی اقبال کی شاعری کو آواز دیتی سنائی دیتی ہے۔ نظم کا آخری بند پڑھتے وقت اقبال کا درج ذیل شعر دل و دماغ میں گونجنے لگتا ہے:

کریں گے اہلِ نظر تازہ بستیاں آباد

مری نگاہ نہیں سوئے کوفہ و بغداد

جہاں تک سامراجی حکمتِ عملی کے عیاں اور پنہاں ہتھکنڈوں کو بے نقاب کرنے کا تعلق ہے، اِسی سلسلۂ منظومات کی نظم 'تیل کے سوداگر' ہماری جدید اور ترقی پسند شاعری میں اپنی مثال آپ ہے۔ اِس طویل نظم کا پہلا مصرع: ''بخارا سمرقند اک خالِ ہندو کے بدلے'' ہی حافظ سے لے کر اقبال تک ہماری تہذیبی اور شعری روایت کو ہمارے دل و دماغ میں زندہ کر دیتا ہے۔ اقبال نے بھی کچھ ایسی ہی حسرت کے ساتھ حافظ کے زبان زدِ عام شعر کے تناظر میں کہا تھا:

بدستِ مانہ سمرقند و نے بخارایی ست

دعا بگو ز فقیراں بہ تُرکِ شیرازی

اقبال کی طرح راشد کے ہاں بھی بخارا اور سمرقند فقط دو شہروں کے نام نہیں بلکہ ایک خاص قومی و ملّی طرزِ احساس کے استعارے ہیں۔ راشد صاحب نے یہ نظم آج سے ساٹھ برس پیشتر جنگ عظیم دوئم کے زمانے میں کہی تھی۔ جیسا کہ اوپر ذکر آ چکا ہے اس زمانے کا ایران مغربی اور روسی فوجوں کے قبضہ میں تھا۔ اس نظم کا پس منظر سامراجی تسلط کے ستم سہتی ہوئی ایرانی زندگی ہے۔ نظم کا فوری محرک ایران پر اشتراکی روس کے ساتھ تیل کی تلاش کے ایک معاہدے پر رضامند ہو جانے کے لئے سامراجی دباؤ ہے۔ راشد اہلِ ایران کو سامراجی حکمت عملی کے بھیانک نتائج کی جانب متوجہ کرتے وقت سنٹرل ایشیا پر اشتراکی تسلط کے احوال و مقامات کی جانب انتہائی خیال

انگیز طنزیہ اشارے کرتے ہیں۔ نظم بخارا اور سمرقند کی یاد سے شروع ہوتی ہے:

بخارا سمرقند اک خالِ ہندو کے بدلے!

بجا ہے، بخارا سمرقند باقی کہاں ہیں؟

بخارا سمرقند نیندوں میں مدہوش،

اک نیلگوں خامشی کے حجابوں میں مستور

اور رہ رووں کے لیے ان کے در بند،

سوئی ہوئی مہ جبینوں کی پلکوں کے مانند

روسی ''ہمہ اوست'' کے تازیانوں سے معذور

دو مہ جبینیں!

حافظ کے زبان زدِ عام شعر کے حوالے سے سمرقند و بخارا کو مسلمانوں کی تہذیبی بالادستی کی دو علامتوں کے طور پر استعمال کر کے شاعر نے مسلمانوں کی موجودہ تہذیبی غلامی کی جو تصویر پیش کی ہے، وہ تہذیبی زوال اور سیاسی استبداد کے المیہ کو اپنی تمام تر سفاکی کے ساتھ اُجاگر کرتی ہے۔ نظم کے دوسرے بند میں سمرقند و بخارا زوال اور استبداد کے تاریخی پس منظر میں عصری زندگی کے لئے درسِ عبرت بن جاتے ہیں:

بخارا سمرقند کو بھول جاؤ

اب اپنے درخشندہ شہروں کی

تہران و مشہد کے سقف و در و بام کی فکر کر لو،

تم اپنے نئے دورِ ہوش و عمل کے دل آویز چشموں کو

اپنی نئی آرزوؤں کے ان خوبصورت کنایوں کو

محفوظ کر لو!

ان اونچے درخشندہ شہروں کی

کوتہ فصیلوں کو مضبوط کر لو

ہر اک برج و بارو پہ اپنے نگہباں چڑھا دو،

گھروں میں ہوا کے سوا

سب صداؤں کی شمعیں بجھا دو!

کہ باہر فصیلوں کے نیچے

کئی دن سے رہزن ہیں خیمہ فگن،

تیل کے بوڑھے سوداگروں کے لبادے پہن کر،

وہ کل رات یا آج کی رات کی تیرگی میں،

چلے آئیں گے بن کے مہماں

تمہارے گھروں میں

وہ دعوت کی شب جام و مینا لنڈھائیں گے

ناچیں گے، گائیں گے،

بے ساختہ قہقہوں، ہمہموں سے

وہ گرمائیں گے خونِ محفل

مگر پو پھٹے گی

تو پلکوں سے کھودو گے خود اپنے مردوں کی قبریں

بساطِ ضیافت کی خاکسترِ سوختہ کے کنارے

بہاؤ گے آنسو!

تیل کے سوداگروں کے بھیس میں دوستی کے لبادے پہن کر آنے والے مہمانوں کی سامراجی حکمتِ عملی اور طرزِ عمل کو شاعر نے گہری سیاسی بصیرت کے ساتھ نمایاں کیا ہے۔ یہ مہمان اپنے میزبان کی انفرادی اور اجتماعی زندگی سے اصل روحِ حیات کو کس طرح فنا کر دیتے ہیں؟

آزادی اور خود مختاری سلب کر کے اور ان کا قومی شیرازہ بکھیر کر کس طرح چپکے ہی چپکے ان کو چلتی پھرتی زندہ لاشوں میں بدل دیتے ہیں؟ رات کی ناچتی گاتی، پیتی پلاتی ضیافت کی بساط جب صبحدم الٹی جائے گی تب کھلے گا کہ وہ تو مر چکے ہیں۔ برطانوی سامراج کے چنگل میں تڑپتا ہوا شاعر اپنے ایرانی بھائیوں کو اپنے تجربات سے پھوٹتی ہوئی روشنی میں روسی سامراج کی خونخوار تمناؤں کو سمجھنے اور ان کی دستبرد سے بچ نکلنے کی راہ سجھاتا ہے:

بہائے ہیں ہم نے بھی آنسو،

ہماری نگاہوں نے دیکھے ہیں

سیال سایوں کے مانند گھلتے ہوئے شہر

گرتے ہوئے بام و در

اور مینار و گنبد

ہمارے برہنہ و کاہیدہ جسموں نے

وہ قید و بند اور وہ تازیانے سہے ہیں

کہ ان سے ہمارا ستمگر

خود اپنے الاؤ میں جلنے لگا ہے

راشد کے نزدیک اس مردہ، غلام زندگی سے نجات کا راستہ موجود ہے۔ زندگی کو جاتا ہوا یہ راستہ ایشیائی اتحادِ عمل کا راستہ ہے۔ اپنے تہذیبی اشتراک کی بنیاد پر اپنے مشترکہ ستم گروں کے خلاف مزاحمت کا راستہ۔ چنانچہ شاعر اپنے ایرانی بھائیوں کو اتحادِ فکر و عمل کے لئے پکارتا ہے:

مرے ہاتھ میں ہاتھ دے دو!

مرے ہاتھ میں ہاتھ دے دو!

کہ دیکھی ہیں میں نے

ہمالہ والوند کی چوٹیوں پر، انا کی شعاعیں،

انھی سے وہ خورشید پھوٹے گا آخر
بخارا سمرقند بھی سالہا سال سے
جس کی حسرت کے دریوزہ گر ہیں۔

یہاں یہ کہے بغیر چارہ نہیں کہ ہمالہ والوند کی چوٹیوں پر آنا کی جن شعاعوں کی جانب راشد ہمیں متوجہ کر رہے ہیں وہ اقبال کی انقلابی فکر سے پھوٹی ہیں:

ربط و ضبطِ ملتِ بیضا ہے مشرق کی نجات
ایشیا والے ہیں اس نکتے سے اب تک بے خبر

واقعتاً مشرق کی نجات مسلمان ممالک کے ربطِ باہم میں پوشیدہ ہے۔ اِس حقیقت کو سامراجی قوتوں نے بھی خوب سمجھا ہے۔ چنانچہ یہ سامراجی قوتیں مسلمانوں کے ربطِ باہم کو توڑنے اور یوں پورے مشرق کو اپنے ریموٹ کنٹرول میں رکھنے کی حکمتِ عملی پر عمل پیرا ہیں۔ ن م راشد نے اقبال کی نقالی کی بجائے اپنے عصری تناظر میں فکرِ اقبال سے تخلیقی اکتساب کا شیوہ اپنایا ہے۔

تاریخ نے دیکھا کہ راشد کا دکھایا ہوا راستہ بالآخر کامیابی کی کلید ثابت ہوا۔ سوویٹ روس کے اشتراکی سامراج کے خلاف عوامی جدوجہد کا راستہ ہی بخارا و سمرقند یعنی سنٹرل ایشیا کی آزادی کا صراطِ مستقیم ثابت ہوا۔ آج پورا ایشیا مغربی سامراج کے براہِ راست تسلط سے آزاد ہے مگر آج ایک بار پھر امریکی، یورپی اور روسی استعماریک جان اور سہ قالب بن کر ایشیا کو پھر سے اسے اپنے نوآبادیاتی جال میں پھنسانے میں کوشاں ہیں۔ اقبال کے بعد راشد ہمارے وہ تنہا شاعر ہیں جنھوں نے برطانوی سامراج کی پسپائی کے آغاز ہی میں یہ راز پا لیا تھا کہ پسپا ہوتے ہوئے برطانوی سامراج نے برٹش انڈیا میں اپنے جانشیں سامراج کی ساخت پرداخت شروع کر دی ہے۔ اِس حقیقت کا پہلا بھرپور عکس راشد کی نظم 'سومنات' میں جلوہ گر ہے۔

اگر 'سومنات' کی سی عہد آفرین تخلیق آج تک ہم نقادوں کی توجہ سے محروم چلی آ رہی ہے تو اس میں حیرت کی کوئی بات نہیں۔ اس لئے کہ راشد نے برطانوی ہند میں آزادی کی تحریک کو

اپنے فکر و فن کے آئینے میں منعکس کرتے وقت اپنے زمانے کے سکہ بند اشتراکی اور سرمایہ دارانہ تصورات فن کو کاملاً رد کر دیا ہے۔ ہر چند وہ برصغیر میں بسنے والی تمام قوموں کی آزادی کے تمنائی ہیں مگر ان کی تخلیقی شخصیت کا بنیادی پیچ و تاب اُن کی اپنی مسلمان قوم اور اس کی ہم نصیب اچھوت قوم کے مصائب سے پھوٹ رہا ہے۔ راشد کی فکر حیرت انگیز پیش بینی کے ساتھ اپنے عہد کے مقبولِ عام انقلابی سیاسی نعروں میں اُلجھ کر رہ جانے کی بجائے اس حقیقت کی تہ تک پہنچ گئی ہے کہ پسپا ہوتا ہوا فرنگی سامراج ہندوستان میں ایک نئے برہمنی سامراج کو اپنا جانشین بنانے میں سرگرمِ عمل ہے۔ چنانچہ ''بردہ فروشِ افرنگ'' برہمنیت کے دیو استبداد کو آزادی کی نیلم پری بنا کر پیش کرنے میں کوشاں ہے۔ ''عجوزۂ سومنات'' اس نئے سامراج کا بڑا بلیغ استعارہ ہے۔ نظم صدیوں پر پھیلی ہوئی ہندو مسلم کش مکش کو ڈرامائی انداز میں فوکس میں لاتی ہے۔ فرنگی اس کشمکش کو ایک نیا عصری روپ دینے میں مصروف ہے۔

میں جب بھی بھارت اور امریکہ کی فوجی یگانگت اور سیاسی یکجہتی کے باب میں کوئی نئی خبر پڑھتا ہوں تو مجھے بے ساختہ ن م راشد مرحوم کی پُرانی نظم 'سومنات' یاد آ جاتی ہے۔ ساٹھ برس پُرانی یہ نظم اُس زمانے کی یادگار ہے جب برصغیر میں انگریزوں کے خلاف آزادی کی تحریکیں زوروں پر تھیں۔ اس نظم میں پیش کیے گئے صداقت پسندانہ تجزیے کی رُو سے فرنگی سامراج جاتے جاتے متحدہ ہندوستانی قومیت کے نام پر ایک ایسے نئے سامراج کی داغ بیل ڈالنے میں کوشاں ہے جو برصغیر کی تمام قوموں کو اپنے جال میں اسیر کر کے برطانوی سامراج کی جانشینی کا حق ادا کر سکے۔ ایسے میں راشد کی امیدیں مسلمان قوم سے وابستہ ہیں اور وہ سوچ رہے ہیں کہ مسلمان اپنی جداگانہ قومی ہستی کے اثبات سے اس نئی سامراجی سازش کا پردہ چاک کر ڈالیں گے۔ ہندی مسلمان راشد کی توقعات پر پورا اُترے اور قیامِ پاکستان سے انھوں نے برصغیر کی دیگر اقوام کے سامنے آزادی و خودمختاری کی راہیں روشن کر دیں۔

راشد نے نظم 'سومنات' ہندوستان میں برپا سیاسی ہنگاموں سے دُور بیٹھ کر لکھی ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب وہ برٹش انڈین آرمی کے شعبۂ تعلقاتِ عامہ میں کیپٹن راشد کی حیثیت میں

تہران، بصرہ، بغداد، قاہرہ اور کولمبو میں فرائضِ منصبی ادا کرنے کے ساتھ ساتھ عرب اور عجم کے غموں کا شمار کرنے میں مصروف تھے۔ ۱۹۴۳ء سے لے کر ۱۹۴۷ء تک کے اس وقفۂ زماں میں اگر ایک طرف راشد نے ہندوستان میں آزادی کی تحریک کا بے لاگ اور سفاک تجزیہ کیا ہے تو دوسری طرف وہ فرنگی استعمار کے عزائم کو بھی بے نقاب دیکھ پائے ہیں۔ دورانِ جنگ کی مسافرت اور کرائے کے سپاہی کی ذلت بھری زندگی کے تجربات نے اُن کے سیاسی شعور کو ایک نئی انقلابی دھار بخشی اور وہ مسلمانوں کی قومی جدوجہد کو مشرق کی نجات کا مرحلۂ اوّل سمجھنے لگے۔ جذباتی سیاسی نعروں میں اُلجھ کر رہ جانے کی بجائے راشد کی فکر اس حقیقت کی تہ تک پہنچ گئی ہے کہ پسپا ہوتا ہوا فرنگی سامراج ہندوستان میں ایک نئے برہمنی سامراج کو اپنا جانشین بنانے میں سرگرمِ کار ہے۔

نئے سرے سے غضب کی سج کر
عجوزۂ سومنات نکلی
مگر ستم پیشہ غزنوی
اپنے حجلۂ خاک میں ہے خنداں!
اور اب فرنگی یہ کہہ رہا ہے:
کہ ''آؤ اس ہڈیوں کے ڈھانچے کو
جس کے مالک تمھی ہو
ہم مل کے نورِ کمخواب سے سجائیں''

فرنگی یہ جاننے کے باوجود کہ ایسا کوئی جادو کہیں بھی دستیاب نہیں جو اس بڑھیا کے عیوب کو محاسن بنا کر پیش کر سکے، تماشائیوں کی آنکھوں کو خیرہ کرنے میں مصروف ہے۔ کاروانِ آزادی ایک جلوس کی صورت میں رواں دواں ہے اور:

عجوزۂ سومنات کے اس جلوس میں ہیں
عقیم صدیوں کا علم لادے ہوئے برہمن

جو اک نئے سامراج کے خواب دیکھتے ہیں
اور اپنی توندوں کے بل پہ چلتے ہوئے مہاجن
حصولِ دولت کی آرزو میں بہ جبرِ عریاں
جو سامری کے فسوں کی قاتل حشیش پی کر
ہیں رہگذاروں میں آج پا کوب و مست و غلطاں
دف و دہل کی صدائے دلدوز پر خروشاں!
کسی جزیرے کی کوروادی کے
وحشیوں سے بھی بڑھ کے وحشی
کہ اُن کے ہونٹوں سے خوں کی رالیں ٹپک رہی ہیں
اور اُن کے سینوں پہ کاسۂ سر لٹک رہے ہیں
جو بن کے تاریخ کی زبانیں
سنا رہے ہیں فسانۂ صد ہزار انساں!
اور اُن کے پیچھے لڑھکتے لنگڑاتے آ رہے ہیں
کچھ اشتراکی،
کچھ اُن کے احساں شناس مُلّا
بجھا چکے ہیں جو اپنے سینے کی شمعِ ایقاں!

یہ جلوس گویا برصغیر میں بسنے والی تمام قوموں کی آزادی کی بجائے ایک تازہ تر غلامی کی جانب پیش رفت سے عبارت ہے۔ ہر چند برہمیت کی استحصالی روح نے فرنگی سامراج کے جدید قالب میں ڈھل کر خود کو پُرفریب اور خوش آہنگ نعروں میں چُھپا رکھا ہے تاہم مسلمان، اچھوت اور دہقان سومنات کی بُڑھیا کے اس جلوس میں شامل ہونے سے انکاری ہیں اور اس نام نہاد کاروانِ آزادی کو اندیشہ ہائے دور دراز کے ساتھ دیکھ رہے ہیں:

مگر سرِ راہ تک رہے ہیں
کبھی تو دہشت زدہ نگاہوں سے
اور کبھی یاس جاں گزا سے
غریب و افسردہ دل مسلماں
جو سوچتے ہیں
کہ ''اے خدا
آج اپنے آبا کی سرزمین میں
ہم اجنبی ہیں،
ہدف ہیں نفرت کے ناوکِ تیز و جاں ستاں کے!''

مسلمانوں کو مٹا ڈالنے یا ہندوستان سے باہر دھکیل دینے کی علمبردار شُدھی اور سنگھٹن کی تحریکوں سے لے کر پنڈت نہرو اور مہاتما گاندھی کے مسلمانوں کو مسلمانانِ ہند و مزاج بنا دینے کے منصوبوں تک کتنے ہی بھیانک حقائق درج بالا مصرعوں سے جھانک رہے ہیں؟ اپنے ہی وطن میں اجنبی ہو کر رہ جانے کا احساس اگر مسلمانوں کو دہشت زدہ کیے دے رہا ہے تو اچھوتوں کو ہزار ہا برس پر پھیلے ہوئے ماضی کے مصائب یاد دلا رہا ہے:

منو کے آئیں کا ظلم سہتے ہوئے ہریجن
کہ جن کا سایہ بھی برہمن کے لیے
ہے دُزدِ شبِ زمستاں
وہ سوچتے ہیں!
''کہیں یہ ممکن ہے
بیچ ڈالے گا
ہم کو بردہ فروشِ افرنگ

اب اُسی برہمن کے ہاتھوں
کہ جس کے صدیوں پُرانے سیسے سے
آج بھی کورو کر ہیں سب ہم
جواب بھی چاہے
تو روک لے ہم سے نورِ عرفاں!''

اچھوت (ہریجن، دلت) اس دہشت سے کانپ رہا ہے کہ آدم فروشی کے کاروبار میں مصروف فرنگی ہم کو پھر سے اُسی برہمن کے ہاتھ بیچ ڈالنے کا بھیانک کھیل کھیلنے میں مصروف ہے جس نے ہمارے کانوں میں پگھلا ہوا سیسہ اُنڈیل کر ہمیں صدیوں سے اندھا اور بہرا کر رکھا ہے اور ہم پر علم و عرفان کے دروازے بند کر رکھے ہیں۔ اِس جلوس کے مسلمان اور اچھوت تماشائیوں کے ساتھ مظلوم کسان بھی کھڑے اس تماشے کو بچوں کی سی حیرت کے ساتھ دیکھ رہے ہیں:

ستم رسیدہ نحیف دہقاں
بھی اس تماشے کو تک رہا ہے
اُسے خبر بھی نہیں کہ آقا بدل رہے ہیں
وہ اس تماشے کو
طفلِ کمسن کی حیرتِ تابناک سے محض دیکھتا ہے!
جلوس وحشی کی آز سے
سب کو اپنی جانب بلا رہا ہے
کہ ربّہ سومنات کی بارگاہ میں آ کے سر جھکاؤ!
مگر وہ حسِ ازل
جو حیواں کو بھی میسر ہے
سب تماشائیوں سے کہتی ہے

''اس سے آگے اجل ہے
بس مرگِ لم یزل ہے!''
اسی لئے وہ کنارِ جادہ پر ایستادہ ہیں، دیکھتے ہیں!

نظم اس امید پر ختم ہوتی ہے کہ تماشائی ہمیشہ یونہی خاموش تماشائی ہی نہ بنے رہیں گے بلکہ اس نئی سامراجی سازش کا پردہ چاک کردیں گے:

نہیں، وہ ساعت قریب ہے
جب وہ ربّہ سومنات کے اس طلسمِ نازک کو
غزنوی بن کے نوچ ڈالیں گے
چاک کردیں گے
وہم و بیداد و زر پرستی کی سازشِ تازہ تر کا داماں!

(سومنات)

راشد کے اس صداقت پسندانہ تجزیے کی رُو سے فرنگی سامراج جاتے جاتے متحدہ ہندوستانی قومیت کے نام پر ایک ایسے نئے سامراج کی داغ بیل ڈالنے میں کوشاں تھا جو برصغیر کی تمام قوموں کو اپنی زنجیر میں اسیر کر سکے۔ ایسے میں راشد کی امیدیں مسلمان قوم سے وابستہ تھیں اور وہ سوچ رہے تھے کہ مسلمان اپنی جداگانہ قومی ہستی کے اثبات سے اس نئی سامراجی سازش کا پردہ چاک کر ڈالیں گے۔ ہندی مسلمان راشد کی توقعات پر پورا اُترے اور قیامِ پاکستان سے انھوں نے برصغیر کی دیگر اقوام کے سامنے آزادی و خودمختاری کی راہیں روشن کردیں۔

ایک ایسے زمانے میں جب جدیدیت کے دبستانِ ادب میں فن برائے فن کے نام پر ادب و فن کو مقصدیت کی ''آلائش'' سے پاک کر کے رکھ دینا سب سے بڑا کارنامۂ فن اور ترقی پسند ادبی تحریک کے وابستگان کے نزدیک سوویٹ روس استعمار دشمن عوامیت کی سب سے بڑی مثال قرار پایا تھا، ن م راشد نے ہر دو دبستانوں کی ادبی سیاست سے انحراف کی راہ اپنائی۔ ہر چند

دونوں ادبی دبستانوں نے راشد کی شاعری کی تحسین میں بڑی فراخدلی سے کام لیا۔ میراجی نے راشد کے دورِ اوّل کی متعدد نظموں پر تحسینی مضامین لکھے اور فیض نے راشد کے پہلے مجموعۂ کلام ''ماورا'' کے دیباچے میں بڑی گرمجوشی کے ساتھ بزمِ ادب میں راشد کے طلوع کا خیر مقدم کیا مگر اِس کے باوجود راشد کی انفرادیت نے اِن دو میں سے کسی بھی غالب دبستانِ ادب کی چاکری گوارا نہ کی۔ تہذیب، معاشرت اور ادب و فن پر سیاست کے اثرات اُن کی شاعری کا مرکزی موضوع بنے رہے۔ اِس باب میں بھی وہ اپنے ترقی پسند ساتھیوں کی طرح صرف مغربی سامراج تک محدود نہ رہے بلکہ انھوں نے اس کے ساتھ ساتھ سوویٹ سامراج اور برہمن سامراج کو بھی اپنی انسان دوست اور سامراج دشمن شاعری کا موضوع بنایا۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو راشد اپنے دور کے سب سے بڑے سامراج دشمن شاعر اور دانشور قرار پائیں گے۔

(1) SAVUSHUN, 1990, Mage Publishers Washington, D.C., page 11

ن م راشد کا متروک کلام

ڈاکٹر سلیم اختر

As a student at Government College (now GC University) Rashed was also editor of the literary magazine 'Ravi'. He had published his own poems in 'Ravi' under different names. These poems, not included by the poet in any of his collections, have been reproduced in this article by Dr. Saleem Akhtar.

گورنمنٹ کالج لاہور کو محض درس وتدریس کا ایک ادارہ نہ سمجھنا چاہیے کہ یہ کئی امور کی بنا پر عام کالجوں سے ممتاز سمجھا جا سکتا ہے۔ ابتدا سے ہی برصغیر کی اس قدیم ترین درس گاہ (قیام: جنوری ۱۸۶۴ء) سے متعلق اساتذہ میں نامور اہلِ علم، معروف ناقدین، ممتاز شعرا اور اہم اہلِ قلم شامل رہے ہیں چنانچہ مولانا محمد حسین آزاد اور علامہ اقبال سے لے کر لمحۂ موجود تک ـــــ ممتاز ادبی شخصیات کی ایک کہکشاں ملتی ہے۔ یہ دعویٰ مبالغہ نہ سمجھا جائے کہ برصغیر کی تخلیقی اور تہذیبی تاریخ کے بیشتر روشن ناموں کا گورنمنٹ کالج لاہور سے کسی نہ کسی طرح تعلق رہا ہے، وہ اگر استاد نہ تھے تو طالبعلم تھے۔ میں جب دلی میں تھا تو ایک استقبالیہ میں میرا تعارف کراتے ہوئے ظفر پیامی (دیوان بریندر ناتھ) نے بڑی خوبصورت بات کی کہ برصغیر میں صرف دو طبقات ملتے ہیں۔ ایک وہ جس کا تعلق گورنمنٹ کالج لاہور سے رہا ہے اور دوسرا اس کے برعکس!

اس امر پر بطورِ خاص زور دینے کی ضرورت نہیں کہ استاد طلبہ کی شخصیت سازی میں

اساسی کردار ادا کرتا ہے اور ان کی ذہنی آبیاری کر کے ان کی تخلیقی صلاحیتوں کو صیقل کرتا ہے، بشرطیکہ استاد محض ''پروفیسر'' نہ ہو بلکہ مطالعہ کے ساتھ ساتھ ادب ونقد یا فنونِ لطیفہ کے کسی اور شعبہ سے تخلیقی دلچسپی بھی رکھتا ہو، بلاشبہ ایسا استاد صحیح معنوں میں ''مُعلم'' ہوتا ہے اور طلبہ کے لئے متعلقہ مضمون کے لحاظ سے علم، معلومات اور کوائف کی ایک کان ثابت ہوتا ہے۔ گورنمنٹ کالج لاہور اس لحاظ سے برصغیر میں اپنے انداز کی واحد مثال ہے کہ (بعض صورتوں میں تو) استاد اور شاگرد دونوں ہی تخلیق اور ادب ونقد کی دنیا میں ممتاز اور منفرد ثابت ہوئے، یہی نہیں بلکہ بعض شخصیات تو تاریخ ساز بھی ثابت ہوئیں۔ فہرستِ اسما مرتب کرنے کے بجائے صرف تین نام کافی ہوں گے۔ اقبال، فیض اور راشد! کیا ان تین ناموں کے بغیر شاعری اور اس کے ساتھ ساتھ جدید رویّوں کی تاریخ مرتب کی جا سکتی ہے؟

علامہ اقبال اور گورنمنٹ کالج لاہور کے تعلق کے حوالے سے بہت کچھ لکھا جا چکا ہے جبکہ فیض اور راشد کے بارے میں اس نقطۂ نظر سے برائے نام لکھا گیا ہے۔ کسی خاکہ میں کسی واقعہ کا تذکرہ یا کسی شخصیت کا حوالہ اور بس! زمانۂ طالب علمی میں یہ دونوں کیا کچھ لکھ چکے تھے، یہ اب گورنمنٹ کالج کے مجلّہ ''راوی'' کی پرانی فائلوں میں مقفل ہے۔ اس عہد کی شاعری کا مطالعہ دو امور کی بنا پر ضروری ہے کہ ان دونوں نے زمانۂ طالب علمی کا بیشتر کلام ''نقشِ فریادی'' اور ''ماورا'' میں شامل نہ کیا، اس لئے آج اس زمانے کے کلام کی تاریخی اہمیت ہے۔ زمانۂ طالب علمی کے کلام کا مطالعہ اس امر کی تفہیم کے لئے بھی ضروری ہے کہ جب فیض اور راشد ''بن رہے'' تھے تو وہ کیا کچھ لکھ رہے تھے اور پھر جب وہ ''بن گئے'' تو ابتدائی تخلیقی مشق سے کتنا آگے نکل گئے۔ یوں آغاز واختتام میں جو تخلیقی ''بُعد'' ملتا ہے وہ ان کی تخلیقی شخصیت کی تفہیم کے لئے کارآمد معلومات مہیا کر سکتا ہے۔ اسے اس مثال سے سمجھیے کہ سال سوم کا طالب علم فیض یہ شعر کہتا ہے:

مرے نالوں سے امشب پوچھتی تھی اس کی معصومی
کوئی کیوں رات کی خاموشیوں میں اٹھ کے روتا ہے

فیض راشد سے جونیر تھے۔

''راوی'' (۳۲۔ ۱۹۲۸ء) کے پرچے دیکھنے سے یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ راشد خاصا فعال تھا اور اس کی نظموں کے علاوہ مختصر نثری تحریریں (جن میں سے بعض طنزیہ بھی تھیں) ''راوی'' میں شائع ہوتی رہیں۔ وہ ''راوی'' کا مدیر (۳۲۔ ۱۹۳۱ء) بھی رہا اور اپنے زمانۂ ادارت (۱۹۳۲ء) میں یہ جدت کی کہ ''راوی'' کا ''اولڈ بوائز نمبر'' (شمارہ: مارچ اپریل ۱۹۳۲ء) نکالا جس کا اداریہ راشد کے قلم سے تھا:

> ''وائے گفت برہمن را چگونہ بودہ است آں۔۔۔
> اس وقت جب ہم راوی کے اولڈ بوائز نمبر کا اداریہ لکھ رہے ہیں ہم بفضلِ خدا خود بھی نصف کے قریب اولڈ بوائے ہو چکے ہیں اس لئے کہ ایم اے کے امتحان کے بعد ہم نے آج ہی ''غسلِ صحت'' کیا ہے۔۔۔''

اسی اداریہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ''راوی'' میں ''طرطوشی''، ''غواشی'' اور ''دشاری'' جیسے فرضی ناموں سے لکھی گئی طنزیہ تحریریں راشد ہی کی تھیں۔ اس نمبر کی ترتیب میں نائب مدیر نسیم حسن تھے۔ اسی اداریے کے سنہ سے راشد کا زمانۂ طالب علمی کا تعین بھی کیا جا سکتا ہے یعنی اس نے ۱۹۲۶ء میں فرسٹ ایئر میں داخلہ لیا ہوگا۔ ۱۹۲۸ء میں مطبوعہ بعض نظموں پر نام کے ساتھ ''تھرڈ ایئر'' بھی درج ہے۔ راشد نے اکنامکس میں ایم اے کیا تھا۔ اس زمانہ کے ''راوی'' سے یہ بھی اندازہ ہو جاتا ہے کہ فیض کے مقابلہ میں راشد زیادہ پرگو تھا گویا فیض ہمیشہ ہی کم گو رہا!

نومبر ۱۹۲۸ء کے ''راوی'' میں راشد کی نظم 'التجائے سکون' کو مدیر کے اس نوٹ کے ساتھ شائع کیا گیا:

> ''راشد وحیدی صاحب نے مندرجہ ذیل نظم ''بزم سخن'' کے انعامی مشاعرہ منعقدہ ۷ نومبر ۱۹۲۸ء میں پڑھی۔ یہ نظم مشاعرہ کی بہترین نظم تسلیم کی گئی اور راشد صاحب کو بزم کی طرف سے ایک روپیہ نقد انعام عطا کیا گیا۔ مبارک۔ ایڈیٹر''

''راوی'' شمارہ مئی ۱۹۲۸ء میں ایڈیٹر محمد منصور بی اے نے اداریہ میں جن قلمی معاونین کا خصوصی شکریہ ادا کیا ان میں ''راشد وحیدی'' بھی شامل ہے۔

''راوی'' میں راشد نے جو نثر لکھی اس کا غالب رنگ طنزیہ ہے چنانچہ دسمبر ۱۹۲۸ء کے شمارہ میں مدیر محمد منصور بی اے کے تعریفی نوٹ کے ساتھ 'رسوائے عام جنتری' کے عنوان سے دلچسپ پیروڈی شائع ہوئی ہے جبکہ اپریل ۱۹۲۹ء کے شمارہ میں 'گنجینۂ حکمت' کے عنوان سے ایک اور پیروڈی ملتی ہے۔ 'ہمارا نائی' طنزیہ مضمون از ''نذر محمد راشد فورتھ ایئر'' (''راوی'' اکتوبر ۱۹۲۹ء) میں طبع ہوا۔ فروری ۱۹۳۲ میں 'اردوئے مجلّی' غالب کی پیروڈی ہے اور نام کی جگہ ''ن۔م۔ر'' لکھا ہے۔

اس دور کے ''راوی'' میں ناقابلِ اشاعت تحریروں کا طنزیہ اسلوب میں تذکرہ ہوتا تھا اور ہر مدیر غیر معیاری تحریروں اور شعروں پر عملِ جراحی کرنے کو مدیرانہ فرائض میں سے گردانتا تھا، بھلا راشد کیوں پیچھے رہتا۔ نومبر ۱۹۳۱ء اور جنوری ۱۹۳۲ء کے شماروں میں راشد نے ناقابلِ اشاعت مضامین کے بارے میں 'کشتی شکستگانِ نیم اے بادِ شرط برخیز' کے عنوان سے طنز کے جوہر دکھائے ہیں۔ فروری ۱۹۳۱ء میں 'رجال الغیب' بھی اسی انداز کی تحریر ہے۔ جنوری ۱۹۳۲ء کے ''راوی'' میں ایک پیروڈی بھی ملتی ہے 'انشائے ابوالفضلِ جدید'۔

''راوی'' جنوری ۱۹۳۲ء ہی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ۱۳ دسمبر ۱۹۳۱ء کو بخاری صاحب کی رہائش گاہ پر اردو مجلس کا ایک اجلاس منعقد ہوا جس میں راشد نے ''اختر شیرانی کے ساتھ چند لمحے'' کے عنوان سے مقالہ پڑھا جو کافی لمبا ہونے کے باوجود دلچسپی سے سنا گیا۔

مئی جون ۱۹۳۳ء کے ''راوی'' میں شیخ عبدالرحمٰن کی نظم 'دعوت' پر درج نوٹ سے یہ معلوم ہوتا ہے:

> ''ن م راشد ایم اے، سید محمد جعفری ایم اے، ایم اوایل اور خورشید انور بی اے (آنرز) اور خاکسار (یعنی مدیر: عمر فاروق) کی ادارت میں ایک پرچہ کہکشاں نکلنے

والا ہے۔ یہ نوجوانوں کا رسالہ ہوگا اور اس کی امتیازی خصوصیات دنیا کے مشہور ترین مصوری کے شاہکاروں پر تنقید، شبابیہ نظمیں، طبع زاد افسانے اور بے باک تنقیدیں ہوں گی۔''

آج اس امر کا تعین مشکل ہے کہ ''کہکشاں'' نکلا یا نہیں لیکن ان ناموں کا ملاپ قابلِ توجہ ہے اور اگر میں غلطی نہیں کر رہا تو خورشید انور ہمارے نامور موسیقار خواجہ خورشید انور ہیں اور کیا سید محمد جعفری وہی معروف مزاحیہ شاعر ہیں؟

راشد نے ''راوی'' کے جتنے پرچے مرتب کیے، ان کے اداریے بھی قلم بند کیے جو زیادہ تر مختصر یعنی ڈیڑھ صفحہ کے ہوتے تھے لیکن یہ محض روایتی اداریے ہونے کے برعکس جدت پسندی کے مظہر تھے۔ مثلاً اکتوبر ۱۹۳۱ء کے اداریہ میں راشد نے ''عزیز دوست شیخ محمد اکرام صاحب کا جہاز پر سے پہلا مکتوب'' شامل کیا ہے جبکہ فروری ۱۹۳۲ء کے اداریہ میں یہ لکھا ہے:

''راوی کے اس نمبر سے مسٹر نسیم حسن میرے شریکِ کار ہیں چنانچہ یہ اشاعت انھوں نے میری ''نگرانی'' میں ترتیب دی ہے۔ مجھے خوشی ہے کہ ان دنوں جب میں ''امتحانی مصروفیات'' کے مرض میں مبتلا ہوں گا تو وہی راوی کے مضمون نگاروں پر عملِ جراحی کریں گے۔ آج کے بعد اگر آپ کے ساتھ کسی قسم کا ''غیر شریفانہ'' برتاؤ ہو تو:

کہیے نسیمِ صبح سے مجھ سے نہ پوچھیے
لڑیئے ہوا سے کیوں مرے گیسو بکھر گئے

اور بس (ن۔م۔ر)''

جہاں تک مجلّہ ''راوی'' کا تعلق ہے تو ''قدیم'' راوی ''آج'' کے راوی سے خاصہ مختصر اور مختلف بھی تھا۔ ایک تو ضخامت کے اعتبار سے یعنی بمشکل پندرہ بیس صفحات، لیکن پرچے سال میں کئی نکلتے تھے۔ اردو کے ساتھ انگریزی، پنجابی اور ہندی ایڈیشن بھی چھپتے تھے۔ البتہ آج کے

برعکس اس وقت پرچہ صرف طلبہ کی تحریروں کے لئے وقف تھا۔ اساتذہ کم اور باہر کے اہلِ قلم عنقا، جبکہ آج برعکس ہے یعنی باہر کے معروف اہلِ قلم اور اساتذہ کی تحریروں کے مقابلہ میں طلبہ کی تحریریں خاصی کم ہوتی ہیں۔ کالج کے مجلّات میں سے یہ اعزاز صرف ''راوی'' کو حاصل ہے کہ بڑے سے بڑا ادیب بھی اس میں چھپنے کو اعزاز جانتا ہے۔

(۲)

نذر محمد راشد نے ن م راشد بننے تک کئی مراحل طے کیے۔ ''راوی'' کے پرچے دیکھنے سے یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ وہ اپنے نام سے خوش نہ تھا۔ نام کی ناپسندیدگی یوں ہی بلاوجہ نہیں ہوتی۔ سیدھی سی وجہ تو یہ ہو سکتی ہے کہ بعض اوقات نام فیشن ایبل نہیں ہوتا اور اس سے قدامت اور یبوست کی بُو آتی ہے، لہٰذا اس سے پیچھا چھڑانے کی سعی کی جاتی ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ بعض اوقات نام کی ناپسندیدگی لاشعوری ہوتی ہے اور یوں اس سے گہری نفسیاتی معنویت بھی وابستہ ہوتی ہے۔ نام والدین رکھتے ہیں اس لئے اس سے اظہارِ بیزاری کا بیشتر صورتوں میں والدین جبکہ ان میں سے بھی کسی ایک کو مسترد کر دینے سے تعلق ہوتا ہے، وہ شعراء جو صرف اپنے تخلص ہی سے پہچانے گئے جیسے جوشؔ، وہ بھی اسی نفسیاتی الجھاؤ کا شکار تھے (''یادوں کی برات'' تو ایڈی پس کمپلیکس کا رزمیہ ہے) اس طرح اصل کے بجائے قلمی نام اپنا کر گویا نام ہی نہیں بلکہ اس نام سے وابستہ تمام ماضی سے بھی قطع تعلق کر لیا جاتا ہے۔ ثناء اللہ نے میراجی بن کر اپنی لیجنڈ کی تشکیل کی۔ اسی طرح جب نام کے برعکس صرف تخلص اپنایا جاتا ہے تو اس مقصد کے لئے منتخب کردہ لفظ (ناسخ، آتش، غالب، حالی) بھی ایک طرح سے نفسی اشاریہ بن کر شخصیت کے بعض گوشوں کی طرف راہنمائی کا باعث بن سکتا ہے۔

اس نفسیاتی پس منظر کے ساتھ یہ امر بھی ملحوظ رہے کہ مشرق اور مغرب میں نام سے جداگانہ روایات وابستہ ہیں۔ مشرق میں ولدیت، کنیت، القابات، خطابات اور احترامات کے

اضافے سے نام میں طوالت پیدا کرنے کا رجحان غالب رہا ہے اور یقیناً یہ دربارداری کے زیرِ اثر اور خود کو عوام سے ممیّز و ممتاز رکھنے کا ایک انداز تھا اسی لئے غالب جب منشی شیونرائن کو بطور خاص اس امر کی تاکید کرتا ہے تو یہ باعث تعجب نہیں محسوس ہوتا:

''نواب اسداللہ خاں لکھو یا مرزا اسداللہ خاں ـــــ بہادر کا لفظ دونوں حال میں واجب اور لازم ہے۔''

الغرض! ہمارے ہاں نام کو مختصر کرنے کا چلن نہ تھا۔ یہ انگریزی اثرات تھے جو بعض حضرات نے نام کو محض حروف میں تبدیل کر دیا ـــــ تو یہ ہے وہ تناظر جس میں یہ دیکھنا ہے کہ نذر محمد ن۔م بننے پر مُصر تھا مگر وہ آسانی سے ن م راشد نہ بن سکا۔ کبھی وہ نذر محمد راشد ہے تو کبھی راشد وحیدی حتیٰ کہ ''علی پور کا ایلی'' بننے کے مصداق وہ راشد علی پوری بھی لکھتا رہا۔ اس سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ اس کے لئے نام نے کیسے کمپلیکس کی صورت اختیار کر لی تھی۔ شاید اس نے اپنے ذہن میں اپنی جو تصویر مرتب کر رکھی تھی وہ ''نذر محمد'' کے چوکھٹے میں نہیں سجتی تھی۔ تھرڈ ایئر (۱۹۲۸ء) سے اس نے نام کے ساتھ دست و گریبان ہونے کے جس عمل کا آغاز کیا وہ ایم اے (۱۹۳۲ء) میں تکمیل پا جاتا ہے یعنی نذر محمد ـــــ ن م راشد بننے کے مراحل طے کر لیتا ہے ـــــ اس کے نام نے جو جو کروٹیں لیں ''راوی'' سے اس کی شہادت مل جاتی ہے:

راشد وحیدی:	اکتوبر ۱۹۲۸ء
راشد علی پوری:	نومبر ۱۹۲۸ء
راشد وحیدی:	دسمبر ۱۹۲۸ء
راشد علی پوری:	جنوری ۱۹۲۹ء
نذر محمد راشد:	اکتوبر ۱۹۲۹ء
نذر محمد راشد:	نومبر ۱۹۲۹ء
راشد وحیدی:	فروری، مارچ، اپریل ۱۹۳۰ء
ن م راشد وحیدی:	اکتوبر ۱۹۳۰ء

راشد وحیدی:	اکتوبر، نومبر ۱۹۳۱ء
ن م راشد:	جنوری ۱۹۳۲ء

راشد (تاریخ ولادت: یکم اگست ۱۹۱۰ء) نے ۲۲ برس کی عمر میں ایم اے کیا اور ۲۱ برس کی عمر میں ''ماورا'' (سنہ اشاعت: ۱۹۴۱ء) شائع کی۔ اسی دوران اس نے زندگی کی تلخیوں کا مزہ چکھا اور مغرب کی جدید ادبی تحریکوں سے آگہی بھی حاصل کی۔ غلام ہندوستان میں تیسری اور چوتھی دہائیاں اقتصادی بدحالی اور ذہنی انتشار کے ساتھ غیر ملکی راج سے نفرت کے لئے خصوصی اہمیت رکھتی ہیں۔ راشد بھی اپنے عہد کا کیکٹس تھا چنانچہ ادبی مسلمات سے بغاوت، کلاسیکی غزل کی نرم گرم فضا سے انحراف، علامہ اقبال کی پرشکوہ اسلامی اور اخلاقی شاعری سے گریز اور اختر شیرانی کی رومانویت سے فرار کے بعد اس نے اپنے لئے جو شعری آدرش اپنایا اس کی بنا پر وہ ''راوی'' کا کلام مسترد کرنے پر مجبور تھا جس کا اظہار ''ماورا'' کے دیباچہ میں کیا:

''اس مجموعے میں چند ابتدائی ''باقاعدہ'' نظمیں اور سانیٹ بھی شامل ہیں لیکن اکثر نظمیں وہی ہیں جن میں ہیئت اور فکر کے لحاظ سے قدیم راہوں سے انحراف کیا گیا ہے ـــــ اس مجموعے کی نظمیں میرے گذشتہ دس سال کے کلام کا انتخاب ہیں اور اسے تاریخی اعتبار سے ترتیب دیا گیا ہے۔ اکثر احباب کو اپنی بعض پسندیدہ نظمیں اس مجموعہ میں نہ پا کر یقیناً مایوسی ہوگی لیکن انتخاب کرتے ہوئے کسی قدر سختی سے کام لئے بغیر چارہ نہ تھا۔''

یہ ''کسی قدر سختی'' کس قدر سختی تھی، اس کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ ۳۲۔ ۱۹۲۸ء کے ''راوی'' میں راشد کی جو نظمیں یا سانیٹ طبع ہوئے ان میں سے محض 'ستارے' صرف دو لفظوں کی تبدیلی سے ''ماورا'' میں شامل کی گئی ہے، باقی تمام کلام متروک قرار پایا۔

'ستارے' (سانیٹ) جب ''راوی'' (اکتوبر: ۱۹۳۱ء) میں طبع ہوئی تو آخری بند کے آخری شعر کا پہلا مصرع موجودہ صورت یعنی:

کبھی یہ خاکداں فردوسِ تنویر و لطافت ہو

کے برعکس یوں تھا:

کبھی یہ خاکداں گہوارۂ حسن و لطافت ہو

''راوی'' میں مطبوعہ 'شاعر اپنی پہلی نظم دیکھ کر' ـــــ ''ماورا'' میں 'شاعر کا ماضی' کے عنوان سے شامل ہے۔ اس ایک نظم کے علاوہ راشد نے باقی کچھ بھی نہ شامل کیا جس کا مطلب یہ ہے کہ ''ماورا'' درحقیقت ۱۹۳۲ء کے بعد کی شاعری کا انتخاب ہے۔

''راوی'' میں مطبوعہ کلام سے صرفِ نظر کی وجہ سمجھنی دشوار نہیں کہ یہ زمانہ طالب علمی میں نوشقی کی یادگار ہے اور پھر ان نظموں پر اختر شیرانی (التجائے سکون) اور ورڈزورتھ اور اقبال کی 'ہمالہ' (صبح ـــــ راوی کے کنارے) کے اثرات نمایاں تر ہیں۔ کچھ نظمیں ('محسوسات'، 'مجھے کسی سے پیار ہے') واضح طور پر ٹین ایجرز کے کچے جذبات اور کلاس فیلو لڑکیوں کو دیکھ کر خون میں ہونے والی گدگدی کی غمازی کرتی ہیں۔ الغرض یہ نظمیں صحیح معنوں میں ایک ذہین اور حساس طالب علم کی جذباتی روداد ہیں لہٰذا 'ہونٹوں کا لمس'، 'اتفاقات'، 'دریچے کے قریب'، 'بے کراں رات کے سناٹے میں' اور 'انتقام' جیسی نظمیں لکھنے والا راشد بھلا اس انداز کے شعر ''ماورا'' میں کیسے شامل کر سکتا تھا:

بے حجاب ایک کائنات ہوئی

تیرے چہرے سے کیا نقاب اٹھا!

آج ان نظموں کے تنقیدی تجزیے کی ضرورت نہیں تاہم ان کے مطالعہ سے دو امور بطور خاص نمایاں ہوتے ہیں۔ ایک تو راشد کی ہیئت سے دلچسپی یعنی وہ نظم کو محض بیانیہ بنانے کے بجائے ہیئت سے زیادہ پرلطف اور جدید بنانے کی سعی کرتا ہے۔ اس کا اندازہ تھرڈ ایئر کی نظم 'التجائے سکون' سے ہی ہو جاتا ہے۔ اس لئے راشد کی سانیٹ سے دلچسپی کا اندازہ بھی ہو جاتا ہے کہ وہ تو تھرڈ ایئر میں 'اے محبت' پہلا سانیٹ قلم بند کرتا ہے۔ یہ عمر اور ذہنی استعداد کا وہ دور ہوتا ہے جس میں بیشتر طلبہ سانیٹ سمجھنے کی صلاحیت بھی نہیں رکھتے۔

جہاں تک اسلوب کا تعلق ہے تو بلاشبہ وہ خاصے مقرّس اسلوب میں شاعری کر رہا تھا جس میں فارسی تراکیب کششِ مزید کا باعث بنتی ہیں اور ایسا علامہ اقبال کے اسلوب سے متاثر ہوئے بغیر نہ ہو سکتا تھا۔ طالب علم راشد میں یہ عجب تضاد ملتا ہے کہ موضوعات اور فضا کے لحاظ سے تو وہ اختر شیرانی کی جذباتیت کا حامل نظر آتا ہے مگر مقرّس اسلوب میں اقبال کا مقلد ـــــ اگرچہ ''ماورا'' کی نظمیں ان دونوں رجحانات کے برعکس ہیں مگر ''راوی'' کا کلام اس امر کے تعین میں یقیناً ممد ثابت ہو سکتا ہے کہ راشد، اقبال اور اختر شیرانی جیسی دو قوی مقناطیسوں سے کیسے بچ نکلا؟

(۳)

تفصیلی تنقیدی مطالعہ کے بغیر ''راوی'' میں ملنے والی تمام منظومات زمانی ترتیب سے پیش ہیں تاکہ طالب علم راشد کی سوچ اور اسلوب میں تغیر (یا ارتقاء) کا اندازہ لگایا جا سکے۔

التجائے سکون

ردائے خواب میں خاموش سوتی ہے دنیا
مئے سکوت میں مدہوش ہوتی ہے دنیا
مثال رندِ سیہ نوش سوتی ہے دنیا

میں تیری یاد میں رہتا ہوں رات بھر بیدار
تو میرے دل کو عطا کر سکوں خدا کے لیے

فضا میں پھیل سی جاتی ہیں چاندنی راتیں
سرودِ عیش مناتی ہیں چاندنی راتیں
سرودِ کیف بہاتی ہیں چاندنی راتیں

مگر خوشی کو ترستی ہے میری جانِ نزار

تو میرے دل کو عطا کر سکوں خدا کے لیے

سحر کے وقت تو ہوتا ہے رحمتوں کا نزول
جہان والوں کی محفل پہ عشرتوں کا نزول
فضا سے لطف و مسرت کی نکہتوں کا نزول
مگر میں رہتا ہوں نا آشنائے صبر و قرار
تو میرے دل کو عطا کر سکوں خدا کے لیے

ہزار کیف بداماں ہو لالہ زارِ شفق
نظر فروز ہو دامانِ زرنگارِ شفق
مری نظر میں سماتی نہیں بہارِ شفق
ہے میرے واسطے فطرت بھی تیرگی بکنار
تو میرے دل کو عطا کر سکوں خدا کے لیے

ستارے شام کے جس دم کہ جھلملاتے ہیں
فلک پہ اپنی ضیاؤں کی مے لٹاتے ہیں
تو میرے دیدۂ تر اشکِ غم بہاتے ہیں
اور ان کی نذر میں کرتا ہوں موتیوں کے ہار
تو میرے دل کو عطا کر سکوں خدا کے لیے

ترے بغیر تماشائے گلستاں بے کیف
ترے بغیر ہر اک حسن گلفشاں بے کیف
ترے بغیر ہے رنگینیِ جہاں بے کیف
ترے بغیر ہیں بے کیف میرے لیل و نہار
تو میرے دل کو عطا کر سکوں خدا کے لیے

رہینِ آتشِ حرکت دل و جگر کب تک؟
رہے گی دور مری جنتِ نظر کب تک؟
غمِ فراق سہوں تو سہی مگر کب تک؟
نہ ہو گی جانِ حزیں آشنائے صبر و قرار
تو میرے دل کو عطا کر سکوں خدا کے لیے

ترے شباب میں رنگینیِ بہار رہے
فروغِ حسن سے تو سحر در کنار رہے
تو خلد زارِ محبت میں جلوہ بار رہے
تو میری روح پہ کر آ کے بارشِ انوار
تو میرے دل کو عطا کر سکوں خدا کے لیے

سپہر عشق کا ٹوٹا ہوا ستارا ہوں
تمہارے وعدۂ صبر آزما کا مارا ہوں
مگر قسم ہے تمہاری کہ میں تمہارا ہوں
ہے میری خاک میں جب تک کہ زندگی کا شرار
تو میرے دل کو عطا کر سکوں خدا کے لیے

(راشد علی پوری تھرڈ ایئر ـــــ راوی نومبر ۱۹۲۸ء)

محسوسات

ہر ایک شے پہ فروغِ شباب پاتا ہوں
کسی کے حسن کو پھر بے نقاب پاتا ہوں
کچھ اس طرح سے پلائی ہے آج ساقی نے

کہ کائنات کو غرقِ شراب پاتا ہوں
فضائے دہر کا ہر ذرہ آج رقصاں ہے
کسی کو نغمہ طرازِ رباب پاتا ہوں
پھر آج عقل و محبت ہیں برسرِ پیکار
پھر اپنے دل کو رہینِ عذاب پاتا ہوں
جدائی ہے کہ یہ تمہیدِ ظلم رانی ہے
ابھی سے تجھ کو اسیرِ حجاب پاتا ہوں
مجھے ہے دشتِ محبت میں جستجوئے وفا
قدم قدم پہ ہزاروں سراب پاتا ہوں
پلا دے آج مجھے چشمِ کیف آگیں سے
تری نگاہوں میں رقصِ شراب پاتا ہوں
خدا کے واسطے آ بھی ارے بہانہ طراز
کہ نقشِ زیست کو نقشِ سراب پاتا ہوں
میں ایک ننگِ محبت ہوں پاکبازیِ عشق!
کہ خود کو غرقِ گناہِ شباب پاتا ہوں

(راشد وحیدی تھرڈ ایئر ـــــ راوی اکتوبر ۱۹۲۸ء)

صبح ـــــ راوی کے کنارے

یہ صبح کا وقت اور یہ راوی کا کنارا
وجد آفریں صد کیف بداماں ہے نظارا
فطرت نے ہے کس ذوق سے دریا کو سنوارا

بکھرا ہوا ہے چار طرف حسنِ فراواں
میدان میں سارے، راوی کے کنارے

بکھرے ہوئے موتی ہیں کسی زہرہ جبیں کے
کھوئے ہوئے منظر ہیں کسی خوابِ حسیں کے
ٹکڑے ہیں مگر کیف گہِ خلدِ بریں کے

یا رند ہیں مے خانۂ افلاک میں لرزاں
یہ ڈوبتے تارے، راوی کے کنارے

راوی کے کنارے کی یہ خاموش فضائیں
رعنائی فشاں، سحر در آغوش فضائیں
رنگینیِ فطرت سے ضیا پوش فضائیں

یہ صبحِ طرب ریز لبِ رود خراماں
یہ مست نظارے، راوی کے کنارے

فردوس کے نغمات سے لبریز ہے دریا
یا خلد کے نشوں سے جنوں خیز ہے دریا
یا رقص سے حوروں کے طرب ریز ہے دریا

حوریں جو ہیں آغوش میں راوی کے خراماں
دلکش ہیں نظارے، راوی کے کنارے

لیکن ہے غم آلود یہ موسیقیِ رنگیں
نغمات میں راوی کے ہے رودادِ غم آگیں
موجوں کے تبسم میں ہے اک گریۂ خونیں

اور عہدِ گزشتہ کی طرف لہروں کا ہیجان

کرتا ہے اشارے، راوی کے کنارے

رنگِ ''مئے پارینہ'' سے شاداب ہے راوی
اس ''عشرتِ برباد'' کا اک خواب ہے راوی
اُن محفلوں کی یاد میں بیتاب ہے راوی

ہاں یادِ جہانگیر میں راوی بھی ہے گریاں
لرزاں ہیں ستارے، راوی کے کنارے
(راشد علی پوری: راوی، جنوری ۱۹۲۹ء)

بازگشت

کہا تھا تم نے کبھی تم سے پیار کرتا ہوں
تمہاری یاد میں دل سوگوار کرتا ہوں
تمہارے ہجر میں نیندیں شار کرتا ہوں

خدا کے واسطے اک بار میری ہو جاؤ

کہا کہ ''گلکدۂ حسن کی کلی ہو تم''
کہا کہ ''طورِ محبت کی روشنی ہو تم''
کہا کہ ''میرے لئے وجہِ زندگی ہو تم''

غمِ حیات میں غم خوار میری ہو جاؤ

تو سن کے تم نے کہا تھا یہ ''کیا کہا راشد
تمہیں ہے میری محبت کا اِدّعا راشد
یہ کہہ کے تم نے مجھے کر دیا خفا راشد

یہ ادّعائے محبت ہے ناگوار مجھے

سنو! سنو! کہ یہ کہنے سے مجھ کو عار نہیں
نہیں نہیں مجھے تم سے ذرا بھی پیار نہیں
غمِ جہاں میں کسی کی میں غم گسار نہیں

نہیں کسی کی محبت پہ اعتبار مجھے''

تمہاری ''کم نگہی'' سے بدل گئی دنیا
سیاہ ہو گئی میرے لئے مری دنیا
حریفِ عیش ہے کیسی یہ دکھ بھری دنیا

مری حیات کو ناشاد کر دیا تم نے

حریم حسن میں مَیں باریاب ہو نہ سکا
سکوں پذیر مرا اضطراب ہو نہ سکا
حریفِ کیفِ تمنا شباب ہو نہ سکا

مرے شباب کو برباد کر دیا تم نے

تمہارے حسن میں یوں تو بہار اب بھی ہے
ہر اک ادا میں تمہاری وقار اب بھی ہے
تمہارا روئے حسیں جلوہ بار اب بھی ہے

مگر وہ میرے لئے شعلہ باریاں نہ رہیں؟

مرے نیازِ محبت کی آبرو نہ رہی
تو دل میں سوزِ تمنا کی بھی نمو نہ رہی
مجھے تمہاری پرستش کی آرزو نہ رہی

جنونِ عشق کی وہ ہرزہ کاریاں ہی گئیں

اور اب جو میری تمنا کا اِدّعا ہے تمہیں

خیالِ خام کہاں سے یہ آ گیا ہے تمہیں
کسی نے لطفِ محبتؔ بجھا دیا ہے تمہیں

نہیں ہے دعویٔ الفت سے اب حذر تم کو؟

سنا ہے رات کو جب مجھ سے دور ہوتی ہو
تو نیند آ نہیں سکتی تمہیں نہ سوتی ہو
مرے فراق میں رو رو کے جان کھوتی ہو

مرا خیال ستاتا ہے رات بھر تم کو

اب آ کے ''حالِ دلِ زار'' تم سناتی ہو
تو گویا عشق کا اپنا یقیں دلاتی ہو
میں جانتا ہوں کہ ہاں تم مجھے بناتی ہو

نہیں رہا وہ تمہاری نگاہ میں جادو

تمہارے حسن میں وہ کیفِ دل نشیں ہی نہیں
تمہیں خدا نے دیا وہ دلِ حزیں ہی نہیں
تمہیں ہو مجھ سے محبت مجھے یقیں ہی نہیں

بہاؤ اب نہ خدارا فریب کے آنسو

(راشد: راوی۔ مئی ۱۹۲۹ء)

اے محبت

(اردو میں ایک سونیٹ)

اے محبت! دہر میں تو جنتِ گلریز ہے
ظلمت آبادِ جہاں میں منزلِ زریں ہے تو

سرزمینِ زیست پہ شہرِ طرب آگیں ہے تو
جس کے نغموں سے فضائے دہر خواب آمیز ہے
زندگی آلام کا اک کوہِ وحشت خیز ہے

اس کے دامانِ سیہ میں چشمۂ سیمیں ہے تو

اے محبت! زندگی کی وادیِ رنگیں ہے تو
آہ! جس وادی کا ہر منظر نشاط انگیز ہے
آج اس گلبار وادی سے گزرنا ہے مجھے

میرا دل اس پار جانے کے لئے بیتاب ہے

(وہ جہاں اس سرزمیں سے بیشتر شاداب ہے)
کوہساروں کے ادھر جا کر اترنا ہے مجھے
اور اس دنیا سے کوسوں دور ہے منزل مری
بس وہیں محفل وہیں ہے رونقِ محفل مری

(نذر محمد راشد: راوی۔ نومبر ۱۹۲۹ء)

اجنبیت

خدا جانے ہماری اجنبیت کیوں نہیں جاتی؟
خدا جانے ابھی تک ہم بہم نا آشنا کیوں ہیں؟
گزر رہی ہے یونہی عمر اک زمانے سے
ریاضِ دہر میں الفت کے گیت گانے سے
فسانہ ہائے نشاط و الم سنانے سے
کئی برس سے ہم اک دوسرے کے ہیں غمخوار

جو میرے دیدۂ تر اشک غم بہاتے ہیں
تو اس کی آنکھ میں بھی اشک جھلملاتے ہیں
کبھی خیالِ طرب سے جو مسکراتا ہوں
تو اس کے لب بھی تبسم میں ڈوب جاتے ہیں

کہ بزمِ مہر و محبت کے ہم ہیں بادہ گسار

مگر حیرت ہے پھر بھی اجنبیت، کیوں نہیں جاتی!

خدا جانے ابھی تک ہم بہم نا آشنا کیوں ہیں
خدا جانے ہماری اجنبیت کیوں نہیں جاتی؟
تمناؤں میں انوارِ صداقت کیوں نہیں آتی!
رہِ حیات میں مدت سے رہ سپار ہیں ہم
تلاشِ منزلِ عشرت میں بے قرار ہیں ہم
سکونِ قلب کی حسرت میں بے قرار ہیں ہم

مصافِ دہر میں مل کر ہیں برسرِ پیکار

ہم ایک ساتھ رواں ہیں طریقِ ہستی میں
گزر رہے ہیں اکٹھے عروج و پستی میں
اور ایک ساتھ ہی کرتے ہیں ہم قیام و سفر
دیارِ عیش میں دور آفتوں کی بستی میں

ہماری ایک ہی منزل ہے ایک راہگزار

مگر پھر بھی ہماری اجنبیت کیوں نہیں جاتی
خدا جانے ابھی تک ہم بہم نا آشنا کیوں ہیں

(راوی۔ جنوری ۱۹۳۰ء)

مجھے تم سے ایسی محبت نہیں ہے

مجھے تم سے یوں تو ہے پرجوش الفت
جوانی کی مستی میں مدہوش الفت
رہی ہے مگر دل میں خاموش الفت

کہ عرضِ تمنا کی حاجت نہیں ہے
مجھے تم سے ایسی محبت نہیں ہے

تمہاری تمنا 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
تمہاری 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
تمہاری جفاؤں کو مشہور کر دوں

تمہیں پھر محبت پہ مجبور کر دوں
مگر دل نہیں ہے، طبیعت نہیں ہے
مجھے تم سے ایسی محبت نہیں ہے

(راشد وحیدی: راوی۔فروری ۱۹۳۰ء)

زندگی (سانیٹ)

ہماری زندگی بھی کس قدر ویران منزل ہے
شبِ تاریک ہے، رستے سے نا آشنا بھی ہیں
مسافت دور کی ہے شکوہ سنجِ ''رہنما'' بھی ہیں
بیاباں ہے، بلا کی تیرگی، سنسان منزل ہے
خدا جانے ہمارے اس سفر کا مدعا کیا ہے؟
''وطن'' اپنے وطن سے دور اپنی سرزمیں میں ہم
اڑے جاتے ہیں اس تاریکیِ ہول آفریں میں ہم
ہماری آرزو کیا ہے ہمارا منتہا کیا ہے
یہ تاریکی، یہ سناٹا، یہ دہشت خیز ویرانی
کمالِ خستگی سے پاؤں کی طاقت رہی جائے
رہا جائے الٰہی حوصلہ بھی دم بدم اپنا
اگر ہے اس قدر سامانِ لغزش کی فراوانی
تو اس حالت میں ہم سے کس طرح امید کی جائے
رہے ''اک جادۂ موہوم'' پر ثابت قدم اپنا

(راشد وحیدی: راوی۔مارچ ۱۹۳۰ء)

جوانی (سانیٹ)

جدائی ہے میرے دل کو تمنائے محبت ہے
ریاضِ حسن کے اک پھول کی ہے آرزو مجھ کو
جہاں میں اک شعاعِ نور کی ہے جستجو مجھ کو
مہیب وغم فزا تاریکیوں سے مجھ کو نفرت ہے
جوانی ہے بہاریں ہیں فضا لبریزِ نکہت ہے
نشاط افزا نہیں فطرت کا طوفانِ نمو مجھ کو
جنوں انگیز ہے یہ خلد زارِ رنگ و بو مجھ کو
سیہ تنہائیوں میں میرا دل محرومِ عشرت ہے
بہاریں مجھ کو پیغامِ طرب آ کر سناتی ہیں
ہوائیں چھیڑتی ہیں میرے حسیات کو آ کر
مرے دل میں ہزاروں محشرِ جذبات سوتے ہیں
مرے دل کو جوانی کی امیدیں گدگداتی ہیں
جگانا چاہتی ہیں وہ مرے جذبات کو آ کر
مگر یہ ''نیند کے ماتے'' نہیں بیدار ہوتے

(راشد وحیدی: راوی۔اپریل ۱۹۳۰ء)

مجھے کسی سے پیار ہے

دیارِ حسن میں اک ''ساحرہ سی'' رہتی ہے
حریم 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 اسی سے ہے
وہ کافرہ کہ جہاں کو ثبات اسی سے ہے
وہ شاعرہ کہ مری کائنات اسی سے ہے
اسی سے پیار مجھے ہے، اسی سے پیار مجھے

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

(ن م راشد وحیدی: راوی۔ اکتوبر ۱۹۳۰ء)

''عمرت دراز باد فراموش گار من''

تمہیں وہ چاندنی راتوں کے پیار بھول گئے؟
فروغِ عشق کے لیل و نہار بھول گئے؟
وہ جھیل بھول گئی سبزہ زار بھول گئے؟
ہمارے عشق کے وہ رازدار بھول گئے؟

جہاں پہ تم نے کیے تھے نباہ کے دعوے
وہ شام ہائے درخشاں بھی تم کو یاد نہیں؟
وہ سیلِ حسنِ فراواں بھی تم کو یاد نہیں؟
وہ اپنی آمدِ پنہاں بھی تم کو یاد نہیں؟
وفا کے وعدہ و پیماں بھی تم کو یاد نہیں؟

کہاں گئے ہیں وہ شبہائے ماہ کے وعدے

(راشد: راوی۔ فروری ۱۹۳۱ء)

شاعر اپنی پہلی نظم دیکھ کر

یہ شب ہائے گزشتہ کے جنوں زائیدہ افسانے
یہ آوارہ پریشاں زمزمے سازِ جوانی کے
یہ میری عشرتِ برباد کی بے باک تصویریں
یہ آئینے مرے شوریدہ آغازِ جوانی کے

یہ اک رنگیں غزل لیلےٰ کی زلفوں کی ستائش میں
یہ تعریفیں سلیمی کی فسوں پرور نگاہوں کی
یہ جذبے سے ہوا اظہار شیریں کی محبت کا
یہ اک گزری کہانی آنسوؤں کی اور آہوں کی

کہاں ہو آہ او لیلیٰ کہاں ہو آہ او شیریں؟
سلیمی تم بھی تھک کر رہ گئیں راہِ محبت میں؟
مرے عہدِ گزشتہ پر سکوتِ مرگ طاری ہے

مری شمعو! بجھی جاتی ہو کس طوفانِ ظلمت میں

مرے شعرو! مرے فردوسِ گم گشتہ کے نظارو
ابھی تک ہے دیارِ روح میں اک روشنی تم سے
کہ میں حسن و محبت پر لٹانے کے لئے تم کو
اڑا لایا تھا جا کر محفلِ مہتاب و انجم سے
(راشد: راوی۔ فروری ۱۹۳۲ء)

''راوی'' کے اولڈ بوائز نمبر ـــــ (مارچ، اپریل ۱۹۳۲ء) میں راشد کے نام سے یہ شعر بلاعنوان درج ہیں:

تیرے شوقِ فزوں انگیز سے ہے زندگی مجھ میں
اسی سے دل کی گہرائی میں قندیلیں درخشاں ہیں
اسی سے رنج و غم کی ظلمتیں مجھ سے گریزاں ہیں
اسی سے آج تک باقی ہے رنگِ شاعری مجھ میں
اور اس سے آج تک رہنے کے قابل ہے زمیں گویا
اسی سے یہ زمیں ہے رشکِ فردوسِ بریں گویا

اسی نمبر کے ایک مضمون کے اختتام پر (ص: ۱۷) خالی جگہ پر راشد کے نام سے یہ شعر درج ہے:

اٹھی ہے پھول پھول سے اک موجِ انبساط
اک قلزمِ جنوں ہے گلستاں بہار میں ـــــ!

صفحہ ۳۲ پر یہ شعر درج ہے:

بے حجاب ایک کائنات ہوئی
تیرے چہرے سے کیا نقاب اٹھا

صفحہ ۲۳ پر راشد نے ۱۴ اشعار بلاعنوان درج کیے ہیں:

دنیا ہے تیرا نقشِ کفِ پا مرے لیے
رشکِ ہزار خلد ہے دنیا مرے لیے
دل میں تری نظر کی خلش عمر بھر رہے
بس یہ ہے انتہائے تمنا مرے لیے
مجھ کو ملی ہے شہرتِ جاوید آپ سے
ہونا پڑا ہے آپ کو رسوا مرے لیے
وہ جانِ آرزو تو کسی اور کی نہیں
کیا غم ہے گر نہیں ہے یہ دنیا مرے لیے

اور صفحہ ۴۷ پر یہ تین مصرعے درج ہیں:

مجھے محبت نے ذوقِ تقدیس مثلِ رنگِ سحر دیا ہے
جہان بھر کی لطافتوں سے مری جوانی کو بھر دیا ہے
مرے گلستاں کو آشنائے بہارِ جاوید کر دیا ہے

پاکستان کا ایک شوریدہ سر شاعر

[ن م راشد] کچھ معروضات

شاہ رخ ارشاد/ ڈاکٹر تحسین فراقی

This is a translation of an interview of Rashed by an Irani journalist, Shahrukh Irshad, published in 1968 in Tehran. Dr. Tahseen Firaqi has furnished the translation with his own notes as well. Persian translations of two of Rashed's poems by the interviewer are also included. These are one of the earliest translations of modern Urdu poetry into Persian.

بازیافت کے تیرھویں شمارے (جولائی تا دسمبر ۲۰۰۸ء) میں تہران کے مجلّہ 'سپید و سیاہ'، شمارہ ۲۱، ۱۳۴۹ھ۔ش (۱۹۷۰ء) میں ممتاز پاکستان شاعر ن م راشد کے شائع ہونے والے مصاحبے کا ترجمہ اور اس پر محاکمہ شائع کیا گیا تھا۔ (۱) زیرِ نظر اوراق میں 'سپید و سیاہ' ہی میں شائع ہونے والے ایک مضمون نما مصاحبے کے بارے میں کچھ معروضات اور بعد ازاں اس کا ترجمہ پیش کیا جائے گا۔ اس مضمون نما مصاحبے کا عنوان ہے ''شاعری شوریدہ از پاکستان'' اور اس کا سنہ اشاعت ہے سالِ پانزدھم، ۱۳۴۷ھ۔ش/ ۱۹۶۸ء۔ (۲) گویا یہ تحریر مذکورہ مصاحبے سے کم و بیش دو سال پہلے 'سپید و سیاہ' میں شائع ہوئی۔ راشد سے متعلق یہ مضمون نما مصاحبہ شاہ رخ ارشاد کے قلم کا مرہونِ منّت ہے۔

اس مضمون نما مصاحبے سے راشد کی شخصیت کے بعض گوشے خوبی سے نمایاں ہوتے ہیں۔ فارسی زبان و ادب سے ان کا عشق کسی سے ڈھکا چھپا نہیں۔ اس تحریر سے جہاں یہ پتا چلتا ہے کہ انھیں فارسی گفتاری پر بھی خاصا عبور تھا اور ان کا لہجہ دلنشیں اور لحن پر جوش اور محبت بھرا ہوتا تھا

وہیں اس امر کا بھی انکشاف ہوتا ہے کہ انھوں نے فارسی میں بھی کس قدر شاعری کی۔ میرے ناقص علم کی حد تک یہ انکشاف پہلی بار اسی تحریر کے ذریعے ہوتا ہے اور راشد کے متخصصین اور چاہنے والوں کے لیے لمحۂ فکریہ ہے۔

پیشِ نظر مضمون میں جہاں کئی کام کی باتیں ہیں جو راشد شناسی کی ذیل میں معاون ہو سکتی ہیں وہیں کچھ ایسے پہلو بھی ہیں جو درست نہیں۔ شاہ رخ ارشاد نے راشد کی شاعری میں عصری احساسات کی نشاندہی کرتے ہوئے ان کی غزل گوئی کا بھی ذکر کیا ہے اور ان کے شگفتہ لحن کی تعریف کی ہے مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ نہ صرف ان کی معروف نظموں 'انتقام'، 'خودکشی' اور 'رقص' (مشمولہ ''ماورا'') کو غزل کے کھاتے میں ڈال دیا ہے بلکہ ان غزلوں کے کچھ اور عنوانات بھی اضافہ کر دیے ہیں مثلاً بلبل، ساقی، تغزل، نقشِ فریاد۔ عنوانات کی حامل ان ''غزلوں'' کا راشد سے کوئی تعلق نہیں۔ ممکن ہے قارئین اس امر کا تعجب کا اظہار کریں کہ غزلوں پر عنوان چہ معنی دارد؟ اس ضمن میں یہ وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے کہ برعظیم اور خود ایران میں ایک زمانے میں بعض شعرا غزلوں پر بھی عنوان قائم کرنے کا اہتمام کرتے رہے ہیں مثلاً جگر مرادآبادی، ماہر القادری یا رہی معیری (بلکہ رہی معیری نے تو رباعیات پر بھی عنوانات قائم کیے ہیں) اور متعدد دوسرے شعرا۔ یہاں ضمناً اس امر کا ذکر بے محل نہ ہوگا کہ راشد کے مجموعے ''ایران میں اجنبی'' کے پہلے ایڈیشن میں ان کی سات غزلیں بھی شامل ہیں۔ گو کہ راشد نے دیباچے میں اپنی غزلوں کو تقلیدی قرار دیا ہے اور غزل سے اپنی طبعی عدم مناسبت کا ذکر کیا ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ یہ غزلیں کوئی ایسی گئی گزری بھی نہیں بلکہ مجھے یہ احساس ہوتا ہے کہ اپنی غزل کے باب میں راشد نے شاید صحیح رائے قائم نہ کی۔ ان کی غزلیں قدرتِ کلام، برجستگی اور غنائیت کا پتا دیتی ہیں۔ اگر اس صنفِ شعر کی طرف ان کا میلان جاری رہتا تو وہ اردو شاعری کو چند ناقابلِ فراموش غزلوں کا تحفہ بھی دے سکتے تھے۔

زیرِ نظر تحریر شاہ رخ ارشاد نے ''ایران میں اجنبی'' کی ایک معروف نظم 'تماشا گہِ لالہ زار' کا بھی ذکر کیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ راشد نے اس نظم میں ایران کے ماضی کی عظمت اور

حال کے زوال کا ماتم کیا ہے مگر اس میں مغربی استعمار کا براہِ راست ذکر کہیں نہیں، نہ ''ان معصوم اور بے خبر تماشائیوں کی نفسیاتی کیفیت بیان کی ہے جو وہاں ایک تفریحی فلم دیکھنے کے لئے جمع ہیں اور جو غیر ملکی فوجیوں کے بوٹوں کی آواز ہال سے باہر اور ہال کے اندر سن رہے ہیں۔'' یہ محض مضمون نگار/مصاحبہ کار کے متخیلہ کی ماورائے متن کرشمہ کاری ہے۔ 'تماشا گہِ لالہ زار' میں تو شاعر نے ''آدمِ نو'' کا خواب دیکھا ہے اور ماضی کو حسبِ معمول ''کابوس'' قرار دیا ہے:

مگر اب ہمارے نئے خواب کابوس ماضی نہیں ہیں
ہمارے نئے خواب ہیں آدمِ نو کے خواب
جہانِ تگ و دو کے خواب
جہانِ تگ و دو مدائن نہیں
کاخِ فغفور و کسریٰ نہیں
یہ اُس آدمِ نو کا ماویٰ نہیں
نئی بستیاں اور نئے شہر یار
تماشا گہِ لالہ زار (۳)

شاہ رخ ارشاد کی زیرِ بحث تحریر کا ایک امتیاز یہ ہے کہ اس میں انھوں نے ''ایشیائی قوموں کا اتحاد ـــــ ایشیا، اہلِ ایشیا کے لیے'' کے اس نصب العین کا ذکر کیا ہے جو ایک زمانے میں راشد کی فکر میں ایک اہم عنصر کی حیثیت اختیار کر گیا تھا (راشد سے قبل ایشیا سے اتحاد نظر اقبال کے ہاں نظر آ جاتا ہے)۔ راشد پر لکھنے والوں نے اس نکتہ کو اس طرح اجاگر نہیں کیا جیسے مثلاً پطرس نے اپنے خطابیہ دیباچے میں ایک مدت پہلے نمایاں کیا تھا:

''یہ ایک عجیب واقعہ ہے کہ جب آپ انگریز کی وردی پہن کر ایران پہنچے تو ماحول نے کچھ اس طرح آپ کا دامن کھینچا اور ماضی کی یادوں نے آپ کے دل پر کچھ ایسی دستک دی کہ آپ ہندوستان اور انگریز دونوں کو بھول گئے اور آپ کے ''سیاہ فام'' جسم میں ایشیائی روح بیدار ہوئی، وہ اس احساسِ مظلومیت جس سے کم ہی کوئی

ہندی نا آشنا تھا ـــــ ایشیائیوں کو آپ نے دیکھا کہ:

قدیم خواجہ سراؤں کی اک نژادِ کاہل ہیں
اور اپنی اجل کی راہوں پہ تیز گامی سے جا رہے ہیں

تو آپ بے قرار ہو کر للکارے:

ان اونچے درخشندہ شہروں کی
کوتہ فصیلوں کو مضبوط کر لو
ہر اک برج و بارو پہ اپنے نگہباں چڑھا دو!
گھروں میں ہوا کے سوا
سب صداؤں کی شمعیں بجھا دو
کہ باہر فصیلوں کے نیچے
کئی دن سے رہزن ہیں خیمہ فگن

ایسے چونکا دینے والے اشعار آپ کے مجموعے میں کتنی جگہ ملتے ہیں۔ ہمارے ہاں وطنی شاعر بھی ہوئے ہیں اور قومی شاعر بھی، اخلاقی بھی اور اشتراکی بھی لیکن جہاں تک میری نگاہ پہنچتی ہے، ایشیائی شاعر آپ کے سوا کوئی نظر نہیں آتا۔'' (۴)

پیشِ نظر تحریر سے راشد کے فکری ارتقا کی جانب بھی اشارے ملتے ہیں اور پتا چلتا ہے کہ عشق اور عورت کے مرتبے سے صعود کرتے ہوئے اب شاعر ''شاعری کی انسانی مسؤلیت'' اور ''شاعری برائے خدمتِ انسانیت'' کے ارفع مرتبے پر فائز ہو چکا ہے۔ یہ ایک بڑی جست ہے اور نہایت مبارک۔

شاہ رخ ارشاد نے زیرِ بحث مضمون نما مصاحبے کے دوش بدوش راشد کی دو مشہور نظموں 'اسرافیل کی موت' اور 'تمنا کے تار' (مشمولہ ''لا=انسان'') کے نثری فارسی ترجمے بھی شاملِ اشاعت کر دیے تھے۔ یہ دونوں ترجمے فریدوں گرگانی کے قلم سے ہیں۔ دونوں ترجمے بہ حیثیت

مجموعی خاصے کامیاب ہیں۔ 'مرگِ اسرافیل' (اسرافیل کی موت) میں ایک دو جگہ تصرفات کیے گئے ہیں۔ اس کی صرف آخری سطریں ترجمے کے اعتبار سے ناقص ہیں، اس ضمن میں آخری سطروں کے اصل متن اور اس کے ترجمے کو ایک دوسرے کے مقابل درج کیا جاتا ہے تاکہ قارئین خود تقابل کر کے اصل اور ترجمے کے فرق سے واقف ہو سکیں:

اصل متن	فارسی ترجمہ
مرگِ اسرافیل سے	پس از مرگِ اسرافیل
دیکھتے رہ جائیں گے دنیا کے آمر بھی	فرمانروایانِ جہان
زباں بندی کے خواب	فقط از دھان بندی
جس میں مجبوری کی سرگوشی تو ہو	رویای خواھند یافت
اس خداوندی کے خواب	کہ بتواند حتیٰ یک نجوارا
	بگوش شنود

اسی طرح 'تمنا کے تار' میں ''محترم اہلِ مریخ دیکھے نہیں/کبھی تم نے ژولیدہ باہوں کے رنگ'' میں ''ژولیدہ باہوں کے رنگ'' کی علامتی اور ایمائی پیرائے کا ترجمہ ''اے مریخیان/مگر ندیدہ اید رنگِ ''بازوانِ پریشان''، مناسب نہیں ''بازوانِ ژولیدہ'' ہونا چاہیے تھا۔

''شاعری شوریدہ از پاکستان'' کا فوٹو اسٹیٹ بھی میرے قیام تہران (۲۰۰۸ء۔ ۲۰۰۵ء) کے دوران جناب شکیل اسلم بیگ نے فراہم کیا تھا۔ فوٹو اسٹیٹ ناقص ہونے کے باعث اس کے شعری متن کے بعض حصے پڑھے نہ جا سکے تھے اور اس ضمن میں ان کی فراہم کردہ سی ڈی بھی زیادہ مددگار ثابت نہ ہو سکی تھی۔ چنانچہ میں نے مجی عارف نوشاہی سے رابطہ کیا اور انھوں نے شاگرد عزیز جناب بلال سہیل سے شعری متن کی ایک اچھی نقل حاصل کر کے مجھے مہیا کر دی۔ میں شکیل اسلم بیگ، جناب عارف نوشاہی اور جناب بلال سہیل تینوں کرم فرماؤں کا ممنون ہوں۔

ذیل میں ''شاعری شوریدہ از پاکستان'' کا اردو ترجمہ پیش کیا جا رہا ہے۔ جہاں

ضرورت محسوس ہوئی، حواشی تحریر کر دیے گئے ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ مذکورہ دونوں اردو نظموں کا فارسی ترجمہ بھی جو فریدوں گرگانی کے قلم کا مرہونِ منت ہے، حاضرِ خدمت ہے۔ راشد کے فارسی دان عشاق کے لئے اس ترجمے کا مطالعہ مسرت اور شادمانی کا باعث ہوگا۔

پاکستان کا ایک شوریدہ سر شاعر

ترجمہ و حواشی: ڈاکٹر تحسین فراقی

☆ راشد پاکستان کے نیما یوشیج (۵) کے طور پر معروف ہیں اور ان کی شاعری کا خوبصورت ترین حصہ وہ ہے جو بیرونی افواج کی ایران میں مداخلت اور تصرف سے متعلق ہے (۶)۔

☆ ایک مشہور ایران دوست شاعر کی حیات، عشق اور پرکشش شاعری [کا ذکر] کہ اب ایک مدت سے ایران میں خاموش زندگی گزار رہا ہے (۷)۔

اب کی بار ہم [آپ کو] ایک ایسے شاعر سے متعارف کر رہے ہیں جو ایک دُور کے ملک کا پیامی ہے اور خوش لہجہ سخن سرا ہے —— ایک ایسے صحرائی پرندے کی مانند جو بلبلوں کے ہجوم میں جادو بھری آواز میں نغمہ سرا ہوتا ہے —— اچانک اپنی زبان کھولتا ہے اور سب کو اپنے دل پذیر نغموں کی طرف متوجہ کر لیتا ہے۔

ان کا نام..... راشد ہے۔ وہ ہمارے برادر اور دوست ملک پاکستان سے آئے ہیں اور اب تہران میں اقوام متحدہ کے دفتر میں ایک سربراہ کی حیثیت سے کام کر رہے ہیں۔ ان کی صحبت خوش سخنی اور وجد و نشاط پیدا کرتی ہے اور جب وہ فارسی کی میٹھی زبان کو اردو کے دلنشیں لہجے میں آمیز کرتے ہیں تو ایک ایسا پرجوش اور محبت بھرا لحن پیدا کرتے ہیں کہ آدمی بے اختیار ان کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے اور گھنٹوں ان کی دلکش بازگشت سنتا ہے۔ انھیں ایک مدت سے ایران اور اہلِ ایران سے عشق ہے اور اس آتشیں عشق کے جلو میں انھوں نے بڑے دلکش نغمے، ترانے اور غزلیں

اس افسانہ خیز اور خواب پرور سرزمین پر نثار کی ہیں۔ وہ پاکستان کے نیما یوشیج کے نام سے مشہور ہیں کیونکہ انھوں نے اپنی شاعری اور اپنے لطیف احساسات وافکار کو نئے رنگ وقالب سے مزین کیا ہے۔ اس کے علاوہ ان کی خوبصورت ترین غزلیں ہمیشہ فارسی کی شیریں شاعری سے فیضان اندوز ہیں اور ایک بیکراں سمندر کی طرح معانی کی وسعت پہلو میں لئے ہوئے ہیں۔

اردو ان کی شاعری کی رسمی زبان ہے لیکن فارسی کلمات ان کی شاعری کو روح عطا کرتے ہیں۔ جس زمانے میں وہ اقوامِ متحدہ کے شعبۂ اطلاعات میں کام کرتے تھے، ایک بار شکاگو یونیورسٹی کے طالب علموں نے ان سے ان کے تصوراتِ شعر اور ان کی شاعری کی زبان کے بارے میں ایک انٹرویو کیا جو کہیں شائع نہیں ہوا (۸) تاہم اس یونیورسٹی کے شعبۂ ادبیاتِ شرقی کے تمام طالب علموں کو فارسی کے پرکشش اسلوب کے زیر اثر معاصر اردو شاعری سے متعارف کرنے کے ضمن میں بڑا کارآمد ثابت ہوا۔ خود راشد بڑی عاجزی سے کہتے ہیں:

''ایران اور اس کے ادب سے میرا عشق میرے اشعار میں بخوبی دیکھا جاسکتا ہے۔ مجھے اعتراف ہے کہ میں نے آپ کی زبان میں بہت کم شاعری کی ہے (۹) اور اپنے پسندیدہ مضامین کو زیادہ تر اردو میں بیان کیا ہے لیکن کیا کروں کہ اردو زبان بھی درحقیقت فارسی کے شیریں لفظوں سے بھری پڑی ہے اور اس حوالے سے کبھی کبھی مجھ کو متہم بھی کیا جاتا ہے کہ میری زبان فارسی کیوں ہے اور میری شاعری میں فارسی کلمات اور تعبیرات کی کثرت کیوں ہے۔ (۱۰) اس لحاظ سے مجھ پر لگایا جانے والا الزام آپ کے ان عظیم شعرا کے ایک گروہ پر لگائے جانے والے اتہام سے مماثل ہے جنھوں نے اپنے لطیف اشعار میں بکثرت عربی کلمات سے استفادہ کیا ہے۔''

ایران صرف ان کی شاعری ہی میں نہیں بلکہ ان کے وجود، ان کی روح، ان کی زبان اور ان کے اخلاق میں گھلا ملا ہے اور اگرچہ انھوں نے اعلیٰ تعلیم معاشیات اور انگریزی ادب میں لائل پور یونیورسٹی (۱۱) سے حاصل کی ہے لیکن اس کے ساتھ انھوں نے گورنمنٹ کالج لاہور سے ادبیات فارسی میں بی۔ اے بھی کیا۔ لاہور میں انھوں نے رسالہ ''شاہکار'' (۱۲) اور اسی طرح

کالج کے ادبی میگزین (۱۳) کی ادارت کی۔ اس کے علاوہ دو اور ادبی رسالوں کی اشاعت میں بھی معاون رہے کہ ان میں سے ایک خوبصورت فارسی نام کا حامل: نخلستان۔ (۱۴)

آیئے ان سے مزید واقفیت حاصل کریں۔ شعری زبان میں جہاں وہ زندگی، ہوس، لذت اور حیات کے عقدوں کے بارے میں بات کرتے ہیں، کون یہ دعویٰ کرسکتا ہے کہ وہ اس مشکل مرحلے میں چوری چھپے حیات کے غم کدوں سے باہر آ گئے ہیں اور عقدوں کی گرہ کشائی کرتے ہیں۔ ان کی شاعری میں عارفانہ رنگ کا خاص طنز پایا جاتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ شوق اور رندی کا مظہر ہے۔ ان کی شاعری کا بڑا حصہ دلکش عارفانہ مضامین اور عصری احساسات کے امتزاج سے عبارت ہے۔ ان کا ہنر غزل میں خاصی شگفتگی رکھتا ہے اور ان کی بہترین غزلوں انتقام، خودکشی، بلبل، ساقی، تغزل، رقص، نقشِ فریاد اور دیگر خوبصورت نظموں میں ایک روحانی حالت، زندگی کے نئے زاویۂ نگاہ سے جڑی ہوئی نظر آتی ہے۔ شاعر ان میں سے اکثر میں زندگی کی علت وغایت اور انسانی جدوجہد کی توجیہ میں سرگرم نظر آتا ہے اور جنگ کے نفاق، استعماری تسلط، غیر اخلاقی وغیر قانونی دخل اندازی، مکر وفریب اور دنیا کے اکثر علاقوں میں نظر آنے والے شدید مصائب مثلاً غربت، بھوک، پسماندگی وغیرہ پر دکھ اور کرب محسوس کرتا ہے اور لاکھوں خاموش فریادوں کے ہمراہ اپنی شاعری کے خوبصورت قالب میں ناپسندیدگی اور انتباہ کی آواز بلند کرتا ہے۔ گویا وہ ذہنوں میں بیداری پیدا کرنے کے لئے خود کو مکلف محسوس کرتا ہے۔ اس خاص روحی کیفیت کا ایک سبب بلاتردید یہ ہے کہ راشد خود پاکستانی ہیں اور انھوں نے استعمار اور استعماری فریب کاریوں کو جھیلا ہے اور استعمار زدہ قوموں کے عمومی غصے اور نفرت کو اپنے وجود کے تار وپود میں محسوس کیا ہے اور بعد ازاں وہ دنیا کے عظیم ترین مرکز میں برسرِ کار رہے ہیں جو انسان کے آفاقی نصب العینوں کے حصول کے لئے یعنی سیکڑوں سال سے انسان پر حاوی غربت، استعمار، نامنصفانہ رویوں، گھٹن اور بے چینی کے خاتمے کے لئے کوشاں ہے۔ ایک آزاد منش شاعر کے سوانح حیات کا بیان [کتنا] دلکش ہے جو ۱۹۱۰ء کے ایک روشن دن لاہور کے شمال میں واقع ایک چھوٹے سے کوہستانی شہر (۱۵) میں جس کی آبادی پانچ چھ ہزار نفر سے زیادہ نہ ہوگی، پیدا ہوا اور

اب اپنے منصبی وظائف کی انجام دہی کے لئے تقریباً تمام دنیا گھوم چکا ہے اور ساتھ ہی ساتھ اپنے شعری وجدان اور اپنی روحانی لطافت کی تکمیل کرتا رہا ہے۔ عجیب اتفاق ہے کہ اس چھوٹے سے شہر کا نام جس میں وہ پیدا ہوا اکال گڑھ (۱۶) ہے ـــــ یعنی وہ شے جسے فارسی میں جاویدان (دائم آباد) کہتے ہیں۔

خیر چھوڑیے، آیئے دیکھیں خود راشد اپنے بارے میں کیا کہتے ہیں:

''اب کے میں دوسری بار ایران آیا ہوں اور پچھلے پانچ چھ ماہ سے آپ کے ملک میں رہ رہا ہوں۔ پہلی بار دوسری عالمی جنگ کے دوران جب ابھی پاکستان اور ہندوستان دو الگ الگ ملک نہیں بنے تھے، میں ایران، عراق، فلسطین، مصر اور مشرقِ وسطیٰ میں ہندوستان کا افسرِ تعلقاتِ عامہ تھا اور اس وقت میرے کام کا مرکز ایران تھا۔ سو میں دو سال اس ملک میں رہا.....'' (۱۷)

پھر راشد ہندوستان، سیلون اور قاہرہ چلے گئے لیکن ایران کے اسی مختصر قیام کے دوران انھوں نے ہمارے ملک میں غیر ملکی فوجوں کے استعماری حربوں اور ان کی تکلیف دہ رفتار و حرکات کا مشاہدہ کیا اور اتھاہ دکھ نے ان کے وجود کا احاطہ کر لیا۔ ایک قدیم اور خوبصورت ملک پر جس کی محبت سال ہا سال سے ان کے دل میں پیدا ہو چکی تھی، استعمار، استحصال اور غیر ملکیوں کے تسلط اور خوف کی پیدا کردہ فضا کی شکل ان کے تصور میں زندہ ہو گئی تھی۔ اس صورتِ حال نے ان کے اندر ایک عجیب نفرت اور غصے کو برانگیختہ کر دیا تھا۔ ان کے خوبصورت مگر مختصر شعری مجموعے ''ایران میں اجنبی'' میں ان کے اس اندوہ و تاثر کے قابلِ قدر نمونے دیکھے جا سکتے ہیں۔ ہمدردی اور محبت کا یہ وسیع احساس جو تمام استعمار زدہ قوموں میں موجود ہے، ان کو ترقی کی طرف گامزن کرنے کے لئے آج ان کے مابین ہمکاری اور محبت کا باعث بن گیا ہے۔ ''ایران میں اجنبی'' نامی دلنشیں کتاب میں شاعر کا تمام غم و غصہ ایک بڑی موثر نظم 'تماشا گہِ لالہ زار' میں ڈھل گیا ہے۔ اس نظم میں شاعر نے ''لالہ زار'' نامی سنیما میں بیٹھے ہوئے ان معصوم اور بے خبر تماشائیوں کی نفسیاتی کیفیت بیان کی ہے جو وہاں ایک تفریحی فلم دیکھنے کے لئے جمع ہیں اور جو غیر ملکی فوجیوں کے بوٹوں کی آواز نہ صرف

باہر سڑک پر سے بلکہ ہال کے اندر سے اور فلم میں بھی سن رہے ہیں اور ان کے ہونٹوں پر آئی ہنسی برف میں ڈھل جاتی ہے۔ انھوں نے یہ نقشہ بڑی خوبی سے کھینچا ہے۔ مجھے امید ہے کہ ایک دن راشد کی یہ خوبصورت چھوٹی سی کتاب شعر، شیریں فارسی میں ترجمہ ہو جائے گی اور کم از کم انجمن ایران و پاکستان دونوں قوموں کے روحانی اتحاد کے اہم مقصد کے پیشِ نظر اس کتاب کی اشاعت کا اہتمام کرے گی۔ راشد کی یہ نظم انگریزی تک میں ترجمہ ہو چکی ہے۔ راشد کا ایک اور شعری مجموعہ ''ماورا'' (۱۸) بھی بڑا مشہور ہے۔

اقوام متحدہ کے دفاتر اور انجمنوں میں کام نے راشد کو شاعری اور زندگی دونوں میں استحکام بخشا۔ وہ جکارتہ، پاکستان، واشنگٹن اور دیگر مراکز میں سال ہا سال اسی منصب پر فائز رہے جس پر وہ اب ایران میں متمکن ہیں۔ ان کی وسیع آفاقی نظر جو جنگ، استعمار اور غربت کے خلاف ہے، ۱۹۵۲ء سے مختلف مقامات پر اقوام متحدہ کی تفویض کردہ ذمہ داریوں کے نتیجے میں کامل تر ہو گئی ہے، اب ایک بہت پرکشش اجتماعی نظریے کی تشویق دلاتی ہے یعنی ''ایشیائی قوموں کا اتحاد ـــــ ایشیا اہلِ ایشیا کے لیے'' (۱۹) اور شاید ان کی اس کیفیت نفسی کی سب سے مضبوط دلیل یہ رہی ہوگی جو انھوں نے بہ چشمِ سر دیکھی ہے کہ دو ارب سے زیادہ انسان اب اس برِعظیم میں زندگی بسر کرتے ہیں اور دیگر منطقوں میں آباد انسانوں کی مجموعی تعداد کے برابر، [مگر] متعدد مصائب و مشکلات میں گرفتار ہیں۔ ان کی خوبصورت نظم 'اسرافیل کی موت' جو الگ سے نقل کی جا رہی ہے، بہت سے حقائق اور اسرار کی آئینہ دار ہے کہ شاید سوائے اس زبان کے جس میں وہ لکھی گئی ہے، قابلِ بیان نہ ہوگی۔

راشد جب اپنی شاعری میں موجود عشق اور عشقیہ مضامین کی بات کر رہے تھے، اپنی اطالوی بیوی (۲۰) اور چھ بچوں (۲۱) کا ضمناً ذکر کرتے ہوئے معنی خیز انداز میں مسکراتے ہوئے گویا ہوئے:

''جب ہم جوان تھے تو ہمارے لئے فقط عشق اور عورت [اہم تھے] اور ہماری شاعری میں بھی یا عشق تھا یا عورت لیکن بعد ازاں دنیا دیکھی اور زندگی کے صدہا

رنگ اور عظیم تر اور بزرگ تر عشق و عین نگاہ میں آئے اور یوں اجتماعی احساسات اور انسانی عواطف ہماری شاعری میں سما گئے اور اب اپنے عہد کی شاعری کی انسانی مسؤلیت یعنی شعر برائے خدمت انسانیت کے سوا ہمیں کچھ نہیں سوجھتا۔"

اور شاعری کی مسؤلیت کی انجام دہی کے ضمن میں ان کی آرزوئیں ایک لطیف نظم 'تمنا کے تار' میں بہ خوبی آئینہ ہوتی ہیں۔ (۲۲) ہمارے یار گرامی فریدوں گرگانی نے جنہوں نے راشد کی 'اسرافیل کی موت' کا اردو سے فارسی ترجمہ کیا تھا، اس نظم کا بھی بڑا عمدہ ترجمہ مہیا کیا ہے۔ آیئے اسے مل کر پڑھتے ہیں اور شاعر کی شریف و جمیل نصب العینوں سے آگاہی حاصل کرتے ہیں۔

راشد کی نظموں 'اسرافیل کی موت' اور 'تمنا کے تار' کے فارسی تراجم:

مرگ اسرافیل

برمرگ اسرافیل اشک فرو ریزید
زیرا آن راز دار خدایان
آن خداوند سخن
آن روح جاوید آواز انسانی
آن ندای پیکران آسمانها
بیائید براین خواب بی ہنگام اسرافیل
اشک بیفشانیم
او اکنون در آغوش کرنای خود آرمیدہ است
گوئیا کولاکی وی را،
برکرانہ افگندہ است
بیائید و بنگرید
چگونہ در آفتاب سوزان

امروز:
همچون سخنی ناتمام
خاموش است
برمرگ اسرافیل اشک فرو ریزید

نشانہ ای از نداهای غیبی بود
نداهای کہ از ازل تا ابد گستردہ است
فرشتگان برمرگ اسرافیل
حلقہ در حلقہ سوگواری می کنند
فرزند آدم:
گیسو بخاک آغشتہ و نزار است

روی شن های ساحل
آرام و خاموش
کرنا در بغل
خوابیدہ است
بیائید و ببینید
چگونہ دستار و گیسو
ریش و ابرو
بخاک آلودہ است
دستار و گیسوئی کہ
بود و نبود ما
در چین های آن بود
ببینید چگونہ کرنای او
دور از لبهایش
در فغانِ خود گم شدہ است
کرنای کہ دیر و زود
از وروشن بود
برمرگِ اسرافیل اشک بیفشانید
او تجسم ولولہ و زمزمہ بود
همہ خاموشند
واعظ شهر برمنبر چہ خواہد گفت
حال کہ مرغان

دیدگان حضرتِ باری
تاراست
دیگر از آسمانها
صفیری بگوش نمی رسد
دیگر از عالم لاهوت
نفیری نمی آید
با مرگ اسرافیل
روزی بر آوازها بستہ شد
روزی خنیاگران و روزی چنگها
دیگر نغمہ پرداز چہ بخواند؟
و چگونہ نغمہ پردازی کند
اکنون کہ تار دلها نمی لرزد
رامشگر چگونہ از شور بلرزد
و خنیاگر چگونہ پای کوبی کند؟
دیگر آوایی
از فرش و در و دیوار بزم خانہ ها
برنمی خیزد
اکنون کہ آستانہ و گنبد و مینار

وآن آخرین ملجای ما
گم شدہ اند

درخانه وکهسار خاموش مانده اند
صیاد فکر چگونه دام می گستراند؟
مرگ اسرافیل
مرگ گوش شنوا ولب گویا بُود
مرگ چشم بیناو دل دانا بُود
آن همه های وهوی درویشان
____ ازاو بُود

آن همه گفت وشنود صاحبدلانی
____ ازاو بُود

صاحبدلانی که امروز
سرمه درگلوو گوشه گیرند
اکنون آن همه یاهوها
آن همه یاربها
گم شده اند
هرآوای کوی وبرزن

ازمرگ اسرافیل
ساعات جهان ماراخواب برده
وقتِ ما به سنگ درآمده
گوئیااواهاراکسی بلعیده
تنهائی اس که کمال حسن
ازیاد برده است
سکوتی که نام ما

ازیادرفته است
پس ازمرگ اسرافیل

فرمانروایانِ جهان
فقط ازدهان بندی
رویائی خواهند داشت
خواب آن خداوندی راخواهند دید
که بتواند حتی یک نجوارا
بگوش شنوَد
ترجمه: فریدون گرگانی

ژولیده تارهای آرزو

ژولیده تارهای آرزو
نادیده تارهای آرزو
چه درهم گره خورده است
دوش مردمی ازستارگان فرودآمدند

واکنون نمامی گویند
رهاسازید ژولیده تارهای آرزو را
بکشائید گره ها را
راست سازید این تارها را
همچو اشعهٔ ستارگان
تا نبارداز ستارگان تیرها
که، نی برجای ماند آرزوها
نی، تارهای آرزو
ما نیک میدانیم
تارهای آرزو یمان ژولیده است
لیک، این رهروان ازستاره آمده
آرزو رانمی شناسند
وراز ژولیدگی تارهای آن را
نمی دانند
آرزو کالای گرانبهای جهانِ ماست
کالای گرانبهای جهانِ فانیِ ماست
لیک این رهروان ازستاره آمده
به زنجیر ابدیت گرفتاراند
گفتم بدیشان
ای مریخیان

نمی دانیم ازکدام ستاره ها اید
لیک می گوئیم
بااحترام وچاپلوسی
ای مریخی های عزیز
مگر رنگِ تارهای آرزو را
نمی بینید
شاید ایشان ران
به رنگها
رغبتی نباشد
شاید رنگهارا
درک نکنند
چون فراق ووصالشان
دیگر گون است
ماه وسالشان
دیگر گون است
لیک باز بدیشان می گوئیم
اے مریخیان
مگرندیده اید رنگِ بازوان پریشان را
مگرندیده اید رنگِ چشمِ مست عاشقان را
مگرندیده اید رنگ گناه ها را
ترجمه: فریدون گرگانی

حواشی وتعلیقات

۱ مقالے کا عنوان تھا: ''پاکستان کے نیما یوشیج کے ارشادات'' ——— ایک تجزیہ، ایک محاکمہ۔

۲ بحوالہ ن م راشد۔ ایک مطالعہ۔ (مرتبہ جمیل جالبی)۔ ۲۴۔ جولائی ۱۹۶۸ء۔ ص ۱۲

۳ ایران میں اجنبی۔ باراوّل، ۱۹۷۵ء۔ ص ۹۹، ۱۰۰

۴ ایضاً۔ ص ۱۰، ۱۱

۵ ''نیما یوشیج'' کے ضمن میں معلومات کے لیے بازیافت، شمارہ ۱۳ میں راقم کے مقالے کے ص ۳۵۵۔ ۳۵۷ اور ص ۳۶۳، ۳۶۵ ملاحظہ فرمائیے۔

۶ اس ضمن مین ''ایران میں اجنبی'' کی نظمیں 'من وسلویٰ'، 'نارسائی'، 'کیمیاگر' اور 'تیل کے سوداگر' خصوصیت سے لائقِ ذکر ہیں۔ یہ نظمیں شاعر کی حریت کیشی، دردمندی اور استعمار دشمنی کی روشن برہان ہیں۔

۷ ایران میں راشد کا دوبارہ تقرر ۱۹۶۷ء میں بطور ڈائریکٹر ایران انفارمیشن سنٹر تہران، ہوا۔

۸ یہ مصاحبہ ''نیا دور'' کراچی کے شمارہ ۴۹-۵۰ میں شائع ہوا اور بعد ازاں ''لا=انسان'' میں۔ چھتیس صفحات پر مشتمل یہ مصاحبہ راشد کی شخصیت اور فن کی کئی پرتیں کھولتا ہے۔

۹ راشد کا یہ کہنا کہ انھوں نے فارسی میں بہت کم شاعری کی ہے، اس اعتبار سے انکشاف کا درجہ رکھتا ہے کہ ان کی فارسی شاعری کا کوئی نمونہ کم از کم راقم کے مطالعہ میں نہیں آیا۔ ممکن ہے راشد کا یہ انکشاف ان کے محبوں کو مہمیز کرے اور یوں ان کی فارسی شاعری کے کچھ نمونے منصۂ ظہور پر آجائیں۔

۱۰ فارسی اور خصوصاً اس کے کلمات وتراکیب نیز تعبیرات کی طرف راشد کے غیر معمولی میلان کو سب سے پہلے پطرس نے اپنے لطیف انداز میں ہدفِ تنقید بنایا۔ اس ضمن میں ''ایران میں اجنبی'' میں پطرس کا دیباچہ ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔ آفتاب احمد کو بھی راشد سے شکایت رہی کہ راشد نے ''اردو میں فارسی شاعری کی ہے۔'' ''میرے خیال میں یہ شکایات وزن نہیں رکھتیں۔ فارسی زبان وادب راشد کی

تیغِ شاعری کا جوہر ہے اور اسی سے اس شمشیر آب دار میں کاٹ اور کرشمہ کاری پیدا ہوئی ہے۔

راشد نے اس مصاحبے میں اپنے اوپر لگائے گئے اس ''اتہام'' کا ذکر اپنے اُس معروف مکتوب میں بھی کیا ہے جو سلیم احمد کے مضمون ''نئی نظم اور پورا آدمی'' مطبوعہ ''نیا دور'' کراچی سے متاثر اور مسرور ہوکر راشد نے انھیں لکھا تھا اور جو ''نیا دور'' ہی میں شائع ہوا۔ اس مکتوب سے پتا چلتا ہے کہ معترضین میں سے ایک نے فارسی لغات وتراکیب کی طرف ان کے میلان کے باعث انھیں ناسخ سے مشابہ قرار دیا تھا۔ اپنے خط میں راشد نے اپنے دفاع میں کئی پتے کی باتیں کیں۔ مثلاً لکھتے ہیں:

''اول تو اس پر حیرت ہوتی ہے کہ ہمارے نقاد خود سال میں ایک آدھ نیا لفظ سیکھنے سے کیوں گھبراتے ہیں۔ دوسرے کوئی لفظ اپنی جگہ اجنبی یا مشکل نہیں ہوتا۔ اس کا اجنبی یا مانوس ہونا اور اس کا مشکل یا آسان ہونا سیاق وسباق پر منحصر ہے بلکہ آج کل کی زبان میں پوری نظم کی فضا پر منحصر ہے۔ کسی نقاد نے آج تک یہ کیوں نہیں لکھا کہ فلاں لفظ فلاں نظم کے سیاق وسباق یا اس کی فضا سے لگا نہیں کھاتا۔ تیسرے ہم غالب کے اجنبی الفاظ یا ایذرا پاؤنڈ کے نامانوس لغت کیوں کر ہضم کر جاتے ہیں۔ صحیح بات یہ ہے کہ کوئی بھی شاعر ایسا نہ ہوگا جسے اظہار کی دقتوں کا سامنا ہوا اور وہ ایک حد تک نامانوس الفاظ کا سہارا نہ لے۔''

[مقالات راشد۔ مرتبہ: شیما مجید۔ ص ۷۳]

اہلِ نظر جانتے ہیں کہ زبان مسلمہ طور پر اظہار کا ناقص میڈیم ہے اور شاعر اور صوفی دونوں اس مشکل سے دوچار رہے ہیں کہ اپنے عمیق اور تہ دار خیالات ومحسوسات کو کیسے مؤثر ترین پیرائے میں بیان کریں۔ صوفی کی یہ مشکل بعض اوقات ''شطحیات'' کی صورت میں اور شاعر کی مشکل مغلق اور پیچیدہ لغات وتراکیب وغیرہ کے پیرائے میں ظہور کرتی ہے۔ شاعری میں لفظ ولغت کا مسئلہ ایک تفصیلی مبحث کا متقاضی ہے جس کا یہ موقع نہیں۔

۱۱ یونیورسٹی نہیں، گورنمنٹ کالج لائل پور، (حال فیصل آباد)۔ یہاں اور مضامین کے علاوہ راشد نے فارسی بھی پڑھی۔

۱۲ ''شاہکار'' کے مدیر تاجور نجیب آبادی تھے۔ ۱۹۳۵ء میں راشد نے اس کی نائب ادارت کی ذمہ داری سنبھالی۔

۱۳ راشد نے گورنمنٹ کالج کے میگزین ''راوی'' کے اردو حصے کی ادارت کے فرائض ۱۹۳۱ء- ۱۹۳۲ء کے دوران انجام دیے۔

۱۴ نخلستان کی ادارت کا زمانہ ۱۹۳۲ء- ۱۹۳۴ء کا ہے۔

۱۵ اکال گڑھ (موجودہ نام علی پور چٹھہ) ایک میدانی قصبہ ہے، کوہستانی شہر نہیں۔

۱۶ ''اکال'' میں الف نفی کا ہے لہٰذا اکال کا معنی ''بے وقت'' ہے۔ شاید اسی نسبت سے شاہ رخ ارشاد نے اسے ہمیشگی (جاویدان) کے مترادف ٹھہرایا ہے۔ منفی معنوں میں ''اکال'' بے محل، بے موقع اور برے وقت کے لیے بھی مستعمل ہے۔

۱۷ ایران میں راشد کے پہلے قیام کا زمانہ ۱۹۴۴ء سے ۱۹۴۶ء تک کا ہے۔

۱۸ ''ماورا'' کی اولیں اشاعت مکتبۂ اردو لاہور کے زیر اہتمام ۱۹۴۱ء میں ہوئی۔

۱۹ اس ضمن میں راشد کی نظم 'نارسائی' کی درج ذیل سطریں کس قدر قابلِ توجہ اور راشد کے عہد کے ضحاک کی نسبت ہمارے عہد کے ''ضحاکِ اعظم'' پر کہیں زیادہ خوبی سے منطبق ہوتی ہیں:

.....''اور اب عہدِ حاضر کے ضحاک سے رست گاری کا رستہ یہی ہے

کہ ہم ایک ہو جائیں ہم ایشیائی

وہ زنجیر جس کے سرے سے بندھے تھے کبھی ہم

وہ اب سست پڑنے لگی ہے

تو آؤ کہ ہے وقت کا یہ تقاضا

کہ ہم ایک ہو جائیں ہم ایشیائی''

۲۰ شیلا راشد کے والد اطالوی اور والدہ انگریز تھیں۔

۲۱ پہلی بیوی سے راشد کے پانچ بچے نسرین، یاسمین، شاہین، شہریار اور تمرین اور شیلا سے ایک بیٹا نزیل ہے۔

۲۲ مشمولہ لا=انسان۔ الشال۔ ص ۹۱-۹۳

ن م راشد اور حیران و پریشان عورت

فہمیدہ ریاض

Fahmida Riaz unfolds Rashed's portrayal of the opposite sex in his poetry. She considers his treatment of 'woman' as a mere 'object of use' in his poems. His outlook was conventional in this regard, she argues, as against his otherwise modern outlook, especially in the structure and construction of his verse, which undoubtedly marks the beginning of modern poetry in Urdu.

اردو ادب کے ہر سنجیدہ اور باذوق قاری نے جدید اردو شاعری کے تین جانے مانے ستون، فیض، میرا جی اور ن م راشد کو بغور پڑھا ہے۔ ان تینوں نے ہماری شاعری میں صرف اصناف کی ہی نہیں، نئی فکر کی بنیادیں بھی رکھی تھیں۔ آج بھی انھیں اگر کوئی خاتون قاری پڑھے تو وہ فیض کے کلام میں ''حبیبِ عنبر دست'' کے لئے شاعر کے باوقار جذبات کو محسوس کر سکتی ہے۔ وہ دیکھ سکتی ہے کہ فیض کے کلام میں ''عورت'' وہ محبوبہ ہے جس کے عشق نے انھیں ایک نئے ڈھنگ سے زندگی کرنا سکھایا۔ جس تعلق میں شاعر نے:

عاجزی سیکھی، غریبوں کی حمایت سیکھی

یاس و حرماں کے، دکھ درد کے معنی سیکھے

میرا جی کی شاعری میں عورت کا جو تصور ہے اس پر میں اپنا ایک نقطۂ نظر پیش کر چکی ہوں لیکن تینوں میں ن م راشد ایسے شاعر ہیں جن کے کلام میں تصورِ زن پر صرف افسوس ہو سکتا ہے۔

ن م راشد نئے اردو ادب کے عہد ساز شاعر ہیں۔ ایک نہایت مضبوط، روشن دماغ کے مالک، جنہوں نے جرأت مندی اور اعتماد سے اس وقت تک مروجہ اور کافی فرسودہ فکر و اسلوب کی دیواریں توڑ کر شاعری کے لئے ایک بالکل نیا راستہ نکالا تھا۔ اس لحاظ سے وہ ایک پختہ انقلابی تھے (خواہ سیاسی وجوہات کی بنا پر وہ اپنے لئے یہ لقب پسند نہ کرتے)۔

لیکن جہاں تک عورت کا تصور ہے، تو وہ ان کے کلام میں، نہ صرف آغاز میں بلکہ بعد کے ادوار میں بھی ایک گوشت کی گٹھری سے آگے نہ بڑھا۔ اردو شاعری کے جدید دور کے اس تیسرے بانی، یعنی راشد صاحب نے عورت کو کس طرح پیش کیا اس کا جائزہ لینے سے قبل مناسب ہوگا کہ ہم پہلے ان کی شخصیت سے متعارف ہو جائیں۔

ن م راشد (نذر محمد راشد) ۱۹۱۰ء میں گجرانوالہ میں پیدا ہوئے تھے۔ ابتدائی تعلیم انھوں نے گجرانوالہ میں ہی حاصل کی جو اس وقت ایک چھوٹا سا قصبہ تھا۔ غالباً یہی ماحول تھا جس میں راشد صاحب نے اس وقت کی نیم سیاسی اور نیم مذہبی تنظیم، ''خاکسار تحریک'' میں شمولیت اختیار کی۔ وہ اس کے پر جوش رکن تھے اور تنظیمی درجہ بندی میں ''سالار'' کے عہدے تک جا پہنچے تھے۔ لیکن ثانوی تعلیم کے لئے لاہور میں گورنمنٹ کالج تک پہنچتے پہنچتے جواں سال راشد کے ذہن و قلب میں ایک انقلاب برپا ہو چکا تھا۔ لاہور میں قیام کے دوران (جہاں انھوں نے ۱۹۳۲ء میں اقتصادیات میں ایم اے کیا) ان کی شاعری منظرِ عام پر آ چکی تھی اور وہ پورے جوش و خروش کے ساتھ اردو ادب کے ''طیش میں آئے نوجوان'' (angry young man) کی حیثیت سے اپنی صلاحیتوں کا لوہا منوا چکے تھے۔ اس وقت کے ادبی جریدوں میں شائع ہونے والی ان کی ہر نظم حیرت، مسرت اور سنسنی کی ایک بڑی لہر پیدا کر رہی تھی (جیسا کہ ہمیں اس دور کے رسائل اور ادبی تحریروں سے پتا چلتا ہے)۔ ان کا پہلا مجموعہ کلام ''ماورا'' ۱۹۴۱ء میں شائع ہوا تو اسے ہاتھوں ہاتھ لیا گیا تھا۔

لیکن اس ساری انقلابیت کے باوجود، ان کی نظم 'انتقام' پڑھ کر قاری حیران و پریشان ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ جب وہ کہتے ہیں:

اک برہنہ جسم اب تک یاد ہے

میرے ہونٹوں نے لیا تھا رات بھر
جس سے اربابِ وطن کی بے بسی کا انتقام

تو ہمیں ایک ایسے ذہن کا عکس نظر آتا ہے جو پوری دلجمعی کے ساتھ عورت کے جسم کو (خواہ دشمن یا مخالف قوم کی ہی کیوں نہ ہو) انتقام کا ذریعہ بنانا روا سمجھتا ہے۔ دشمن قوم سے ''اربابِ وطن کی بے بسی کا انتقام'' لینے کے لئے آخر وہ اس قوم کے کسی مرد کا انتخاب کیوں نہیں کرتا؟ انگریزوں کی غلامی کے دور میں اصل مسئلہ یوں بھی آزادی حاصل کرنا، اور اربابِ وطن کی بے بسی کو ختم کرنا تھا، نہ کہ انتقام لینا۔ ان کے ہی ہم عصر، سعادت حسن منٹو کی کہانی 'نیا قانون' کا کوچوان ہیرو جب ٹھوکر مارنے والے گورے پر چابک برسا دیتا ہے تو وہ بھی ہندوستانیوں کی بے بسی کا غصہ اتار رہا ہے لیکن یہ فرق بھی قابلِ غور ہے کہ وہ انتقام نہیں لے رہا۔ بلکہ سزا دے رہا ہے، اور انتقام اور سزا میں بہت بڑا اخلاقی فاصلہ ہوتا ہے۔

فرائڈ کے بعد آنے والے معروف ماہرین نفسیات، خصوصاً ایرک فرام نے اس مسئلہ پر سیر حاصل بحث کی ہے کہ کسی فرد کی ذہنی twist کس طرح جنسِ مخالف سے محبت یا جسمانی تعلقات کو ایک سکون بخش، خوشگوار عمل کے بجائے نفرت اور غصے کے اظہار کا ذریعہ بنا سکتی ہے(۱)۔ اس کے پیچھے اس فرد کی ناطاقتی کا یقین ہوتا ہے۔ سیکس اور جنسِ مخالف، یعنی عورت کی طرف روّیہ اس پیچیدہ عمل کے ذریعے ہی متعین ہوتا ہے۔ یہ ''احساسِ ناطاقتی'' ن م راشد کے کلام کی زیریں رو ہے اور اسی نے ان کی شاعری کی عورت تخلیق کی ہے۔

شاعر کا یہ رویہ صرف انگریز/ حاکم قوم کی عورت تک محدود نہ تھا۔ ''ماورا'' ہی کی ایک دوسری نظم 'بیکراں رات کے سناٹے میں' مذکورہ بالا twist یا نفسیاتی گرہ کی ایک اور مثال مل سکتی ہے۔ اس کے اختتام پر وہ لکھتے ہیں:

ایک لمحے کے لئے دل میں خیال آتا ہے
تو مری جان نہیں
بلکہ ساحل کے کسی شہر کی دوشیزہ ہے

اور ترے ملک کے دشمن کا سپاہی ہوں میں
بے پناہ عیش کے ہیجان کا ارماں لے کر
اپنے دستے سے کئی روز سے مفرور ہوں میں

یہ نکتہ قابلِ غور ہے کہ وہ صرف سپاہی نہیں ''دشمن ملک کا سپاہی'' بننا چاہتے ہیں۔ یہاں یہ تصور زیادہ واضح ہو کر سامنے آتا ہے کہ نظم کا واحد متکلم عورت کے ساتھ جسمانی تعلق صرف rape کے ذریعے ہی قائم کر سکتا ہے۔

یہ پوری نظم جس کا آغاز ''تیرے بستر پہ مری جان کبھی'' جیسی صاف گو سطر سے ہوتا ہے جو ہمیں شاعر، یا نظم کے واحد متکلم ہیرو کے ذہن و دل کی کسی خوشگوار کیفیت سے آشنا نہیں کرتی۔ وہ یہ تو ضرور لکھتے ہیں کہ ''جذبۂ شوق سے ہو جاتے ہیں اعضا مدہوش'' لیکن ساتھ ہی یہ بھی اضافہ کرتے ہیں کہ ''ذہن بن جاتا ہے دلدل کسی ویرانے کی''۔ سوچنے کی بات ہے کہ آخر ایسے موقع پر شاعر کا ذہن ایسے بوجھل پن اور بے کیفی کا شکار کیوں ہو جاتا ہے؟ اس موقعے پر ان کا دماغ کہیں اور ہے۔

عورت ان کے لئے ایک ہستی نہیں، ایسی شے ہے جو ان کی توجہ کی مستحق تک نہیں۔

ن م راشد جو نہایت جدید شعری حسیات کے مالک تھے، جنہوں نے اردو ادب کو بہت حسین و جمیل فکر انگیز اور لازوال نظمیں عطا کی ہیں، عورت کی حد تک ایسے قصباتی ذہن، بلکہ ''ذہنیت'' کا مظاہرہ کرتے ہیں کہ ''آدم نو'' کا جشن منانے والے اس بہت اچھے شاعر کا کلام، عورت کو اولادِ آدم تک نہیں گردانتا۔ وہ فوری ضرورت پوری کرنے کا ایک ذریعہ تو بن سکتی ہے، لیکن وہ پسند نہیں کرتے کہ عورت بات چیت بھی کرے۔ اسے وہ وقت کا زیاں سمجھتے ہیں:

رہنے دے، اب کھو نہیں باتوں میں وقت
اب رہنے دے
وقت کے اس مختصر لمحے کو دیکھ
تو اگر چاہے تو یہ بھی جاوداں ہو جائے گا
(طلسمِ جاوداں)

۱۹۴۳ء میں راشد صاحب نے آل انڈیا ریڈیو کی ملازمت اختیار کر لی۔ وہ کچھ عرصے دہلی میں رہے اور انٹر سروسز پبلک ریلیشنز ڈائریکٹوریٹ میں کیپٹن کے عہدے پر فائز ہوئے۔ دوسری جنگ عظیم شروع ہو چکی تھی۔ ملازمت کے سلسلے میں انھوں نے مشرقِ وسطیٰ کے چند ممالک کا سفر کیا اور کچھ عرصے تک ایران میں رہے۔ تقسیمِ ملک کے بعد انھوں نے پاکستان کا انتخاب کیا اور ریڈیو پاکستان سے وابستہ ہو گئے۔ اس مختصر دور میں، بسلسلۂ ملازمت ان کا لاہور، پشاور اور کراچی میں قیام رہا۔ لیکن جلد ہی (۱۹۵۱ء میں) انھیں اقوام متحدہ میں ملازمت مل گئی اور بیرون ملک چلے گئے۔

ان کا دوسرا مجموعہ کلام ''ایران میں اجنبی'' ۱۹۵۵ء میں شائع ہوا۔ راشد صاحب کا شگفتہ مزاج اور شریر جدت طرازی اس مجموعے میں جا بجا چھلکتی ہے۔ وہ غالباً اردو کے پہلے شاعر تھے جنہوں نے بے تکلفانہ اپنے کلام میں چھوٹی چھوٹی دلچسپ حکایتوں کو منظوم کیا۔ ''عورت'' ان نظموں میں بہر حال اہمیت نہیں رکھتی۔ کچھ نسوانی کردار، پارٹیوں اور عیش کوشی کی داستان سناتی ایک آدھ نظم میں کہیں دور، فاصلے پر کمرے میں داخل ہوتی یا باہر جاتی نظر تو آتی ہیں، لیکن یہاں بھی وہ کچھ مکار دکھائی دیتی ہیں:

وہ کولہے ہلاتی تھی، ہنستی تھی
اک سوچی سمجھی حسابی لگاوٹ سے
(ہمہ اوست)

یا اپنی ہپوکریسی اور حیوانی برانگیختگی سے حیران کر سکتی ہیں۔ جب ان کی نظم کے ایک کردار 'حسن' کے رُخ و دست و بازو/خراشوں سے یوں نیلگوں ہو رہے تھے، تب ان کا سبب پوچھنے پر وہ کہتا ہے:

---بس مجھے کیا خبر ہو؟
اگر پوچھنا ہے تو زہرہ سے پوچھو
مری رات بھر کی بہن سے

بات تو ہمیں آج بہت پست ذوقی کی معلوم ہوتی ہے، لیکن ہوسکتا ہے کہ ہمارے اس اچھے شاعر نے اس وقت کے ایران کے ایک طبقے میں اسی قسم کی منافقت کے مظاہرے دیکھے ہوں۔ لیکن کسی دوسری قسم کی عورت پر ان کی نظر ایران میں بھی نہ پڑی۔

اس کے بعد راشد کے دو آنے والے مجموعے ''لا = انسان'' (اشاعت ۱۹۶۹ء) اور ''گماں کا ممکن'' ہیں جو ان کے انتقال کے بعد ۱۹۷۷ء میں شائع ہوا۔ (۲)

ان دونوں مجموعوں میں راشد کا کمالِ فن اپنے عروج پر ہے۔ نہ صرف شاعری کی زبان نہایت تر و تازہ ہے بلکہ وہ اوزان کا اس قدر خلاقانہ استعمال کرتے ہیں کہ ان کی نظمیں عالمِ وجد میں رقص کرتی ہوئی، گنگناتی ہوئی قاری سے ملاقات کرتی ہیں۔ یہ دور تھا جب انھوں نے اردو ادب کو ایسی مکمل، بے نقص نظمیں دیں جو یادگار ہیں جن میں 'دل مرے صحرا نورد پیر دل'، 'مرگِ اسرافیل پر آنسو بہاؤ'، 'اے عشقِ ازل گیر و ابد تاب/ میرے بھی ہیں کچھ خواب'، 'اجل ان سے مل'، 'زندگی سے ڈرتے ہو'، 'اے غزالِ شب'، 'وہی کشفِ ذات کی آرزو'، 'چلا آ رہا ہوں سمندروں کے وصال سے'، 'رات خیالوں میں گم'، 'اندھا کباڑی'، 'ابھرا تھا جو آواز کے نابود سے اک زمزمے کا ہاتھ' اور 'حسن کوزہ گر' جیسی نظمیں شامل ہیں۔ ان دونوں مجموعوں میں جو شاعری ہے وہ ایک ایسے آزاد ذہن کی تخلیق ہے جو گرد و پیش، زمان و مکاں کی زنجیریں توڑ کر زندگی کو نئی نکوری آنکھوں سے دیکھ رہا ہے۔ ان نظموں کا قاری گویا بسیط فضاؤں میں پرواز کر سکتا ہے اور شاعر کو فطرت کے عناصر، آگ، سمندر، ریگ کی مدح میں کسی ایسے قدیم انسان کی طرح جشن مناتے اور رقص کرتے ہوئے دیکھ سکتا ہے، جس نے کرۂ ارض پر پہلی بار قدم رکھا ہو اور اس کا جلال و جمال دیکھ کر خود رفتہ ہو گیا ہو۔

لیکن اس حقیقت کا کیا علاج کہ جہاں تک عورت کا تعلق ہے، تو اس پورے طویل دور میں وہ تقریباً ویسا ہی رہا جو 'ماورا' میں نظر آیا تھا۔ اگر کچھ فرق ہے تو اتنا کہ ''ماورا'' میں عورت ان کی ذہنی الجھنوں میں جکڑی ہوئی تھی، جب کہ اب وہ جہاں کہیں کسی نظم میں نظر آتی ہے تو نہایت

رسائی میں ہے۔ (علامہ مشرقی تو کہیں بہت پیچھے چھوٹ گئے)۔ بلکہ اگر کسی نے کبھی بھولے بھٹکے انکار کیا، شاعر نے برا منایا، اسے شخصیت کی خرابی سمجھا اور نصیحت کی:

جسم ہے روح کی عظمت کے لئے زینۂ نور
جسم اور روح کے آہنگ سے محروم ہے تو
ورنہ شب ہائے زمستاں ابھی بے کار نہیں
مسکرا دے کہ ہے تابندہ ابھی تیرا شباب

(حسنِ انساں: افلاطونی عشق پر ایک طنز)

ان کی نظم 'مسز سالا مانکا' کو لیجیے۔ اس نظم کا آغاز ایک اچھے خاصے شیخی خوارانہ انداز میں اس سطر سے ہوتا ہے کہ ''خدا حشر میں ہو مددگار میرا''۔

(گویا کہتے ہوں کہ واہ میری قسمت! اے قاری اور اے میرے دوستو، تم تو تصور بھی نہیں کر سکتے کہ اب میں تمھیں کیا سنانے والا ہوں) پوری نظم میں مسز سالا مانکا، گوشت کے اعضا کے سوا اور کچھ بھی نہیں۔ نہ اس کی کوئی شخصیت ہے، نہ کوئی احساس، حد تو یہ ہے کہ شاعر (یا واحد متکلم) خود بھی ہر جذبے سے عاری ہے۔ گو یہ نظم بالکل مختصر نہیں (۳۳ سطریں) لیکن نہایت گھن گرج والے مصرعوں، ''جنوبی سمندر کے لہروں کے طوفاں/ شمالی درختوں کے باغوں کے پھولوں کی خوشبو، وغیرہ کے باوجود جب وہ کہتے ہیں:

کہ دیکھا ہے میں نے
مسز سالا مانکا کو بستر میں شب بھر برہنہ
وہ گردن وہ بانہیں، وہ رانیں، وہ پستاں

تو یہ کسی ہوٹل کا مینو معلوم ہوتا ہے جہاں سے یہ اعضا تلے ہوئے یا بھنے ہوئے طلب کیے جا سکتے ہیں، اب یہ آپ پر منحصر ہے کہ اسے دسترخوان پر بیٹھ کر نوش کریں یا چھری کانٹے کے ساتھ کھائیں۔

راشد کے مجموعی کلام پر نظر ڈالیں تو ایک اور دلچسپ حقیقت کا انکشاف ہوتا ہے۔ یہ

دستور صدیوں سے چلا آ رہا ہے کہ ''عورت'' کو مختلف کیفیتوں یا آدرشوں کا سمبل بنایا جاتا ہے (نہ جانے کیوں؟) امریکہ میں آزادی کا مجسمہ ایک عورت کا ہی ہے جو سمندر میں مسافروں کو مشعل دکھا رہی ہے۔ انصاف کی بھی ''دیوی'' ہی ہوتی ہے جو ہاتھ میں ترازو لئے کھڑی ہے۔ ادب میں بھی مختلف کیفیات کو علامتی طور پر پیش کیا جاتا رہا ہے، حالانکہ اب یہ طریقہ کافی عرصے سے فرسودہ اور ایک حد تک متروک ہو گیا ہے۔ لیکن راشد اسے بہت موثر طریقے سے استعمال کرتے ہیں۔ لیکن انھوں نے ''عورت'' کو جن رمزی مفاہیم کی علامت بنایا ہے وہ ہمیشہ ناخوشگوار ہی ہیں۔ 'ابولہب کی شادی' میں وہ ابولہب کی دلہن ہے، جو سر پر ایندھن، گلے میں سانپوں کے ہار'' لا رہی ہے۔ زندگی ایک ایسی ''پیرہ زن'' ہے جو گلی کوچوں میں پرانی دھجیاں جمع کرتی ہے:

تیز غم انگیز، دیوانہ ہنسی سے خندہ زن
بال بکھرے، دانت میلے، ---
ان کی نظم 'سومنات' تو شروع ہی ان سطروں سے ہوتی ہے:
نئے سرے سے غضب کی سج کر
عجوزۂ سومنات نکلی

راشد کی جدید شعری حسیت انھیں اس قدیم تصور سے نجات نہیں دیتی کہ عمر رسیدہ عورت ایسی مکروہ بلا ہے جس سے گھن کھائی جائے اور خوفزدہ ہو جایا جائے۔ جب کہ عمر رسیدہ مرد کے لئے ان کے جذبات اس کے برعکس ہیں۔ راشد نے اپنے دل کو بھی ''صحرا نوردِ پیر'' کہا ہے، لیکن دیکھئے کہ وہ تو پوری زندہ دلی اور وقار کے ساتھ کس طرح ان کی نظم میں ''نغمہ در جاں، خندہ بر لب'' تمناؤں کے بے پایاں الاؤ کے قریب رقص کر رہا ہے۔

(کوئی بڑھیا اس الاؤ کے قریب ان کی شاعری میں نہیں آ سکتی، کہاں تمناؤں کا بے پایاں الاؤ اور کہاں ایک بوڑھی عورت! بھلا کوئی مناسبت ہے؟)۔

راشد نے ایک دو نظموں میں کچھ ایسے سمبل استعمال کیے ہیں جن کے معنی ہر قاری اپنی استعداد اور رجحان کے مطابق نکال سکتا ہے۔ ان میں 'ابولہب کی شادی' اور 'حسن کوزہ گر' ممتاز

ہیں۔ اس طرح کی اچھی نظموں کی سب سے بڑی خوبی بھی یہی ہے کہ وہ وضاحت سے کچھ بتائے بغیر ایسا تاثر قائم کرتی ہیں جو ذہن میں ان گنت معنی جگا سکتا ہے۔ پھر بھی انھیں واقعی de-code کرنے کے لئے محفوظ ترین راستہ یہی ہے کہ شاعر کے مجموعی کلام کی روشنی میں ان علامتوں کے معنی سمجھے جائیں۔ اس طرح ''حسن کوزہ گر'' شاعر کا اپنا وجود بھی ہو سکتا ہے اور اسلامی دنیا کا مہذب تخلیق کار بھی جبکہ جہاں زاد muse ہو سکتی ہے، یا خود اسلامی ممالک کا معاشرہ جس کے سامنے حسن کوزہ گر اشکبار ہے، ان کوزوں کے لئے جو برباد ہو گئے:

صراحی و مینا و جام و سبو اور فانوس و گلداں
مری ہیچ مایہ معیشت کے، اظہارِ فن کے سہارے
شکستہ پڑے تھے

اس نظم میں جہاں زاد ایک بے زبان ''دیوی'' کی طرح تو ضرور ہے، لیکن صورتِ حال یہاں بھی چنداں خوش گوار نہیں۔ ایک آہ و زاری کا موقعہ ہے۔ حسن کوزہ گر (۲) اور (۳) میں حسن، جہاں زاد کو کافی برا بھلا بھی کہتا ہے۔ یہ muse اسے اس کے ڈایلیما سے نجات دلانے سے معذور ہے بلکہ اپنا حسن کسی اور پر نچھاور کر رہی ہے۔ (رحمتیں ہیں تری اغیار کے کاشانوں پر!)۔

لیکن میں بھولی، راشد نے عورت کو ایک مثبت کیفیت کی علامت بھی بنایا ہے۔ ایک نظم میں (جی ہاں، صرف ایک) وہ ''آرزو'' جیسی جانفزا کیفیت کو پیش کرتی ہے۔ اس کے ہاتھ میں ایک شمع ہے۔ وہ:

---رات کو معبد سے نکل آتی ہے
جھلملاتی ہوئی اک شمع لیے

دل میں کہتی ہے کہ اس شمع کی لَو ہی شاید
دور معبد سے بہت دور چمکتے ہوئے انوار کی تمثیل بنے

آنے والی سحرِ نو یہی قندیل بنے

کتنی خوبصورت تمثیل ہے، آرزو کے ہاتھ میں یہ شمع اور یہ خیال کہ آنے والی صبح کا اجالا اسی سے پھوٹے گا! لیکن اس نظم کا عنوان ہے 'آرزو راہبہ ہے'۔ غور کرنے کی بات ہے کہ راشد کی نظم میں اس رتبے تک پہنچنے کے لئے عورت کو راہبہ بننا پڑا۔ کوئی کنواری، بیوہ، مطلقہ، کسی مثبت علامت کے درجے پر ان کی شاعری میں نہیں پہنچ سکی۔ یہ کتنی عجیب بات ہے اور کس رجحان کی نشاندہی کرتی ہے؟ کیا یہ ممکن ہے کہ بہ ایں ہمہ ماڈرنزم، اور بظاہر سیکس پسندی، ان کے اندر کوئی ایسا انسان بھی پوشیدہ تھا جو عورت ذات میں صرف راہبہ ہی کے لئے عزت محسوس کر سکتا تھا؟ کیا کہیں ان کے لاشعور کی گہرائیوں میں زن و مرد کا تعلق ایک ناپسندیدہ عمل تھا؟ حالانکہ شعوری طور پر وہ بعد کے مجموعوں میں ''ماورا'' کی حسرت ''گناہ ایک بھی اب تک نہ کیا کیوں میں نے'' کا پرزور مداوا کرتے نظر آتے ہیں۔ لیکن گناہ تو ہر حال میں گناہ ہے۔ کسی عمل کو گناہ سمجھ کر انجام دینا شاعر کو فطرت کی حسین ہم آہنگی سے نزدیک تر تو نہیں لا سکتا۔ تو کیا ہمارے اس بے مثال شاعر کے لاشعور کا کوئی گوشہ ایسا بھی تھا (کیا ہم کہیں کہ تاریک گوشہ) جس میں وجودِ زن ہی گناہ یا ناپسندیدہ جذبات و عمل کے ساتھ چسپاں ہو کر رہ گیا تھا۔ وہ خود بھی اکتا کر کہتے ہیں کہ:

شبِ گنہ کی لذتوں کا اتنا ذکر کر چکا
وہ خود گناہ بن گئیں

(حسن کوزہ گر ۳)

اب سوال یہ ہے کہ کیا راشد صاحب نے ''عورت'' کو بعد کی شاعری میں ''ذریعۂ گناہ'' کے علاوہ بھی کچھ سمجھنے کی کبھی کوشش کی؟ ایسا کوئی خاص سراغ ان کی شاعری میں ہمیں نہیں ملتا۔ صرف ایک نظم 'حسن کوزہ گر (۳)' میں، جو ان کے مجموعے ''گماں کا ممکن'' میں شامل ہے۔ حسن کی زبانی ہم اتنا سنتے ہیں کہ:

کہ تیری جیسی عورتیں، جہاں زاد۔
ایسی الجھنیں ہیں

جن کو آج تک کوئی نہیں سلجھ سکا
جو میں کہوں کہ میں سلجھ سکا تو سر بسر
فریب اپنے آپ سے!
کہ عورتوں کی ساخت ہے وہ طنز اپنے آپ پر
جواب جس کا ہم نہیں

اب سوال یہ بھی ہے کہ عورت کی جانب راشد صاحب کے اسی ذہنی رویے اور ان کے شعری ''پرسونا''، ان کی مجموعی شاعری کے چہرے مہرے کے درمیان کوئی رابطے کی کڑی ہے؟ جب ہم ان کی مجموعی شاعری پر نظر ڈالتے ہیں تو سب سے زیادہ اہم اور دلچسپ انکشاف تو یہ ہوتا ہے کہ ان کی شاعری کے بارے میں عام خیال کے بالکل برعکس، راشد صاحب کی شاعری صرف داخلیت اور درونِ ذات کے نظارے، یا فن برائے فن پر ہرگز مشتمل نہ تھی۔ جیسا کہ ان کے زیادہ تر شائقین کا دعویٰ ہے، جسے وہ ''سیاسی شاعری'' اور ''وقتی شاعری'' کے خلاف پیش کرتے رہتے ہیں، وہ اوّل تا آخر ایک گہرا سیاسی احساس رکھتے تھے اور اپنی شاعری میں انھوں نے اس کا اظہار مسلسل کیا ہے۔ ''ایران میں اجنبی'' کی بیشتر نظمیں ایران کے سیاسی حالات پر واشگاف طنز ہیں جو علامتی انداز میں نہیں لکھی گئیں بلکہ اس کے لئے وہی اسلوب اختیار کیا گیا ہے جسے ترقی پسند ادب کے مخالفین ''صحافتی، اکہرا'' اور نہ جانے کیا کیا کہتے ہیں۔ ''لا = انسان'' اور ''گماں کا ممکن'' میں بیشتر نظمیں سیاسی نوعیت کی ہیں جو ایک گہرے دکھ اور کرب کا اظہار کرتی ہیں۔ ان کی بنت بعض نظموں میں نہاں اور بعض میں بالکل عیاں ہے، جب وہ کہتے ہیں ''ہمیں معری کے خواب دے دو'' (وہ حرف تنہا، لا = انسان) یا ''اندھیرے میں یوں چمکیں آنکھیں کالے غم کی/ جیسے وہ آیا ہو بھیس بدل کر آمر کا'' تو کوئی پیچیدہ علامت استعمال نہیں کر رہے ہیں۔ یہ نکتہ نظر ذہنی اور فکری آزادی کا تو ضرور تھا، وہ اپنی نظموں میں بار بار آمریت کی مذمت کرتے ہیں اور اسے یہ دیو کا سایہ قرار دیتے ہیں۔ ان کا سماجی آدرش (غالباً) مغربی طرز کا جمہوری نظام تھا جہاں ''نمرود کی خدائی'' نہ ہو۔ (لیکن وہاں تک بھی آخر کیسے پہنچا جائے؟) سوشلسٹ نظام، خصوصاً جو روس میں مروج تھا،

کے لئے ان کی نفرت بھی صاف نظر آتی ہے۔ جس کی وجہ وہ یہی بیان کرتے نظر آتے ہیں کہ وہاں ''آزادی'' نہیں تھی اور ایک گھٹن چھائی ہوئی تھی۔ لیکن اس ساز ینے میں جو سُر ایک زیریں رو کی مانند رواں ہے وہ مایوسی کا ہے جسے ان کا کٹیلا طنز اور حسِ ظرافت کچھ دھیما بناتے ہیں۔ اور ہم 'اجل ان سے مل' جیسی عمدہ نظمیں پڑھتے ہیں:

بڑھو تم بھی آگے بڑھو

بڑھو، تو تو نگر گداؤ

اجل سے ہنسو اور اجل کو ہنساؤ

اس مایوسی کو ان کی بعض نظموں کی آخری بے جان رجائی سطور مسترد نہیں کرتیں۔ مضمون کے آغاز میں جو احساسِ ناطاقتی کا ذکر کیا گیا تھا اسے کلیشے نہ سمجھئے۔ اس کا تعلق مرد و زن کے رشتے سے ہے بھی نہیں۔ وہ تو ان کی بعد کی نظموں میں گویا چٹکی بجاتے میسر آنے والی شے ہے۔ راشد کی نظموں کا احساسِ ناطاقتی قومی اور نسلی کم رتبگی اور کمتری میں پیوست ہے۔ گو یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ ''قوم'' کسے سمجھتے تھے۔ غالباً مسلمانوں کو۔۔۔ راشد کا کلام پڑھتے ہوئے یہ خیال آتا ہے کہ اپنی بے پناہ قادرالکلامی کے باوصف وہ علامہ اقبال کے اگر جانشین نہیں تو پیروکار تو بن ہی سکتے تھے۔ اس طرح ہم پاکستانیوں کو حفیظ جالندھری سے بہت بہتر قومی شاعر نصیب ہو جاتا۔ لیکن یہاں مشکل یہ پڑتی تھی کہ راشد ''مذہبی'' قطعی نہ تھے۔ نہ روایتی طور پر اور نہ ہی کسی اور طریقے سے۔ وہ بیسویں صدی کے ایسے حقیقت پسند تعلیم یافتہ انسان کی نمائندگی کرتے ہیں جو ''فرشتوں کے کاندھوں پر خدا کا جنازہ'' نکلتے دیکھ چکا ہے (ماورا) اور ''نور کے ناشتے'' میں دلچسپی نہیں رکھتا جس کا اظہار ان کے بعد کے زمانے کی نہایت لطیف، خوبصورت اور شرارت سے متبسم نظم 'سفرنامہ' میں ملتا ہے:

وہ تمام ناشتہ

اپنے آپ کی گفتگو میں لگا رہا

''ہے مجھے زمیں کے لئے خلیفہ کی جستجو

کوئی نیک خو

جو مرا ہی عکس ہو، ہو بہو

تو تمام ناشتہ چپ رہے

وہ جو گفتگو کا دھنی تھا

آپ ہی گفتگو کا دھنی تھا

آپ ہی گفتگو میں لگا رہا

بڑی بھاگ دوڑ میں

ہم جہاز پکڑ سکے

اسی انتشار میں کتنی چیزیں

ہماری عرش پہ رہ گئیں

وہ تمام عشق وہ حوصلے

وہ مسرتیں وہ تمام خواب

جو سوٹ کیسوں میں بند تھے

(سفرنامہ)

بیسویں صدی کے نصف آخر حصے میں اس مابعد جدید انسان کا المیہ صرف یہ نہ تھا کہ خدا اپنی خدائی سے رخصت ہو گیا تھا۔ ان میں سے دانشوروں کا ایک قابلِ ذکر حصہ انسانیت کے آدرشوں کو بھی یوٹوپیائی ہی سمجھنے لگا تھا (جب کہ متوازی خطوط پر ایک حصہ ژاں پال سارتر کی طرح دنیا کے افتادگانِ خاک کی پرجوش حمایت کے لئے متحرک بھی ہو گیا تھا) راشد مزاجاً سارتر کی بہ نسبت کامیو سے نزدیک تر تھے۔ وہی دیوارِ سسی فس ان کے کلام میں آسمان تک بلند ہوتی نظر آتی ہے۔ لیکن راشد مغربی انسان نہ تھے۔ وہ ایک رنگدار، پوسٹ کولونیل، زبوں حال مسلمان

معاشرے کے فرزند تھے اور آرزوؤں اور آدرشوں سے دستبردار نہ ہونے پر مجبور تھے۔ لیکن انھوں نے اپنے معاشرے کو گردوپیش سے جوڑ کر نہ دیکھنے کا انتخاب کیا تھا (ان کے کلام میں کہیں بھی اس طویل دور میں مشرق بعید، افریقہ اور جنوبی امریکہ میں اٹھنے والی طاقت ور آزادی کی تحریکوں کا کوئی مبہم سا پرتو بھی نہیں ملتا، گویا یہ سب کسی دوسرے کُرے پر ہو رہا تھا) یہ خود میں مرکوز جانبداری ان کی ابتدائی نظموں میں بھی نظر آتی ہے۔ اس مضمون میں اوپر جس نظم 'سومنات' کا ذکر ہے وہ ہندوستان کی تحریکِ آزادی کا بیان ہے۔ یہ عین ممکن ہے کہ اس دور میں ہندوستان میں آبادی کی ہندو اکثریت اور مہا سبھا جیسی فرقہ پرست تحریکوں کی اشتعال انگیزی کے باعث برصغیر کے مسلمانوں کو یہ تحریک صرف ہندوؤں کی نظر آتی ہو۔ لیکن اس میں عام ہندوستانیوں کے ایک قابل ذکر حصے کی شمولیت سے انکار مشکل ہے۔ دیکھئے کہ راشد اس کا بیان کس طرح کرتے ہیں:

عجوزۂ سومنات کے اس جلوس میں ہیں
عقیم صدیوں کا علم لادے ہوئے برہمن
جو اک نئے سامراج کا خواب دیکھتے ہیں
اور اپنی توندوں کے بل پہ چلتے ہوئے مہاجن

آج کوئی قاری یہ سوچ سکتا ہے کہ مہاجن تو خیر ''خون کی رالیں'' گرا سکتے ہیں لیکن کیا برہمنوں کا علم رکھنا (اتنا زیادہ علم کہ راشد انھیں علم سے لدا ہوا کہہ رہے ہیں) بھی کوئی منفی صفت ہے؟ اگر وہ قدیم صدیاں علم سے مملو تھیں تو پھر بانجھ (عقیم) کیونکر تھیں؟ (یہ کھوج لگانا چاہیے کہ مسلمان کون سی صدی سے علم کو ایک نہایت بیکار شے سمجھنے لگے)۔

جس کے بعد وہ اپنے پسندیدہ ہدف، اپنے طنز کے کاری تیروں کے مستقل نشانے کی طرف آتے ہیں:

اور ان کے پیچھے لڑھکتے لنگڑاتے آ رہے ہیں
کچھ اشتراکی
کچھ ان کے احساں شناس ملا

بجھا چکے ہیں جو اپنے سینے کی شمع ایقاں

مسلمانانِ ہند کے مخالف اس مفروضہ دستے کا بیان پڑھ کر یہ اندازہ ہوتا ہے کہ راشد صاحب کے جذباتی اور فکری مذاق کا توام کس حد تک ۸۰ء کے عشرے تک کی پاکستانی اسٹیبلشمنٹ سے یکسانیت رکھتا تھا۔ یہ وہی کیکٹس ہیں جو ہماری اسٹیبلشمنٹ کے ''قدیم بنجر'' میں ہمیشہ اگتے رہے ہیں اور جنھوں نے وطنِ عزیز میں بائیں بازو کی سوچ رکھنے والے دانشوروں، شاعروں، سیاست دانوں پر زندگی ہمیشہ دوبھر رکھی ہے۔ اس کے بعد راشد لکھتے ہیں:

مگر سرِ راہ تک رہے ہیں
غریب و افسردہ دل مسلماں

لیکن یہاں مسلمان ان کے لئے سالم اکائی ہیں۔ ان میں بھی استحصالی طبقات ہو سکتے تھے۔ ان میں ایسے لوگ بھی ہو سکتے تھے جو ہندوستان میں دوبارہ مسلمان بادشاہت کے قیام کا خواب دیکھتے ہوں، لیکن ایسا سب کچھ ان کے دائرہ خیال میں شامل نہیں ہوتا۔

راشد صاحب جس مدرسۂ فکر سے تعلق رکھتے تھے وہ آزادی کے بعد وطن کی صورت حال بدلنے کے لئے ''جدوجہد'' جیسے عمل کو اگر ناشائستہ نہیں تو ازکار رفتہ ضرور سمجھتا تھا۔ وہ اپنی ذات کو مصیبت میں ڈالے بغیر اچھے نتائج حاصل کرنے کے خواہاں تھے اور یہ ایک باضابطہ اقتصادی نقطۂ نظر ہے۔ سرمایہ دارانہ نظام کے حامی یقین رکھتے ہیں کہ کسی ریاست میں اگر ہر شخص اپنے ذاتی مفاد کے لئے کام کرے تو ان کا مجموعی مفاد ہی پوری قوم کا مفاد بن جاتا ہے۔ اس طرح اگر سب لوگ امیر ہونے کی کوشش کرتے ہیں تو انجامِ کار پوری قوم امیر ہو جاتی ہے۔ سماجی بہتری اور اپاہجوں وغیرہ کی فلاح کے لئے یہ نظریہ لوگوں کے نیک جذبات پر بھروسہ کرتا ہے۔ یہاں ہمارا مقصد اس نظریے کی بعض کمزوریوں پر روشنی ڈالنا نہیں اور نہ یہ جتانا ہے کہ مغربی ممالک میں سے بیشتر ''فلاحی ریاستیں'' غالباً ان کے غلام ممالک کی تقریباً مفت خام مال اور آبادکاریوں کی بیگار جیسی مشقت پر مبنی تھیں جنھوں نے مغربی فلاحی ریاست کا بل چکایا ہے۔ یا یہ کہ خود ان ممالک کے محنت کش طبقات کی ٹریڈ یونینوں کی جدوجہد (پھر وہی فرسودہ لفظ!) نے ان فلاحی اداروں کی تشکیل

میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ زیرِ نظر مضمون میں ہم اس نظریہ کی روشنی میں محترم ن م راشد کی فکر کا جائزہ لینے کی کوشش کر رہے ہیں۔ اس ضمن میں ان کی ایک نہایت دلچسپ نظم 'انقلابی' ہمیں خصوصاً مطالعے کی دعوت دیتی ہے۔

'انقلابی' جوان کے دوسرے مجموعے ''ایران میں اجنبی'' میں شامل ہے ۱۹۴۱ء سے لے کر، جب کہ ان کا پہلا مجموعہ ''ماورا'' شائع ہوا، ۱۹۵۵ء تک کے کسی موقعے پر لکھی گئی ہے جو ''ایران میں اجنبی'' کا سالِ اشاعت ہے۔ اس دوران میں ایران اور پاکستان میں سیاسی نوعیت کے دو اہم واقعات ہوئے تھے۔ ایران میں مصدق کی منتخب حکومت کو تیل کو قومی ملکیت میں لینے کی پاداش میں (اب یہ ثابت ہو چکا ہے) سی آئی اے کی کوشش سے معزول کر دیا گیا تھا اور پاکستان میں سیفٹی ایکٹ کے تحت راولپنڈی سازش کیس کے تحت بائیں بازو کی متعدد شخصیات کو گرفتار کر لیا گیا تھا جن میں میجر اسحاق اور دیگر کے ساتھ فیض احمد فیض بھی شامل تھے۔ مصدق حکومت کے گرنے کے بعد ایرانی جیلیں بھی بائیں بازو کے قیدیوں سے پٹی پڑی تھیں۔ یہی وہ دور تھا جب فیض نے پولیس کے ہاتھوں ایرانی طلبا کی شہادت پر وہ نظم لکھی تھی جو ان مصرعوں سے شروع ہوتی ہے:

یہ کون سخی ہیں جن کے لہو کی اشرفیاں
چھن چھن، چھن چھن
دھرتی کے پیہم پیاسے
کشکول میں ڈھلتی جاتی ہیں
کشکول کو بھرتی جاتی ہیں

تو یہ دور تھا جس میں راشد انقلابی سے مخاطب ہوئے اور کہا:

''یہ تاریخ کے ساتھ چشمک کا ہنگام تھا؟''

(تنبیہ!)

پھر اتنی رعایت دیتے ہیں:

''یہ مانا تجھے یہ گوارا نہیں تھا

اندھیروں کی روحِ رواں کو اجالا کہیں''

(خیر حاکم تھے تو خبیث۔ پھر بھی)

''مگر پھر بھی تاریخ کے ساتھ
چشمک کا یہ کون ہنگام تھا؟''

وہ انقلابی کو مشورہ دیتے ہیں:

''جو آنکھوں میں اس وقت آنسو نہ ہوتے
وفا کے سنہرے جزیروں کی شہزاد ہوتی
ترے ساتھ منزل بہ منزل رواں''

یعنی مخالفت کرنے کی جگہ (تاریخ سے چشمک!) اگر انقلابی، حکمرانوں سے مل جاتے تو کاروبارِ سلطنت اچھی طرح چلاتے (اور خود ان کے حالات میں بھی بہتری آتی)۔ پھر ڈانٹتے ہیں:

''مگر تو نے دیکھا بھی تھا
دیوتا تار کا حجرۂ تار
جس کی طرف تو اسے کر رہا تھا اشارے؟
جہاں بام و دیوار میں کوئی روزن نہیں ہے''

(وہی بد بخت روس اور اس کا اشتراکی نظام)

لیکن ہمارے سنجیدہ اور مدبر شاعر نے ''انقلابی'' کو جو مشورہ دیا، خود اسی پر کبھی عمل نہیں کر سکے اور بیرونِ ملک پہلی ملازمت کے بعد جو ملک سے رخصت ہوئے تو:

لگائی مہمیز، ابولہب کی خبر نہ آئی

یہ ''ابولہب کی دلہن'' غالباً وہی ''صبحِ آزادی'' ہے جسے داغ داغ بتانے پر فیض صاحب نے تاعمر دائیں بازو کے طعن و تشنیع برداشت کیے جس تک واپس آ جانے کی راشد صاحب نے بارہا ٹھانی لیکن ہر بار:

دل تو چاہا، پر شکستِ دل نے مہلت ہی نہ دی

وہ ایسے دیش میں واپس نہ آسکے جہاں ''بوم کا سایہ'' تھا جہاں ''غلام احمد کی برفانی نگاہوں کی/ یہ دلسوزی سے محرومی/ یہ بے نوری یہ سنگینی/ بس اب دیکھی نہیں جاتی تھی۔ پاکستان میں وقتاً فوقتاً نافذ ہونے والے طویل مارشل لا اور سیاست کا جاگیردارانہ مزاج اور روز افزوں دقیانوسیت ان کے آزاد منش اور مساواتِ جمہور سے آشنا دل و دماغ کے لئے قابلِ قبول نہ تھے۔

راشد ملک سے باہر ہی رہے اور ان کا فن ترقی کے مدارج طے کرتا رہا۔ آزاد اور روشن خیالی سے مملو شعر و ادب کے مسکنوں میں ان کی فکر نے جو گہرائی اور گیرائی حاصل کی، تصورِ زن اس کا حصہ کبھی نہ بنا۔ یوں بھی یہ دنیا کی ایک روندی ہوئی مخلوق تھی۔ اس پر مستزاد راشد صاحب کے ذہن کا وہ پہلو ہے جس سے ایک مخصوص گروہ کے سوا بقیہ انسانیت حیرت انگیز طور پر معدوم ہو سکتی تھی۔

ڈاکٹر آفتاب احمد نے راشد صاحب کی شاعری کے لئے لکھا ہے کہ وہ جب بھی راشد کی نظم 'کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم' پڑھتے ہیں تو انھیں محسوس ہوتا ہے کہ یہاں راشد نے اپنے شعری مزاج کا راز کہہ دیا ہے۔ راقم الحروف کی ناچیز رائے میں راشد کی ایک دوسری نظم 'اے غزالِ شب' جو ان کے مجموعہ ''لا = انسان'' میں شامل ہے، ان کی شعری اور فکری شخصیت کی کلید ہے جب وہ لکھتے ہیں:

اے غزالِ شب
تری پیاس کیسے بجھاؤں میں
کہ دکھاؤں میں وہ سراب جو مری جاں میں ہے

تو خاص سیاق و سباق میں اپنے وجود کی ایک اہم حقیقت کا اعتراف کرتے ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ:

وہ سراب زادہ، سراب گر کہ ہزار صورت نو بنو
میں قدم قدم پہ ستادہ ہے
مرے دل میں جیسے یقین بن کے سما گیا
مرے ہست و بود پہ چھا گیا

یہ سراب ہی تھا جس میں ایک زندہ، انسان عورت کا گزر نہیں ہو سکتا تھا، جو ایک ملول احساسِ ناطاقتی کو جنم دے سکتا تھا اور جس نے راشد کے تصورِ زن کی تشکیل کی۔

یہ ن م راشد کے قلب و ذہن میں بکھرے، جگمگاتے، تخلیقی خزانوں کا کرشمہ ہے کہ اس سراب کے تانے بانے میں انھوں نے اردو ادب کی چند حسین ترین نظمیں تخلیق کیں جن کو پڑھنا ہمارے لئے مسرت، نشاط اور سرور کے در باز کر دیتا ہے اور جن سے ناواقفیت اردو ادب کے کسی بھی قاری کے لئے محرومی ہوگی۔

حوالہ جات

۱۔ راقم الحروف نے ''ادھورا آدمی'' کے عنوان سے شائع ہونے والی کتاب میں ان نظریات کی روشنی میں معاشرے کا تجزیہ کیا تھا۔

۲۔ راشد صاحب کا انتقال ۱۹۷۵ء میں لندن میں ہو گیا تھا۔ ان کی عمر صرف ۶۵ سال تھی۔ انتقال دل کا دورہ پڑنے پر ہوا اور ہمارا ادب اس جینئس سے محروم ہو گیا جو اگر زندہ رہتے تو ہماری شاعری کو اور بھی مالا مال کر سکتے تھے۔ افسوس!

پاکستان کا ایک شوریدہ سر شاعر

[ن م راشد] کچھ معروضات

شاہ رخ ارشاد/ ڈاکٹر تحسین فراقی

This is a translation of an interview of Rashed by an Irani journalist, Shahrukh Irshad, published in 1968 in Tehran. Dr. Tahseen Firaqi has furnished the translation with his own notes as well. Persian translations of two of Rashed's poems by the interviewer are also included. These are one of the earliest translations of modern Urdu poetry into Persian.

بازیافت کے تیرھویں شمارے (جولائی تا دسمبر ۲۰۰۸ء) میں تہران کے مجلّہ 'سپید و سیاہ'، شمارہ ۲۱، ۱۳۴۹ھ۔ش (۱۹۷۰ء) میں ممتاز پاکستان شاعر ن م راشد کے شائع ہونے والے مصاحبے کا ترجمہ اور اس پر محاکمہ شائع کیا گیا تھا۔ (۱) زیرِ نظر اوراق میں 'سپید و سیاہ' ہی میں شائع ہونے والے ایک مضمون نما مصاحبے کے بارے میں کچھ معروضات اور بعد ازاں اس کا ترجمہ پیش کیا جائے گا۔ اس مضمون نما مصاحبے کا عنوان ہے ''شاعری شوریدہ از پاکستان'' اور اس کا سنہ اشاعت ہے سالِ پانزدھم، ۱۳۴۷ھ۔ش/ ۱۹۶۸ء۔ (۲) گویا یہ تحریر مذکورہ مصاحبے سے کم و بیش دو سال پہلے 'سپید و سیاہ' میں شائع ہوئی۔ راشد سے متعلق یہ مضمون نما مصاحبہ شاہ رخ ارشاد کے قلم کا مرہونِ منّت ہے۔

اس مضمون نما مصاحبے سے راشد کی شخصیت کے بعض گوشے خوبی سے نمایاں ہوتے ہیں۔ فارسی زبان و ادب سے ان کا عشق کسی سے ڈھکا چھپا نہیں۔ اس تحریر سے جہاں یہ پتا چلتا ہے کہ انھیں فارسی گفتاری پر بھی خاصا عبور تھا اور ان کا لہجہ دلنشیں اور لحن پر جوش اور محبت بھرا ہوتا تھا

وہیں اس امر کا بھی انکشاف ہوتا ہے کہ انھوں نے فارسی میں بھی کس قدر شاعری کی۔ میرے ناقص علم کی حد تک یہ انکشاف پہلی بار اسی تحریر کے ذریعے ہوتا ہے اور راشد کے متخصصین اور چاہنے والوں کے لیے لمحۂ فکریہ ہے۔

پیشِ نظر مضمون میں جہاں کئی کام کی باتیں ہیں جو راشد شناسی کی ذیل میں معاون ہو سکتی ہیں وہیں کچھ ایسے پہلو بھی ہیں جو درست نہیں۔ شاہ رخ ارشاد نے راشد کی شاعری میں عصری احساسات کی نشاندہی کرتے ہوئے ان کی غزل گوئی کا بھی ذکر کیا ہے اور ان کے شگفتہ لحن کی تعریف کی ہے مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ نہ صرف ان کی معروف نظموں 'انتقام'، 'خودکشی' اور 'رقص' (مشمولہ ''ماورا'') کو غزل کے کھاتے میں ڈال دیا ہے بلکہ ان غزلوں کے کچھ اور عنوانات بھی اضافہ کر دیے ہیں مثلاً بلبل، ساقی، تغزل، نقشِ فریاد۔ عنوانات کی حامل ان ''غزلوں'' کا راشد سے کوئی تعلق نہیں۔ ممکن ہے قارئین اس امر کا تعجب کا اظہار کریں کہ غزلوں پر عنوان چہ معنی دارد؟ اس ضمن میں یہ وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے کہ برعظیم اور خود ایران میں ایک زمانے میں بعض شعرا غزلوں پر بھی عنوان قائم کرنے کا اہتمام کرتے رہے ہیں مثلاً جگر مرادآبادی، ماہر القادری یا رہی معیری (بلکہ رہی معیری نے تو رباعیات پر بھی عنوانات قائم کیے ہیں) اور متعدد دوسرے شعرا۔ یہاں ضمناً اس امر کا ذکر بے محل نہ ہوگا کہ راشد کے مجموعے ''ایران میں اجنبی'' کے پہلے ایڈیشن میں ان کی سات غزلیں بھی شامل ہیں۔ گو کہ راشد نے دیباچے میں اپنی غزلوں کو تقلیدی قرار دیا ہے اور غزل سے اپنی طبعی عدم مناسبت کا ذکر کیا ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ یہ غزلیں کوئی ایسی گئی گزری بھی نہیں بلکہ مجھے یہ احساس ہوتا ہے کہ اپنی غزل کے باب میں راشد نے شاید صحیح رائے قائم نہ کی۔ ان کی غزلیں قدرتِ کلام، برجستگی اور غنائیت کا پتا دیتی ہیں۔ اگر اس صنفِ شعر کی طرف ان کا میلان جاری رہتا تو وہ اردو شاعری کو چند ناقابلِ فراموش غزلوں کا تحفہ بھی دے سکتے تھے۔

زیرِ نظر تحریر شاہ رخ ارشاد نے ''ایران میں اجنبی'' کی ایک معروف نظم 'تماشا گہِ لالہ زار' کا بھی ذکر کیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ راشد نے اس نظم میں ایران کے ماضی کی عظمت اور

حال کے زوال کا ماتم کیا ہے مگر اس میں مغربی استعمار کا براہِ راست ذکر کہیں نہیں، نہ ''ان معصوم اور بے خبر تماشائیوں کی نفسیاتی کیفیت بیان کی ہے جو وہاں ایک تفریحی فلم دیکھنے کے لئے جمع ہیں اور جو غیر ملکی فوجیوں کے بوٹوں کی آواز ہال سے باہر اور ہال کے اندر سن رہے ہیں۔'' یہ محض مضمون نگار/مصاحبہ کار کے متخیلہ کی ماورائے متن کرشمہ کاری ہے۔ 'تماشا گہِ لالہ زار' میں تو شاعر نے ''آدمِ نو'' کا خواب دیکھا ہے اور ماضی کو حسبِ معمول ''کابوس'' قرار دیا ہے:

مگر اب ہمارے نئے خواب کابوس ماضی نہیں ہیں
ہمارے نئے خواب ہیں آدمِ نو کے خواب
جہانِ تگ و دو کے خواب
جہانِ تگ و دو مدائن نہیں
کاخِ فغفور و کسریٰ نہیں
یہ اُس آدمِ نو کا ماویٰ نہیں
نئی بستیاں اور نئے شہر یار
تماشا گہِ لالہ زار (۳)

شاہ رخ ارشاد کی زیرِ بحث تحریر کا ایک امتیاز یہ ہے کہ اس میں انھوں نے ''ایشیائی قوموں کا اتحاد ـــــ ایشیا، اہلِ ایشیا کے لیے'' کے اس نصب العین کا ذکر کیا ہے جو ایک زمانے میں راشد کی فکر میں ایک اہم عنصر کی حیثیت اختیار کر گیا تھا (راشد سے قبل ایشیا سے اتحاد نظر اقبال کے ہاں نظر آ جاتا ہے)۔ راشد پر لکھنے والوں نے اس نکتہ کو اس طرح اجاگر نہیں کیا جیسے مثلاً پطرس نے اپنے خطابیہ دیباچے میں ایک مدت پہلے نمایاں کیا تھا:

''یہ ایک عجیب واقعہ ہے کہ جب آپ انگریز کی وردی پہن کر ایران پہنچے تو ماحول نے کچھ اس طرح آپ کا دامن کھینچا اور ماضی کی یادوں نے آپ کے دل پر کچھ ایسی دستک دی کہ آپ ہندوستان اور انگریز دونوں کو بھول گئے اور آپ کے ''سیاہ فام'' جسم میں ایشیائی روح بیدار ہوئی، وہ اس احساسِ مظلومیت جس سے کم ہی کوئی

ہندی نا آشنا تھا ـــــ ایشیائیوں کو آپ نے دیکھا کہ:

قدیم خواجہ سراؤں کی اک نژادِ کاہل ہیں
اور اپنی اجل کی راہوں پہ تیز گامی سے جا رہے ہیں

تو آپ بے قرار ہو کر للکارے:

ان اونچے درخشندہ شہروں کی
کوتہ فصیلوں کو مضبوط کر لو
ہر اک برج و بارو پہ اپنے نگہباں چڑھا دو!
گھروں میں ہوا کے سوا
سب صداؤں کی شمعیں بجھا دو
کہ باہر فصیلوں کے نیچے
کئی دن سے رہزن ہیں خیمہ فگن

ایسے چونکا دینے والے اشعار آپ کے مجموعے میں کتنی جگہ ملتے ہیں۔ ہمارے ہاں وطنی شاعر بھی ہوئے ہیں اور قومی شاعر بھی، اخلاقی بھی اور اشتراکی بھی لیکن جہاں تک میری نگاہ پہنچتی ہے، ایشیائی شاعر آپ کے سوا کوئی نظر نہیں آتا۔'' (۴)

پیشِ نظر تحریر سے راشد کے فکری ارتقا کی جانب بھی اشارے ملتے ہیں اور پتا چلتا ہے کہ عشق اور عورت کے مرتبے سے صعود کرتے ہوئے اب شاعر ''شاعری کی انسانی مسؤلیت'' اور ''شاعری برائے خدمتِ انسانیت'' کے ارفع مرتبے پر فائز ہو چکا ہے۔ یہ ایک بڑی جست ہے اور نہایت مبارک۔

شاہ رخ ارشاد نے زیرِ بحث مضمون نما مصاحبے کے دوش بدوش راشد کی دو مشہور نظموں 'اسرافیل کی موت' اور 'تمنا کے تار' (مشمولہ ''لا=انسان'') کے نثری فارسی ترجمے بھی شاملِ اشاعت کر دیے تھے۔ یہ دونوں ترجمے فریدوں گرگانی کے قلم سے ہیں۔ دونوں ترجمے بہ حیثیت

مجموعی خاصے کامیاب ہیں۔ 'مرگِ اسرافیل' (اسرافیل کی موت) میں ایک دو جگہ تصرفات کیے گئے ہیں۔ اس کی صرف آخری سطریں ترجمے کے اعتبار سے ناقص ہیں، اس ضمن میں آخری سطروں کے اصل متن اور اس کے ترجمے کو ایک دوسرے کے مقابل درج کیا جاتا ہے تاکہ قارئین خود تقابل کر کے اصل اور ترجمے کے فرق سے واقف ہو سکیں:

اصل متن	فارسی ترجمہ
مرگِ اسرافیل سے	پس از مرگِ اسرافیل
دیکھتے رہ جائیں گے دنیا کے آمر بھی	فرمانروایانِ جہان
زباں بندی کے خواب	فقط از دھان بندی
جس میں مجبوری کی سرگوشی تو ہو	رویای خواھند یافت
اس خداوندی کے خواب	کہ بتواند حتیٰ یک نجوارا
	بگوش شنود

اسی طرح 'تمنا کے تار' میں ''محترم اہلِ مریخ دیکھے نہیں/کبھی تم نے ژولیدہ باہوں کے رنگ'' میں ''ژولیدہ باہوں کے رنگ'' کی علامتی اور ایمائی پیرائے کا ترجمہ ''اے مریخیان/مگر ندیدہ اید رنگِ ''بازوانِ پریشان''، مناسب نہیں ''بازوانِ ژولیدہ'' ہونا چاہیے تھا۔

''شاعری شوریدہ از پاکستان'' کا فوٹو اسٹیٹ بھی میرے قیام تہران (۲۰۰۸ء۔ ۲۰۰۵ء) کے دوران جناب شکیل اسلم بیگ نے فراہم کیا تھا۔ فوٹو اسٹیٹ ناقص ہونے کے باعث اس کے شعری متن کے بعض حصے پڑھے نہ جا سکے تھے اور اس ضمن میں ان کی فراہم کردہ سی ڈی بھی زیادہ مددگار ثابت نہ ہو سکی تھی۔ چنانچہ میں نے مجی عارف نوشاہی سے رابطہ کیا اور انھوں نے شاگرد عزیز جناب بلال سہیل سے شعری متن کی ایک اچھی نقل حاصل کر کے مجھے مہیا کر دی۔ میں شکیل اسلم بیگ، جناب عارف نوشاہی اور جناب بلال سہیل تینوں کرم فرماؤں کا ممنون ہوں۔

ذیل میں ''شاعری شوریدہ از پاکستان'' کا اردو ترجمہ پیش کیا جا رہا ہے۔ جہاں

ضرورت محسوس ہوئی، حواشی تحریر کر دیے گئے ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ مذکورہ دونوں اردو نظموں کا فارسی ترجمہ بھی جو فریدوں گرگانی کے قلم کا مرہونِ منت ہے، حاضرِ خدمت ہے۔ راشد کے فارسی دان عشاق کے لئے اس ترجمے کا مطالعہ مسرت اور شادمانی کا باعث ہوگا۔

پاکستان کا ایک شوریدہ سر شاعر

ترجمہ و حواشی: ڈاکٹر تحسین فراقی

☆ راشد پاکستان کے نیما یوشیج (۵) کے طور پر معروف ہیں اور ان کی شاعری کا خوبصورت ترین حصہ وہ ہے جو بیرونی افواج کی ایران میں مداخلت اور تصرف سے متعلق ہے (۶)۔

☆ ایک مشہور ایران دوست شاعر کی حیات، عشق اور پرکشش شاعری [کا ذکر] کہ اب ایک مدت سے ایران میں خاموش زندگی گزار رہا ہے (۷)۔

اب کی بار ہم [آپ کو] ایک ایسے شاعر سے متعارف کر رہے ہیں جو ایک دُور کے ملک کا پیامی ہے اور خوش لہجہ سخن سرا ہے —— ایک ایسے صحرائی پرندے کی مانند جو بلبلوں کے ہجوم میں جادو بھری آواز میں نغمہ سرا ہوتا ہے —— اچانک اپنی زبان کھولتا ہے اور سب کو اپنے دل پذیر نغموں کی طرف متوجہ کر لیتا ہے۔

ان کا نام..... راشد ہے۔ وہ ہمارے برادر اور دوست ملک پاکستان سے آئے ہیں اور اب تہران میں اقوام متحدہ کے دفتر میں ایک سربراہ کی حیثیت سے کام کر رہے ہیں۔ ان کی صحبت خوش سخنی اور وجد و نشاط پیدا کرتی ہے اور جب وہ فارسی کی میٹھی زبان کو اردو کے دلنشیں لہجے میں آمیز کرتے ہیں تو ایک ایسا پرجوش اور محبت بھرا لحن پیدا کرتے ہیں کہ آدمی بے اختیار ان کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے اور گھنٹوں ان کی دلکش بازگشت سنتا ہے۔ انھیں ایک مدت سے ایران اور اہلِ ایران سے عشق ہے اور اس آتشیں عشق کے جلو میں انھوں نے بڑے دلکش نغمے، ترانے اور غزلیں

اس افسانہ خیز اور خواب پرور سرزمین پر نثار کی ہیں۔ وہ پاکستان کے نیما یوشیج کے نام سے مشہور ہیں کیونکہ انھوں نے اپنی شاعری اور اپنے لطیف احساسات وافکار کو نئے رنگ وقالب سے مزین کیا ہے۔ اس کے علاوہ ان کی خوبصورت ترین غزلیں ہمیشہ فارسی کی شیریں شاعری سے فیضان اندوز ہیں اور ایک بیکراں سمندر کی طرح معانی کی وسعت پہلو میں لئے ہوئے ہیں۔

اردو ان کی شاعری کی رسمی زبان ہے لیکن فارسی کلمات ان کی شاعری کو روح عطا کرتے ہیں۔ جس زمانے میں وہ اقوامِ متحدہ کے شعبۂ اطلاعات میں کام کرتے تھے، ایک بار شکاگو یونیورسٹی کے طالب علموں نے ان سے ان کے تصوراتِ شعر اور ان کی شاعری کی زبان کے بارے میں ایک انٹرویو کیا جو کہیں شائع نہیں ہوا (۸) تاہم اس یونیورسٹی کے شعبۂ ادبیاتِ شرقی کے تمام طالب علموں کو فارسی کے پرکشش اسلوب کے زیر اثر معاصر اردو شاعری سے متعارف کرنے کے ضمن میں بڑا کارآمد ثابت ہوا۔ خود راشد بڑی عاجزی سے کہتے ہیں:

''ایران اور اس کے ادب سے میرا عشق میرے اشعار میں بخوبی دیکھا جاسکتا ہے۔ مجھے اعتراف ہے کہ میں نے آپ کی زبان میں بہت کم شاعری کی ہے (۹) اور اپنے پسندیدہ مضامین کو زیادہ تر اردو میں بیان کیا ہے لیکن کیا کروں کہ اردو زبان بھی درحقیقت فارسی کے شیریں لفظوں سے بھری پڑی ہے اور اس حوالے سے کبھی کبھی مجھ کو متہم بھی کیا جاتا ہے کہ میری زبان فارسی کیوں ہے اور میری شاعری میں فارسی کلمات اور تعبیرات کی کثرت کیوں ہے۔ (۱۰) اس لحاظ سے مجھ پر لگایا جانے والا الزام آپ کے ان عظیم شعرا کے ایک گروہ پر لگائے جانے والے اتہام سے مماثل ہے جنھوں نے اپنے لطیف اشعار میں بکثرت عربی کلمات سے استفادہ کیا ہے۔''

ایران صرف ان کی شاعری ہی میں نہیں بلکہ ان کے وجود، ان کی روح، ان کی زبان اور ان کے اخلاق میں گھلا ملا ہے اور اگرچہ انھوں نے اعلیٰ تعلیم معاشیات اور انگریزی ادب میں لائل پور یونیورسٹی (۱۱) سے حاصل کی ہے لیکن اس کے ساتھ انھوں نے گورنمنٹ کالج لاہور سے ادبیات فارسی میں بی۔ اے بھی کیا۔ لاہور میں انھوں نے رسالہ ''شاہکار'' (۱۲) اور اسی طرح

کالج کے ادبی میگزین (۱۳) کی ادارت کی۔ اس کے علاوہ دو اور ادبی رسالوں کی اشاعت میں بھی معاون رہے کہ ان میں سے ایک خوبصورت فارسی نام کا حامل: نخلستان۔ (۱۴)

آیئے ان سے مزید واقفیت حاصل کریں۔ شعری زبان میں جہاں وہ زندگی، ہوس، لذت اور حیات کے عقدوں کے بارے میں بات کرتے ہیں، کون یہ دعویٰ کرسکتا ہے کہ وہ اس مشکل مرحلے میں چوری چھپے حیات کے غم کدوں سے باہر آ گئے ہیں اور عقدوں کی گرہ کشائی کرتے ہیں۔ ان کی شاعری میں عارفانہ رنگ کا خاص طنز پایا جاتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ شوق اور رندی کا مظہر ہے۔ ان کی شاعری کا بڑا حصہ دلکش عارفانہ مضامین اور عصری احساسات کے امتزاج سے عبارت ہے۔ ان کا ہنر غزل میں خاصی شگفتگی رکھتا ہے اور ان کی بہترین غزلوں انتقام، خودکشی، بلبل، ساقی، تغزل، رقص، نقشِ فریاد اور دیگر خوبصورت نظموں میں ایک روحانی حالت، زندگی کے نئے زاویۂ نگاہ سے جڑی ہوئی نظر آتی ہے۔ شاعر ان میں سے اکثر میں زندگی کی علت وغایت اور انسانی جدوجہد کی توجیہ میں سرگرم نظر آتا ہے اور جنگ کے نفاق، استعماری تسلط، غیر اخلاقی وغیر قانونی دخل اندازی، مکر وفریب اور دنیا کے اکثر علاقوں میں نظر آنے والے شدید مصائب مثلاً غربت، بھوک، پسماندگی وغیرہ پر دکھ اور کرب محسوس کرتا ہے اور لاکھوں خاموش فریادوں کے ہمراہ اپنی شاعری کے خوبصورت قالب میں ناپسندیدگی اور انتباہ کی آواز بلند کرتا ہے۔ گویا وہ ذہنوں میں بیداری پیدا کرنے کے لئے خود کو مکلف محسوس کرتا ہے۔ اس خاص روحی کیفیت کا ایک سبب بلاتردید یہ ہے کہ راشد خود پاکستانی ہیں اور انھوں نے استعمار اور استعماری فریب کاریوں کو جھیلا ہے اور استعمار زدہ قوموں کے عمومی غصے اور نفرت کو اپنے وجود کے تار وپود میں محسوس کیا ہے اور بعد ازاں وہ دنیا کے عظیم ترین مرکز میں برسرِ کار رہے ہیں جو انسان کے آفاقی نصب العینوں کے حصول کے لئے یعنی سیکڑوں سال سے انسان پر حاوی غربت، استعمار، نامنصفانہ رویوں، گھٹن اور بے چینی کے خاتمے کے لئے کوشاں ہے۔ ایک آزاد منش شاعر کے سوانح حیات کا بیان [کتنا] دلکش ہے جو ۱۹۱۰ء کے ایک روشن دن لاہور کے شمال میں واقع ایک چھوٹے سے کوہستانی شہر (۱۵) میں جس کی آبادی پانچ چھ ہزار نفر سے زیادہ نہ ہوگی، پیدا ہوا اور

اب اپنے منصبی وظائف کی انجام دہی کے لئے تقریباً تمام دنیا گھوم چکا ہے اور ساتھ ہی ساتھ اپنے شعری وجدان اور اپنی روحانی لطافت کی تکمیل کرتا رہا ہے۔ عجیب اتفاق ہے کہ اس چھوٹے سے شہر کا نام جس میں وہ پیدا ہوا اکال گڑھ (۱۶) ہے ـــــ یعنی وہ شے جسے فارسی میں جاویدان (دائم آباد) کہتے ہیں۔

خیر چھوڑیے، آیئے دیکھیں خود راشد اپنے بارے میں کیا کہتے ہیں:

''اب کے میں دوسری بار ایران آیا ہوں اور پچھلے پانچ چھ ماہ سے آپ کے ملک میں رہ رہا ہوں۔ پہلی بار دوسری عالمی جنگ کے دوران جب ابھی پاکستان اور ہندوستان دو الگ الگ ملک نہیں بنے تھے، میں ایران، عراق، فلسطین، مصر اور مشرقِ وسطیٰ میں ہندوستان کا افسرِ تعلقاتِ عامہ تھا اور اس وقت میرے کام کا مرکز ایران تھا۔ سو میں دو سال اس ملک میں رہا.....'' (۱۷)

پھر راشد ہندوستان، سیلون اور قاہرہ چلے گئے لیکن ایران کے اسی مختصر قیام کے دوران انھوں نے ہمارے ملک میں غیر ملکی فوجوں کے استعماری حربوں اور ان کی تکلیف دہ رفتار و حرکات کا مشاہدہ کیا اور اتھاہ دکھ نے ان کے وجود کا احاطہ کر لیا۔ ایک قدیم اور خوبصورت ملک پر جس کی محبت سال ہا سال سے ان کے دل میں پیدا ہو چکی تھی، استعمار، استحصال اور غیر ملکیوں کے تسلط اور خوف کی پیدا کردہ فضا کی شکل ان کے تصور میں زندہ ہو گئی تھی۔ اس صورتِ حال نے ان کے اندر ایک عجیب نفرت اور غصے کو برانگیختہ کر دیا تھا۔ ان کے خوبصورت مگر مختصر شعری مجموعے ''ایران میں اجنبی'' میں ان کے اس اندوہ و تاثر کے قابلِ قدر نمونے دیکھے جا سکتے ہیں۔ ہمدردی اور محبت کا یہ وسیع احساس جو تمام استعمار زدہ قوموں میں موجود ہے، ان کو ترقی کی طرف گامزن کرنے کے لئے آج ان کے مابین ہمکاری اور محبت کا باعث بن گیا ہے۔ ''ایران میں اجنبی'' نامی دلنشیں کتاب میں شاعر کا تمام غم و غصہ ایک بڑی موثر نظم 'تماشا گہِ لالہ زار' میں ڈھل گیا ہے۔ اس نظم میں شاعر نے ''لالہ زار'' نامی سنیما میں بیٹھے ہوئے ان معصوم اور بے خبر تماشائیوں کی نفسیاتی کیفیت بیان کی ہے جو وہاں ایک تفریحی فلم دیکھنے کے لئے جمع ہیں اور جو غیر ملکی فوجیوں کے بوٹوں کی آواز نہ صرف

باہر سڑک پر سے بلکہ ہال کے اندر سے اور فلم میں بھی سن رہے ہیں اور ان کے ہونٹوں پر آئی ہنسی برف میں ڈھل جاتی ہے۔ انھوں نے یہ نقشہ بڑی خوبی سے کھینچا ہے۔ مجھے امید ہے کہ ایک دن راشد کی یہ خوبصورت چھوٹی سی کتاب شعر، شیریں فارسی میں ترجمہ ہو جائے گی اور کم از کم انجمن ایران و پاکستان دونوں قوموں کے روحانی اتحاد کے اہم مقصد کے پیشِ نظر اس کتاب کی اشاعت کا اہتمام کرے گی۔ راشد کی یہ نظم انگریزی تک میں ترجمہ ہو چکی ہے۔ راشد کا ایک اور شعری مجموعہ ''ماورا'' (۱۸) بھی بڑا مشہور ہے۔

اقوام متحدہ کے دفاتر اور انجمنوں میں کام نے راشد کو شاعری اور زندگی دونوں میں استحکام بخشا۔ وہ جکارتہ، پاکستان، واشنگٹن اور دیگر مراکز میں سال ہا سال اسی منصب پر فائز رہے جس پر وہ اب ایران میں متمکن ہیں۔ ان کی وسیع آفاقی نظر جو جنگ، استعمار اور غربت کے خلاف ہے، ۱۹۵۲ء سے مختلف مقامات پر اقوام متحدہ کی تفویض کردہ ذمہ داریوں کے نتیجے میں کامل تر ہو گئی ہے، اب ایک بہت پرکشش اجتماعی نظریے کی تشویق دلاتی ہے یعنی ''ایشیائی قوموں کا اتحاد ـــــ ایشیا اہلِ ایشیا کے لیے'' (۱۹) اور شاید ان کی اس کیفیت نفسی کی سب سے مضبوط دلیل یہ رہی ہوگی جو انھوں نے بہ چشمِ سر دیکھی ہے کہ دو ارب سے زیادہ انسان اب اس برِعظیم میں زندگی بسر کرتے ہیں اور دیگر منطقوں میں آباد انسانوں کی مجموعی تعداد کے برابر، [مگر] متعدد مصائب و مشکلات میں گرفتار ہیں۔ ان کی خوبصورت نظم 'اسرافیل کی موت' جو الگ سے نقل کی جا رہی ہے، بہت سے حقائق اور اسرار کی آئینہ دار ہے کہ شاید سوائے اس زبان کے جس میں وہ لکھی گئی ہے، قابلِ بیان نہ ہوگی۔

راشد جب اپنی شاعری میں موجود عشق اور عشقیہ مضامین کی بات کر رہے تھے، اپنی اطالوی بیوی (۲۰) اور چھ بچوں (۲۱) کا ضمناً ذکر کرتے ہوئے معنی خیز انداز میں مسکراتے ہوئے گویا ہوئے:

''جب ہم جوان تھے تو ہمارے لئے فقط عشق اور عورت [اہم تھے] اور ہماری شاعری میں بھی یا عشق تھا یا عورت لیکن بعد ازاں دنیا دیکھی اور زندگی کے صدہا

رنگ اور عظیم تر اور بزرگ تر عشق و عین نگاہ میں آئے اور یوں اجتماعی احساسات اور انسانی عواطف ہماری شاعری میں سما گئے اور اب اپنے عہد کی شاعری کی انسانی مسؤلیت یعنی شعر برائے خدمت انسانیت کے سوا ہمیں کچھ نہیں سوجھتا۔"

اور شاعری کی مسؤلیت کی انجام دہی کے ضمن میں ان کی آرزوئیں ایک لطیف نظم 'تمنا کے تار' میں بہ خوبی آئینہ ہوتی ہیں۔ (۲۲) ہمارے یار گرامی فریدوں گرگانی نے جنہوں نے راشد کی 'اسرافیل کی موت' کا اردو سے فارسی ترجمہ کیا تھا، اس نظم کا بھی بڑا عمدہ ترجمہ مہیا کیا ہے۔ آیئے اسے مل کر پڑھتے ہیں اور شاعر کی شریف و جمیل نصب العینوں سے آگاہی حاصل کرتے ہیں۔

راشد کی نظموں 'اسرافیل کی موت' اور 'تمنا کے تار' کے فارسی تراجم:

مرگ اسرافیل

برمرگ اسرافیل اشک فرو ریزید
زیرا آن راز دار خدایان
آن خداوند سخن
آن روح جاوید آواز انسانی
آن ندای پیکران آسمانها
بیائید براین خواب بی ہنگام اسرافیل
اشک بیفشانیم
او اکنون در آغوش کرنای خود آرمیدہ است
گوئیا کولاکی وی را،
برکرانہ افگندہ است
بیائید و بنگرید
چگونہ در آفتاب سوزان

امروز:
همچون سخنی ناتمام
خاموش است
برمرگ اسرافیل اشک فرو ریزید

نشانہ ای از نداهای غیبی بود
نداهای کہ از ازل تا ابد گستردہ است
فرشتگان برمرگ اسرافیل
حلقہ در حلقہ سوگواری می کنند
فرزند آدم:
گیسو بخاک آغشتہ و نزار است

روی شن های ساحل
آرام و خاموش
کرنا در بغل
خوابیدہ است
بیائید و ببینید
چگونہ دستار و گیسو
ریش و ابرو
بخاک آلودہ است
دستار و گیسوئی کہ
بود و نبود ما
در چین های آن بود
ببینید چگونہ کرنای او
دور از لبهایش
در فغانِ خود گم شدہ است
کرنای کہ دیر و زود
از وروشن بود
برمرگِ اسرافیل اشک بیفشانید
او تجسم ولولہ و زمزمہ بود
همہ خاموشند
واعظ شهر برمنبر چہ خواہد گفت
حال کہ مرغان

دیدگان حضرتِ باری
تاراست
دیگر از آسمانها
صفیری بگوش نمی رسد
دیگر از عالم لاهوت
نفیری نمی آید
با مرگ اسرافیل
روزی بر آوازها بستہ شد
روزی خنیاگران و روزی چنگها
دیگر نغمہ پرداز چہ بخواند؟
و چگونہ نغمہ پردازی کند
اکنون کہ تار دلها نمی لرزد
رامشگر چگونہ از شور بلرزد
و خنیاگر چگونہ پای کوبی کند؟
دیگر آوایی
از فرش و در و دیوار بزم خانہ ها
برنمی خیزد
اکنون کہ آستانہ و گنبد و مینار

وآن آخرین ملجای ما
گم شدہ اند

درخانه و کهسار خاموش مانده اند
صیاد فکر چگونه دام می گستراند؟
مرگ اسرافیل
مرگ گوش شنوا و لب گویا بُود
مرگ چشم بینا و دل دانا بُود
آن همه های وهوی درویشان
——— از او بُود
آن همه گفت و شنود صاحبدلانی
——— از او بُود
صاحبدلانی که امروز
سرمه در گلو و گوشه گیرند
اکنون آن همه یاهوها
آن همه یاربها
گم شده اند
هر آوای کوی و برزن
از مرگ اسرافیل
ساعات جهان ما را خواب برده
وقتِ ما به سنگ در آمده
گویا اواها را کسی بلعیده
تنهائی اس که کمال حسن
از یاد برده است
سکوتی که نام ما
از یاد رفته است
پس از مرگ اسرافیل
فرمانروایان جهان
فقط از دهان بندی
رویائی خواهند داشت
خواب آن خداوندی را خواهند دید
که بتواند حتی یک نجوا را
بگوش شنود

ترجمه: فریدون گرگانی

ژولیده تارهای آرزو

ژولیده تارهای آرزو
چه درهم گره خورده است
نادیده تارهای آرزو
دوش مردمی از ستارگان فرود آمدند

و اکنون تمامی گویند
رها سازید ژولیده تارهای آرزو را
بگشائید گره ها را
راست سازید این تارها را
همچو اشعهٔ ستارگان
تا نبارد از ستارگان تیرها
که، نی برجای ماند آرزوها
نی، تارهای آرزو
ما نیک میدانیم
تارهای آرزو یمان ژولیده است
لیک، این رهروان از ستاره آمده
آرزو را نمی شناسند
و راز ژولیدگی تارهای آن را
نمی دانند
آرزو کالای گرانبهای جهانِ ماست
کالای گرانبهای جهانِ فانیِ ماست
لیک این رهروان از ستاره آمده
به زنجیر ابدیت گرفتار اند
گفتم بدیشان
ای مریخیان
نمی دانیم از کدام ستاره ها اید
لیک می گوئیم
با احترام و چاپلوسی
ای مریخی های عزیز
مگر رنگِ تارهای آرزو را
نمی بینید
شاید ایشان ران
به رنگها
رغبتی نباشد
شاید رنگها را
درک نکنند
چون فراق و وصالشان
دیگر گون است
ماه و سالشان
دیگر گون است
لیک باز بدیشان می گوئیم
اے مریخیان
مگر ندیده اید رنگِ بازوان پریشان را
مگر ندیده اید رنگِ چشمِ مست عاشقان را
مگر ندیده اید رنگ گناه ها را

ترجمه: فریدون گرگانی

حواشی وتعلیقات

۱ مقالے کا عنوان تھا: ''پاکستان کے نیما یوشیج کے ارشادات'' ——— ایک تجزیہ، ایک محاکمہ۔

۲ بحوالہ ن م راشد۔ ایک مطالعہ۔ (مرتبہ جمیل جالبی)۔ ۲۴۔ جولائی ۱۹۶۸ء۔ ص ۱۲

۳ ایران میں اجنبی۔ باراوّل، ۱۹۷۵ء۔ ص ۹۹، ۱۰۰

۴ ایضاً۔ ص ۱۰، ۱۱

۵ ''نیما یوشیج'' کے ضمن میں معلومات کے لیے بازیافت، شمارہ ۱۳ میں راقم کے مقالے کے ص ۳۵۵۔ ۳۵۷ اور ص ۳۶۳، ۳۶۵ ملاحظہ فرمائیے۔

۶ اس ضمن مین ''ایران میں اجنبی'' کی نظمیں 'من وسلویٰ'، 'نارسائی'، 'کیمیاگر' اور 'تیل کے سوداگر' خصوصیت سے لائقِ ذکر ہیں۔ یہ نظمیں شاعر کی حریت کیشی، دردمندی اور استعمار دشمنی کی روشن برہان ہیں۔

۷ ایران میں راشد کا دوبارہ تقرر ۱۹۶۷ء میں بطور ڈائریکٹر ایران انفارمیشن سنٹر تہران، ہوا۔

۸ یہ مصاحبہ ''نیا دور'' کراچی کے شمارہ ۴۹-۵۰ میں شائع ہوا اور بعد ازاں ''لا=انسان'' میں۔ چھتیس صفحات پر مشتمل یہ مصاحبہ راشد کی شخصیت اور فن کی کئی پرتیں کھولتا ہے۔

۹ راشد کا یہ کہنا کہ انھوں نے فارسی میں بہت کم شاعری کی ہے، اس اعتبار سے انکشاف کا درجہ رکھتا ہے کہ ان کی فارسی شاعری کا کوئی نمونہ کم از کم راقم کے مطالعہ میں نہیں آیا۔ ممکن ہے راشد کا یہ انکشاف ان کے محبوں کو مہمیز کرے اور یوں ان کی فارسی شاعری کے کچھ نمونے منصۂ ظہور پر آجائیں۔

۱۰ فارسی اور خصوصاً اس کے کلمات وتراکیب نیز تعبیرات کی طرف راشد کے غیر معمولی میلان کو سب سے پہلے پطرس نے اپنے لطیف انداز میں ہدفِ تنقید بنایا۔ اس ضمن میں ''ایران میں اجنبی'' میں پطرس کا دیباچہ ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔ آفتاب احمد کو بھی راشد سے شکایت رہی کہ راشد نے ''اردو میں فارسی شاعری کی ہے۔'' ''میرے خیال میں یہ شکایات وزن نہیں رکھتیں۔ فارسی زبان وادب راشد کی

تیغِ شاعری کا جوہر ہے اور اسی سے اس شمشیر آب دار میں کاٹ اور کرشمہ کاری پیدا ہوئی ہے۔

راشد نے اس مصاحبے میں اپنے اوپر لگائے گئے اس ''اتہام'' کا ذکر اپنے اُس معروف مکتوب میں بھی کیا ہے جو سلیم احمد کے مضمون ''نئی نظم اور پورا آدمی'' مطبوعہ ''نیا دور'' کراچی سے متاثر اور مسرور ہوکر راشد نے انھیں لکھا تھا اور جو ''نیا دور'' ہی میں شائع ہوا۔ اس مکتوب سے پتا چلتا ہے کہ معترضین میں سے ایک نے فارسی لغات وتراکیب کی طرف ان کے میلان کے باعث انھیں ناسخ سے مشابہ قرار دیا تھا۔ اپنے خط میں راشد نے اپنے دفاع میں کئی پتے کی باتیں کیں۔ مثلاً لکھتے ہیں:

''اول تو اس پر حیرت ہوتی ہے کہ ہمارے نقاد خود سال میں ایک آدھ نیا لفظ سیکھنے سے کیوں گھبراتے ہیں۔ دوسرے کوئی لفظ اپنی جگہ اجنبی یا مشکل نہیں ہوتا۔ اس کا اجنبی یا مانوس ہونا اور اس کا مشکل یا آسان ہونا سیاق وسباق پر منحصر ہے بلکہ آج کل کی زبان میں پوری نظم کی فضا پر منحصر ہے۔ کسی نقاد نے آج تک یہ کیوں نہیں لکھا کہ فلاں لفظ فلاں نظم کے سیاق وسباق یا اس کی فضا سے لگا نہیں کھاتا۔ تیسرے ہم غالب کے اجنبی الفاظ یا ایذرا پاؤنڈ کے نامانوس لغت کیوں کر ہضم کر جاتے ہیں۔ صحیح بات یہ ہے کہ کوئی بھی شاعر ایسا نہ ہوگا جسے اظہار کی دقتوں کا سامنا ہوا اور وہ ایک حد تک نامانوس الفاظ کا سہارا نہ لے۔''

[مقالات راشد۔ مرتبہ: شیما مجید۔ ص ۷۳]

اہلِ نظر جانتے ہیں کہ زبان مسلمہ طور پر اظہار کا ناقص میڈیم ہے اور شاعر اور صوفی دونوں اس مشکل سے دوچار رہے ہیں کہ اپنے عمیق اور تہ دار خیالات ومحسوسات کو کیسے مؤثر ترین پیرائے میں بیان کریں۔ صوفی کی یہ مشکل بعض اوقات ''شطحیات'' کی صورت میں اور شاعر کی مشکل مغلق اور پیچیدہ لغات وتراکیب وغیرہ کے پیرائے میں ظہور کرتی ہے۔ شاعری میں لفظ ولغت کا مسئلہ ایک تفصیلی مبحث کا متقاضی ہے جس کا یہ موقع نہیں۔

۱۱ یونیورسٹی نہیں، گورنمنٹ کالج لائل پور، (حال فیصل آباد)۔ یہاں اور مضامین کے علاوہ راشد نے فارسی بھی پڑھی۔

۱۲ ''شاہکار'' کے مدیر تاجور نجیب آبادی تھے۔ ۱۹۳۵ء میں راشد نے اس کی نائب ادارت کی ذمہ داری سنبھالی۔

۱۳ راشد نے گورنمنٹ کالج کے میگزین ''راوی'' کے اردو حصے کی ادارت کے فرائض ۱۹۳۱ء- ۱۹۳۲ء کے دوران انجام دیے۔

۱۴ نخلستان کی ادارت کا زمانہ ۱۹۳۲ء- ۱۹۳۴ء کا ہے۔

۱۵ اکال گڑھ (موجودہ نام علی پور چٹھہ) ایک میدانی قصبہ ہے، کوہستانی شہر نہیں۔

۱۶ ''اکال'' میں الف نفی کا ہے لہٰذا اکال کا معنی ''بے وقت'' ہے۔ شاید اسی نسبت سے شاہ رخ ارشاد نے اسے ہیشگی (جاویدان) کے مترادف ٹھہرایا ہے۔ منفی معنوں میں ''اکال'' بے محل، بے موقع اور برے وقت کے لیے بھی مستعمل ہے۔

۱۷ ایران میں راشد کے پہلے قیام کا زمانہ ۱۹۴۴ء سے ۱۹۴۶ء تک کا ہے۔

۱۸ ''ماورا'' کی اولیں اشاعت مکتبۂ اردو لاہور کے زیر اہتمام ۱۹۴۱ء میں ہوئی۔

۱۹ اس ضمن میں راشد کی نظم 'نارسائی' کی درج ذیل سطریں کس قدر قابلِ توجہ اور راشد کے عہد کے ضحاک کی نسبت ہمارے عہد کے ''ضحاکِ اعظم'' پر کہیں زیادہ خوبی سے منطبق ہوتی ہیں:

.....''اور اب عہدِ حاضر کے ضحاک سے رست گاری کا رستہ یہی ہے
کہ ہم ایک ہو جائیں ہم ایشیائی
وہ زنجیر جس کے سرے سے بندھے تھے کبھی ہم
وہ اب سست پڑنے لگی ہے
تو آؤ کہ ہے وقت کا یہ تقاضا
کہ ہم ایک ہو جائیں ہم ایشیائی''

۲۰ شیلا راشد کے والد اطالوی اور والدہ انگریز تھیں۔

۲۱ پہلی بیوی سے راشد کے پانچ بچے نسرین، یاسمین، شاہین، شہریار اور تمرین اور شیلا سے ایک بیٹا نزیل ہے۔

۲۲ مشمولہ لا=انسان۔ الشال۔ ص ۹۱-۹۳

ن م راشد اور حیران و پریشان عورت

فہمیدہ ریاض

Fahmida Riaz unfolds Rashed's portrayal of the opposite sex in his poetry. She considers his treatment of 'woman' as a mere 'object of use' in his poems. His outlook was conventional in this regard, she argues, as against his otherwise modern outlook, especially in the structure and construction of his verse, which undoubtedly marks the beginning of modern poetry in Urdu.

اردو ادب کے ہر سنجیدہ اور باذوق قاری نے جدید اردو شاعری کے تین جانے مانے ستون، فیض، میرا جی اور ن م راشد کو بغور پڑھا ہے۔ ان تینوں نے ہماری شاعری میں صرف اصناف کی ہی نہیں، نئی فکر کی بنیادیں بھی رکھی تھیں۔ آج بھی انھیں اگر کوئی خاتون قاری پڑھے تو وہ فیض کے کلام میں ''حبیبِ عنبر دست'' کے لئے شاعر کے باوقار جذبات کو محسوس کر سکتی ہے۔ وہ دیکھ سکتی ہے کہ فیض کے کلام میں ''عورت'' وہ محبوبہ ہے جس کے عشق نے انھیں ایک نئے ڈھنگ سے زندگی کرنا سکھایا۔ جس تعلق میں شاعر نے:

عاجزی سیکھی، غریبوں کی حمایت سیکھی
یاس و حرمان کے، دکھ درد کے معنی سیکھے

میرا جی کی شاعری میں عورت کا جو تصور ہے اس پر میں اپنا ایک نقطۂ نظر پیش کر چکی ہوں لیکن تینوں میں ن م راشد ایسے شاعر ہیں جن کے کلام میں تصورِ زن پر صرف افسوس ہو سکتا ہے۔

ن م راشد نئے اردو ادب کے عہد ساز شاعر ہیں۔ ایک نہایت مضبوط، روشن دماغ کے مالک، جنہوں نے جرأت مندی اور اعتماد سے اس وقت تک مروجہ اور کافی فرسودہ فکر و اسلوب کی دیواریں توڑ کر شاعری کے لئے ایک بالکل نیا راستہ نکالا تھا۔ اس لحاظ سے وہ ایک پختہ انقلابی تھے (خواہ سیاسی وجوہات کی بنا پر وہ اپنے لئے یہ لقب پسند نہ کرتے)۔

لیکن جہاں تک عورت کا تصور ہے، تو وہ ان کے کلام میں، نہ صرف آغاز میں بلکہ بعد کے ادوار میں بھی ایک گوشت کی گٹھری سے آگے نہ بڑھا۔ اردو شاعری کے جدید دور کے اس تیسرے بانی، یعنی راشد صاحب نے عورت کو کس طرح پیش کیا اس کا جائزہ لینے سے قبل مناسب ہوگا کہ ہم پہلے ان کی شخصیت سے متعارف ہو جائیں۔

ن م راشد (نذر محمد راشد) ۱۹۱۰ء میں گجرانوالہ میں پیدا ہوئے تھے۔ ابتدائی تعلیم انھوں نے گجرانوالہ میں ہی حاصل کی جو اس وقت ایک چھوٹا سا قصبہ تھا۔ غالباً یہی ماحول تھا جس میں راشد صاحب نے اس وقت کی نیم سیاسی اور نیم مذہبی تنظیم، ''خاکسار تحریک'' میں شمولیت اختیار کی۔ وہ اس کے پر جوش رکن تھے اور تنظیمی درجہ بندی میں ''سالار'' کے عہدے تک جا پہنچے تھے۔ لیکن ثانوی تعلیم کے لئے لاہور میں گورنمنٹ کالج تک پہنچتے پہنچتے جواں سال راشد کے ذہن و قلب میں ایک انقلاب برپا ہو چکا تھا۔ لاہور میں قیام کے دوران (جہاں انھوں نے ۱۹۳۲ء میں اقتصادیات میں ایم اے کیا) ان کی شاعری منظرِ عام پر آ چکی تھی اور وہ پورے جوش و خروش کے ساتھ اردو ادب کے ''طیش میں آئے نوجوان'' (angry young man) کی حیثیت سے اپنی صلاحیتوں کا لوہا منوا چکے تھے۔ اس وقت کے ادبی جریدوں میں شائع ہونے والی ان کی ہر نظم حیرت، مسرت اور سنسنی کی ایک بڑی لہر پیدا کر رہی تھی (جیسا کہ ہمیں اس دور کے رسائل اور ادبی تحریروں سے پتا چلتا ہے)۔ ان کا پہلا مجموعہ کلام ''ماورا'' ۱۹۴۱ء میں شائع ہوا تو اسے ہاتھوں ہاتھ لیا گیا تھا۔

لیکن اس ساری انقلابیت کے باوجود، ان کی نظم 'انتقام' پڑھ کر قاری حیران و پریشان ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ جب وہ کہتے ہیں:

اک برہنہ جسم اب تک یاد ہے

میرے ہونٹوں نے لیا تھا رات بھر
جس سے اربابِ وطن کی بے بسی کا انتقام

تو ہمیں ایک ایسے ذہن کا عکس نظر آتا ہے جو پوری دلجمعی کے ساتھ عورت کے جسم کو (خواہ دشمن یا مخالف قوم کی ہی کیوں نہ ہو) انتقام کا ذریعہ بنانا روا سمجھتا ہے۔ دشمن قوم سے ''اربابِ وطن کی بے بسی کا انتقام'' لینے کے لئے آخر وہ اس قوم کے کسی مرد کا انتخاب کیوں نہیں کرتا؟ انگریزوں کی غلامی کے دور میں اصل مسئلہ یوں بھی آزادی حاصل کرنا، اور اربابِ وطن کی بے بسی کو ختم کرنا تھا، نہ کہ انتقام لینا۔ ان کے ہی ہم عصر، سعادت حسن منٹو کی کہانی 'نیا قانون' کا کوچوان ہیرو جب ٹھوکر مارنے والے گورے پر چابک برسا دیتا ہے تو وہ بھی ہندوستانیوں کی بے بسی کا غصہ اتار رہا ہے لیکن یہ فرق بھی قابلِ غور ہے کہ وہ انتقام نہیں لے رہا۔ بلکہ سزا دے رہا ہے، اور انتقام اور سزا میں بہت بڑا اخلاقی فاصلہ ہوتا ہے۔

فرائڈ کے بعد آنے والے معروف ماہرین نفسیات، خصوصاً ایرک فرام نے اس مسئلہ پر سیر حاصل بحث کی ہے کہ کسی فرد کی ذہنی twist کس طرح جنسِ مخالف سے محبت یا جسمانی تعلقات کو ایک سکون بخش، خوشگوار عمل کے بجائے نفرت اور غصے کے اظہار کا ذریعہ بنا سکتی ہے(۱)۔ اس کے پیچھے اس فرد کی ناطاقتی کا یقین ہوتا ہے۔ سیکس اور جنسِ مخالف، یعنی عورت کی طرف روّیہ اس پیچیدہ عمل کے ذریعے ہی متعین ہوتا ہے۔ یہ ''احساسِ ناطاقتی'' ن م راشد کے کلام کی زیریں رو ہے اور اسی نے ان کی شاعری کی عورت تخلیق کی ہے۔

شاعر کا یہ رویہ صرف انگریز/ حاکم قوم کی عورت تک محدود نہ تھا۔ ''ماورا'' ہی کی ایک دوسری نظم 'بیکراں رات کے سناٹے میں' مذکورہ بالا twist یا نفسیاتی گرہ کی ایک اور مثال مل سکتی ہے۔ اس کے اختتام پر وہ لکھتے ہیں:

ایک لمحے کے لئے دل میں خیال آتا ہے
تو مری جان نہیں
بلکہ ساحل کے کسی شہر کی دوشیزہ ہے

اور ترے ملک کے دشمن کا سپاہی ہوں میں
بے پناہ عیش کے ہیجان کا ارماں لے کر
اپنے دستے سے کئی روز سے مفرور ہوں میں

یہ نکتہ قابلِ غور ہے کہ وہ صرف سپاہی نہیں ''دشمن ملک کا سپاہی'' بننا چاہتے ہیں۔ یہاں یہ تصور زیادہ واضح ہو کر سامنے آتا ہے کہ نظم کا واحد متکلم عورت کے ساتھ جسمانی تعلق صرف rape کے ذریعے ہی قائم کر سکتا ہے۔

یہ پوری نظم جس کا آغاز ''تیرے بستر پہ مری جان کبھی'' جیسی صاف گو سطر سے ہوتا ہے جو ہمیں شاعر، یا نظم کے واحد متکلم ہیرو کے ذہن و دل کی کسی خوشگوار کیفیت سے آشنا نہیں کرتی۔ وہ یہ تو ضرور لکھتے ہیں کہ ''جذبۂ شوق سے ہو جاتے ہیں اعضا مدہوش'' لیکن ساتھ ہی یہ بھی اضافہ کرتے ہیں کہ ''ذہن بن جاتا ہے دلدل کسی ویرانے کی''۔ سوچنے کی بات ہے کہ آخر ایسے موقع پر شاعر کا ذہن ایسے بوجھل پن اور بے کیفی کا شکار کیوں ہو جاتا ہے؟ اس موقعے پر ان کا دماغ کہیں اور ہے۔

عورت ان کے لئے ایک ہستی نہیں، ایسی شے ہے جو ان کی توجہ کی مستحق تک نہیں۔

ن م راشد جو نہایت جدید شعری حسیات کے مالک تھے، جنہوں نے اردو ادب کو بہت حسین و جمیل فکر انگیز اور لازوال نظمیں عطا کی ہیں، عورت کی حد تک ایسے قصباتی ذہن، بلکہ ''ذہنیت'' کا مظاہرہ کرتے ہیں کہ ''آدم نو'' کا جشن منانے والے اس بہت اچھے شاعر کا کلام، عورت کو اولادِ آدم تک نہیں گردانتا۔ وہ فوری ضرورت پوری کرنے کا ایک ذریعہ تو بن سکتی ہے، لیکن وہ پسند نہیں کرتے کہ عورت بات چیت بھی کرے۔ اسے وہ وقت کا زیاں سمجھتے ہیں:

رہنے دے، اب کھو نہیں باتوں میں وقت
اب رہنے دے
وقت کے اس مختصر لمحے کو دیکھ
تو اگر چاہے تو یہ بھی جاوداں ہو جائے گا
(طلسمِ جاوداں)

۱۹۴۳ء میں راشد صاحب نے آل انڈیا ریڈیو کی ملازمت اختیار کر لی۔ وہ کچھ عرصے دہلی میں رہے اور انٹر سروسز پبلک ریلیشنز ڈائریکٹوریٹ میں کیپٹن کے عہدے پر فائز ہوئے۔ دوسری جنگ عظیم شروع ہو چکی تھی۔ ملازمت کے سلسلے میں انھوں نے مشرقِ وسطیٰ کے چند ممالک کا سفر کیا اور کچھ عرصے تک ایران میں رہے۔ تقسیمِ ملک کے بعد انھوں نے پاکستان کا انتخاب کیا اور ریڈیو پاکستان سے وابستہ ہو گئے۔ اس مختصر دور میں، بسلسلۂ ملازمت ان کا لاہور، پشاور اور کراچی میں قیام رہا۔ لیکن جلد ہی (۱۹۵۱ء میں) انھیں اقوام متحدہ میں ملازمت مل گئی اور بیرون ملک چلے گئے۔

ان کا دوسرا مجموعہ کلام ''ایران میں اجنبی'' ۱۹۵۵ء میں شائع ہوا۔ راشد صاحب کا شگفتہ مزاج اور شریر جدت طرازی اس مجموعے میں جا بجا چھلکتی ہے۔ وہ غالباً اردو کے پہلے شاعر تھے جنہوں نے بے تکلفانہ اپنے کلام میں چھوٹی چھوٹی دلچسپ حکایتوں کو منظوم کیا۔ ''عورت'' ان نظموں میں بہر حال اہمیت نہیں رکھتی۔ کچھ نسوانی کردار، پارٹیوں اور عیش کوشی کی داستان سناتی ایک آدھ نظم میں کہیں دور، فاصلے پر کمرے میں داخل ہوتی یا باہر جاتی نظر تو آتی ہیں، لیکن یہاں بھی وہ کچھ مکار دکھائی دیتی ہیں:

وہ کولہے ہلاتی تھی، ہنستی تھی
اک سوچی سمجھی حسابی لگاوٹ سے
(ہمہ اوست)

یا اپنی ہپوکریسی اور حیوانی برانگیختگی سے حیران کر سکتی ہیں۔ جب ان کی نظم کے ایک کردار 'حسن' کے رُخ و دست و بازو/خراشوں سے یوں نیلگوں ہو رہے تھے، تب ان کا سبب پوچھنے پر وہ کہتا ہے:

---بس مجھے کیا خبر ہو؟
اگر پوچھنا ہے تو زہرہ سے پوچھو
مری رات بھر کی بہن سے

بات تو ہمیں آج بہت پست ذوقی کی معلوم ہوتی ہے، لیکن ہوسکتا ہے کہ ہمارے اس اچھے شاعر نے اس وقت کے ایران کے ایک طبقے میں اسی قسم کی منافقت کے مظاہرے دیکھے ہوں۔ لیکن کسی دوسری قسم کی عورت پر ان کی نظر ایران میں بھی نہ پڑی۔

اس کے بعد راشد کے دو آنے والے مجموعے ''لا = انسان'' (اشاعت ۱۹۶۹ء) اور ''گماں کا ممکن'' ہیں جو ان کے انتقال کے بعد ۱۹۷۷ء میں شائع ہوا۔ (۲)

ان دونوں مجموعوں میں راشد کا کمالِ فن اپنے عروج پر ہے۔ نہ صرف شاعری کی زبان نہایت تر و تازہ ہے بلکہ وہ اوزان کا اس قدر خلاقانہ استعمال کرتے ہیں کہ ان کی نظمیں عالمِ وجد میں رقص کرتی ہوئی، گنگناتی ہوئی قاری سے ملاقات کرتی ہیں۔ یہ دور تھا جب انھوں نے اردو ادب کو ایسی مکمل، بے نقص نظمیں دیں جو یادگار ہیں جن میں 'دل مرے صحرا نورد پیر دل'، 'مرگِ اسرافیل پر آنسو بہاؤ'، 'اے عشقِ ازل گیر و ابد تاب/ میرے بھی ہیں کچھ خواب'، 'اجل ان سے مل'، 'زندگی سے ڈرتے ہو'، 'اے غزالِ شب'، 'وہی کشفِ ذات کی آرزو'، 'چلا آ رہا ہوں سمندروں کے وصال سے'، 'رات خیالوں میں گم'، 'اندھا کباڑی'، 'ابھرا تھا جو آواز کے نابود سے اک زمزمے کا ہاتھ' اور 'حسن کوزہ گر' جیسی نظمیں شامل ہیں۔ ان دونوں مجموعوں میں جو شاعری ہے وہ ایک ایسے آزاد ذہن کی تخلیق ہے جو گرد و پیش، زمان و مکاں کی زنجیریں توڑ کر زندگی کو نئی نکوری آنکھوں سے دیکھ رہا ہے۔ ان نظموں کا قاری گویا بسیط فضاؤں میں پرواز کر سکتا ہے اور شاعر کو فطرت کے عناصر، آگ، سمندر، ریگ کی مدح میں کسی ایسے قدیم انسان کی طرح جشن مناتے اور رقص کرتے ہوئے دیکھ سکتا ہے، جس نے کرۂ ارض پر پہلی بار قدم رکھا ہو اور اس کا جلال و جمال دیکھ کر خود رفتہ ہو گیا ہو۔

لیکن اس حقیقت کا کیا علاج کہ جہاں تک عورت کا تعلق ہے، تو اس پورے طویل دور میں وہ تقریباً ویسا ہی رہا جو 'ماورا' میں نظر آیا تھا۔ اگر کچھ فرق ہے تو اتنا کہ ''ماورا'' میں عورت ان کی ذہنی الجھنوں میں جکڑی ہوئی تھی، جب کہ اب وہ جہاں کہیں کسی نظم میں نظر آتی ہے تو نہایت

رسائی میں ہے۔ (علامہ مشرقی تو کہیں بہت پیچھے چھوٹ گئے)۔ بلکہ اگر کسی نے کبھی بھولے بھٹکے انکار کیا، شاعر نے برا منایا، اسے شخصیت کی خرابی سمجھا اور نصیحت کی:

جسم ہے روح کی عظمت کے لئے زینۂ نور
جسم اور روح کے آہنگ سے محروم ہے تو
ورنہ شب ہائے زمستاں ابھی بے کار نہیں
مسکرا دے کہ ہے تابندہ ابھی تیرا شباب

(حسنِ انساں: افلاطونی عشق پر ایک طنز)

ان کی نظم 'مسز سالا مانکا' کو لیجیے۔ اس نظم کا آغاز ایک اچھے خاصے شیخی خوارانہ انداز میں اس سطر سے ہوتا ہے کہ ''خدا حشر میں ہو مددگار میرا''۔

(گویا کہتے ہوں کہ واہ میری قسمت! اے قاری اور اے میرے دوستو، تم تو تصور بھی نہیں کر سکتے کہ اب میں تمھیں کیا سنانے والا ہوں) پوری نظم میں مسز سالا مانکا، گوشت کے اعضا کے سوا اور کچھ بھی نہیں۔ نہ اس کی کوئی شخصیت ہے، نہ کوئی احساس، حد تو یہ ہے کہ شاعر (یا واحد متکلم) خود بھی ہر جذبے سے عاری ہے۔ گو یہ نظم بالکل مختصر نہیں (۳۳ سطریں) لیکن نہایت گھن گرج والے مصرعوں، ''جنوبی سمندر کے لہروں کے طوفاں/ شمالی درختوں کے باغوں کے پھولوں کی خوشبو، وغیرہ کے باوجود جب وہ کہتے ہیں:

کہ دیکھا ہے میں نے
مسز سالا مانکا کو بستر میں شب بھر برہنہ
وہ گردن وہ بانہیں، وہ رانیں، وہ پستاں

تو یہ کسی ہوٹل کا مینو معلوم ہوتا ہے جہاں سے یہ اعضا تلے ہوئے یا بھنے ہوئے طلب کیے جا سکتے ہیں، اب یہ آپ پر منحصر ہے کہ اسے دسترخوان پر بیٹھ کر نوش کریں یا چھری کانٹے کے ساتھ کھائیں۔

راشد کے مجموعی کلام پر نظر ڈالیں تو ایک اور دلچسپ حقیقت کا انکشاف ہوتا ہے۔ یہ

دستور صدیوں سے چلا آ رہا ہے کہ ''عورت'' کو مختلف کیفیتوں یا آدرشوں کا سمبل بنایا جاتا ہے (نہ جانے کیوں؟) امریکہ میں آزادی کا مجسمہ ایک عورت کا ہی ہے جو سمندر میں مسافروں کو مشعل دکھا رہی ہے۔ انصاف کی بھی ''دیوی'' ہی ہوتی ہے جو ہاتھ میں ترازو لئے کھڑی ہے۔ ادب میں بھی مختلف کیفیات کو علامتی طور پر پیش کیا جاتا رہا ہے، حالانکہ اب یہ طریقہ کافی عرصے سے فرسودہ اور ایک حد تک متروک ہو گیا ہے۔ لیکن راشد اسے بہت موثر طریقے سے استعمال کرتے ہیں۔ لیکن انھوں نے ''عورت'' کو جن رمزی مفاہیم کی علامت بنایا ہے وہ ہمیشہ ناخوشگوار ہی ہیں۔ 'ابولہب کی شادی' میں وہ ابولہب کی دلہن ہے، جو سر پر ایندھن، گلے میں سانپوں کے ہار'' لا رہی ہے۔ زندگی ایک ایسی ''پیرہ زن'' ہے جو گلی کوچوں میں پرانی دھجیاں جمع کرتی ہے:

تیز غم انگیز، دیوانہ ہنسی سے خندہ زن
بال بکھرے، دانت میلے، ---
ان کی نظم 'سومنات' تو شروع ہی ان سطروں سے ہوتی ہے:
نئے سرے سے غضب کی سج کر
عجوزۂ سومنات نکلی

راشد کی جدید شعری حسیت انھیں اس قدیم تصور سے نجات نہیں دیتی کہ عمر رسیدہ عورت ایسی مکروہ بلا ہے جس سے گھن کھائی جائے اور خوفزدہ ہو جایا جائے۔ جب کہ عمر رسیدہ مرد کے لئے ان کے جذبات اس کے برعکس ہیں۔ راشد نے اپنے دل کو بھی ''صحرا نوردِ پیر'' کہا ہے، لیکن دیکھئے کہ وہ تو پوری زندہ دلی اور وقار کے ساتھ کس طرح ان کی نظم میں ''نغمہ در جاں، خندہ بر لب'' تمناؤں کے بے پایاں الاؤ کے قریب رقص کر رہا ہے۔

(کوئی بڑھیا اس الاؤ کے قریب ان کی شاعری میں نہیں آ سکتی، کہاں تمناؤں کا بے پایاں الاؤ اور کہاں ایک بوڑھی عورت! بھلا کوئی مناسبت ہے؟)۔

راشد نے ایک دو نظموں میں کچھ ایسے سمبل استعمال کیے ہیں جن کے معنی ہر قاری اپنی استعداد اور رجحان کے مطابق نکال سکتا ہے۔ ان میں 'ابولہب کی شادی' اور 'حسن کوزہ گر' ممتاز

ہیں۔ اس طرح کی اچھی نظموں کی سب سے بڑی خوبی بھی یہی ہے کہ وہ وضاحت سے کچھ بتائے بغیر ایسا تاثر قائم کرتی ہیں جو ذہن میں ان گنت معنی جگا سکتا ہے۔ پھر بھی انھیں واقعی de-code کرنے کے لئے محفوظ ترین راستہ یہی ہے کہ شاعر کے مجموعی کلام کی روشنی میں ان علامتوں کے معنی سمجھے جائیں۔ اس طرح ''حسن کوزہ گر'' شاعر کا اپنا وجود بھی ہو سکتا ہے اور اسلامی دنیا کا مہذب تخلیق کار بھی جبکہ جہاں زاد muse ہو سکتی ہے، یا خود اسلامی ممالک کا معاشرہ جس کے سامنے حسن کوزہ گر اشکبار ہے، ان کوزوں کے لئے جو برباد ہو گئے:

صراحی و مینا و جام و سبو اور فانوس و گلداں
مری ہیچ مایہ معیشت کے، اظہارِ فن کے سہارے
شکستہ پڑے تھے

اس نظم میں جہاں زاد ایک بے زبان ''دیوی'' کی طرح تو ضرور ہے، لیکن صورتِ حال یہاں بھی چنداں خوش گوار نہیں۔ ایک آہ و زاری کا موقعہ ہے۔ حسن کوزہ گر (۲) اور (۳) میں حسن، جہاں زاد کو کافی برا بھلا بھی کہتا ہے۔ یہ muse اسے اس کے ڈایلیما سے نجات دلانے سے معذور ہے بلکہ اپنا حسن کسی اور پر نچھاور کر رہی ہے۔ (رحمتیں ہیں تری اغیار کے کاشانوں پر!)۔

لیکن میں بھولی، راشد نے عورت کو ایک مثبت کیفیت کی علامت بھی بنایا ہے۔ ایک نظم میں (جی ہاں، صرف ایک) وہ ''آرزو'' جیسی جانفزا کیفیت کو پیش کرتی ہے۔ اس کے ہاتھ میں ایک شمع ہے۔ وہ:

---رات کو معبد سے نکل آتی ہے
جھلملاتی ہوئی اک شمع لیے

دل میں کہتی ہے کہ اس شمع کی لَو ہی شاید
دور معبد سے بہت دور چمکتے ہوئے انوار کی تمثیل بنے

آنے والی سحرِ نو یہی قندیل بنے

کتنی خوبصورت تمثیل ہے، آرزو کے ہاتھ میں یہ شمع اور یہ خیال کہ آنے والی صبح کا اجالا اسی سے پھوٹے گا! لیکن اس نظم کا عنوان ہے 'آرزو راہبہ ہے'۔ غور کرنے کی بات ہے کہ راشد کی نظم میں اس رتبے تک پہنچنے کے لئے عورت کو راہبہ بننا پڑا۔ کوئی کنواری، بیوہ، مطلقہ، کسی مثبت علامت کے درجے پر ان کی شاعری میں نہیں پہنچ سکی۔ یہ کتنی عجیب بات ہے اور کس رجحان کی نشاندہی کرتی ہے؟ کیا یہ ممکن ہے کہ بہ ایں ہمہ ماڈرنزم، اور بظاہر سیکس پسندی، ان کے اندر کوئی ایسا انسان بھی پوشیدہ تھا جو عورت ذات میں صرف راہبہ ہی کے لئے عزت محسوس کر سکتا تھا؟ کیا کہیں ان کے لاشعور کی گہرائیوں میں زن و مرد کا تعلق ایک ناپسندیدہ عمل تھا؟ حالانکہ شعوری طور پر وہ بعد کے مجموعوں میں ''ماورا'' کی حسرت ''گناہ ایک بھی اب تک نہ کیا کیوں میں نے'' کا پرزور مداوا کرتے نظر آتے ہیں۔ لیکن گناہ تو ہر حال میں گناہ ہے۔ کسی عمل کو گناہ سمجھ کر انجام دینا شاعر کو فطرت کی حسین ہم آہنگی سے نزدیک تر تو نہیں لا سکتا۔ تو کیا ہمارے اس بے مثال شاعر کے لاشعور کا کوئی گوشہ ایسا بھی تھا (کیا ہم کہیں کہ تاریک گوشہ) جس میں وجودِ زن ہی گناہ یا ناپسندیدہ جذبات و عمل کے ساتھ چسپاں ہو کر رہ گیا تھا۔ وہ خود بھی اکتا کر کہتے ہیں کہ:

شبِ گنہ کی لذتوں کا اتنا ذکر کر چکا
وہ خود گناہ بن گئیں

(حسن کوزہ گر ۳)

اب سوال یہ ہے کہ کیا راشد صاحب نے ''عورت'' کو بعد کی شاعری میں ''ذریعۂ گناہ'' کے علاوہ بھی کچھ سمجھنے کی کبھی کوشش کی؟ ایسا کوئی خاص سراغ ان کی شاعری میں ہمیں نہیں ملتا۔ صرف ایک نظم 'حسن کوزہ گر (۳)' میں، جو ان کے مجموعے ''گماں کا ممکن'' میں شامل ہے۔ حسن کی زبانی ہم اتنا سنتے ہیں کہ:

کہ تیری جیسی عورتیں، جہاں زاد۔
ایسی الجھنیں ہیں

جن کو آج تک کوئی نہیں سلجھ سکا
جو میں کہوں کہ میں سلجھ سکا تو سر بسر
فریب اپنے آپ سے!
کہ عورتوں کی ساخت ہے وہ طنز اپنے آپ پر
جواب جس کا ہم نہیں

اب سوال یہ بھی ہے کہ عورت کی جانب راشد صاحب کے اسی ذہنی رویے اور ان کے شعری ''پرسونا''، ان کی مجموعی شاعری کے چہرے مہرے کے درمیان کوئی رابطے کی کڑی ہے؟ جب ہم ان کی مجموعی شاعری پر نظر ڈالتے ہیں تو سب سے زیادہ اہم اور دلچسپ انکشاف تو یہ ہوتا ہے کہ ان کی شاعری کے بارے میں عام خیال کے بالکل برعکس، راشد صاحب کی شاعری صرف داخلیت اور درونِ ذات کے نظارے، یا فن برائے فن پر ہرگز مشتمل نہ تھی۔ جیسا کہ ان کے زیادہ تر شائقین کا دعویٰ ہے، جسے وہ ''سیاسی شاعری'' اور ''وقتی شاعری'' کے خلاف پیش کرتے رہتے ہیں، وہ اوّل تا آخر ایک گہرا سیاسی احساس رکھتے تھے اور اپنی شاعری میں انھوں نے اس کا اظہار مسلسل کیا ہے۔ ''ایران میں اجنبی'' کی بیشتر نظمیں ایران کے سیاسی حالات پر واشگاف طنز ہیں جو علامتی انداز میں نہیں لکھی گئیں بلکہ اس کے لئے وہی اسلوب اختیار کیا گیا ہے جسے ترقی پسند ادب کے مخالفین ''صحافتی، اکہرا'' اور نہ جانے کیا کیا کہتے ہیں۔ ''لا = انسان'' اور ''گماں کا ممکن'' میں بیشتر نظمیں سیاسی نوعیت کی ہیں جو ایک گہرے دکھ اور کرب کا اظہار کرتی ہیں۔ ان کی بنت بعض نظموں میں نہاں اور بعض میں بالکل عیاں ہے، جب وہ کہتے ہیں ''ہمیں معری کے خواب دے دو'' (وہ حرف تنہا، لا = انسان) یا ''اندھیرے میں یوں چمکیں آنکھیں کالے غم کی/ جیسے وہ آیا ہو بھیس بدل کر آمر کا'' تو کوئی پیچیدہ علامت استعمال نہیں کر رہے ہیں۔ یہ نکتہ نظر ذہنی اور فکری آزادی کا تو ضرور تھا، وہ اپنی نظموں میں بار بار آمریت کی مذمت کرتے ہیں اور اسے یہ دیو کا سایہ قرار دیتے ہیں۔ ان کا سماجی آدرش (غالباً) مغربی طرز کا جمہوری نظام تھا جہاں ''نمرود کی خدائی'' نہ ہو۔ (لیکن وہاں تک بھی آخر کیسے پہنچا جائے؟) سوشلسٹ نظام، خصوصاً جو روس میں مروج تھا،

کے لئے ان کی نفرت بھی صاف نظر آتی ہے۔ جس کی وجہ وہ یہی بیان کرتے نظر آتے ہیں کہ وہاں ''آزادی'' نہیں تھی اور ایک گھٹن چھائی ہوئی تھی۔ لیکن اس ساز ینے میں جو سُر ایک زیریں رو کی مانند رواں ہے وہ مایوسی کا ہے جسے ان کا کٹیلا طنز اور حسِ ظرافت کچھ دھیما بناتے ہیں۔ اور ہم 'اجل ان سے مل' جیسی عمدہ نظمیں پڑھتے ہیں:

بڑھو تم بھی آگے بڑھو

بڑھو، تو تو نگر گداؤ

اجل سے ہنسو اور اجل کو ہنساؤ

اس مایوسی کو ان کی بعض نظموں کی آخری بے جان رجائی سطور مسترد نہیں کرتیں۔ مضمون کے آغاز میں جو احساسِ ناطاقتی کا ذکر کیا گیا تھا اسے کلیشے نہ سمجھئے۔ اس کا تعلق مرد و زن کے رشتے سے ہے بھی نہیں۔ وہ تو ان کی بعد کی نظموں میں گویا چٹکی بجاتے میسر آنے والی شے ہے۔ راشد کی نظموں کا احساسِ ناطاقتی قومی اور نسلی کم رتبگی اور کمتری میں پیوست ہے۔ گو یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ ''قوم'' کسے سمجھتے تھے۔ غالباً مسلمانوں کو۔۔۔ راشد کا کلام پڑھتے ہوئے یہ خیال آتا ہے کہ اپنی بے پناہ قادرالکلامی کے باوصف وہ علامہ اقبال کے اگر جانشین نہیں تو پیروکار تو بن ہی سکتے تھے۔ اس طرح ہم پاکستانیوں کو حفیظ جالندھری سے بہت بہتر قومی شاعر نصیب ہو جاتا۔ لیکن یہاں مشکل یہ پڑتی تھی کہ راشد ''مذہبی'' قطعی نہ تھے۔ نہ روایتی طور پر اور نہ ہی کسی اور طریقے سے۔ وہ بیسویں صدی کے ایسے حقیقت پسند تعلیم یافتہ انسان کی نمائندگی کرتے ہیں جو ''فرشتوں کے کاندھوں پر خدا کا جنازہ'' نکلتے دیکھ چکا ہے (ماورا) اور ''نور کے ناشتے'' میں دلچسپی نہیں رکھتا جس کا اظہار ان کے بعد کے زمانے کی نہایت لطیف، خوبصورت اور شرارت سے متبسم نظم 'سفرنامہ' میں ملتا ہے:

وہ تمام ناشتہ

اپنے آپ کی گفتگو میں لگا رہا

''ہے مجھے زمیں کے لئے خلیفہ کی جستجو

کوئی نیک خو

جو مرا ہی عکس ہو، ہو بہو

تو تمام ناشتہ چپ رہے

وہ جو گفتگو کا دھنی تھا

آپ ہی گفتگو کا دھنی تھا

آپ ہی گفتگو میں لگا رہا

بڑی بھاگ دوڑ میں

ہم جہاز پکڑ سکے

اسی انتشار میں کتنی چیزیں

ہماری عرش پہ رہ گئیں

وہ تمام عشق وہ حوصلے

وہ مسرتیں وہ تمام خواب

جو سوٹ کیسوں میں بند تھے

(سفرنامہ)

بیسویں صدی کے نصف آخر حصے میں اس مابعد جدید انسان کا المیہ صرف یہ نہ تھا کہ خدا اپنی خدائی سے رخصت ہو گیا تھا۔ ان میں سے دانشوروں کا ایک قابلِ ذکر حصہ انسانیت کے آدرشوں کو بھی یوٹوپیائی ہی سمجھنے لگا تھا (جب کہ متوازی خطوط پر ایک حصہ ژاں پال سارتر کی طرح دنیا کے افتادگانِ خاک کی پرجوش حمایت کے لئے متحرک بھی ہو گیا تھا) راشد مزاجاً سارتر کی بہ نسبت کامیو سے نزدیک تر تھے۔ وہی دیوارِ سسی فس ان کے کلام میں آسمان تک بلند ہوتی نظر آتی ہے۔ لیکن راشد مغربی انسان نہ تھے۔ وہ ایک رنگدار، پوسٹ کولونیل، زبوں حال مسلمان

معاشرے کے فرزند تھے اور آرزوؤں اور آدرشوں سے دستبردار نہ ہونے پر مجبور تھے۔ لیکن انھوں نے اپنے معاشرے کو گردوپیش سے جوڑ کر نہ دیکھنے کا انتخاب کیا تھا (ان کے کلام میں کہیں بھی اس طویل دور میں مشرق بعید، افریقہ اور جنوبی امریکہ میں اٹھنے والی طاقت ور آزادی کی تحریکوں کا کوئی مبہم سا پرتو بھی نہیں ملتا، گویا یہ سب کسی دوسرے کُرے پر ہو رہا تھا) یہ خود میں مرکوز جانبداری ان کی ابتدائی نظموں میں بھی نظر آتی ہے۔ اس مضمون میں اوپر جس نظم 'سومنات' کا ذکر ہے وہ ہندوستان کی تحریکِ آزادی کا بیان ہے۔ یہ عین ممکن ہے کہ اس دور میں ہندوستان میں آبادی کی ہندو اکثریت اور مہا سبھا جیسی فرقہ پرست تحریکوں کی اشتعال انگیزی کے باعث برصغیر کے مسلمانوں کو یہ تحریک صرف ہندوؤں کی نظر آتی ہو۔ لیکن اس میں عام ہندوستانیوں کے ایک قابل ذکر حصے کی شمولیت سے انکار مشکل ہے۔ دیکھئے کہ راشد اس کا بیان کس طرح کرتے ہیں:

عجوزۂ سومنات کے اس جلوس میں ہیں
عقیم صدیوں کا علم لادے ہوئے برہمن
جو اک نئے سامراج کا خواب دیکھتے ہیں
اور اپنی توندوں کے بل پہ چلتے ہوئے مہاجن

آج کوئی قاری یہ سوچ سکتا ہے کہ مہاجن تو خیر ''خون کی رالیں'' گرا سکتے ہیں لیکن کیا برہمنوں کا علم رکھنا (اتنا زیادہ علم کہ راشد انھیں علم سے لدا ہوا کہہ رہے ہیں) بھی کوئی منفی صفت ہے؟ اگر وہ قدیم صدیاں علم سے مملو تھیں تو پھر بانجھ (عقیم) کیونکر تھیں؟ (یہ کھوج لگانا چاہیے کہ مسلمان کون سی صدی سے علم کو ایک نہایت بیکار شے سمجھنے لگے)۔

جس کے بعد وہ اپنے پسندیدہ ہدف، اپنے طنز کے کاری تیروں کے مستقل نشانے کی طرف آتے ہیں:

اور ان کے پیچھے لڑھکتے لنگڑاتے آ رہے ہیں
کچھ اشتراکی
کچھ ان کے احساں شناس ملا

بجھا چکے ہیں جو اپنے سینے کی شمع ایقاں

مسلمانانِ ہند کے مخالف اس مفروضہ دستے کا بیان پڑھ کر یہ اندازہ ہوتا ہے کہ راشد صاحب کے جذباتی اور فکری مذاق کا توام کس حد تک ۸۰ء کے عشرے تک کی پاکستانی اسٹیبلشمنٹ سے یکسانیت رکھتا تھا۔ یہ وہی کیکٹس ہیں جو ہماری اسٹیبلشمنٹ کے ''قدیم بنجر'' میں ہمیشہ اگتے رہے ہیں اور جنھوں نے وطنِ عزیز میں بائیں بازو کی سوچ رکھنے والے دانشوروں، شاعروں، سیاست دانوں پر زندگی ہمیشہ دوبھر رکھی ہے۔ اس کے بعد راشد لکھتے ہیں:

مگر سرِ راہ تک رہے ہیں
غریب و افسردہ دل مسلماں

لیکن یہاں مسلمان ان کے لئے سالم اکائی ہیں۔ ان میں بھی استحصالی طبقات ہو سکتے تھے۔ ان میں ایسے لوگ بھی ہو سکتے تھے جو ہندوستان میں دوبارہ مسلمان بادشاہت کے قیام کا خواب دیکھتے ہوں، لیکن ایسا سب کچھ ان کے دائرہ خیال میں شامل نہیں ہوتا۔

راشد صاحب جس مدرسۂ فکر سے تعلق رکھتے تھے وہ آزادی کے بعد وطن کی صورت حال بدلنے کے لئے ''جدوجہد'' جیسے عمل کو اگر ناشائستہ نہیں تو ازکار رفتہ ضرور سمجھتا تھا۔ وہ اپنی ذات کو مصیبت میں ڈالے بغیر اچھے نتائج حاصل کرنے کے خواہاں تھے اور یہ ایک باضابطہ اقتصادی نقطۂ نظر ہے۔ سرمایہ دارانہ نظام کے حامی یقین رکھتے ہیں کہ کسی ریاست میں اگر ہر شخص اپنے ذاتی مفاد کے لئے کام کرے تو ان کا مجموعی مفاد ہی پوری قوم کا مفاد بن جاتا ہے۔ اس طرح اگر سب لوگ امیر ہونے کی کوشش کرتے ہیں تو انجامِ کار پوری قوم امیر ہو جاتی ہے۔ سماجی بہتری اور اپاہجوں وغیرہ کی فلاح کے لئے یہ نظریہ لوگوں کے نیک جذبات پر بھروسہ کرتا ہے۔ یہاں ہمارا مقصد اس نظریے کی بعض کمزوریوں پر روشنی ڈالنا نہیں اور نہ یہ جتانا ہے کہ مغربی ممالک میں سے بیشتر ''فلاحی ریاستیں'' غالباً ان کے غلام ممالک کی تقریباً مفت خام مال اور آبادکاریوں کی بیگار جیسی مشقت پر مبنی تھیں جنھوں نے مغربی فلاحی ریاست کا بل چکایا ہے۔ یا یہ کہ خود ان ممالک کے محنت کش طبقات کی ٹریڈ یونینوں کی جدوجہد (پھر وہی فرسودہ لفظ!) نے ان فلاحی اداروں کی تشکیل

میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ زیرِ نظر مضمون میں ہم اس نظریہ کی روشنی میں محترم ن م راشد کی فکر کا جائزہ لینے کی کوشش کر رہے ہیں۔ اس ضمن میں ان کی ایک نہایت دلچسپ نظم 'انقلابی' ہمیں خصوصاً مطالعے کی دعوت دیتی ہے۔

'انقلابی' جوان کے دوسرے مجموعے ''ایران میں اجنبی'' میں شامل ہے ۱۹۴۱ء سے لے کر، جب کہ ان کا پہلا مجموعہ ''ماورا'' شائع ہوا، ۱۹۵۵ء تک کے کسی موقعے پر لکھی گئی ہے جو ''ایران میں اجنبی'' کا سالِ اشاعت ہے۔ اس دوران میں ایران اور پاکستان میں سیاسی نوعیت کے دو اہم واقعات ہوئے تھے۔ ایران میں مصدق کی منتخب حکومت کو تیل کو قومی ملکیت میں لینے کی پاداش میں (اب یہ ثابت ہو چکا ہے) سی آئی اے کی کوشش سے معزول کر دیا گیا تھا اور پاکستان میں سیفٹی ایکٹ کے تحت راولپنڈی سازش کیس کے تحت بائیں بازو کی متعدد شخصیات کو گرفتار کر لیا گیا تھا جن میں میجر اسحاق اور دیگر کے ساتھ فیض احمد فیض بھی شامل تھے۔ مصدق حکومت کے گرنے کے بعد ایرانی جیلیں بھی بائیں بازو کے قیدیوں سے پٹی پڑی تھیں۔ یہی وہ دور تھا جب فیض نے پولیس کے ہاتھوں ایرانی طلبا کی شہادت پر وہ نظم لکھی تھی جو ان مصرعوں سے شروع ہوتی ہے:

یہ کون سخی ہیں جن کے لہو کی اشرفیاں
چھن چھن، چھن چھن
دھرتی کے پیہم پیاسے
کشکول میں ڈھلتی جاتی ہیں
کشکول کو بھرتی جاتی ہیں

تو یہ دور تھا جس میں راشد انقلابی سے مخاطب ہوئے اور کہا:

''یہ تاریخ کے ساتھ چشمک کا ہنگام تھا؟''

(تنبیہ!)

پھر اتنی رعایت دیتے ہیں:

''یہ مانا تجھے یہ گوارا نہیں تھا

اندھیروں کی روحِ رواں کو اجالا کہیں''

(خیر حاکم تھے تو خبیث۔ پھر بھی)

''مگر پھر بھی تاریخ کے ساتھ
چشمک کا یہ کون ہنگام تھا؟''

وہ انقلابی کو مشورہ دیتے ہیں:

''جو آنکھوں میں اس وقت آنسو نہ ہوتے
وفا کے سنہرے جزیروں کی شہزاد ہوتی
ترے ساتھ منزل بہ منزل رواں''

یعنی مخالفت کرنے کی جگہ (تاریخ سے چشمک!) اگر انقلابی، حکمرانوں سے مل جاتے تو کاروبارِ سلطنت اچھی طرح چلاتے (اور خود ان کے حالات میں بھی بہتری آتی)۔ پھر ڈانٹتے ہیں:

''مگر تو نے دیکھا بھی تھا
دیوتا تار کا حجرۂ تار
جس کی طرف تو اسے کر رہا تھا اشارے؟
جہاں بام و دیوار میں کوئی روزن نہیں ہے''

(وہی بد بخت روس اور اس کا اشتراکی نظام)

لیکن ہمارے سنجیدہ اور مدبر شاعر نے ''انقلابی'' کو جو مشورہ دیا، خود اسی پر کبھی عمل نہیں کر سکے اور بیرونِ ملک پہلی ملازمت کے بعد جو ملک سے رخصت ہوئے تو:

لگائی مہمیز، ابولہب کی خبر نہ آئی

یہ ''ابولہب کی دلہن'' غالباً وہی ''صبحِ آزادی'' ہے جسے داغ داغ بتانے پر فیض صاحب نے تاعمر دائیں بازو کے طعن و تشنیع برداشت کیے جس تک واپس آ جانے کی راشد صاحب نے بارہا ٹھانی لیکن ہر بار:

دل تو چاہا، پر شکستِ دل نے مہلت ہی نہ دی

وہ ایسے دیش میں واپس نہ آسکے جہاں ''بوم کا سایہ'' تھا جہاں ''غلام احمد کی برفانی نگاہوں کی/ یہ دلسوزی سے محرومی/ یہ بے نوری یہ سنگینی/ بس اب دیکھی نہیں جاتی تھی۔ پاکستان میں وقتاً فوقتاً نافذ ہونے والے طویل مارشل لا اور سیاست کا جاگیردارانہ مزاج اور روز افزوں دقیانوسیت ان کے آزاد منش اور مساواتِ جمہور سے آشنا دل و دماغ کے لئے قابلِ قبول نہ تھے۔

راشد ملک سے باہر ہی رہے اور ان کا فن ترقی کے مدارج طے کرتا رہا۔ آزاد اور روشن خیالی سے مملو شعر و ادب کے مسکنوں میں ان کی فکر نے جو گہرائی اور گیرائی حاصل کی، تصورِ زن اس کا حصہ کبھی نہ بنا۔ یوں بھی یہ دنیا کی ایک روندی ہوئی مخلوق تھی۔ اس پر مستزاد راشد صاحب کے ذہن کا وہ پہلو ہے جس سے ایک مخصوص گروہ کے سوا بقیہ انسانیت حیرت انگیز طور پر معدوم ہو سکتی تھی۔

ڈاکٹر آفتاب احمد نے راشد صاحب کی شاعری کے لئے لکھا ہے کہ وہ جب بھی راشد کی نظم 'کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم' پڑھتے ہیں تو انھیں محسوس ہوتا ہے کہ یہاں راشد نے اپنے شعری مزاج کا راز کہہ دیا ہے۔ راقم الحروف کی ناچیز رائے میں راشد کی ایک دوسری نظم 'اے غزالِ شب' جو ان کے مجموعہ ''لا = انسان'' میں شامل ہے، ان کی شعری اور فکری شخصیت کی کلید ہے جب وہ لکھتے ہیں:

اے غزالِ شب
تری پیاس کیسے بجھاؤں میں
کہ دکھاؤں میں وہ سراب جو مری جاں میں ہے

تو خاص سیاق و سباق میں اپنے وجود کی ایک اہم حقیقت کا اعتراف کرتے ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ:

وہ سراب زادہ، سراب گر کہ ہزار صورت نو بنو
میں قدم قدم پہ ستادہ ہے
مرے دل میں جیسے یقین بن کے سما گیا
مرے ہست و بود پہ چھا گیا

یہ سراب ہی تھا جس میں ایک زندہ، انسان عورت کا گزر نہیں ہو سکتا تھا، جو ایک ملول احساسِ ناطاقتی کو جنم دے سکتا تھا اور جس نے راشد کے تصورِ زن کی تشکیل کی۔

یہ ن م راشد کے قلب و ذہن میں بکھرے، جگمگاتے، تخلیقی خزانوں کا کرشمہ ہے کہ اس سراب کے تانے بانے میں انھوں نے اردو ادب کی چند حسین ترین نظمیں تخلیق کیں جن کو پڑھنا ہمارے لئے مسرت، نشاط اور سرور کے در باز کر دیتا ہے اور جن سے ناواقفیت اردو ادب کے کسی بھی قاری کے لئے محرومی ہوگی۔

حوالہ جات

۱۔ راقم الحروف نے ''ادھورا آدمی'' کے عنوان سے شائع ہونے والی کتاب میں ان نظریات کی روشنی میں معاشرے کا تجزیہ کیا تھا۔

۲۔ راشد صاحب کا انتقال ۱۹۷۵ء میں لندن میں ہو گیا تھا۔ ان کی عمر صرف ۶۵ سال تھی۔ انتقال دل کا دورہ پڑنے پر ہوا اور ہمارا ادب اس جینئس سے محروم ہو گیا جو اگر زندہ رہتے تو ہماری شاعری کو اور بھی مالا مال کر سکتے تھے۔ افسوس!

جدید ترین شاعری یا نئی شاعری
کے بارے میں ن م راشد کے خیالات

ڈاکٹر سعادت سعید

Dr. Saadat Saeed states that Rashed, along with introducing the free verse in Urdu poetry, contributed verse of exceptional quality in this genre. However, the Movement of New Linguistic Constructions, initiated in the early 1960s, recommended a shift in the use of language as well, from the highly Persianized expression to the simpler, everyday idiom. This article explores Rashed's ideas on this newer development and inclination of writers who supported the movement.

شہرتِ عام اور بقائے دوام کے درباروں میں پہنچنے والے شاعروں کا کلام فکری اور لسانی اعتبار سے عمیق اور کثیر الجہتی ہوتا ہے۔ وہ عوام و خواص میں مختلف نسبتوں اور حوالوں سے مقبول ہوتے ہیں۔ صدیوں سے رائج شعری اصناف میں شعر کہنے والوں کی مقبولیت کے لئے کم وقت درکار ہوتا ہے، البتہ جو کسی نئی اور نامانوس صنف ادب میں اظہار خیال کو فوقیت دیتا ہے اس کی فکری روئیں عوام تک کافی دیر سے پہنچتی ہیں مگر خواص کے لئے ان کی فہم کوئی زیادہ مشکل نہیں ہوتی۔ اردو میں آزاد نظم کو وسیلہ اظہار بنانے والے شاعروں نے اپنا مقام بنانے کے لئے کافی جدو جہد کی ہے۔ ن م راشد کے مقابلے میں تصدق حسین خالد اور میراجی کی شاعری میں وہ ارتقائی حوالے دستیاب نہیں ہیں جن کی بدولت آزاد نظم نے اردو میں اپنی جگہ بنائی ہے۔ ن م راشد کے شعری مجموعوں نے اردو میں آزاد نظم کی متعدد جہتوں اور امکانات کو متعارف کروایا ہے۔ پابند نظم کی

قیود سے جس انداز سے انھوں نے چھٹکارا حاصل کیا وہ قابلِ صد ستائش ہے۔ انھوں نے تسلسلِ بیان کے لئے عروضی بحر سے بنیادی رکن یا ارکان لے کر تسلسلِ رکن اور تسلسلِ آہنگ کے قاعدے کو بنیادی اہمیت دی اور جہاں ایک ہی نظم میں معنوی اور احساساتی رد و بدل کی ضرورت کو پورا کرنے کے لئے نئی بحر کی گنجائش نکلی یا محسوس کی تو اس میں بھی انھوں نے کسی قسم کا تکلف محسوس نہیں کیا اور اکثر مقامات پر اپنے شعری آہنگوں کو مزید تقویت پہنچانے کے لئے داخلی اور خارجی قوافی کے استعمال سے بھی گریز نہیں کیا۔ یوں یہ نئی صنف چند ہی سالوں میں ترقی کے زینے طے کر گئی اور اب ہمارے شاعر آزاد نظم میں اظہارِ خیال کو معیوب نہیں سمجھتے۔

ن م راشد کشادہ ذہن و دل سے اپنے عہد تک ہونے والی مغربی علمی و ادبی ترقیوں کو شرفِ قبولیت بخشتے رہے۔ وہ چاہتے تھے کہ ان کے معاصر شاعر انسانی فطرت کے نئے سوتوں کی جانب رجوع کریں۔ تحلیلِ نفسی اور معاشی تجزیوں کے حوالے سے ہونے والے نئے انکشافات کے تخلیقی استعمال پر انھوں نے خود بھی توجہ کی اور اس کا تقاضا دوسروں سے بھی کیا۔ انھیں قابلِ فہم ابہام سے نسبت تھی۔ وہ شاعری میں شاعرانہ کنائیت اور رمزیت کے ایسے استعمال کو روا قرار دیتے تھے کہ جو شعر کی جمالی حیثیت کو استحکام بخشے۔ ان کی نظموں میں کرداروں، مکالموں اور ڈرامائی کیفیتوں کی کمی نہیں ہے۔ پرانے فارسی اور اردو ادب میں جس قسم کی شوخیوں اور ظرافتوں کو بروئے کار لایا جاتا تھا راشد صاحب نے ان سے استفادہ کرتے ہوئے بھی معنی آفرینی کی ہے۔

اپنے معاصر بیٹ نسل کے شاعروں کی شاعری کی معنوی لامعنویت سے انھوں نے سروکار نہیں رکھا۔ گو راشد صاحب سال خوردہ یا قدیم و کہنہ زبان کے استعمال سے اپنی نظموں کو پاک رکھنے کا دعویٰ کیا کرتے تھے مگر کلیشے سے مکمل طور پر نجات پانے والے نئے شاعروں کے کلام پر کھلی تنقید کو جائز سمجھتے تھے۔ معنی کا بحران وہیں پیدا ہوتا ہے جہاں الفاظ اور تراکیب اپنے قدیم سیاق و سباق اور تناظر سے مکمل طور پر منقطع ہو جائیں یا کر دیئے جائیں۔ ڈیوڈ ڈیشیز یا آئی اے رچرڈز کے تصوراتِ تنقید میں جس قدر ابہام کی پذیرائی ہوئی ہے اسے تسلیم کرنا راشد کے لئے ممکن تھا۔ بیٹ نسل کی ارادی بے معنویت کے ڈھنگ ان کے دائرۂ فکر سے کوسوں پرے

رہے۔ سو کلیشے کے استعمال سے مکمل نجات کا معاملہ ان کے لئے خوابِ گراں ہی رہا۔ نئی شاعری میں دیوانگی کے شعلوں کا پھیلاؤ جاری رہا۔ راشد صاحب الفاظ کے استعمال میں مکمل طور پر آزاد ہونا ہی نہیں چاہتے تھے۔ جن شاعروں نے شاعری کو رسل و رسائل کا وسیلہ سمجھا وہ اظہار کی گنجلک کائنات سے واقف ہونے سے گریزاں رہے۔ آج جن شاعروں کو جدید ترین شاعروں کی صف میں جگہ ملی ہے ان کے بارے میں راشد صاحب کا تنقیدی رویہ معاندانہ سا لگتا ہے۔ اگرچہ ان شاعروں نے کلیشوں سے نجات کو اپنا اولین مقصد بنا رکھا تھا اور انھیں فرسودہ ترکیبوں اور پیش پا افتادہ لفظوں سے چڑ تھی مگر ان کے بارے میں راشد صاحب کے ایک مکتوب میں یہ رائے دستیاب ہے:

''آپ نے ناگی صاحب کی نئی تالیف ملاحظہ فرمائی، جن لوگوں کو ابھی تک قلم پکڑنا نہیں آیا وہ غزل، جدید شاعری اور بقول خود ''نئی شاعری'' وغیرہ پر محاکے کرتے چلے جا رہے ہیں' حیرت ہے لیکن کیا کیا جائے نوخیز شاعری اور نوخیز تنقید کا دور دورہ ہے''۔

اردو نظم کی تاریخ میں نظم معریٰ کے بعد آزاد نظم نے جو انقلاب پیدا کیا تھا اس کے ثمرات سے اگرچہ نثری نظم بھی فیض یاب ہو رہی ہے، تاہم یہ حقیقت قائم بالذات ہے کہ ن م راشد کی منظم اور جامع نظموں اور افتخار جالب کی منتشر اور وسیع الخیال نظموں کے باوجود اردو میں آزاد نظم کے امکانات پورے طور پر بروئے کار نہیں آپائے۔ اس موضوع پر تفصیلی اظہارِ خیال کو کسی اور وقت پر اٹھاتے ہوئے اس امر کی نشاندہی کی جاسکتی ہے کہ ن م راشد کی آزاد نظموں میں متاثر کن سحر کاری کا عنصر نمایاں ہے۔ ''ماورا'' سے لے کر ''گماں کا ممکن'' تک کی نظموں میں لفظ و معنی کے کلاسیکی ارتباط کی گوناگوں صورتیں جلوہ فگن ہیں۔ ن م راشد کی نظموں پر ابہام کے الزامات اس لئے لگے تھے کہ روایتی نقاد اور قارئین آزاد نظم کی تکنیک سے نامانوس تھے۔ یہ تکنیک ان کے لئے معنی کا قفل ثابت ہوئی۔ روایتی منظومات اور عام فہم غزل کے رسیا قارئین کے لئے آزاد نظم کا لفظ ہی ناقابلِ فہم تھا۔ سو میراجی اور ن م راشد کی شاعری کو مملکتِ شعر کے خلاف بغاوت سے تعبیر کیا

گیا۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنی کتاب ''نظم جدید کی کروٹیں'' میں ن م راشد کی شاعری کو 'بغاوت کی ایک مثال' قرار دیا۔ روایتی شاعروں اور دانشوروں نے آزاد نظم کی پیروڈیاں لکھیں۔ اس سلسلے میں فرقت کاکوروی کی کتاب ''مداوا'' بطور ثبوت پیش کی جاسکتی ہے۔ علاوہ ازیں شفیق الرحمٰن جیسے مقبول مزاح نگار نے بھی اس تکنیک کو قبول کرنے سے انکار کیا اور اس کی پیروڈی لکھنے کو ترجیح دی۔

میراجی اور تصدق حسین خالد نے بھی آزاد نظمیں لکھیں لیکن کوئی ناقد اس حقیقت کو بالائے طاق نہیں رکھ سکتا کہ اردو میں اس تکنیک کو حقیقی پذیرائی محض اور محض ن م راشد کی بدولت ملی۔ انھوں نے فرسودہ تکنیکوں سے بغاوت تو کی ہی تھی، پیش پا افتادہ لفظیات کے استعمالِ نو پر بھی بھرپور توجہ دی۔ ن م راشد کے آزاد شعور نے انھیں گل و بلبل اور سرو و چمن کے مضامین سے گریز کا درس دیا۔ راشد اپنی نوعمری میں اختر شیرانی کی شاعری سے بھی متاثر تھے۔ اختر نے انگریز شعرا میں مقبول صنفِ شعر سانیٹ میں بھی طبع آزمائی کی ہے۔ گو یہ قوافی کی تراتیب کے اعتبار سے غزل کے مقابلے میں شاعر کو نسبتاً زیادہ آزادی مہیا کرتی ہے۔ راشد نے آزاد نظم کے دائرے میں داخل ہونے سے قبل چودہ مصرعی پابند نظم سانیٹ میں طبع آزمائی کی اور یوں غزل کی ریزکارانہ فکر سے نجات حاصل کی۔ سانیٹ میں خیالِ مسلسل کا اہتمام ہوتا ہے۔ سانیٹ میں اظہارِ خیال نے انھیں آزاد نظم کی جانب راغب کیا اور اس کے نتیجے میں وہ مزید آزاد اظہار کے دریچے کھولنے میں کامیاب ہوئے۔ انھوں نے اپنے آزاد شعور کے اظہار کے لئے بلینک ورس کا سہارا بھی لیا کہ یہ تکنیک بھی ردیف و قوافی کی سخت قیود سے معریٰ ہے۔

ن م راشد اپنے شعور کے بامعنی اظہار کو اہمیت دیتے تھے۔ وہ اپنے دوست آغا عبدالحمید کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

''میں ایک حد تک آئی اے رچرڈز کا قائل ہوں کہ امیجز شعر کا لازمی جزو نہیں بلکہ اس کی زینت ہیں۔ اس کے علاوہ مجھے سب سے زیادہ غرض اپنے بعض افکار کے اظہار سے ہمیشہ رہی ہے اور ان کی رسالت کو میں نے اہم جانا ہے۔ میرے نزدیک شاعری محض اصوات یا الفاظ کا کھیل نہیں بلکہ دوسروں کے افکار میں ہیجان

پیدا کرنے کا نثر سے موثر تر ذریعہ ہے''

(نیا دور، کراچی، شمارہ ۷۲۔۷۱، ص ۱۸۷)

آزاد نظم کے ساتھ ہی اردو نظم میں نئی طرز کی علامت نگاری کو فروغ ملا۔ علامت نگاری کا یہ جدید رجحان ایک طرف تو انجمن پنجاب کے مناظموں کے زیر اثر ہونے والی اخلاقی اور اصلاحی شاعری سے منفک ہوا تو دوسری طرف ترقی پسند شعرا کے سپاٹ منطقی طرزِ اظہار سے گریزاں ٹھہرا۔ علامت نگاری کے اس رجحان میں امیجز کو شعر کا جزوِ لازم جاننے کی بجائے اسے پیغام رسانی یا رسالت کا ذریعہ جانا گیا اور یوں یہ کہا گیا کہ یہ نیا رجحان اردو میں رومانی جذباتی ہیجان کے بالمقابل فکری طرزِ احساس اور منتشر تمثالیت کے بالمقابل منظم محاکات کا آئینہ بند ٹھہرا۔ ن م راشد کا ذہن اپنے دیگر معاصرین کے اذہان کی طرح اپنے عہد کے مختلف النوع تصورات و خیالات کو قبول کرنے پر آمادہ تھا۔ نئے عہد کی علمی تیز رفتاری ان کے فکر و احساس کی نشو و نما کر رہی تھی۔ گورنمنٹ کالج لائلپور میں انہوں نے انگریزی ادب، تاریخ اور فارسی شعر و ادب کے مطالعے سے شغف رکھا۔ گورنمنٹ کالج لاہور میں اپنے چار سالہ قیام میں انھوں نے انگریزی (آنرز)، اقتصادیات اور فارسی (آنرز) پڑھی۔ راشد صاحب اپنے طالب علمی کے زمانے کے اساتذہ میں پروفیسر سعادت علی، پطرس بخاری، پروفیسر لینگ یارن ڈکنسن، مدن بھوپال سنگھ اور قاضی فضلِ حق کا خصوصی تذکرہ کیا کرتے۔ ان اساتذہ نے ان کے علمی ذوق کی خوب آبیاری کی۔ اقتصادیات سے ان کی ذاتی دلچسپی اس بات کا بین ثبوت ہے کہ وہ بیسویں صدی کے معاشی سانچوں کی تفہیم سے عہدہ برآ ہونا چاہتے تھے۔ گورنمنٹ کالج کی مختلف بزموں (بزمِ سخن، اردو مجلس) میں شرکت نے بھی ان کے باطنی جوہر کو نکھارنے کا کام کیا۔ رسالہ ''راوی'' کی ادارت نے ان کے ویژن کو اور زیادہ وسیع کیا۔ رفیعی اجمیری اور م حسن لطیفی نے ان کے جدید شعری مزاج کو نئی راہیں سجھائیں۔ رفیعی اجمیری کی کتاب کہکشاں کا تذکرہ کرتے ہوئے ن م راشد نے کہا تھا کہ اجمیری صاحب پڑھے لکھے آدمی تھے۔ ان کے مضامین راشد صاحب کے خالو وحید گیلانی کے رسالے میں شائع ہوا کرتے تھے۔ وہ ایک بار جب لاہور تشریف لائے تو انھوں نے انھیں نظم لکھنے

کے نئے رستے سجھائے اور وہ انہی کے خیالات کی بدولت آزاد نظم کی جانب راغب ہوئے۔

یوروپی نشاۃ الثانیہ کے زیرِ اثر انسانی ذہن نئے علمی منطقوں سے روشناس ہوا۔ ان کی بدولت شعر و ادب کی دنیا میں بھی جدیدیت کی بنیادیں استوار ہوئیں۔ جدیدیت نے معروضیت کے در وا کیے۔ سائنسی رویے کی وجہ سے مجرد پر ٹھوس کو فوقیت ملی۔ مابعد الطبیعات کا سفر حس سے شروع ہوا۔ ماورائی طرزِ احساس کی جگہ زمینی رویے کی پذیرائی ہونے لگی۔ یوں مذہبی اور مافوق الفطرتی حوالوں کی یا تو نئی تعبیریں کی جانے لگیں یا انھیں قدیم، فرسودہ اور دقیانوسی قرار دے کر ان سے کنارہ کشی اختیار کی گئی۔ ن م راشد نے مذہبی رویوں کے خلاف شدید ردِ عمل کا اظہار کیا۔ انھوں نے قدیم مذہبی قصوں کی نئی عصری تعبیروں کی جانب رجوع کیا۔ جدید سائنسی دور نے جہاں زمین پر انسانی زندگی کی نئی نئی توجیہات کی ہیں اس کے زیرِ اثر پیدا ہونے والی فلسفے، نفسیات اور اقتصادیات کی مختلف الجہات تحریکوں نے بیسویں صدی کی تخلیقی حسیت کی تبدیلی میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ نئے تخلیقی فنکاروں نے اس صدی کے رجحانات، رویوں اور زاویہ ہائے نظر کو فروغ بخشنے کا عمدہ کام کیا ہے۔ ن م راشد پر بھی مذہب کی نفسیاتی توجیہوں، معاشرے کی اقتصادی تعبیروں کے اثرات ہوئے اور یوں انھوں نے اپنی ذات کے امکانات کی تفتیش و تحقیق کے وسیلے سے سماجی معاملات کی فہم تک رسائی حاصل کی۔

راشد صاحب کی ابتدائی ذہن سازی میں ان کی والدہ، دادی، چچا اور دادا کا بڑا عمل دخل تھا۔ ان کی والدہ کو مذہبی قصے کہانیاں یاد تھے۔ انھوں نے پیغمبروں اور اولیا کے قصے انھیں بار بار سنائے۔ الف لیلہ اور باغ و بہار یا قصۂ چہار درویش کی کہانیاں انھوں نے اپنی دادی سے سنی تھیں۔ راشد صاحب کا خانوادہ علمی ذوق و شوق کا حامل تھا۔ ان کے چچا نے انھیں انوارِ سہیلی کا اردو ترجمہ سنایا۔ راشد نے ایک سوال کے جواب میں بتایا تھا کہ ان کے دادا نے ان کو اور ان کی والدہ کو عربی کی چار ریڈریں اور صرف و نحو پڑھائیں۔ علاوہ ازیں انھوں نے ان سے قرآن مجید بھی ترجمے کے ساتھ پڑھا۔ میں جب راشد صاحب کے ہمراہ ۱۹۶۸ء میں ان کے بچپن کا سکول اور ان کا آبائی گھر دیکھنے گیا تھا تو مجھے ایک صندوق میں بند ان کے دادا کی کتابیں دیکھنے کا موقع ملا

تھا۔ یہ کتابیں زیادہ تر عربی اور فارسی کی تھیں۔ دیوانِ حافظ، گلستان، بوستاں، مثنوی مولانا روم کے علاوہ حدیث، فقہ اور تفسیر پر بھی کئی کتابیں میری نظر سے گزریں۔ وہاں مجھے اردو شعر و ادب کی چنیدہ کتابیں دیکھنے کا بھی اتفاق ہوا۔

ن م راشد کے دادا معروضی سوچ کے حامل انسان تھے۔ وہ سرسید احمد خان کے مکتبِ فکر سے تعلق رکھتے تھے۔ انھیں عقلیت پسندی اور روشن خیالی سے نسبت تھی۔ وہ قرآنی آیات کی عقلی تفسیر کیا کرتے تھے۔ راشد صاحب کہا کرتے تھے کہ انھوں نے اپنے دادا کے منطقی طرزِ تعبیر کا خاصا اثر قبول کیا اور مذہبی مابعد الطبیعاتی حوالوں کی معروضی اور سائنسی تعبیر سے شغف رکھا۔ سرسید احمد خان بھی معجزوں اور کرامتوں کی منطقی تعبیرات سے سروکار رکھتے تھے۔ ن م راشد کو بھی بچپن اور لڑکپن میں اسی قسم کی تعلیمات ملیں۔ وہ مابعد الطبیعاتی طاقتوں کی استعاراتی اور علامتی معنویتوں پر غور و فکر کیا کرتے تھے اور ان کے قانونی اور اخلاقی اسباق کو اہم سمجھتے تھے۔ راشد صاحب کی نظموں میں مستعمل مذہبی الفاظ، تراکیب اور تلمیحات کی منطقی اور معروضی معنویت کو ہی بنیادی اہمیت دی جا سکتی ہے۔ دیو اور جن ان کے ہاں انسان دشمن انسانی طاقتوں کی علامتیں بنتے نظر آتے ہیں۔ کسی نظم میں وہ دیوِ تاتار کے حجرۂ تار کی بات کرتے ہیں، کسی میں زوالِ عمر کے دیوِ سبک پا کو روبرو پاتے ہیں۔ کوئی نظم بلور کی بے کراں جھیل کے دیو کا ذکر کرتی ہے اور کسی میں تازہ خوں کے پیاسے افرنگی مردانِ راد، خود دیوِ آہن کے مانند دکھائی دیتے ہیں۔ نظم 'اندھا جنگل' میں دیوسوں کو پتھر کرتا ہے اور 'بوئے آدم زاد' کا عنوان ہی دیووں کی موجودگی کا نقیب ہے۔ اس نظم میں وہ جنگل کے سناٹے میں ان کے قدموں کے نشاں تک کو زنجیر پا جانتے ہیں۔ جب راشد صاحب کو ازدحامِ انساں سے فرد کی نوا آتی ہے تو شہر کی فصیلیں دیو کے سایے سے پاک نظر آتی ہیں۔

ن م راشد نے اپنے عہد کے فکر و فلسفہ، سیاست و تہذیب اور معیشت و طرزِ زندگی کو پوری طرح سمجھا تھا۔ سب جانتے ہیں کہ نئے سائنسی اور سماجی علوم نے جدید شہروں اور نظاموں کی تشکیل میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ عصرِ حاضر کے شاعروں کی فکری کائنات میں عشق و تصوف کے روایتی تصورات کا زیادہ عمل دخل نہیں رہا۔ اس لئے انھوں نے جن موضوعات کو اپنے لئے منتخب کیا

ہے وہ نئے فکری زاویوں سے مملو ہیں۔ پرانے مابعد الطبیعاتی سوالوں کو نئی سائنسی تحقیق نے نئے تناظر مہیا کیے ہیں۔ علاوہ ازیں شعر و ادب میں اظہار کے نئے قرینوں نے تاثر، احساس، جذبے، کیفیت اور مفہوم کی نئی آئینہ بندیوں کے لئے تاثریت، اور اظہاریت کو فروغ دینے والی مصوری کی تحریکوں سے بھی خوب استفادہ کیا ہے۔ سوریلزم، دادا ازم، ایکسپریشنزم، سمبالزم، امپریشنزم، میجک ریالزم اور ابسٹریکٹ پینٹنگ کی یورپی تحریکوں کے حوالے سے ادبی اظہار کو بھی تقویت دینے کا سلسلہ جاری ہے۔

ن م راشد نے بھی حسبِ مقدور فن و اظہار کے نئے قرینوں کو اپنی نظموں کا حصہ بنایا اور حسن کوزہ گر (چار حصے)، مزار، ایک زمزمے کا ہاتھ، نئی تمثیل، زنجبیل کے آدمی، ابولہب کی شادی، دل مرے صحرا نورد پیر دل، اسرافیل کی موت، میرے بھی ہیں کچھ خواب، آئینہ حس و خبر سے عاری، تعارف، زندگی اک پیرہ زن، بوئے آدم زاد، زندگی سے ڈرتے ہو؟، ہم کہ عشاق نہیں، وہ حرف تنہا (جسے تمنائے وصل معنا)، مری مور جاں، تسلسل کے صحرا میں، وہی کشفِ ذات کی آرزو، چلا آ رہا ہوں سمندروں کے وصال سے، گماں کا ممکن ـــــ جو تو ہے میں ہوں، شہر وجود اور مزار، مریل گدھے، نیا ناچ، یارانِ سرپل، اندھا کباڑی، کلام ہنس نہیں رہا، نیا آدمی، پانی کی آواز اور دوئی کی آبنا جیسی معرکتہ الآرا نظمیں تخلیق کیں۔ ''ایران میں اجنبی'' کے کینٹوز نے بھی ان کے شعری اظہار کو چار چاند لگائے ہیں۔ ن م راشد کے شعری مجموعے اردو نظم میں رمزی تصویری اظہار کے نادر نمونے ہیں۔ انھوں نے عصری انسان کے تناظر میں فکر و فلسفہ اور تہذیب کے گہرے معاملات کو نئی استعاراتی لفظیات کے وسیلے سے پیش کیا۔ نئے شاعروں نے ن م راشد کی استعاراتی اپروچ کو مزید آگے بڑھایا۔

اس سلسلے میں ان کی نظم 'رات عفریت سہی' جہاں ابنِ آدم پر ہونے والے خوفناک مظالم کی داستان کی کہانی کہتی ہے وہاں اس امید کا پرتو بھی بنتی ہے کہ جو انسان کو روئے زمین پر زندہ رکھنے کا باعث ہے۔ فیض احمد فیض نے رات کو درد کے شجر سے تعبیر کیا تھا اور اس میں لاکھوں مشعل بکف ستاروں کے گم ہونے کا نوحہ رقم کیا تھا۔ ن م راشد نے رات کے عفریت کے جہات

پر محیط ہوتے موئے پریشاں، خون آلودہ نگاہ ولب ودنداں، تیز ناخن وغیرہ کا تذکرہ جس خون آلود انسانی تاریخ کے حوالے سے کیا ہے اس سے کون واقف نہیں ہے۔ تاریخ کی ہلاکت خیز چنگیزیت کے سامنے انسان نے نہ جھکنے کا جو مصمم ارادہ کر رکھا ہے، اس کے پس منظر میں یہ مصرعے صبحِ نو کی امیدوں سے معمور نظر آتے ہیں:

شکر للہ کہ تابندہ ہے مہتاب ابھی
چند میناؤں میں باقی ہے مئے ناب ابھی
اور بے خواب مرے ساتھ ہیں احباب ابھی
رات عفریت سہی
اسی عفریت نے سو بار ہزیمت پائی
اس کی بیداد سے انسان نے راحت پائی
جلوۂ صبحِ طرب ناک کی دولت پائی
رات عفریت سہی
آؤ احباب کہ پھر جشنِ سحر تازہ کریں
پھر تمناؤں کے عارض پہ نیا غازہ کریں
ابنِ آدم کا بلند آج پھر آوازہ کریں

ابن آدم کے نعرے کا بلند ہونا اس امر کا غماز ہے کہ راشد صاحب کو بھی مولانا روم کی مانند دیوودَد کی سلطنت میں انسان کی تلاش کا سفر درپیش رہا ہے۔ شہر کی فصیلوں سے دیو کے سائے کے رخصت ہو جانے کا احتمال کسی نہ کسی صورت ان کی شعری نفسیات کا حصہ بنتا دکھائی دیتا ہے۔ رات کے عفریت کے تلازمے سامراج کے براہ راست قبضوں، آمروں کے ہاتھوں رسوا ہوتے انسانوں، فسطائیت کے پھیلائے خونی جالوں، متاعِ آزادی کے چھینے جانے کے قرینوں، زبان بندیوں، بے جا پابندیوں کے حوالے سے ن م راشد کی کئی نظموں کا حصہ ہیں۔ 'شبِ زفافِ

ابولہب' میں بھی دلہن کے سر پر ایندھن اور گلے میں سانپوں کے ہار اس کتھا کا ایک نیا روپ پیش کر رہے ہیں۔ 'ایک رات'، 'بیکراں رات کے سناٹے میں' جیسی نظموں کے رومانی دور سے نکلنے کے بعد، 'مارِ سیاہ'، 'اندھا جنگل'، 'بوئے آدمزاد' اور 'رات شیطانی گئی' وغیرہ میں جہاں انسان کے برباد ہونے کا قصہ رقم ہوا ہے وہاں راشد صاحب نے 'سالگرہ کی رات'، 'رات خیالوں میں گم'، 'ہم رات کی خوشبوؤں سے بوجھل اٹھے' میں زندگی کی تابندہ مہتابی اور مئے ناب کے باقی ہونے کا پر امید پیغام بھی نوکِ قلم کی زینت بنایا ہے۔ طلوعِ سحر کا تصور ان کی بیشتر نظموں کا بنیادی تصور ہے۔ یوں تو ن م راشد کی تمام تر نظمیں شہر کے شش جہتی حوالوں سے معمور ہیں اور ان کا بنیادی دائرۂ خیال بڑے شہروں میں موجود زندگی کے مسائل سے متعلق ہے۔ ان کی نظم 'شہر میں صبح' اصل میں کسی برباد شہر میں رات کی کتھا سنا رہی ہے:

مجھے فجر آئی ہے شہر میں
مگر آج شہر خموش ہے!
کوئی شہر ہے،
کسی ریگ زار سے جیسے اپنا وصال ہو!
نہ صدائے سگ ہے نہ پائے دزد کی چاپ ہے
نہ عصائے ہمتِ پاسباں
نہ اذانِ فجر سنائی دے ــــــ
اب وجد کی یاد، صلائے شہر،
نوائے دل
مرے ہم رکاب ہزار ایسی بلائیں ہیں!
(اے تمام لوگو!
کہ میں جنھیں کبھی جانتا تھا

کہاں ہو تم؟

تمہیں رات سونگھ گئی ہے کیا

کہ ہو دورِ قیدِ غنیم میں؟

جو نہیں ہیں قیدِ غنیم میں

وہ پکار دیں!)

اسی اک خرابے کے سامنے

میں یہ بارِ دوش اتار دوں

مجھے سنگ و خشت بتا رہے ہیں کہ کیا ہوا

مجھے گرد و خاک سنا رہے ہیں وہ داستاں

جو زوالِ جاں کا فسانہ ہے

ابھی بوئے خوں ہے نسیم میں ــــــ

تمہیں آن بھر میں خدا کی چیخ نے آلیا

ــــــ وہ خدا کی چیخ

جو ہر صدا سے ہے زندہ تر!

کہیں گونج کوئی سنائی دے

کوئی بھولی بھٹکی فغاں ملے،

میں پہنچ گیا ہوں تمہارے بسترِ خواب تک

کہ یہیں سے گم شدہ راستوں کا نشاں ملے!

یہاں بسترِ خواب، بسترِ مرگ ہے۔ یعنی کسی غارتگر کے نقشِ قدم سے نہ سبا باقی ہے نہ ماہروئے سبا۔ اس نظم میں غنیم کا لفظ تیسری دنیا کے شہروں کو برباد کرنے والے نوآبادیاتی نظام کا سرنامہ ہی تو ہے۔ شہرِ برباد کی تصویریں یا اس کا حافظ راشد صاحب کی شعری کائنات کے بنیادی

تلازموں اور استعاروں کی معنویتوں کو متعین کرتے ہیں۔ 'بے صدا صبح پلٹ آئی ہے' کہ فی الاصل رات شیطانی گئی ہے۔ اس لئے کہ عہدِ نو کا انسان بھی ٹوٹم اور ٹیبوز کے زیرِ اثر اپنی تمناؤں اور آرزوؤں کا خون کر چکا ہے۔ وہ اپنے تمام تر دعووں کے باوجود الجھا ہوا ہے۔ بظاہر اس کا خیال ہے کہ اس نے کتنے خوفوں سے آزادی حاصل کی ہے۔ جسم پرستی کی کائنات کو خود پر مسلط کیا ہے، اور 'ان پاکیزہ رانوں کے تلے' اگرچہ وہ عشق سے دھوئی ہوئی رانوں کی بات کرتے ہوئے رات کو شیطانا ہوا جانتا ہے اور اپنے ہاتھوں سے ڈھالے وجودوں کا سامنا کرتا ہے۔ نئے ٹوٹم اور نئے ٹیبو نئے انسان پر بھی مسلط ہیں اور اسے اس انقلاب کی طرف نہیں آنے دیتے جس کا حق کسی بھی آزاد انسان کے خوابوں کا حصہ ہے:

آج آمادہ ہیں پی ڈالیں لہو ــــ

اپنا لہو ــــ

تا بکے اپنے لہو کی کم روائی تا بکے؟

سادگی کو ہم کہیں گے پارسائی تا بکے؟

دست و لب کی نارسائی تا بکے؟

لاؤ جو کچھ بھی ہے لاؤ

رات شیطانی گئی تو کیا ہوا؟

صوت و رنگ و نور کا وہ رجز گاؤ

جو کبھی گاتے تھے تم

رات کے حجرے سے نکلو

اور اذانوں کی صدا سننے کی فرصت دو ہمیں ــــ

رات کے اس آخری قطرے سے جو ابھری ہیں

ان بکھری اذانوں کی صدا ــــ

ن م راشد نے خیال کو اپنے کلام کی آرائش کے لئے نہیں بلکہ اپنے عہد کے ویسٹ لینڈ کی قصہ نویسی کے لئے استعمال کیا ہے۔ ان کے استعارے چوگوشی ہیں۔ تمثالیں شعری جمالیات سے معمور ہیں۔ افتخار جالب لکھتے ہیں:

''استعارہ اور استعاراتی بیان، مجرّد بیان کے برعکس، ٹھوس جسمیت پر انحصار کرتا ہے۔ استعارہ بیان کی شئیت سے ربط رکھتا ہے۔ ٹھوس صوری تلازموں، واقعات اور مواقع سے استعارے کا خمیر اٹھتا ہے۔ چنانچہ جب ہم الفاظ کو شئیت کا درجہ دیتے ہیں تو زبان میں ٹھوس جسمیت کا اضافہ کرتے ہیں۔ زبان کی یہ ٹھوس جسمیت، جس کا منبع الفاظ کی شئیت ہے، زبان کو استعارے کے اصلِ اصول سے پیوست کر دیتی ہے۔ ادب کی زبان تمام کی تمام استعاراتی ہو جاتی ہے۔ اب تک تو استعارہ زبان کا جزو تھا، جب الفاظ کی شئیت کے حوالے سے زبان کو جسمیت میسر آتی ہے تو وہ کبھی جزو تھا، کُل ہو جاتا ہے: زبان از خود استعارہ بن جاتی ہے۔ زبان کی اس وسعت کو شعور اور کام میں لانا، لسانی تشکیلات کا سرچشمہ ہے۔''

(لسانی تشکیلات، افتخار جالب)

ن م راشد کے دوسرے اور تیسرے مجموعے کی نظموں میں ٹھوس تصویری بیان جب استعاراتی معنویت کو اجاگر کرتے ہیں تو فکری عمق کے در وا ہوتے ہیں۔ یہ فکری عمق اپنے تمامتر کنکریٹ تلازموں، مناسبتوں، کنایوں، اشاروں سمیت سامنے آتا ہے۔ معنی بندی کی روایتی منطق نے ہمارے اکثر شاعروں کے تمثالی اور استعاراتی حدود اربعہ کے شش جہتی پھیلاؤ پر قدغنیں عاید کی ہیں۔ اس سیاق و سباق میں سینٹ جان پرس جیسے شاعروں کی پھیلاؤ کی حامل نظموں کی تقلید میں طویل نظمیں لکھنے کا عمل ہمارے شاعروں کو شاید پسند نہیں آیا۔ ن م راشد نے بھی حسبِ ضرورت مصرعوں پر مشتمل شاعری کی ہے۔ پیراگراف کی صورت امیجری کا پھیلاؤ ان کی شعری ضرورت نہیں بن پایا۔ یہ کام افتخار جالب نے کیا۔ اس سلسلے میں ماخذ کے تیسرے حصے

کی نظمیں قابلِ مطالعہ ہیں۔ ن م راشد نے اپنی نظم 'گماں کا ممکن' میں لکھا ہے کہ

بقائے موہوم کے جو رستے کھلے ہیں اب تک
ہے ان کے آگے گماں کا ممکن۔۔۔
گماں کا ممکن جو تو ہے میں ہوں
جو تو ہے میں ہوں

''گماں کا ممکن'' کی پہلی نظم سے لے کر آخری نظم تک ن م راشد نے زمین، زندگی اور کائنات کے تناظر میں انسان کے ماضی، حال اور مستقبل کو ٹھوس استعاراتی حوالوں سے دیکھنے کا اہتمام کیا ہے اس لئے ان کے اس مجموعے کو لامساوی انسان کے مقابلے میں زیادہ پھیلاؤ اور عمق کا حامل سمجھا گیا ہے۔ انسان روزِ اول ہی سے دائمی فنا کی منطق سے گریزاں رہا ہے۔ اسے یقین ہے کہ حیات بعد الممات موجود ہے۔ کئی مذہبی اور غیر مذہبی تصورات میں بقائے دوام کے معاملات بنیادی اہمیت کے حامل ہیں۔ موت کو حتمی اور آخری اختتام کے بطور قبول کرنا شاید انسان کے لئے ممکن نہیں۔ راشد صاحب کے شعری ارتقا میں عمل اور ردِ عمل کے گہرے رشتے کی موجودگی سے انکار ممکن نہیں ہے۔ مخصوص ذہنی سانچوں کا حامل فرد اپنی مرضی کے برخلاف ہونے والے اعمال کو پسندیدہ نہیں جانتا اس لئے یا تو وہ چپ کے غار میں چلا جاتا ہے یا پھر برملا مخالفانہ ردِ عمل کا مظاہرہ کرتا ہے۔ کبھی کبھار ایسا بھی ہوتا ہے کہ اگر اسے کوئی نظریہ بھا جائے یا اس کے انطباق سے اپنے مخالف کی گڑی چڑھتی نظر آئے تو وہ اپنے اعمال میں بھی اس نظریئے کی سراغ دہی کے لئے ان کی پہلے سے مختلف شرح بیان کرے گا۔ 'میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے' کی منطق انسان کو 'لائی لگ' تو بنا سکتی ہے لیکن یوں اس کی اپنی نظریاتی دنیا کی مصدقیت پر شبہ کرنا تجزیاتی غلطی پر محمول نہیں کیا جا سکتا۔ بقولِ غالب:

چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک راہرو کے ساتھ
پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہبر کو میں

جدید دور کے ادبی نظریات کی گہما گہمی میں نو آبادیاتی علاقوں کے تخلیق کاروں کا نظری تشکیک اور فکری بے یقینی کا شکار ہونا امر لازم ہے کہ انھیں آئے دن نئے نظری دبستانوں سے نمودار ہونے والی ٹیڑھی میڑھی راہوں کی خاک چھاننی پڑتی ہے۔ آج لفظ و معنی کے ارتباط و وصال پر زور دیا جا رہا ہے تو کل الفاظ و بیان کے غیر متوقع اور تخصیصی تصورات کے رخ سے پردہ اٹھایا جاتا ہے۔ پرسوں لفظ کے شے ہونے کی بابت بیان آنا شروع ہوتے ہیں۔ کہیں روایت کا علم بلند ہو رہا ہوتا ہے تو کہیں جدیدیت کا ڈھول پٹ رہا ہوتا ہے۔ ادھر فنکار کی موت اور قاری کی حیات کا مسئلہ زیر بحث آتا ہے تو ادھر مابعد جدیدیت کے زیر اثر ڈی کنسٹرکشن کی تھیوری دانشوروں کے مابین نزاع کا باعث بن رہی ہوتی ہے۔ کہیں تانیثیت کے ڈنکے بج رہے ہوتے ہیں تو کہیں سائبورگ امیجری کا سائرن بجایا جاتا ہے۔ کبھی لسانی ساختی حوالے منظر عام پر آجاتے ہیں تو کبھی معنوی تشکیلاتی سلسلے اپنی چھب دکھاتے ہیں۔

راشد صاحب جو سلیم احمد کے گرو محمد حسن عسکری کے ادب میں جمود کے نظریئے کو انتہائی پرتاثیر انداز سے نظم کر چکے تھے، شعر و ادب کی کائنات میں رونما ہونے والی نئی قیامتوں کا سامنا کرنے سے گھبرانے لگے۔ محمد حسن عسکری اور سلیم احمد کی تنقید کا سکہ اس دور میں رائج الوقت تھا۔ اس لئے ان کے نظریات کی روشنی میں راشد صاحب بھی اپنی نظموں کی نئی شرحیں لکھنے پر ہمہ وقت آمادہ رہے اور طرزِ بیدل میں ریختہ کہنے والے قیامت پہ قیامت برپا کرتے رہے۔ نئی شاعری کا سرمہ آنکھ میں ڈالے آنکھیں بند کیے لا=راشد لکھ کر خود بھی سرخرو ہوئے اور راشد کو بھی سرخرو کیا۔ پاسباں مل گئے کعبے سے صنم خانوں کو۔ سو معلوم ہوا ن م راشد کی شاعری کی حمایت نئی شاعری والوں کے ذمے آ گئی۔ پاکستان ٹیلی ویژن راولپنڈی کو انٹرویو دیتے ہوئے افتخار جالب کے بارے میں ایک سوال کے جواب میں بقول رشید امجد، راشد صاحب نے کہا تھا کہ کون افتخار جالب؟ اسی افتخار جالب نے اپنے مضمون میں احمد ندیم قاسمی کی منطقی شاعری کے مقابلے میں فیض احمد فیض اور ن م راشد کی دو نظموں کی شرح اپنے نئے لسانی نظریات کی حمایت کے حوالے سے کی

تھی اور اس پر راشد صاحب افتخار جالب کے اتنے معتقد ہوئے تھے کہ انھوں نے اپنے تیسرے مجموعے کی دروبست کی نگرانی کے لئے سہیل احمد خان، احمد مشتاق، افتخار جالب اور راقم الحروف کے نام منیر نیازی کو بھجوائے تھے۔ یہ مجموعہ منیر نیازی کے مکتبے ''المثال'' سے شائع ہوا تھا اور راشد صاحب نے نئے ادب کے ان ناموں کو کمال چالاکی سے پروف ریڈرز کی فہرست میں شامل کر دیا تھا۔ اس قسم کی شیشہ بازی سے کسی کو نچلا نہیں دکھایا جا سکتا۔ یہ فشارِ خون کی کرامت ہے کہ جس کے زیر اثر راشد صاحب کئی دوسرے معاصر ادیبوں اور شاعروں کو 'کمتر سطح' کے تمغے سے نوازا کرتے تھے۔

اس بات کی مزید وضاحت اس امر سے ہو سکتی ہے کہ جب سلیم احمد نے اپنی گپ بازی پر مشتمل کتاب ''نئی نظم اور پورا آدمی'' زیورِ طبع سے آراستہ کی اور اس میں ذہنی اور جسمانی امراض کے شکار میرا جی کو پورا آدمی قرار دے دیا تو راشد صاحب نے بھی اپنے نچلے دھڑ کی وارداتوں کی شماریاتی حد بندی کے لئے سر دھڑ کی بازی لگا دی جس میں فی الحقیقت سر غائب ہو گیا اور دھڑ بحوالہ جنس نمایاں نظر آنے لگا۔ یعنی میرا سین کی جگہ جہاں زاد اور مسز سلامانکا کا ظہور ہوا۔ ادھر افتخار جالب نے بھی لسانی تشکیلات کی قصیدہ خوانی کرتے ہوئے لکھ دیا کہ 'اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے' جیسی طفلانہ خواہشیں ہمارے زمانے کا ساتھ چھوڑ چکی ہیں، تو راشد صاحب نے نئے شاعروں کی مٹی پلید کرنی شروع کی اور اپنے خطوں، مضمونوں اور مصاحبوں میں ان کی بھد اڑانے میں کوئی کسر نہ چھوڑی۔ قوم نظر کہ جو خود بھی نئی شاعری کے مخالفوں میں سے تھے، ان کے نام ۱۹۶۶ء میں نیویارک سے لکھے گئے ایک خط میں ن م راشد یوں رقمطراز ہوئے:

> ''برادرِ عزیز! خدا آپ کو خوش رکھے۔ آپ نے ''واسوخت'' کی ایک جلد مجھ تک پہنچائی اور اُس پر اپنے دستخط بھی ثبت فرمائے۔ بے حد ممنون ہوں، آج کل ''جدید اردو شاعری'' پر ایک طویل انٹرویو تیار کر رہا ہوں، جس کی فرمائش شکاگو کے ایک رسالے نے کی ہے۔ اس انٹرویو کے لئے جدید ترین شاعروں کے کلام کی کمی تھی،

ماجد نے چند شاعروں کا کلام بھجوایا ہے۔ بعض کا کلام پڑھ کر یوں محسوس ہوا، جیسے میں اصحابِ کہف میں سے وہ ہوں جو عارضی طور پر جاگ اُٹھا ہو اور یہ دیکھ کر حیران رہ گیا ہو کہ جہاں مکان تھے وہاں سڑکیں نکل آئی ہیں، جہاں سڑکیں تھیں وہاں پُل بن گئے ہیں، جہاں خالی میدان پڑے تھے وہاں شہر آباد ہو گئے ہیں، جہاں شہر تھے وہاں ویرانے دکھائی دیتے ہیں۔ وغیرہ وغیرہ۔ ان الفاظ میں غالباً اپنے خیالات سے زیادہ ان جدید ترین شاعروں کے حسن ظن کی ترجمانی کر رہا ہوں۔ کیونکہ انھوں نے اپنے خیال میں ہم سب کو نوح ناروی اور آہ اٹیٹھوی وغیرہ بنا کے رکھ دیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ان کے اور ہمارے درمیان ایک بُعد ضرور ہے لیکن اکثر محض الفاظ لڑھکانا جانتے ہیں۔۔۔ پتھروں کی طرح!۔۔۔ ہیروں کی طرح انھیں جڑنا نہیں جانتے۔۔۔ ان سے ہمارا کیسے میل ہو۔ لیکن ان کے بارے میں زیادہ لکھا تو اندیشہ ہے کہ خون کا دباؤ بڑھنے لگے! خدا ہم سب کا حامی و ناصر ہو اور جدید شاعروں کی حالت پر رحم فرمائے! اگلے سال اگست کا مہینہ لاہور میں گزارنے کا ارادہ ہے۔ آپ عام طور پر اپنی یکتائی کے سراپردوں میں چھپے رہتے ہیں لیکن اگلے سال شاید کہیں شرفِ ملاقات حاصل ہو جائے۔ مخلص راشد"

'پتھروں کی طرح سے الفاظ لڑھکانے والے' جدید ترین شاعر لسانی تشکیلات کے حامی و موید ہیں۔ انھوں نے سعادت حسن منٹو کے افسانوں، فیض احمد فیض اور راشد کے کلام میں لسانی یا دوسرے لفظوں میں استعاراتی تشکیلات کے اصولوں کو کارفرما پایا ہے۔ یہ لسانی پروسس انھیں میر و غالب کے ہاں بھی نظر آیا ہے۔ نظیر اکبر آبادی یا ناسخ بھی انھیں اجنبی نظر نہیں آتے، وہ رجب علی بیگ کے پرستار بھی ہیں اور دیا شنکر نسیم کے بھی۔ بیدل بھی انھیں اپنی صف میں کھڑا دکھائی دیتا ہے۔ ولی کے کلام میں بھی استعاراتی تشکیلات کی مثالیں موجود ہیں۔ استعاراتی تشکیلات والے زبان کی مخفی اور ظاہری قوتوں سے استفادے کو اپنا تخصیصی مقصد قرار دیتے ہیں۔ اس ضمن میں وہ

ابہام کی شعری تاثیر سے بھی شغف رکھتے ہیں۔ خیال بندی کے لئے لفظوں کے تلازماتی یا غیر تلازماتی تواتر سے بھرپور کام لینے کو اپنا اولین حق تصور کرتے ہیں۔ صنعت مراعاۃ النظیر کی ٹھوس کی بجائے مجرد شکلوں کا استعمال ان کا وصفِ خاص ہے۔ لسانی تشکیلاتی عمل میں لفظوں کے معنوی اور صوتی آہنگوں کا استعمال بلا جواز نہیں ہوتا۔ اس میں لفظ و معنی کے مصنوعی ارتباط کے مقابلے میں تخلیقی آمیزہ بروئے کار آتا یا لایا جاتا ہے۔ نظم یا فن پارے میں ایک تواتر کا بکھراؤ ہوتا ہے۔ ہر متعلقہ خیال بلا روک ٹوک فن پارے میں داخل ہوتا ہے۔ رشتوں اور سلسلوں کا ایک لامتناہی دریا موجزن ہوتا ہے۔ اس کا نظر آنا لازمی نہیں ہے۔ قاری کا کیا ہے وہ تو وہی کچھ دیکھے گا جو وہ دیکھنا چاہتا ہے۔ لسانی تشکیلات میں بطور افتخار جالب: "یوں نہیں کہ کسی خیال یا جذبے کو بیان کرنے کے لئے الفاظ پر قید لگائی ہے۔ یہ قید تو اُن رشتوں اور سلسلوں سے پیدا ہوتی ہے جو ادب پارے کے اندر موجود ہیں۔ یہ رشتے اور سلسلے اپنا جبر خود تخلیق کرتے ہیں ان پر خیال یا جذبے کا بیرونی جبر نہیں۔ جو لفظ آتا ہے، وہ اپنے سے پہلے اور بعد کے لفظوں کے مطابق آتا ہے۔ اپنے گرد و پیش کے جبر سے متعین ہوتا ہے، اپنی جگہ پر متعین ہو کر اپنے سے پہلے اور بعد کے لفظوں کو اپنے جبر سے متغیر کرتا ہے۔ اس کشاکش کو پہچانتے ہوئے ہم 'پراسس' سے روشناس ہوتے ہیں۔ بحیثیتِ مجموعی لسانی تشکیلات کسی خارجی جبر و اکراہ کے بغیر جو جبر وضع کرتی ہیں اس میں تلوّن، رنگارنگی اور indeterminacy کا سمندر ٹھاٹھیں مارتا ہے۔"

جدید ترین شاعروں نے رائج الوقت سکے بدلنے کا کام کیا۔ اس لئے ن م راشد کو ان کا کلام نامانوس لگا اور انھوں نے خود کو بجا طور پر عالم حیرت میں پایا۔ جدید ترین شاعر کسی حسنِ ظن میں مبتلا نہیں ہیں کہ وہ اصحابِ کہف کی مانند گہری نیند میں مبتلا نہیں ہیں، آنکھیں کھولے بدلتی زندگی کے بدلتے ماحول اور بدلتے سکوں کا مشاہدہ کر رہے ہیں۔ ان کے آئینے حس و خبر سے عاری نہیں ہیں۔ انھیں خبر ہے کہ نئے زمانے میں لفظ و معنی کے اتحاد و وصال کے پرانے طور طریقے حقیقتاً تبدیل ہو چکے ہیں۔ یہ شاعر ن م راشد کو فشارِ خوں میں مبتلا کر چکے تھے اس کا اعتراف قیوم

نظر کے نام مرقومہ ان کے مذکورہ بالا خط میں موجود ہے۔راشد کے معاصر جدید ترین شاعروں میں محمد صفدر میر، افتخار جالب، انیس ناگی، جیلانی کامران، عباس اطہر، تبسم کاشمیری، سلیم الرحمٰن، صلاح الدین محمود، محمد سلیم الرحمٰن، ذوالفقار احمد، اختر احسن، راقم الحروف اور کئی دوسرے شعرا کے نام آتے تھے۔انھوں نے پتھروں کی طرح الفاظ لڑھکانے کی بجائے لفظوں کے صوتی، احساساتی اور معنوی امکانات کو اس انداز سے متشکل کیا ہے کہ اس دور کا قاری مشکلات کا شکار ضرور ہوا ہے۔ان شاعروں پر ن م راشد کی تنقید کافی ناروا تھی۔

کچھ اسی قسم کا تنقیدی اعتراض نذیر احمد جیسے صاحب طرز انشا پرداز پر مرزا فرحت اللہ بیگ نے بھی کیا تھا کہ انھیں بھی ان کی تحریروں میں محاوروں کے پہاڑ کھڑے نظر آئے تھے۔قصہ صرف اتنا ہے کہ شعر و ادب کو مرصع بنانے والے اس میں سے زبان کے بے تکلف استعمال کو خارج کرنے کے درپے ہیں۔جب نظری قیامتیں آتی ہیں یعنی اسرافیل زندہ ہوتا ہے تو پھر صور پھونکا جاتا ہے، پہاڑ روئی کے گالوں کی طرح سے اڑنے لگتے ہیں۔ایسے میں ہیروں کی طرح سے الفاظ جڑنے والے مخصوص ذہنی سانچوں کے اندر رہتے ہوئے اپنے منجمد نظریات سے چمٹے رہنے کو ترجیح دیتے ہیں۔یہاں جنوری، فروری ۱۹۳۹ء کے 'راوی' میں ن م راشد کے ابتدائی شعری رجحانات پر فیض احمد فیض کے ایک مضمون کا یہ اقتباس ان کے رویوں کو سمجھنے میں ہماری اعانت کر سکتا ہے:

> ''ان دنوں (۱۹۲۹ء) نوجوانوں میں اختر شیرانی بہت مقبول تھے اور راشد کی ابتدائی شاعری میں انھیں کا رنگ غالب نظر آتا ہے۔لیکن راشد نے عشق و محبت کے پرخلوص لیکن مروجہ مضامین کو اندھا دھند قبول نہیں کر لیا۔جلد ہی اُن کی التجاؤں، آرزوؤں اور شکایتوں میں ایک ٹٹول، ایک بے چینی اور بے اطمینانی جھلکنے لگی جس کی یادگار اُن کے درمیانی دور کی نظمیں ہیں (خدا جانے ہماری اجنبیت کیوں نہیں جاتی۔چاہتا ہوں غمِ دل سناؤں اُس کو) وقت کے ساتھ ساتھ یہ تجسس اور تفکر کا عنصر

زیادہ ہوتا گیا اور راشد نے رومانی اور جذباتی تجربات کو عقل اور شعور کے پیمانہ سے ناپنا شروع کیا۔یہ راشد کی شاعری کا آخری اور سب سے اہم دور ہے۔راشد کے مضامین داخلی ہیں لیکن ان میں ایک خاص قسم کی واقعیت اور خارجیت ہے۔انھوں نے صرف محسوس ہی نہیں کیا بلکہ اپنے محسوسات کا تجزیہ بھی کیا ہے اور یہ محسوسات صرف عشق و محبت پہ محدود نہیں ہیں۔عشق و محبت ایک نوجوان کی زندگی کا پہلا اہم مسئلہ ہو لیکن فکر اور خیال کے ارتفاع کی وجہ سے اُس کی ذہنی کشمکش زیادہ وسعت اختیار کر لیتی ہے اور جنسی عشق کے پس منظر سے زیادہ اہم اور بنیادی مسائل متعلق ہو جاتے ہیں۔خیر و شر، حقیقت اور اوہام، فرد اور سماج اور ایسی کئی الجھنیں رومانی مسائل سے دست و گریباں ہو جاتی ہیں اور ایک حساس طبیعت کے لئے انھیں نظر انداز کر دینا ممکن نہیں رہتا۔خالص جنسیاتی عشق میں بھی کئی ایک تاریک اور اجنبی کونے ایسے دکھائی پڑتے ہیں جن کا ندائے شوق میں احساس نہیں ہوتا۔ہمارے دوسرے سہل انگار شاعروں کی طرح راشد بھی چاہتے تو ان پیچ در پیچ کاہشوں سے منہ موڑ کے محض اپنی وفادار محبوب کی بے وفائی کی قسمیں کھاتے رہتے۔لیکن اُنہوں نے یہ آسان راستہ اختیار نہیں کیا اور موجودہ نوجوانوں کی ذہنی کشمکش کی تمام جزئیات کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔یہی وجہ ہے کہ اُن کی شاعری میں عام رومانی شاعروں کی نسبت دیانت، وسعت، تنوع اور گہرائی کہیں زیادہ ہے۔یہ ضرور ہے کہ انھوں نے داخلی مسائل کو خارجی ماحول سے متعلق نہیں کیا۔اُن کی شاعری میں اُن اندھی بے شعور طاقتوں کا احساس نہیں ہے جنھوں نے ہمارے خیالات اور جذبات کو جکڑ رکھا ہے۔ان طاقتوں کو مجموعی طور پر خارجی ماحول کہتے ہیں اور ہمارے مسائل کا حل اس ماحول میں مناسب تبدیلی پیدا ہونے سے پہلے ممکن نہیں۔زندگی کے مسائل ریاضی کے سوالات نہیں جو محض عقل و فکر کے زور سے

حل کئے جاسکیں۔ انھیں حل کرنے کے لئے سیاسی اور اقتصادی حالات کی نئی ترتیب وتدوین ضروری ہے۔ اگر راشد نے ان حالات پر تبصرہ نہیں کیا تو وہ معذور ہیں۔''

ن م راشد نے اپنے تنقیدی مضامین میں ترقی پسند شعروادب کو منشور کی پیداوار قرار دے کر صورتِ حال کا سامنا کرنے والے انسان کی تصویر کشی سے مکمل گریز کیا ہے۔ انھوں نے معاشیات میں ایم اے کرنے کے باوجود اگر شاعری میں کسی تجزیئے سے گریز کیا ہے تو وہ نوآبادیاتی انسان کی معاشی صورتِ حال کا تجزیہ ہے۔ یہ تجزیہ ان اندھی بے شعور طاقتوں کو بے نقاب کرتا ہے جنھوں نے نوآبادیاتی انسان کے احساسات، خیالات اور نظریات پر شب خون مار رکھا ہے۔ اس صورت حال کی تبدیلی کے لئے سیاسی اور اقتصادی انقلاب کی ضرورت محسوس کی جاتی ہے۔ یہ ضرورت انسان کو ترقی پسندی کا راستہ دکھاتی ہے۔ اس راستے سے گریز ن م راشد کے پیشہ ورانہ مناصب (فوج، ریڈیو اور یو این او) کے حوالے سے ناگزیر تھا۔ انھوں نے اپنی دورِ آخر کی نظموں تک میں اپنے معاشیات، سیاسیات، تاریخ، نفسیات اور فکر وفلسفہ کے رومانوی تصورات کو ریاضیاتی عقل وفکر کے حوالے سے تو شاید قلمبند کیا ہے لیکن سیاسی اور اقتصادی انقلاب کی ضرورت کو کبھی محسوس نہیں کیا۔ ان کی یہ معذوری ۱۹۲۹ء، ۱۹۳۹ء اور ۱۹۶۹ء تک تواتر سے قائم رہی اور اس میں ان کی خاکسار تحریک میں شمولیت بھی کوئی جنبش پیدا نہ کرسکی۔ جدید ترین شعرا اگرچہ ترقی پسند تحریک سے وابستہ نہیں تھے لیکن ان کی شاعری میں مارکسی وجودی اپروچ موجود تھی۔ انھوں نے داخلی مسائل اور خارجی مسائل کی حدِ فاصل مٹادی تھی۔ ان کے نفسیاتی اور نظری بحرانوں نے ان کی شعری لفظیات کو منقلب کر دیا تھا۔ تاہم انھیں اگر کسی قدیم وجدید شاعر کے ہاں وجودی بحران کی شاعرانہ عکس بندی نظر آتی تھی تو وہ اس کی نشاندہی ضرور کرتے تھے۔ ن م راشد کی شاعری کی رومانوی بچگانہ خواہشات سے قطع نظر وہ ان کی شاعری کے فکری اور لسانی تشکیلی پہلوؤں کو بھی زیر بحث لاتے ہیں۔ سو آیئے دیکھتے ہیں کہ افتخار جالب یعنی ایک جدید ترین شاعر

ان کے حق میں یعنی اپنے نظریئے میں انھیں شریک کرتے ہوئے کیا لکھتے ہیں:

''راشد کے ہاں لسانی تشکیلات کی فراوانی نہیں۔ احمد ندیم قاسمی کی طرح، مگر بہتر انداز میں، فکر کا عنصر بہت غالب ہے۔ احمد ندیم قاسمی کو تو فکری طور پر دریافت کیے ہوئے مفروضوں کے من وعن بیان سے واسطہ ہے؛ شاعری بنے نہ بنے، اس سے غرض نہیں۔ راشد کے ہاں فکری کاوش کو شاعری میں حل کرنے کی ایک مسلسل سعی کارفرما ہے۔ ''ماورا'' تقریباً تمام اور ''ایران میں اجنبی'' کے بیش تر حصے سپاٹ اور بے رنگ ہو چکے ہیں۔ لیکن بعد کی تمام نظموں میں یہ فکر گھل مل گیا ہے؛ پوری تو نہیں، بیش تر توقعات پر پوری اترتی ہیں۔ 'دل، مرے صحرا نورد پیر دل'؛ 'آئینہ حس وخبر سے عاری'، 'میرے بھی ہیں کچھ خواب' لسانی تشکیلات کی تاسیس اور راہ نمائی کے فرائض ادا کرتی ہیں۔ اس تغیر کا باقاعدہ آغاز 'کون سی اُلجھن کو سلجھاتے ہیں ہم؟' سے ہوا ہے۔ 'سباویراں' اگرچہ 'کون سی اُلجھن کو سلجھاتے ہیں ہم؟' سے پہلے کی نظم ہے، تاہم اس میں چند خوبیاں ایسی ہیں جو اسے اردگرد کی دیگر نظموں سے ممیز کرتی ہیں۔ اس کا آہنگ اور تقریباً بے خروش لہجہ راشد کے اپنے انداز کی ایک استثنائی صورت ہے۔ ساری نظم مایوسی اور نا اُمیدی کے رنگ میں ڈوبی ہوئی ہے۔ موضوع، اظہار اور لہجے کی تقسیم اتنی واضح طور پر کارفرما نظر نہیں آتی۔ پوری نظم ایک لسانی تشکیل ہے اس کے تمام عناصر کو فرداً فرداً لسانی تشکیلات کے حوالے سے نہیں دیکھا جاسکتا کہ اس میں اسلوب کی وہ گہما گہمی، جو بعد کے کلام میں ہویدا ہوئی ہے، فقط اپنی ابتدائی صورت میں موجود ہے۔ اس سے قطعِ نظر فرد اور شہر کی اکائیاں اس نظم میں جس طور سے گتھ مُتھ گئی ہیں، وہ اسے لسانی تشکیلات کے دائرے میں لے آتی ہیں:

سلیماں سربہ زانو اور سباویراں
سباویراں، سبا آسیب کا مسکن
سبا آلام کا انبارِ بے پایاں!
گیاہ وسبزہ وگل سے جہاں خالی
ہوائیں تشنۂ باراں

طیور اس دشت کے منقار زیر پر
تو سرمہ در گلو انساں!
سلیماں سربہ زانو، ترش رُو، غمگیں، پریشاں مُو
جہاں گیری، جہاں بانی، فقط طرّارۂ آہو
محبت شعلۂ پراں، ہوس بُوے گلِ بے بُو
زرازِ دہر کم تر گو!

سبا ویراں کہ اب تک اس زمیں پر ہیں
کسی عیّار کے غارت گروں کے نقشِ پا باقی
سباباقی نہ مہ روئے سباباقی!

سلیماں سربہ زانو
اب کہاں سے قاصدِ فرخندہ پے آئے؟
کہاں سے، کس سبو سے کاسۂ پیری میں مے آئے؟

اس نظم میں سبا کی ویرانی نمایاں کرنے کے لئے اسے آسیب کا مسکن قرار دیا گیا ہے۔ گیاہ وسبزہ وگل کے اخراج کے ساتھ ساتھ ہواؤں کو تشنۂ باراں بتایا گیا ہے کہ یہ دشت ہے جس کے پرندے خاموش ہیں۔ یہ آلام کا انبارِ بے پایاں ایک خصوصیت یہ بھی رکھتا ہے کہ یہاں انسانوں کی قوتِ گویائی سلب ہو چکی ہے۔ واضح رہے کہ سُرمہ در گلو کی کیفیت نطق کو پہلے فرض کرتی ہے، پھر اس کی منہائی کرتی ہے۔ اس ویرانی کی وجہ یہ ہے کہ یہاں پر عیار غارت گروں کے نقشِ پا باقی ہیں۔ اس مرحلے پر سبا کی ویرانی تخصیصی معنویت سے ابھر کر علامتی ہو جاتی ہے کہ سبا کو کہیں بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ بشرطیکہ کسی عیار کی غارت گری کے نقش دریافت کیے جاسکیں۔ چنانچہ سبا کی ویرانی علامتی شکل اختیار کرتے ہی ہمیں مکمل فنا کی سرحدوں پر لے جاتی ہے، سباباقی نہ ماہروئے سباباقی۔ موازنے کے طور پر سلیمان کی ترش رُوئی، غمگینی، پریشان ہئیت کذائی، کہ جو جہاں گیری اور جہاں بانی کو فقط طرارۂ آہو بنا کے رکھ دیتی ہے، ابھر کر سامنے آتی ہے اور محبت کی بے ثباتی، اور بُو کے بغیر

پھول ایسی ہوس، سربہ زانو سلیماں کے اردگرد پھیل جاتی ہے۔ یہ سلیمان، محبتوں کا شناسا، ماہروے سبا کو جاننے پہچاننے والا، قربتوں سے فیض یاب ہونے والا ناامیدی کا شکار ہے۔ کسی خوش خبری کے آنے کی امید نہیں، نہ ہی بڑھاپے میں توانائی کے لوٹ آنے کی توقع ہے۔ سبا کی ویرانی، سربہ زانو سلیمان کی ناامیدی سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔ فرد اور شہر کی اکائیاں آپس میں مدغم ہو کر وسیع مفاہیم کی رُوکشائی کرتی ہیں۔ یہ وسیع مفاہیم فرد اور شہر کے علیحدہ علیحدہ منطقوں کے اکھٹا کرنے سے پیدا نہیں ہوتے، بلکہ ان کی تشکیل وہ وحدت کرتی ہے جس میں فرد اور شہر دریافت تو کیے جاسکتے ہیں، لیکن وہ ان کا آمیزہ محض نہیں؛ وہ ان سے بڑی اور ان کا احاطہ کرنے والی قوت ہے۔ سلیمان اور سبا کی یکجائی وتصادم میں اپنے من پسند رنگ بھرے جاسکتے ہیں کہ ایسا کرنے سے فرد اور شہر کو سمیٹنے والی استعاراتی جست سے بھرپور اکائی مجروح نہیں ہوتی۔ سبا کی ویرانی کے حوالے سے آسیب کا تصور ذہن میں آتا ہے۔ ویرانی اور آلام کا تعلق پیش پا افتادہ ہے۔ سبا ایک ویران جگہ ہے، جہاں جن بھوت بستے ہیں، آلام کا انبار ہے، جہاں آسیب کی وجہ سے نمو کی نفی ہوتی ہے، اسی لئے گیاہ وسبزہ وگل کی رعایت سے ہواؤں کا تذکرہ ہے کہ تشنۂ باراں ہیں۔ بارش نہیں تو سبزہ وگل بھی نہیں۔ 'گیاہ و سبزہ وگل سے جہاں خالی' میں تخصیصی بیان کے علاوہ ایک عمومی عنصر بھی آ گیا ہے۔ یہ عنصر لفظ 'جہاں' سے پیدا ہوا ہے سبا کی ویرانی کے زیرِ اثر سلیماں سربہ زانو ہے، غمگیں، ترش رُو، پریشاں مُو، جہاں گیری اور جہاں بانی جس کے لئے محض طرارۂ آہو، محبت کے مقابل ہوس - ایک شعلۂ پراں، دوسرا بوے گلِ بے بو، اس منظر کشی میں طرارۂ آہو دھندلی اداس فضا میں اپنی خوش آئندہ دھڑکن شامل کر کے ویرانی کا بہاؤ یکساں نہیں رہنے دیتا۔ ان دو رنگوں کے اختلاف سے پیدا ہونے والی لذت نہ صرف اس کمی کی فکر کرتی ہے، بلکہ بہت کچھ اور بھی مہیا کرتی ہے بشرطے کہ تضاد کو ملیا میٹ کرنے والی چیز پیدا کرنے کا حوصلہ ہو۔ ''زرازِ دہر کم تر گو'' کا ٹکڑا ایک سیاق وسباق سمیت آیا ہے۔ اور اس کی حیثیت ویرانی پر تبصرے کے ساتھ ساتھ عبرت اور بے کسی کی تمثیل ایسی ہے۔ ایک بات جواب تک دبی رہی ہے، وہ راشد کا غیر ملوّث فکری انداز گفتگو ہے۔ راشد کے ہاں فکری اندازِ گفتگو بے محابا آن دھمکتا ہے۔ امیج اور استعارے کا استعمال اس فکری اندازِ گفتگو کو قابو کرتا رہتا ہے، آخرش

ساتھ چھوڑ دیتا ہے۔ چنانچہ کسی عیار کے غارت گروں کے نقشِ پا کے تذکرے کے ساتھ ہی فکری اندازِ گفتگو حاوی ہو جاتا ہے۔ یہ فکری اندازِ گفتگو آخری سطر تک برقرار رہتا ہے۔ اس کی شدت کو دو چیزیں کم کرتی ہیں۔ ایک تو اس نظم میں فرد اور شہر کی اکائیوں کا احاطہ کرنے والی قوت ہے۔ دوسری چیز ''سباباقی نہ ماہروے سباباقی'' پر مشتمل ہے۔

ن م راشد کی نظموں کی مظہریاتی تعبیریں کہ جن میں جزو میں کل اور کل میں جزو دکھایا جا سکتا ہے ان کے شاعرانہ جوہر کی نادرہ کار تخلیقیت کو نمایاں کر سکتی ہیں۔ لیکن اگر شاعر خود اپنے نظریات میں لفظ و معنی کے ابلاغی رشتوں کی بات کرتے ہوئے ترجمانی کی منطق کو بنیاد بنائے تو استعارہ یا امیج اس کے لئے آرائشی حوالوں تک محدود رہیں گے۔ لفظ و معنی کے مابین تخلیقی کلیت کا سوال بالائے طاق رکھا جائے گا۔ شاعر خود کو ثنویت زدہ محسوس کرے گا۔ شاعر سے زیادہ ایک داستان گو یا حکایتی نظر آئے گا۔ وہ انسانوں کے رویوں اور کوائف کو ماہرِ نفسیات کی آنکھ سے دیکھے گا۔ خود اپنے باطن یا دروں خانہ میں جا چھپے گا۔ ذات کا آئیوری ٹاور اسے زندگی کے حقیقی تجربوں اور وارداتوں سے دور رکھے گا۔ راشد صاحب نے اپنی نظموں کی معنوی حد بندیاں ایک ایسے عاشق یا شاعر کی طرح کی ہیں جو غبارِ میر کی طرح اپنے محبوب کے دامن تک نہیں پہنچتا۔

ن م راشد شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ ایک نظریہ ساز نقاد بھی تھے۔ انھوں نے اپنی شاعری کے سیاق و سباق اور منظر و تناظر کو واضح کرنے کے لئے کئی مضامین اور خطوط سپردِ قلم کیے ہیں۔ مزید برآں ان کے متعدد مصاحبے، تقریریں اور لیکچرز ان کی جدتِ طبع کی معنوی حد بندی کرتے نظر آتے ہیں۔ ن م راشد کے شعری مجموعے ''ماورا''، ''ایران میں اجنبی''، ''لا = انسان'' اور ''گماں کا ممکن''، ان کے تصورِ جدیدیت کے ارتقا کے عملی نمونے ہیں۔ ان مجموعوں کا سرسری جائزہ بھی اس امر کی وضاحت کر سکتا ہے کہ شاعر اعادے اور تکرار کی روش کو چھوڑ کر مضامینِ نو اور انداز ہائے مختلفہ کی تلاش جاری رکھے ہوئے ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اپنی پہلی مستند نظم کے بعد سے آخری شعری تخلیق تک وہ جدیدیت کی مختلف جہتوں کو کچھ اس انداز سے اپنی شعری دنیا میں شامل کرتے رہے کہ خود جدیدیت کے حامی کئی شاعروں اور ادیبوں نے ان کی نظموں کو الٹرا موڈرن

قرار دیا اور انھیں شاعروں کا شاعر جان کر ان کو بلند سنگھاسن پر بٹھا دیا۔ بالفاظ دیگر عام قارئین کے لئے ان کی شاعری کو شجرِ ممنوعہ بنانے کا کام کیا گیا۔

معانی کی آئینہ بندی کرنے والے شعرا کے ہاں بے معنی شعر کا تصور ممکن نہیں۔ ولیم ایمپسن اور دیگر کئی نقادوں نے جدید شاعری میں جن قسموں کے ابہاموں کا تذکرہ کیا ہے راشد نے ان سے استفادہ کرنے کا بھی کبھی خیال نہیں کیا۔ لامعنویت کے لامعنوی اظہار کا بھاری پتھر ان سے اٹھ نہ سکا اور وہ محض اپنے ساتھیوں کی کوتاہ بینی سے شاعروں کے شاعر قرار پا گئے اور ہمارے شاعر اپنے وتیرے کے اعتبار سے اپنے علاوہ کسی اور کو مان لینے پر تیار نہیں ہوتے۔ یوں شاعروں نے بھی ان کی جدیدیت کے تاج محل کی سیاحت نہیں کی۔ شاعروں کا شاعر ہونے کا خسارہ انھوں نے عمر بھر برداشت کیا۔ نظموں میں معنوی آئینہ بندی کرنے والے شاعر کو بھی اگر اپنی نظموں کے خیالات کی وضاحت کرنی پڑے تو پھر ان طوطیوں کے کلام کا کیا حال ہوگا کہ شش جہت سے، آئینہ، جن کے مقابل ہے۔ اس سلسلے میں ''لا = انسان'' کے آغاز میں موجود مصاحبہ بطور ثبوت پیش کیا جا سکتا ہے۔ معنی شاعر بہ تحریر شاعر کی یہ مثال بھی ملاحظہ ہو:

> ''آئینہ ادب'' جس نے میری کتاب ''ایران میں اجنبی'' کا پہلا ایڈیشن شائع کیا تھا، نیا مجموعہ شائع کرنا چاہتا ہے۔ اس کا نام ابھی تک متعین نہیں ہوا۔ شاید ''گماں کا ممکن'' رکھوں گا۔ ایک نظم میں ''گماں کا ممکن'' کی تکرار بھی ہے اور اس کا تعلق بھی اسی نظریے سے ہے کہ ہم انسان اور انسانوں کے رشتے گمان پر قائم ہیں اور اس میں جو ممکن ہوتا ہے وہ لے لیتے ہیں۔ اس سے زیادہ نہیں، نہ ہم لے سکتے ہیں، نہ ہمیں ملتا ہے۔'' (آغا عبدالحمید کے نام خط، مورخہ ۱۰ اگست، ۱۹۷۵ء)

ن م راشد حرف و معنی کے ارتباط کو شاعری کا اہم جزو سمجھتے تھے۔ غالب جب بیدل کے تتبع میں اپنی زندگی کی مشکل ترین شاعری کر چکے تو لوگوں کی جانب سے ان پر بے معنی شاعر ہونے کا الزام لگا۔ اور انھوں نے اپنے اشعار کے معنی سمجھانے کی بجائے آسان لفظوں میں یہ کہہ

کر اپنی جان بچالی کہ 'نہ سہی گر مرے اشعار میں معنی نہ سہی' لیکن ن م راشد نے معنی مشکل کی نگینہ سازی سے گریز بھی کیا اور بے معنی ہونے کا الزام بھی برداشت کیا۔ ان کی کوئی ایک نظم بھی ایسی نہیں ہے کہ جس کو معنوی اعتبار سے غیر منظم یا منتشر خیالات کی حامل قرار دیا جا سکے۔ انھوں نے نظامی عروضی کے چہار مقالہ میں موجود شعر گوئی کے اس اصول سے گریز نہیں کیا کہ شعر شعور کے ابلاغ کا نام ہے۔ فی بطن شاعر مفہوم کی موجودگی یا قاری اساس قرات پر اعتبار کرنا ان کے لئے قابلِ فہم نہیں تھا۔ اس تناظر میں ن م راشد کی نظم 'وہ حرفِ تنہا (جسے تمنائے وصل معنا)' قابلِ غور ہے۔

راشد اپنی نظم 'گماں کا ممکن' پر یہ وضاحتی بیان بھی جاری کرتے ہیں:

''چند دن ہوئے نظم 'گماں کا ممکن'۔ جو تو ہے میں ہوں' بھیج چکا ہوں۔ اس میں مَیں نے چند ذاتی اور چند اجتماعی یادیں آپس میں بُننے کی کوشش کی ہے اور یہ کہنا چاہا ہے کہ انسان مسلسل گمانوں کا شکار ہے۔ صرف اس حد تک پہنچ سکتا ہے جہاں تک یہ گمان اجازت دیں یعنی ''گمان کے ممکن'' تک اور حقیقت کا دراصل کوئی وجود نہیں ہے۔ ہے تو محض سیمیائی وجود ہے جو محض گمان کے ساتھ اضافی حیثیت رکھتا ہے۔''

(جمیل جالبی کے نام ایک خط ۹ فروری ۱۹۷۱ء)

ن م راشد نے گماں کی ممکنہ حدود تک رسائی کی کوشش میں حقیقت کے وجود کو لاحقیقت کے دوائر میں بند پایا اور زندگی کے نغمے کے زیر و بم کو غالب کی طرح ہرزہ قرار دیا، تاہم اپنی لافِ دانش پر اعتبار کی بدولت وہ لامعنویت کی معنوی حد بندی میں حرف و معنی کے کلاسیکی ارتباط کو فراموش نہ کر سکے۔ ''گماں کا ممکن'' کی حد بندی من و تو میں کرنے کا واحد مطلب کلاسیکی صوفیانہ فکر کے دائرے میں چکر لگانا ہے۔ یعنی 'تو اور آرائشِ خم کاکل۔ میں اور اندیشہ ہائے دور و دراز' یا 'تو من شدی من تو شدم' یا 'را نجھا را نجھا کر دی نی میں آپے را نجھا ہوئی' یا 'تجھ سے قسمت میں مری صورتِ قفلِ ابجد۔ تھا لکھا بات کے بنتے ہی جدا ہو جانا' اردو میں آزاد نظم کے بانی ہونے

کے اعتبار سے ن م راشد نے مدرسِ شعر کی حیثیت سے اپنی نظموں کی تشریح و توضیح سے خاص دلچسپی رکھی یوں ان کے اشعار انہی کی اشیر باد سے مدرسوں اور مدرسوں تک پہنچے یعنی 'شعرِ ما را بہ مدرسہ کہ برد' کا معاملہ ان کی اپنی اپروچ ہی کا نتیجہ تھا۔

اس ضمن میں، میں نے ایک مصاحبے میں ان سے استفسار کیا تھا کہ انھوں نے اپنے ایک مضمون میں اپنی چند نظموں کے مفاہیم کے بارے میں بعض نقادوں کی آرا سے اختلاف کیا ہے اور کہا ہے ان نظموں میں منفی کی بجائے مثبت اقدار زندگی کی نشاندہی کی گئی ہے۔ کیا ہم منفی رجحانات پر مبنی کسی نظم کو فن پارے کے زمرے تک میں شامل نہیں کر سکتے؟ نیز منفی جذبات سے ان کی کیا مراد ہے؟ تو ن م راشد نے جواب دیا تھا کہ ''جس مضمون کی طرف آپ نے اشارہ کیا ہے، میں نے اس میں کہیں بھی یہ نہیں کہا کہ فن صرف مثبت اقدار ہی کا حامل ہونا چاہیے، بلکہ میں نے اس بات پر زور دیا ہے کہ انسان کی راست رو اور زود کارانا ہی قابلِ قدر نہیں بلکہ اس کی عظیم کار اور راہ گم کردہ انا بھی بڑی ارزش رکھتی ہے اور بعض دفعہ تو اس کی مدد سے انسانی سوال کا جواب بہتر اور جلد تر مل جاتا ہے۔ لیکن بعض نقادوں کی اس قسم کی آرا کی تردید کرنا ضروری سمجھا جو میرے نزدیک غلط مفروضوں کی بنیاد پر قائم کی گئی تھیں۔ مثلاً یہ کہنا ضروری تھا کہ جن نظموں میں ان نقادوں کو فرار یا شکست خوردہ ذہنیت وغیرہ نظر آئی تھی، وہ دراصل فرار اور شکست خوردہ ذہنیت کی پردہ دری کی حیثیت رکھتی ہیں۔ یہ ایک واقعہ ہے جس کا اظہار ضروری تھا تاکہ ان نظموں کی تفہیم یا ان کے ساتھ ہمدردی کی جو راہیں ان نقادوں نے بند کر دی تھیں، دوبارہ کھل سکیں کیونکہ جب تک ان نقادوں کی یہ آرا قائم ہیں ان نظموں کو ہمیشہ میرے ذاتی عقائد کا اظہار سمجھا جاتا رہے گا۔''

راشد کا خیال تھا کہ وہ ان حوالوں سے عقائد کے شاعر نہیں ہیں جن کی بدولت اقبال کو عقائد کا شاعر قرار دیا جاتا ہے۔ ان کے خیال میں ان کی نظموں میں عقائد سے زیادہ ان کے احساساتی اور جذباتی ردِ اعمال کا سراغ لگایا جا سکتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ زندگی کے مختلف ادوار میں انھوں نے نظری حوالوں سے اپنی منضبط اور منظم سوچ اور فکر کا اظہار اپنے مختلف مضامین میں کیا ہے۔ راشد نے اپنی عمر کے ہر حصے میں اپنی بساط کے مطابق اپنے احساسات اور خیالات کے زیر

اثر اپنے عقلی اور جذباتی ردِ عمل کے اظہار سے گریز نہیں کیا۔ یہ ردِ اعمال سیاسی، اخلاقی، نفسیاتی ہوتے ہوئے ذاتی ہیں۔ ن م راشد اپنی نظموں کے مفاہیم کے لفظی انعکاس میں گہرائی یا عمق سے حتی المقدور گریز کرتے تھے۔ انھیں شاید قاری کی سطحیت کا خیال رہتا تھا۔ وہ اس کی جہالت پر بقائمی ہوش وحواس یقین رکھتے تھے۔ چنانچہ کسی نظم کے بارے میں کہتے تھے کہ یہ استمنا بالید کے حوالے سے ہے، کسی کو جنگ کا شاخسانہ قرار دیتے تھے۔ کسی کے بارے میں کہتے تھے کہ ''اگر کوئی اپنے علاقے میں بدنام ہو جائے تو اسے علاقہ چھوڑ جانا چاہیے۔ اشتراکی مسخرے کی ترکیب چراغ حسن حسرت کے لئے ہے۔ میری فلاں نظم شراب کی بندش پر ہے، فلاں کراچی کے حالات پر ہے۔'' تو شاید وہ ثابت کرنے کی کوشش کر رہے ہیں کہ شاعر اظہار کی بجائے ترجمانی کرتا ہے۔ ترجمانی پر مشتمل نظموں پر بسا اوقات غزل کا ایک شعر بھاری لگتا ہے۔ آیئے دیکھتے ہیں کہ وہ اپنی نظموں کو جب مدرسے لے جانے کی کوشش کرتے ہیں یعنی ان کی تعبیر پر آمادہ ہوتے ہیں تو فی بطن شاعر ہونے والے اظہار کو یکسر بھول کر براہ راست موضوع کی کیسے نشاندہی کرتے ہیں۔ اس ضمن میں وہ جمیل جالبی کو شاگرد تصور کر کے یہ بتاتے ہیں: 'زمانہ خدا ہے' یہ نظم وقت کے بارے میں چند نیم فلسفیانہ خیالات کا اظہار ہے۔ یعنی حال جس سے ہمارا رشتہ ہے اور جس رشتے کا ہمیں سب سے زیادہ احساس ہے، وہی سب سے زیادہ نازک رشتہ ہے۔ اصل رشتہ اس ماضی کے ساتھ ہے جس میں انسان نمودار ہوا یا اس مستقبل کے ساتھ جہاں انسان کو پہنچنا ہے۔۔۔۔ 'شہر میں صبح' میں ایک ایسے شخص کی روداد ہے (اور ساتھ ہی ایک شہر یا ملک کی روداد بھی) جو شہر میں بڑی مسافت طے کر کے وارد ہوتا ہے' لیکن شہر کو سنسان پاتا ہے۔ سب لوگ کسی غنیم کا شکار ہو گئے ہیں اور یہ غنیم جیسے کہ تم نے خود اشارہ کیا ہے کئی شکلیں اختیار کر کے چھاپہ مار سکتا ہے۔ مثلاً قحط، بیماری، وبا، جہل وغیرہ۔۔۔۔ 'گرد باد': اس نظم میں جنگ، ہر جنگ کے خلاف احساسات کا اظہار ہے۔ 'مسکراہٹیں': اس نظم میں ہنگامی مسرت اور دور رس مسرت کا تقابل منظور ہے۔ اس قسم کی شرحیں خلاصوں اور گائیڈ بکس میں ملتی ہیں۔ اور راشد کے سلسلے میں فیض احمد فیض کے تجزیئے کی یاد دلاتی ہیں کہ ''اُن کی شاعری میں اُن اندھی بے شعور طاقتوں کا احساس نہیں ہے جنھوں نے ہمارے

خیالات اور جذبات کو جکڑ رکھا ہے۔ ان طاقتوں کو مجموعی طور پر خارجی ماحول کہتے ہیں اور ہمارے مسائل کا حل اس ماحول میں مناسب تبدیلی پیدا ہونے سے پہلے ممکن نہیں۔ زندگی کے مسائل ریاضی کے سوالات نہیں جو محض عقل وفکر کے زور سے حل کئے جا سکیں۔ انھیں حل کرنے کے لئے سیاسی اور اقتصادی حالات کی نئی ترتیب وتدوین ضروری ہے۔ اگر راشد نے ان حالات پر تبصرہ نہیں کیا تو وہ معذور ہیں۔'' یہ اور بات ہے کہ راشد صاحب نے بھی فیض یا ترقی پسندوں پر حملے کا کوئی موقعہ ہاتھ سے نہیں جانے دیا۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

> ''میں ہمیشہ فیض کی شاعری کا مداح رہا ہوں۔ میں اسے ہمیشہ لطف اندوز بھی ہوا ہوں لیکن یہ بھی درست ہے کہ فیض نے اپنی شاعری میں اپنے علم اور اپنی ذہانت کا چنداں ثبوت نہیں دیا۔ حالانکہ ان دونوں میدانوں میں وہ مجھ سے کہیں آگے ہے۔ فیض لذیذ شاعروں میں ہے اور شاعری محض لذت دیرپا نہیں ہوتی۔ محض احساسات کے بل بوتے پر شعر کہنا میرے نزدیک اپنی ذات کی نفی ہے۔ شاعر جب تک اپنے ذہن کی تمام قوتوں سے کام نہ لے اپنا فریضہ ادا نہیں کر سکتا۔''

یا وہ یہ کہتے ہیں کہ انھیں اشتراکی اقتدار'' کے بزور قائم ہونے پر اعتراض ہے کیونکہ یہ انسان کے اس اختیار کی نفی ہے جو اسے انسان کی حیثیت سے ودیعت کیا گیا ہے'' پھر وہ اشتراکی حکومتوں کے ظلم وتشدد کو یاد کرتے ہیں۔ ن م راشد تخلیق شعر کے سلسلے میں خارجی ہدایات نہیں لیا کرتے تھے لیکن جو داخلی یا اندرونی حوالہ استعمال کرتے تھے اس کے بارے میں انھیں شبہ ہی رہتا تھا کہ وہ قارئین تک پہنچا ہے یا نہیں۔ ن م راشد نے اختر شیرانی کی جدت کو تسلیم نہیں کیا۔ اپنے حقیقی اظہار کے لئے نئی طرز کی نظموں کا ڈول ڈالا۔ بے شمار خیالات فی بطن شاعر ہی رہنے دیئے، شاید اس لئے کہ وہ ایسے ابلاغ کے قائل تھے جو قاری کے لئے مشکلات پیدا نہ کر سکے۔ ن م راشد نے جدید ترین شاعروں اور اپنے درمیان جو بُعد محسوس کیا تھا وہ فی الحقیقت موجود تھا۔ پتھروں کی طرح الفاظ لڑھکانے والے یہ شاعر اگر عام قاری کے لئے لکھتے تو شاید ان کی نظموں میں بھی الفاظ ہیروں کی طرح جڑے نظر آتے۔

ن م راشد اور خاکسار تحریک

ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری

Rashed joined the Khaaksaar Movement as an active member but abandoned it later due to ideological differences. Dr. Fakhr-ul-Haque Noori, in this article traces in detail, Rashed's involvement with the movement, reasons that led him to join and later abandon it and his service to the cause while he worked actively for it. This phase of Rashed's life also sheds light on an otherwise unknown dimension of his personality.

عہدِ جوانی میں خاکسار تحریک سے وابستگی ن م راشد (۱۹۱۰ء — ۱۹۷۵ء) کی زندگی کا ایک نہایت اہم واقعہ ہے۔ اس وقت وہ کمشنرز آفس ملتان میں اپنی اولین سرکاری ملازمت کر رہے تھے اور ان کی شادی کو بھی ابھی ڈیڑھ دو سال کا عرصہ ہی گزرا تھا۔ (۱) یہ وہ دور ہے جب خاکسار تحریک زوروں پر تھی اور ہندوستان کے طول و عرض میں اس کا چرچا تھا۔ اس کی بنا علامہ محمد عنایت اللہ خان المشرقی (۱۸۸۸ء تا ۱۹۶۳ء) نے ۱۹۳۱ء میں ڈالی تھی۔ تحریک کے اختلافی پہلوؤں سے قطع نظر موصوف کے علم و فضل میں کلام نہیں۔ ''تذکرہ'' ان کے علم و فضل اور فکر و بصیرت کا زندہ نمونہ ہے جو ۱۹۲۴ء میں منظرِ عام پر آیا تھا اور جس میں انھوں نے قرآن حکیم سے سائنٹفک انداز میں قوموں کی حیات و عروج کے دس اصول اخذ کر کے دلپذیر انداز میں بیان کیے تھے۔ ''تقریباً سات سال بعد علامہ صاحب نے اپنے نظریات کو عملی جامہ پہنایا اور ۱۹۳۱ء میں خاکسار تحریک کا آغاز کیا۔ ''سیدھا صف'' اور ''چپ وراست'' کہ کر نوجوانوں کو فوجی قواعد سکھانا

شروع کیے۔ اس کے ساتھ ساتھ نظریاتی، فکری و ذہنی تربیت بھی شروع کر دی۔ پھر دیکھتے ہی دیکھتے پورے برصغیر کے طول و عرض میں اللہ کے سپاہیوں کی منظم قطاریں، جو اپنے امیر کے اشارے پر کٹ مرنے کو تیار تھے، جن میں اطاعتِ امیر کا جذبہ کوٹ کوٹ کر بھرا تھا، پھیلتی گئیں۔ خاکسار سپاہیوں کی چپ وراست سے اس وقت کے بزرگ و جوان، مرد و زن ایک نئے ولولے سے سرشار ہو رہے تھے۔ (۲) اس ولولے کی شدت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ بہت سے خاکسار، تحریک کے ساتھ اپنی وفاداری اور جان نثاری کے عہد نامے ''قلبی معاہدوں'' اور ''خونی معاہدوں'' (جو اپنے خون سے تحریر کیے جاتے تھے) کی صورت میں ''ادارۂ علیہ'' اچھرہ لاہور کی خدمت میں ارسال کیا کرتے تھے جن کا اعلان تحریک کے ہفت روزہ رسالے ''الاصلاح'' میں شائع کر کے کیا جاتا تھا۔ تحریک کی تنظیم مرکزی اور علاقائی سطح پر مختلف عہدوں پر مشتمل ہوا کرتی تھی۔ نامزدگیوں کے علاوہ بعض عہدوں، مثلاً ''سالاری'' کے لئے باقاعدہ تحریری امتحان بھی منعقد ہوا کرتا تھا جس کے نصاب کی نشاندہی ''الاصلاح'' میں کر دی جاتی تھی جو عموماً قرآن و حدیث اور مسلمانوں کے عصری مسائل کے حوالے سے تجویز کیا جاتا تھا۔ امتحان کا ایک حصہ عملی بھی ہوتا تھا۔ (۳) عہدیداروں اور عام خاکساروں کو ''ادارہ علیہ'' کی طرف سے مختلف موقعوں پر احکام دیے جاتے تھے اور نظم و ضبط کا یہ عالم تھا کہ احکام کی خلاف ورزی یا کسی اور بے قاعدگی کی صورت میں بغیر کسی تمیز و تفریق کے مختلف قسم کی سزائیں دی جاتی تھیں جن میں کوڑے کھانے کی سزا بھی شامل تھی۔ خاکسار تحریک کا ایک نمایاں پہلو فی سبیل اللہ خدمتِ خلق تھا۔ آفاتِ سماوی کے ناگہانی موقعوں پر ہی نہیں، عام دنوں میں بھی یہ سلسلہ جاری رہتا تھا۔ اور ترغیب و تحریک کی غرض سے انعام دینے کے علاوہ ''الاصلاح'' کے شماروں میں ''خدمتِ خلق'' کے عنوان سے ایک مستقل کالم میں اس کی تشہیر بھی کی جاتی تھی۔

چونکہ خاکسار تحریک ایک نیم عسکری تنظیم تھی اور خاکساروں کے لئے مخصوص خاکی وردی اور بیلچے سے ایسی نظر بھی آتی تھی، اس لئے انگریز حکومت اسے اپنے خلاف ایک منظم سازش اور باغی جماعت تصور کرتی تھی اور سچی بات تو یہ ہے کہ اس میں کسی قدر صداقت بھی

تھی۔ چنانچہ ۱۹۴۰ء میں اس جماعت پر پابندی لگادی گئی۔(۴) اگرچہ یہ جماعت پابندی کے باوجود قائم رہی اور اپنا کام بھی کرتی رہی مگر اس میں پہلے جیسی شدت برقرار نہ رہ سکی۔ قیام پاکستان کے بعد کی حکومتوں نے بھی اسے سر اٹھانے کا موقع نہ دیا۔ بعد کے ادوار میں قیادت کا مسئلہ بھی آڑے آیا اور یوں یہ جماعت بکھر کر رہ گئی۔ کہنے کو تو خاکسار تحریک آج بھی موجود ہے مگر جہاں تک اس کی ''فعالیت'' کا تعلق ہے' اس کا وجود قصۂ پارینہ کی حیثیت اختیار کر گیا ہے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اس نوع کی اکثر تحریکوں کی طرح خاکسار تحریک کو بھی بدیشی حکمرانوں سے زیادہ اپنوں کے ہاتھوں نقصان پہنچا۔

اگرچہ خاکسار تحریک برصغیر کے مسلمانوں کو کسی خاص منزل پر پہنچانے سے قاصر رہی اور ابتدائی برسوں ہی میں جمہوری انداز کے بجائے اس پر آمرانہ رنگ چڑھنے لگا، تاہم اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ علامہ مشرقی کے پیغام میں کشش بہت تھی۔ یہ پیغام کسی ''ملائے مکتب'' یا ''زاہدِ خشک'' کا پیغام نہیں تھا بلکہ اسلام اور مسلمانوں کے فروغ کے لئے جذبۂ جہاد سے سرشار ایک باعمل عالم کا پیغام تھا۔ چنانچہ اس کا اثر محض عوام الناس ہی نے قبول نہیں کیا بلکہ بہت سی نامور و ممتاز شخصیات اور اربابِ علم و ادب بھی اس کے حلقۂ اثر میں آ گئے۔ ''الاصلاح''۔ لاہور کے صرف ۱۹۳۹ء کے شمارے دیکھنے پر معلوم ہوتا ہے کہ سندھ کی معروف سیاسی شخصیت جی۔ ایم۔ سیّد (۵)، ایڈیٹر ماہنامہ نیرنگِ خیال، لاہور حکیم محمد یوسف حسن (۶) اور ایڈیٹر روزنامہ احسان، لاہور وقار انبالوی (۷) نے باقاعدہ خاکسار تحریک میں شمولیت اختیار کی۔ ظفر علی خان نے نظم و نثر (۸) اور احسان دانش نے نظم (۹) کے ذریعے اس کی حمایت کی۔ اہم تر بات یہ ہے کہ خواجہ حسن نظامی نے بھی اخبار ''منادی'' اور دیگر ذرائع سے خاکسار تحریک کی بھرپور حمایت کی حالانکہ وہ خود صاحبِ سلسلہ صوفی تھے۔(۱۰) ان مثالوں سے بآسانی اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ خاکسار تحریک کے دورِ عروج یعنی رواں صدی کی چوتھی دہائی میں عوام کے ساتھ ساتھ خواص کو بھی اس تحریک نے اپنی طرف متوجہ کر لیا تھا۔ راشد بھی اس تحریک سے اثر قبول کیے بغیر نہ رہ سکے۔ اور ۱۹۳۷ء میں باقاعدہ خاکسار ہو گئے۔ بلکہ مذکورہ بالا شخصیات نے راشد کے

بہت بعد میں تحریک کی حمایت کی۔

راشد کے اس تحریک میں شامل ہونے کا فوری سبب کیا تھا؟ تیس اکتیس سال بعد انھوں نے اس سوال کا جواب نسرین انجم بھٹی کو دیئے گئے تحریری مصاحبے میں ان الفاظ میں دیا:

''میرے خاکسار تحریک میں شامل ہونے کا باعث۔ براہِ راست سبب۔ غالباً ایک نفسیاتی بحران تھا جس کا میں یکا یک شکار ہو گیا تھا۔ آج اس کا اعتراف کرتے ہوئے ندامت نہیں ہوتی۔ واقعہ یوں ہے کہ ملتان میں ہمارے گھر پر اکثر ایک بھکارن آیا کرتی تھی جس کے ہاتھ چٹے گورے اور چہرہ نقاب میں پوشیدہ ہوتا تھا۔ اکثر اس کا چہرہ دیکھنے کی ترغیب پیدا ہوتی تھی۔ ایک مرتبہ خدا کا کرنا یوں ہوا کہ میری بیوی میکے گئی ہوئی تھیں اور یہ بھکارن خیرات مانگنے آئی۔ شیطان نے کہا کہ اس کو ترغیب دو کہ اندر آ جائے۔ وہ اندر آ گئی تو میں نے اس کے چہرے سے نقاب اٹھا دی۔ اس کی صورت نہایت کریہہ اور غلیظ تھی اور میں سخت مایوس ہوا۔ لیکن اس عورت نے وہاں سے نکل کر محلے کے ایک گھر میں واویلا مچا دیا جس کی مجھے خبر نہیں ہوئی۔ جب بہت دنوں کے بعد بیوی ملتان واپس آئیں تو ہمسائی نے کہا۔ ''اپنے میاں کے کرتوت تو دیکھو'' اس پر صفیہ بہت روئیں اور بہت شور مچایا۔ اور میں نے ہزار وضاحت کی کہ یہ محض شوخی تھی جو میں نے کی۔ لیکن وہ نہیں مانیں اور بہت دنوں تک جھگڑا چلتا رہا۔ ایک دن میں نے یکا یک اعلان کر دیا کہ میں خاکسار تحریک میں شامل ہو گیا ہوں۔ نمازیں شروع کر دیں اور محلّے کے لوگوں کو جگا جگا کر نماز پڑھانا اختیار کر لیا۔ پریڈوں اور خدمتِ خلق کا نشہ الگ سوار ہو گیا۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ سب باتیں گویا گناہ کے احساس کو دھونے کی کوششیں تھیں اور کچھ محلے کے لوگوں کو متاثر کرنے کی کہ میں اتنا برا آدمی نہیں ہوں جتنا وہ سمجھتے ہوں گے۔''(۱۱)

اگر چہ اس طرح کا واقعہ ممکن الوقوع ہے، تاہم اسے بعض شواہد کے ہوتے ہوئے راشد کی خاکسار تحریک میں شمولیت کا سبب سمجھ لینا دشوار ہے۔ دراصل راشد کا یہ بیان اس زمانے کا ہے جب وہ خاکسار تحریک میں اپنی شمولیت کو جوانی کا گناہ سمجھنے لگے تھے اور اس پر کسی قدر شرمندگی محسوس کرتے تھے۔ چنانچہ انھوں نے اس کا نفسیاتی جواز تلاش کرنے کی کوشش کی ہے جو راقم کے نزدیک ''عذرِ گناہ'' سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔ حقیقت یہ ہے کہ شمولیت سے بھی دو سال قبل راشد کو خاکسار تحریک سے گہری دلچسپی پیدا ہوگئی تھی اور وہ اسے تقویت دینے کی فکر کرنے لگے تھے۔ ۲۹۔ اکتوبر ۱۹۳۵ء کو۔ م۔ حسن۔ لطیفی کے نام مرقومہ خط میں لکھتے ہیں:

''آپ کو شاید علم نہیں کہ میں مسلمانوں کی تمام جماعتوں اور تحریکوں میں سب سے زیادہ ''خاکسار'' تحریک کا مداح ہوں بلکہ خود اس میں شامل ہونا چاہتا ہوں۔ اگر آپ اس میں شامل ہو جائیں تو اس تحریک کو بے حد فائدہ پہنچ سکتا ہے۔ آپ کی رگوں میں خون ہے اور علامہ مشرقی کے علاوہ فی الحال اس تحریک کا کوئی برگزیدہ رکن ایسا نہیں جو اتنا خون گرم ہو۔'' (۱۲)

م۔ حسن۔ لطیفی نے راشد کی اس تبلیغ کا اثر قبول کیا۔ اس کے ثبوت میں وہ خط پیش کیا جاسکتا ہے جو نومبر ۱۹۳۶ء میں لطیفی نے لدھیانہ سے علامہ مشرقی کے نام لکھا۔ اگر چہ م۔ حسن۔ لطیفی باقاعدہ ''خاکسار'' نہیں تھے تاہم خط کے آخر میں انھوں نے اپنے نام کے ساتھ بطور سابقہ خاکسار کا لفظ استعمال کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

''.....میں عنقریب خاکسار تحریک کے لئے ایک پرزور اپیل شائع کروں گا۔ خدا آپ کو دنیائے اسلام کی آزادی اور سربلندی کے عزائم میں بیش از بیش کامیابی دے۔ جہاں تک عمل کا تعلق ہے، ہندوستان میں خاکسار تحریک سے بہتر کوئی تحریک نہیں ہے۔'' (۱۳)

یوں راشد کا ''عذرِ گناہ'' بے وقعت سا ہو کر رہ جاتا ہے کیونکہ ان کی ترغیب پر تو اور لوگ

بھی اس تحریک کی طرف راغب ہوئے

اگر چہ راشد نے ''تذکرہ'' اور ''الاصلاح'' کے پرچوں کا مطالعہ کر کے بھی خاکسار تحریک سے گہرا اثر قبول کیا تاہم تحریک میں شامل ہونے کا فوری محرک خدمتِ خلق کا ایک عملی مظاہرہ تھا جس کے راوی خواجہ کریم بخش ہیں جو اس زمانے میں اسسٹنٹ رجسٹرار کوآپریٹو سوسائٹیز کے ماتحت کیمپ کلرک کی حیثیت سے ملتان میں تعینات تھے اور بستی باغباناں، نواں شہر میں رہائش پذیر تھے۔ وہ خاکسار تھے اور ان کی حیثیت ''سالار ادارۂ مرکزی'' کی تھی لیکن جاے ملازمت کے سبب ''ادارۂ علیہ'' کی طرف سے اس وقت انھیں ملتان میں تعینات کیا گیا تھا۔ امیر جماعت کی طرف سے انھیں ہدایت تھی کہ وہ حسین آگاہی کے علاقے میں موجود جماعت کو منظم اور عمل پر آمادہ کریں۔ نواں شہر میں اس وقت تک جماعت سرے سے موجود ہی نہ تھی۔ راشد کے والد کا ملتان سے تبادلہ ہو چکا تھا اور وہ شادی کے بعد خواجہ کریم بخش کے گھر کے پاس ہی شیخ عبدالرحمٰن کے مکان کی انیکسی میں کرائے پر رہائش پذیر تھے۔ راشد اور خواجہ کریم بخش بعد میں تو بہت گہرے دوست بن گئے مگر اس وقت تک محض چہرہ شناسی کا مرحلہ ہی طے ہوا تھا اور آتے جاتے ہمسائگی کے سبب علیک سلیک ہو جاتی تھی۔ کبھی کبھی یہ راشد کو ازراہِ تبلیغ خاکسار تحریک کا لٹریچر بھی دے دیا کرتے تھے۔ خواجہ کریم بخش اور راشد کے گھروں کے درمیانی علاقے میں گورنمنٹ ہائی سکول ملتان کے سیکنڈ ماسٹر محمد حفیظ کی جائے رہائش تھی۔ ہوا یوں کہ ان کی آٹھ نو سالہ بیٹی ٹائیفائیڈ میں مبتلا ہوگئی۔ ایک تو ماسٹر محمد حفیظ خواجہ کریم بخش کے پاس مقیم ان کے چھوٹے بھائیوں خواجہ محمد حسین اور خواجہ غلام محمد کے استاد تھے اور دوسرے یہ کہ حق ہمسائگی بھی رکھتے تھے۔ پھر سب سے بڑھ کر یہ کہ خواجہ کریم بخش ''خاکساری'' کے جذبے کے تحت صبح و شام بچی کی تیمارداری کے لئے ان کے ہاں جاتے تھے اور ہر روز ڈیڑھ دو میل کے فاصلے پر علاقہ حرم گیٹ میں واقع ڈاکٹر مقبول کے دواخانے سے بائیسکل پر دوا لا کر دیا کرتے تھے۔ یہ سلسلہ بہت دنوں تک جاری رہا۔ مگر وہ بچی جانبر نہ ہو سکی۔ یہ واقعہ ۱۹۳۷ء کا ہے۔ راشد اس واقعے سے بہت متاثر ہوئے اور بعد میں خود اس کا اعتراف خواجہ کریم بخش سے کیا۔ ماسٹر محمد حفیظ کی بچی کی تعزیت

کے لئے آنے والوں میں راشد بھی تھے۔ بیٹھے بیٹھے سیاست پر گفتگو ہونے لگی جو ہوتے ہوتے خاکسار تحریک تک پہنچ گئی۔ خواجہ کریم بخش راقم کو انٹرویو دیتے ہوئے بیان کرتے ہیں:

''راشد صاحب نے مجھ سے پوچھا کہ ''آخر خاکسار کرتے کیا ہیں''؟ میں نے جواب دیا کہ ''شام کو اکٹھے ہوکر پریڈ کرتے ہیں' اس کے بعد مغرب کی نماز باجماعت ادا کرتے ہیں اور پھر خدمتِ خلق کرتے ہیں۔'' میں نے یہ بھی کہا کہ ''یہ ایک آدمی کا نہیں' جماعتی کام ہے۔'' راشد صاحب نے کہا: ''آپ یہ کام یہاں کیوں نہیں کراتے''؟ میں نے کہا: ''یہاں جماعت ہی نہیں ہے تو میں پریڈ کس کو کراؤں؟'' راشد صاحب نے کہا: ''آپ شروع کریں' میں آپ کے ساتھ ہوں۔'' انھوں نے اسی شام میرے ساتھ پریڈ کرنے کا وعدہ کیا اور اپنے ساتھ اپنے پھوپھی زاد بھائی عبدالحفیظ کو بھی تیار کرلیا جوان دنوں ان کے ساتھ ہی رہتا تھا۔ میں نے بھی اپنے دونوں بھائی تیار کرلیے۔ چنانچہ پہلے دن چھ سات آدمیوں نے بیلچوں کے بجائے ہاتھوں میں چھڑیاں لے کر پریڈ کی۔ بعد میں میں نے حسین آگاہی میں جماعت کو حکم دیا کہ سب لوگ نواں شہر میں آکر پریڈ کیا کریں۔ چنانچہ وہ بھی وہاں آنے لگے۔''

اس طرح راشد کی شمولیت سے خاکسار تحریک حسین آگاہی کے ساتھ ساتھ نواں شہر ملتان میں بھی شروع ہوگئی۔ یہ سلسلہ اکتوبر ۱۹۳۷ء میں شروع ہوا۔ اس پر خوش ہوکر خواجہ کریم بخش نے علامہ مشرقی کے نام ایک طویل خط لکھا جسے ''الاصلاح'' کی ۵۔ نومبر ۱۹۳۷ء کی اشاعت میں ''مراسلات'' کی ذیل میں ''ملتان میں تحریک کا مکرّر اجراء'' کے زیرِ عنوان شائع کیا گیا۔ اس میں لکھا گیا ہے:

''.....اب جو تحریک کا امید افزا نیا دور شروع ہوا ہے، وہ اس لئے ہر لحاظ سے مبارک اور اپنے آپ میں کامیابی کی امیدیں رکھتا ہے کہ محترم ن م راشد، ایم۔ اے کمشنرز

آفس ملتان..... میدان عمل میں کود پڑے ہیں۔ محترم ن م راشد ایک اعلیٰ خاندان کے قابل اور قومی درد رکھنے والے مفکر اور مدبر ہیں..... آپ اپنی وسیع معلومات، اخلاص، بلند حوصلگی، اعلیٰ اخلاق، علمی قابلیت، اثر و رسوخ سے جو ان کو حاصل ہے، ملتان جیسے شہر میں ضرور تحریک کو فروغ دے کر چھوڑیں گے۔ صاحب موصوف کا ارادہ تھا کہ علامہ صاحب کی خدمت میں لکھا جائے کہ ''قولِ فیصل'' کا ترجمہ انگریزی زبان میں بھی کیا جائے..... چنانچہ میں نے ان کی خدمت میں عرض کیا کہ آپ ہی تکلیف کریں اور اس کا ترجمہ کریں..... فی الحال میں پریڈ کراتا ہوں۔ میرے دورہ پر جانے کے بعد چودھری حبیب اللہ خان صاحب کام کو سنبھالیں گے۔ لیکن چونکہ ان کی ملازمت بھی دورہ والی ہے اس لئے آج ہم نے زیرِ کمان محترم ن م راشد پریڈ کی تاکہ وہ خود اس کام کو اپنے ہاتھ میں لے کر چلائیں۔'' (۱۴)

راشد کے علم و فضل، جذبۂ خدمت اور اعلیٰ کارکردگی کو دیکھتے ہوئے خواجہ کریم بخش نے بہت جلد ''ادارۂ سلّیہ'' کو لکھنے کے ساتھ ساتھ علامہ مشرقی سے ذاتی طور پر سفارش کی کہ انھیں سالارِ شہر مقرر کردیا جائے۔ چنانچہ صرف دو ماہ کے قلیل عرصے میں انھیں سالار کا درجہ حاصل ہوگیا۔ اگرچہ باقاعدہ احکام بعد میں جاری کیے گئے مگر ۲۴۔ دسمبر ۱۹۳۷ء کے ''الاصلاح'' میں چوہدری حبیب خان کی اطلاع پر ''ملتان میں خاکساروں کا شاندار مظاہرہ'' کے زیرِ عنوان شائع ہونے والی خبر میں بھی راشد کے نام کے ساتھ ''سالار'' کا لفظ استعمال کیا گیا ہے:

''خاکساران ملتان نے زیرِ قیادت ن م راشد، ایم۔ اے سالار ملتان، عید کے موقع پر شہر کے مختلف حصوں میں پریڈ کی اور آخر میں عیدگاہ میں جا کر نمازِ عید ادا کی گئی۔ عید کے بعد عام پبلک میں ایک ہزار اشتہار تقسیم کیے گئے۔ جن میں خاکسار تحریک کی ضرورت' غرض اور غایت اور قواعد و ضوابط درج کیے گئے تھے۔ لوگوں پر

مظاہرہ کا نہایت ہی اچھا اثر ہوا اور اشتہارات کے پڑھنے پر کئی لوگوں نے تبادلہء خیالات کیا اور تحریک میں عملی امداد دینے کا وعدہ کیا۔ اس کے بعد خاکسار شہر کے دوسرے حصے سے مارچ کرتے ہوئے ایک بجے کے قریب واپس گھر پہنچے۔ عید کے موقع پر کئی جگہ بیلچوں کے ساتھ زمین صاف کر کے نماز پڑھنے کے لئے جگہ بنائی گئی کیونکہ عیدگاہ میں جگہ تنگ تھی اور ہجوم زیادہ تھا۔'' (۱۵)

''ادارۂ علیہ'' کی طرف سے راشد کو ''سالارِ شہر ملتان'' مقرر کرنے کے احکام ۳۱۔جنوری ۱۹۳۸ء کو جاری کیے گئے جو ۱۱۔فروری ۱۹۳۸ء کے ''الاصلاح'' میں شائع ہوئے:

''۳۱۔جنوری: نمبر ۲۴۴۲۔کریم بخش سالار ادارۂ مرکزی کی عمدہ رپورٹ پر آج کی تاریخ سے تاحکم ثانی ن م راشد، ایم۔اے کو سالارِ شہر ملتان مقرر کر کے حکم دیا جاتا ہے کہ جلد شہر میں نئی جماعتوں کا قیام شہر اور صدر میں کرے۔'' (۱۶)

سالارِ شہر مقرر ہونے کے بعد راشد کے عمل میں اور بھی زیادہ تیزی آ گئی۔ پریڈ کرانے کے ساتھ ساتھ وہ رات گئے تک تبلیغ کیا کرتے تھے۔ علم تو ان کے پاس تھا ہی، اب وہ مشاہیرِ عالم اور اکابرِ اسلام کے سوانح حیات کے حوالے دے دے کر تقریریں کرتے اور لوگوں کو عمل پر اکسایا کرتے تھے۔ جماعت کی نفری بڑھانے کے لئے وہ کئی طرح کی عملی کوششیں کرتے اور انفرادی و اجتماعی سطح پر خدمتِ خلق کا سلسلہ بھی جاری رہتا۔ ''الاصلاح'' کے شمارے ان کی پر خلوص جذباتی کاوشوں کی شہادت دیتے ہیں۔ چند اقتباس دیکھیے:

''محترم ن م راشد کمشنرز آفس سالارِ ملتان لکھتے ہیں کہ تمام خاکسار شب و روز محنت سے کام لے کر دستخط حاصل کر رہے ہیں۔ خدا ہی ہمارا حامی و ناصر ہے۔ آج عید کے دن شہر کے بڑے بڑے بازاروں میں مارچ کیا گیا۔ تبلیغ کی گئی۔ تعداد بڑھانے کی کوشش جاری ہے.....'' (۱۷)

''محترم ن۔م۔راشد کمشنرز آفس، سالار ملتان لکھتے ہیں کہ چیف ایڈیٹر روزنامہ

''پاسبان'' ان دنوں میرے پاس مقیم ہیں۔ ان پر تحریک اور تین معروضات کا افادہ واضح کیا ہے۔ وہ اپنے روزنامہ میں زکوٰۃ کے موضوع پر عنقریب ایک اداریہ شائع کر رہے ہیں۔ محضر نامے پانسو کی تعداد میں شائع کرائے گئے ہیں۔ ہر ایک پر پچاس دستخطوں کی جگہ رکھی گئی ہے۔ اس وقت تک شہر میں پچیس خاکساروں کی تعداد ہو چکی ہے۔ ملتان کی بنجر زمین میں ساڑھے تین مہینے کی مسلسل تگ و دو ابھی تک صرف اتنا رنگ لا چکی ہے۔ مزید کوششیں جاری ہیں۔ حسین آگاہی میں بھی ایک جماعت قائم کی گئی ہے۔'' (۱۸)

''مورخہ 27/2/38 کو جب خاکسارانِ ملتان نے حسبِ حکمِ ادارۂ علیہ اپنے افسران بالا کے مکانات پر جھنڈا لہرانے کی رسم ادا کی تو محترم ن م راشد ایم۔اے سالارِ ملتان نے اس موقع پر شہر ملتان کے چند معززین کو دعوت دی تھی۔ چنانچہ اس موقع پر ازراہِ کرم ایک علم محترم مخدوم زادہ ولایت حسین صاحب ایم۔ایل۔اے اور ایک علم محترم مخدوم زادہ غلام نبی شاہ صاحب میونسپل کمشنر نے لہرایا۔ رسم کے بعد ہر دو صاحبان نے تحریک میں بطور معاون شامل ہونے کا اعلان کیا اور عہد نامے لکھ کر اسی وقت محترم سالارِ ملتان کے حوالے کیے۔ ان مقتدر اصحاب کی شمولیت سے ناظرین میں بے حد ولولہ پیدا ہوا اور محترم فقیر غلام حیدر صاحب، ماسٹر عبدالحفیظ، محترم مولوی مشتاق احمد، محترم چوہدری محمد دین، محترم شیخ عبدالرحمٰن بھی بطور معاون شامل ہوئے.....'' (۱۹)

''محترم ن م راشد ایم۔اے سالارِ ملتان لکھتے ہیں کہ ۴۔جون کو چودہ خاکسارانِ قادرپور بغرض تبلیغی دورہ اور مظاہرے روانہ ہوئے۔ اکثر خاکسار سائیکلوں پر سوار تھے۔ شام کی نماز گاؤں میں پڑھی۔ اور چھولداریاں اور اسلامی علم نصب کیا گیا۔ پہنچتے ہی منادی کرائی گئی۔ چنانچہ محترم مشتاق احمد صاحب معاون نے جو عربی اور

فارسی کے بڑے عالم ہیں، اصلاحِ رسوم کی ضرورت پر وعظ فرمایا۔ خاکسار اس دوران میں خدمتِ خلق کرتے رہے۔ اکثر لوگ حیرت زدہ تھے۔ وعظ کے بعد ایک شخص نے معاون مذکور کو کچھ رقم دینا چاہی جو انھوں نے واپس کر دی اور کہا کہ یہ میرا کام نہیں۔ گاؤں میں مارچ کیا گیا اور ایک مختصر سی جماعت قائم کی گئی جس کا اعلان بعد میں کیا جائے گا۔'' (۲۰)

''محترم سالارِ ملتان نے چار ہزار دستی اشتہارات اور ساڑھے سات سو بڑے پوسٹر ملتان میں شائع کیے ہیں اور ملتان میں عمدہ عمل ہو رہا ہے۔''..... (۲۱)

''محترم ن م راشد ایم۔اے، رخصتی سالارِ ملتان حال نوشہرہ، ضلع سرگودھا لکھتے ہیں کہ یہاں تحریک کی تبلیغ شروع کر دی ہے۔ اس پیر پرست علاقے میں کامیابی کی امید توقع سے بہت کم ہے۔ لیکن میں سرفروشانہ کوشش کروں گا اور امید ہے کہ کامیاب ہوں گا۔ چند اصحاب ہم خیال ہیں۔'' (۲۲)

''محترم ن م راشد ایم۔اے سالارِ ملتان لکھتے ہیں کہ ۱۵۔دسمبر کو محترم سر سکندر حیات خان وزیرِ اعظم پنجاب ملتان تشریف لائے۔ محترم کو اسلامیہ ہائی سکول کے سامنے خاکساروں کے ایک دستے نے سلامی دی۔ افسوس۔ بے شمار سرکاری ملازمین جو مقامی جماعت میں عملاً شامل ہیں اپنی ڈیوٹی کے سبب محترم کی سلامی کے لئے حاضر نہ ہو سکے۔ ان کی طرف سے غائبانہ سلامی دی گئی۔ محترم نے سلامی خندہ پیشانی سے قبول کی۔'' (۲۳)

''محترم ن م راشد سالارِ ملتان لکھتے ہیں کہ فلسطین جانے کے لئے پاسپورٹ کی درخواست کے پچاس فارموں کے لئے صاحب ڈپٹی کمشنر کو عرضی دے دی ہے۔ دفتر مذکور میں فارم موجود نہیں اس لئے دفتر نے وعدہ کیا کہ گورنمنٹ سے منگوا کر

جنوری ۱۹۳۹ء کے پہلے ہفتے میں بہم پہنچائے جائیں گے۔'' (۲۴)

''۸۔دسمبر کو اطلاع ملنے پر سالارِ ملتان سات خاکساروں کو ہمراہ لے کر سدوسام کی سڑک پر جہاں ایک تانگہ کو حادثہ پیش آیا تھا، پہنچا۔ تانگہ والا سڑک پر بے ہوش پڑا تھا۔ ہاتھوں اور چھاتی پر شدید زخم تھے۔ کان سے خون بہ رہا تھا۔ تانگہ بالکل ٹوٹ گیا تھا۔ گھوڑا بھی زخمی ہو کر پاس کھڑا تھا۔ تانگہ دوڑ میں بجلی کے کھمبے سے ٹکرا گیا تھا۔ کھمبے سے بجلی کی رو نکل رہی تھی۔ فوراً ایک خاکسار کو بجلی گھر روانہ کیا اور ایک خاکسار کو کھمبے کے پاس کھڑا کر دیا تاکہ کوئی راہ گیر نقصان نہ اٹھائے۔ خاکساروں نے تانگے اور گھوڑے کو کھینچا۔ سالار نے مجروح کو اوورکوٹ اور کمبل پہنایا۔ اور اس کو اس کے مکان محلّہ کوٹلہ تولے خان میں پہنچایا۔'' (۲۵)

''محترم ن م راشد سالارِ شہر ملتان لکھتے ہیں کہ محترم حبیب خان سالارِ ضبط کی کوششوں سے لوہاری دروازہ ملتان میں ایک نئی جماعت قائم ہوئی ہے جس میں فی الحال چودہ خاکسار شامل ہوئے ہیں۔'' (۲۶)

''محترم ن م راشد سالارِ شہر ملتان لکھتے ہیں کہ ۱۷۔اپریل کو تین بجے بعد دوپہر ملتان کے خاکسار سپاہیوں کے ایک دستہ نے جو تیس افراد پر مشتمل تھا، محترمہ مس خدیجہ بیگم فیروز دین ایم۔اے۔ایل۔او۔ایل صدر آل انڈیا وومنز کانفرنس کو ایڈریس پیش کیا اور پانچ ضرب گولوں کی سلامی دی۔ محترمہ نے خاکساروں کا بہت بہت شکریہ ادا کیا اور دارالاقامت کے اندر مستورات کے ایک بھاری جلسے میں دو گھنٹے تک صرف خاکسار تحریک پر تقریر فرمائی..... ان کی تقریر نے ملتان کی نسوانی دنیا پر بہت حوصلہ افزا اثر ڈالا ہے۔'' (۲۷)

''محترم محمد اسلم دکاندار کی فرمائش پر محلّہ چوبک زئی کی مسجد کے رستے کو تین گھنٹے کی

متواتر مشقت سے درست کر دیا۔ مندرجہ ذیل خاکساروں نے حصہ لیا۔ ن م راشد، اللہ بخش، میاں کریم، امام دین، عنایت اللہ، غلام محمد، اسحاق احمد، محمد ابراہیم، کریم بخش، محمد اشرف۔'' (۲۸)

''الاصلاح'' کے اس زمانے کے شماروں میں راشد کے حوالے سے اور بھی کئی اطلاعات اور خبریں مل جاتی ہیں۔ ان سے اور مندرجہ بالا اقتباسات سے یہ بات بالکل واضح ہو کر سامنے آ جاتی ہے کہ راشد نے خاکسار تحریک کے فروغ کے لئے ہر محاذ پر اور ہر ممکن کوشش کی۔ انھوں نے عوام الناس کو اس تحریک کی اہمیت سے آگاہ کرنے کے ساتھ ساتھ خواص کو بھی متاثر کرنے کی کامیاب کوشش کی اور اربابِ اختیار کے دل میں اس تحریک اور اس کے پیروکاروں کے بارے میں نرم گوشہ پیدا کرنے کی تدبیر کی۔ انھوں نے خدمتِ خلق کے عملی مظاہروں کے ذریعے بھی تحریک کو مقبول بنایا۔ حقیقت یہ ہے کہ ملتان اور اس کے گردونواح میں خاکسار تحریک ان کے دم قدم سے پھلی پھولی۔ انھوں نے علمی سطح پر بھی علامہ مشرقی کی تائید وحمایت کی۔ اس ضمن میں ایک مثال قابلِ ذکر ہے۔ علامہ مشرقی سمجھتے تھے کہ لاہور کی مساجد کا رخ کعبہ کی جہت کے مطابق درست نہیں ہے۔ اس کا اظہار انھوں نے اپنی کسی تحریر میں کر دیا جس پر مولوی حضرات نے برہمی کا اظہار کیا۔ اس پر راشد نے علامہ مشرقی کی حمایت کی جو ''الاصلاح'' بابت ۲۶۔ اگست ۱۹۳۸ء میں ''جہتِ کعبہ'' کے عنوان سے شائع ہوئی، اس میں لکھا ہے:

''محترم ن م راشد سالارِ ملتان نے رسالہ ''قوس قزح'' لاہور، جون ۱۹۲۷ء کے صفحات بھیجے ہیں جن میں عنوانِ بالا سے ایک مضمون ماسٹر برکت علی آرٹسٹ بھاٹی دروازہ لاہور کا شائع ہوا ہے جس میں ثابت کیا ہے کہ لاہور کی موجودہ مسجدوں کا رخ غلط ہے اور ساتھ ہی نقشہ دیا ہے جس میں دکھایا گیا ہے کہ لاہور سے کعبہ کس قدر جنوب ومغرب میں ہے۔ تعجب ہوتا ہے کہ یہی مولوی اس وقت کس مدہوشی میں تھے اور کیوں سیخ پا نہیں ہوئے حالانکہ یہ مضمون علامہ مشرقی سے گیارہ سال پہلے

کا لکھا تھا.....'' (۲۹)

خاکسار تحریک کے ساتھ راشد کی وابستگی میں بہت شدت پائی جاتی تھی۔ وہ اپنے عمل کے ساتھ ساتھ وضع ولباس سے بھی ہمہ وقت خاکسار دکھائی دینا چاہتے تھے۔ اس حوالے سے غلام عباس نے ایک دلچسپ واقعہ بیان کیا ہے۔:

''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 ومقاصد 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 پراز معلومات مقالہ پڑھا۔'' (۳۰)

اس واقعے کی تصدیق ڈاکٹر آفتاب احمد کی مندرجہ ذیل تحریر سے بھی ہوتی ہے۔ جس میں انھوں نے کچھ مزید تفصیل بھی فراہم کی ہے:

''.....اسی زمانے میں انھیں گورنمنٹ کالج میں مجلسِ اقبال کی ایک تقریب کے لئے دعوت دی گئی۔ راشد بیلچہ بردار خاکسار سالار کی وردی میں ملبوس کالج پہنچے اور جونہی کالج کے بیرونی گیٹ میں داخل ہوئے تو لاہور کے خاکساروں کے ایک جیش نے ان کو سلامی دی۔ مجلس میں راشد نے اپنا مقالہ پڑھا اور تقریب بخیر وخوبی انجام کو پہنچی۔ کوئی ہفتہ بھر بعد کالج کے انگریز پرنسپل کو پولیس کی طرف سے ایک رپورٹ آئی تو صوفی (تبسم) صاحب کی پیشی ہو گئی اور ان سے جواب طلب کیا گیا۔ صوفی صاحب نے پرنسپل کو سمجھایا کہ راشد کالج کے ایک نامور پرانے طالبعلم ہیں اور اسی

حیثیت سے ان کو مجلس اقبال کی ایک تقریب میں مدعو کیا گیا تھا۔ یہ کوئی خاکساروں کا اجتماع نہیں تھا۔ اس پر معاملہ رفع دفع ہو گیا۔'' (۳۱)

اگر چہ راشد ملتان کے سالار تھے' تاہم وہ جہاں کہیں بھی ہوتے، علامہ مشرقی کے احکام کی پابندی کی پوری پوری کوشش کرتے۔ یہ الگ بات ہے کہ بعض احکام بظاہر بڑے غیر انسانی اور مضحکہ خیز معلوم ہوتے ہیں۔ اس حوالے سے احمد ندیم قاسمی نے ایک واقعہ بیان کیا ہے۔ یہ واقعہ اس وقت کا ہے جب راشد چند دنوں کی چھٹی گزارنے اپنے والدین کے پاس سرگودھا گئے تھے۔ احمد ندیم قاسمی سرگودھا سے چند میل کے فاصلے پر موجودہ ضلع خوشاب میں اپنے گاؤں انگہ میں مقیم تھے۔

''یہ سن کر کہ میں اپنے گاؤں میں مقیم ہوں، وہ چند میل کا فاصلہ پیدل طے کر کے میرے ہاں تشریف لائے۔ گرمیوں کا موسم تھا اس لئے میں پانی کا انتظام کرنے کو اٹھا۔ وہ میرا ارادہ بھانپ گئے اور بولے: ''پیاس تو مجھے ہے مگر میں آپ کو پہلے ہی بتا دوں کہ اگر آپ نے شربت پلایا تو آپ کو میری طرف سے ایک آنہ قبول کرنا ہوگا اور اگر سادہ پانی پلائیں گے تو جب بھی اس علاقے میں پانی اتنی مشکل سے فراہم ہوتا ہے کہ میں یہ پانی مفت نہیں پیوں گا۔ آپ کو اس کے ایک دو پیسے لینے ہوں گے۔ میں نے یہ سنا تو دم بخود رہ گیا۔ مہمان نوازی کی صدیوں کی روایات پر اس کاری ضرب نے مجھے چکرا ڈالا۔ میں نے عرض کیا: ''اگر میں آپ کو پانی پلانے کے دام وصول کروں تو یہ میرے لئے باعثِ شرم ہے۔'' وہ بولے: ''اور اگر میں دام ادا کیے بغیر پانی پیوں تو ان احکام کی خلاف ورزی کے مترادف ہے جو حضرت علامہ مشرقی نے ہم خاکساروں کے نام جاری فرمائے ہیں۔ میں نے کہا ''مگر میں پانی کے دام وصول کرنے سے معذرت چاہتا ہوں۔'' اور وہ بولے: ''اس صورت میں میں پانی پینے سے معذرت چاہتا ہوں۔'' (۳۲)

دراصل تحریک کے ساتھ راشد کی وابستگی اتنی شدید تھی کہ وہ احکام و قواعد پر سختی سے عمل پیرا تھے۔ وہ سالار ہونے کے باوجود اپنے لئے کسی طرح کی رعایت بھی نہیں چاہتے تھے۔ چنانچہ غلام عباس کے بقول:

''ایک مرتبہ جب ان سے کوئی بے ضابطگی ہوئی تو انھوں نے سرِ 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۔'' (۳۳)

راشد کی خاکسار تحریک کے ساتھ گہری قلبی وابستگی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ وہ اپنے احباب کو بھی راغب کرنے کی کوشش کرتے رہتے تھے۔ وہ چاہتے تھے کہ اہلِ علم اس تحریک کو باثروت بنائیں۔ چنانچہ اس ضمن میں آغا عبدالحمید کے نام لکھے گئے بعض خط دیکھے جا سکتے ہیں۔ ۱۳۔ فروری ۱۹۳۸ء کے مرقومہ خط میں لکھتے ہیں:

''شاید تمھیں ''خاکسار تحریک'' کے بارے میں غور و فکر یا مطالعہ کرنے کی مہلت نصیب نہیں ہوئی۔ ورنہ تمھارے جیسا شخص اسے ضرور پسند کرے..... یہ تحریک خالص اور کسی قدر ''شدید'' اسلام کے سوا کچھ نہیں ہے۔ بے پناہ اور بے ضرر خدمتِ خلق۔ بے حد اخوت اور محبت' عسکری تنظیم۔ اپنے امیر کی بے چون و چرا اطاعت۔ فی الحال اس تحریک کے پیشِ نظر کوئی سیاسی مقصد نہیں لیکن بعید نہیں کہ یہ کبھی ہندوستان کی تاریخ میں بے حد اہم حیثیت اختیار کرے۔'' (۳۴)

اسی طرح ۱۴۔ جولائی ۱۹۳۸ء کو لکھے گئے خط میں رقمطراز ہیں:

''اب تو بارہا اپنی گذشتہ نظموں کی یاوہ گوئی کی تہہ کو پہنچ کر ان سے کراہت محسوس کرنے لگتا ہوں۔ شاید تم خفا ہو جاؤ اور شاید یہ آداب کے خلاف ہو لیکن میں کہے بغیر نہیں رہ سکتا کہ ہندوستان اور بالخصوص ہندی مسلمان کے ''زندہ'' ہونے کا نسخہ ایک ہی ہے۔ خاکسار تحریک۔ اگر اس نسخے کو ہم نے استعمال نہ کیا تو ابدی ہلاکت

میں بہت کم مدت باقی ہے۔ خدارا دفتر ''الاصلاح'' اچھرہ لاہور سے کچھ کتابیں منگوا کر پڑھو۔ تم اسے ''صرف مذہب نہیں پاؤ گے۔ تمھیں معلوم ہوگا کہ کیا ہونے والا ہے۔ صرف آئندہ پانچ سال کے عرصے میں۔'' (۳۵)

جیسا کہ اوپر بیان ہوا، راشد خدمتِ اسلام کے جذبے سے سرشار ہونے کے باعث راتوں کو دیر تک تبلیغ کرتے رہتے۔ ابھی ان کی شادی کو صرف دو سال کا عرصہ ہی گزرا تھا۔ بیوی گھر میں پڑی پڑی اکتا جاتی تھیں۔ اگرچہ وہ خود ایک نیک عورت تھیں، تاہم خدمتِ اسلام کے لئے ہی سہی، راشد کا گھر سے تادیر غائب رہنا، انھیں اچھا نہیں لگتا تھا۔ چنانچہ میاں بیوی میں لڑائی جھگڑا رہنے لگا اور اچھی بھلی ازدواجی زندگی تلخی کا شکار ہوگئی۔ راشد کی اہلیہ خاکسار تحریک کو ''سوت'' سمجھنے لگیں۔ اس سوت کے ہاتھوں تنگ آ کر انھوں نے خودکشی کی کوشش بھی کی۔ بزرگوں نے سمجھا بجھا کر معاملہ سلجھانے کی کوشش کی۔ خود راشد نے بھی حکمت اور تدبیر سے بیوی کو قائل کرنے کے لئے خط لکھے۔ ۵ جنوری ۱۹۳۸ء کو کسی کیمپ سے واپس ملتان پہنچ کر راشد نے لکھا:

''میں دو دن اور ایک رات خاکساروں کے کیمپ میں بسر کرنے کے بعد پرسوں شام یہاں واپس پہنچا ہوں۔ دن بھر پریڈ، شہر میں مارچنگ، کیمپ میں مصنوعی جنگ، رات کو خیموں میں سونا، بلا کی سردی، ٹھنڈی زمین، بھنے ہوئے چنے کھا کر گزارہ کرنا، عجیب زندگی تھی۔ یہ احساس کہ اس مردہ قوم کو ایک دردِ دل والے انسان نے پھر زندہ کر دیا ہے، نہایت ولولہ انگیز ہے۔ مجھے حیرت ہے کہ تم اپنی قوم کے ساتھ کوئی محبت اور خاکساروں کے ساتھ کوئی ہمدردی ظاہر کرنے پر آمادہ نہیں ہوتیں۔ ورنہ تم یقین جانو کہ یہی تحریک مسلمانوں کو اپنی کھوئی ہوئی دولت دلانے والی ہے۔'' (۳۶)

ظاہر ہے کہ جب یہ خط لکھا گیا، راشد کی اہلیہ اس وقت ملتان میں ان کے پاس نہیں تھیں۔ اس ضمن میں ۲۶۔ نومبر ۱۹۳۸ء کا لکھا ہوا تفصیلی خط بطور خاص دیکھا جا سکتا ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ بیوی کچھ زیادہ ہی ناراض تھیں۔ لکھتے ہیں:

''خاکسار تحریک میں نے ایک مقدس فرض سمجھ کر شروع کی تھی اور میں توقع رکھتا تھا کہ تم اس میں میرے ساتھ برابر کی شریک ہوگی۔ تم اس نیکی کی قدر کروگی جس کا موقعہ خاکسار تحریک مجھے دے رہی تھی۔ لیکن افسوس تم نے ناحق یہ سمجھ لیا کہ میں نے تم سے ''اکتا کر'' خاکسار تحریک میں شمولیت اختیار کی ہے۔ حالانکہ یہ بات ہرگز ہرگز نہ تھی۔ اور میں اب بھی اس بات پر مصر ہوں کہ حاشا وکلا خاکسار تحریک کبھی تمھاری محبت میں کمی کا باعث نہیں بن سکتی..... اس دل میں دنیا کی کوئی اور چیز ..... یہاں تک کہ خاکسار تحریک بھی جسے تم کم وبیش اپنی حریف سمجھنے لگی ہو، نہیں سما سکتی، خاکسار تحریک کی طرف درحقیقت میری اتنی توجہ بھی نہیں اور نہ کبھی تھی جتنی تمھاری طرف ہے۔ ہاں ممکن ہے میں نے ضد میں آ کر بعض اوقات اپنے آپ کو خاکسار تحریک میں زیادہ مشغول رکھا ہو اور تم سے بے اعتنائی برتی ہو لیکن صفیہ یہ نہیں ہو سکتا کہ تمھارے خیال پر دنیا کی کوئی اور چیز غالب آ سکے۔ ہاں کیا میرا اور تمھارا، ہم سب کا یکساں فرض نہیں کہ ہم اسلام کی کوئی خدمت کر کے اپنی آخرت کو بہتر بنانے کی کوشش کریں؟ کیا ہم اس قدر سنگدل ہو جائیں کہ اپنے ہم وطنوں کو ذلت اور مسکنت کے اس ہیبت ناک گڑھے سے نکالنے کی کوشش نہ کریں جس میں وہ صدیوں سے پڑے ہوئے ہیں..... میں اب اگر خاکسار تحریک کو چھوڑ دوں تو میں سخت دردناک عذاب سے ڈرتا ہوں جو عہد شکنی کے سبب مجھ پر طاری کیا جائے گا۔ ہاں یہ میں تمھیں یقین دلاتا ہوں کہ اب جب کہ تحریک یہاں کسی قدر استوار ہوگئی ہے، میں تمھاری خاطر عمل بہت کم کر دوں گا بشرطیکہ تم تہِ دل سے تحریک کی حامی ہو جاؤ اور جب بالآخر قربانی کا وقت آئے، میرا ساتھ دو اور میرے ساتھ جب تک جیو ہنسی خوشی، صبر اور شکر سے دن گزارو..... تمھیں دوبارہ ملنے کی آرزو کی بے تابی کے باوجود وہ ہیبت ناک تصورات جو تمھاری خودکشی کی

کوششوں کے ساتھ وابستہ ہیں، میرے دل میں پیدا ہو کر میرا قلم روک لیتے ہیں.....(۳۷)

اس طویل خط کے مندرجہ بالا اقتباسات سے یہ حقیقت کھل کر سامنے آ جاتی ہے کہ راشد کو خاکسار تحریک کے لئے سب سے بڑی جنگ گھر کے محاذ پر لڑنا پڑی۔ لیکن بالآخر وہ اس میں کامیاب ہوئے اور ان کی اہلیہ بھی، ان کی خاطر ہی سہی، خاکسار تحریک کی حامی ہو گئیں بلکہ تحریک میں شمولیت بھی اختیار کر لی۔ یہ واقعہ فروری ۱۹۳۹ء کا ہے اور اس کی شہادت ''الاصلاح'' کے شمارے سے ملتی ہے:

''۱۴۔فروری: محترم ن م راشد، ایم۔اے سالارِ ملتان لکھتے ہیں کہ میری اہلیہ نے خاکسار تحریک میں شمولیت کے لئے اپنا نام پیش کیا۔ پرسوں بروز جمعہ انھوں نے محترمہ والدہ وہمشیرہ میاں کریم بخش کے ہمراہ ایک غریب کے گھر جا کر اس کے بچوں کو نہلایا اور ان کے کپڑے دھو کر پہنائے۔ محترمہ والدہ میاں کریم بخش (سالار ادارہ مرکزی) نے بچیوں کے سروں میں تیل ڈالا۔ محترمہ اہلیہ چوہدری عبدالحمید تحصیل دار ملتان نے ایک کمرے میں جھاڑو دی۔'' (۳۸)

جیسا کہ ہم بالتفصیل دیکھ چکے ہیں' سالارِ شہر کے طور پر راشد نے ملتان میں خاکسار تحریک کو استوار کرنے میں بنیادی کردار ادا کیا۔ وہ اپنی اور اپنے ماتحت خاکساروں کی کارکردگی کی رپورٹ باقاعدگی کے ساتھ ''ادارۂ علیہ'' کو ارسال کیا کرتے تھے۔ چنانچہ سالار ہونے کی حیثیت سے ان کی رپورٹ کو مدِنظر رکھتے ہوئے مختلف خاکساروں کو مختلف عہدوں کی ذمہ داریاں تفویض کی جاتی تھیں اور ان میں ردوبدل کا سلسلہ بھی جاری رہتا تھا۔ ''الاصلاح'' کے متعدد شمارے اس نوع کی تفصیل فراہم کرتے ہیں۔(۳۹) یوں راشد اپنے فرائض منصبی احسن طریقے سے ادا کرتے تھے۔ ان کی اعلیٰ کارکردگی کی بنا پر بعض اوقات انھیں اضافی ذمہ داری بھی سونپ دی جاتی تھی۔ مثال کے طور پر دسمبر ۱۹۳۸ء میں ''اڈوری کیمپ'' کے لئے انھیں ''نائب سالارِ اول (محفوظ)'' مقرر کیا گیا۔(۴۰) انتظامی حوالے سے راشد کا کارنامہ یہ ہے کہ ملتان میں پہلا

کیمپ انھی کی کوششوں سے منعقد ہوا۔ اس کا پس منظر کچھ یوں ہے کہ اگست ۱۹۳۸ء میں ادارۂ علیہ کی طرف سے ملتان کے سالاروں اور خاکساروں کو ان الفاظ میں خبردار کیا گیا:

''۱۳۔اگست: ملتان میں آج تک کیمپ نہیں ہوا۔ یاد رکھو عنقریب ادارۂ علیہ کیمپ کی تاریخیں خود بخود مقرر کر دے گا۔ ادارۂ علیہ اس پہلے کیمپ میں صرف ملتان سے کم از کم یک صد خاکسار چاہتا ہے۔ تعداد پوری نہ ہونے پر ہر سالار اور بااثر خاکسار کو سزا کے لئے تیار ہو جانا چاہیے۔ بااثر معاونوں کی تعداد کافی ہو چکی ہے۔ ان سے خاکساروں کی بھرتی میں مدد لی جائے۔'' (۴۱)

اس کے بعد سہ روزہ کیمپ کے لئے ۲۸ تا ۳۰ ستمبر ۱۹۳۸ء کی تاریخیں مقرر کر دی گئیں جو راشد کی رپورٹ پر بعد میں ایک دن آگے بڑھا دی گئیں۔ اس مجوزہ کیمپ کے لئے راشد کو ''سالارِ اول'' مقرر کیا گیا۔(۴۲) لیکن یہ کیمپ چھ ماہ تک منعقد نہ ہو سکا۔ بالآخر اس کیمپ کے انعقاد کے لئے ۸ تا ۹ اپریل ۱۹۳۹ء کی تاریخیں مقرر کی گئیں۔ راشد کو اس ضمن میں ''نائب سالارِ اول'' کی ذمہ داری سونپی گئی۔(۴۳) چنانچہ اس بار یہ کیمپ دھوم دھام سے انعقاد پذیر ہو گیا۔ اس کی جو رپورٹ راشد نے ادارۂ علیہ کو ارسال کی' وہ کچھ یوں تھی:

''۱۹۔اپریل: محترم ن م راشد سالار شہر ملتان لکھتے ہیں کہ ۷، ۸، ۹ اپریل کو بحکمِ ادارۂ علیہ کیمپ منعقد کیا گیا۔ حاضری ۱۰۷ تھی۔ شہر ملتان کا یہ پہلا کیمپ تھا اور کافی آب وتاب سے ہوا۔ مختلف قسم کے مشاغل مثلاً کبڈی، رسہ کشی، دوڑ وغیرہ وغیرہ بھی ہوئیں اور خاکساروں نے نہایت مہربانی ظاہر کی۔ تمام شہر کا مارچنگ بھی کیا، اور پبلک بیحد متاثر ہوئی۔ جنگ بھی اعلیٰ پیمانہ پر ہوئی۔ دو توپیں جو دو فرلانگ تک گولہ پھینک سکتی تھیں، استعمال کی گئیں۔ جنگ کے بعد خطبہ محترم فقیر غلام حیدر سالارِ اول نے دیا۔ نیا خطبہ لکھنے کی بجائے بہاولپور کیمپ کا خطبہ پڑھ کر سنایا اور اس کی تشریح ملتانی زبان میں کی۔(۴۴)

یہ کیمپ خاکسار تحریک کے ساتھ راشد کی وابستگی کا نقطۂ عروج ہی نہیں، نقطۂ انجام بھی

ثابت ہوا۔ راشد جتنے زور شور سے اس تحریک کے ساتھ وابستہ رہے، اتنی ہی خاموشی سے انھوں نے اسے چھوڑ بھی دیا۔ انھوں نے آل انڈیا ریڈیو میں پروگرام اسسٹنٹ کی اسامی کے لئے درخواست دے رکھی تھی۔ وہاں سے بلاوا آیا تو وہ ''ادارۂ علیہ'' کو اطلاع دیئے بغیر ملتان چھوڑ کر لاہور آ گئے جہاں سے انھیں چند روز کے بعد دلی کے لئے روانہ ہونا تھا۔ (۴۵) ضابطوں کی سختی سے پابندی کرنے والے راشد جب اس بے ضابطگی کا شکار ہوئے تو ادارۂ علیہ کی طرف سے اس ناپسندیدہ حرکت کی باز پرس کی گئی:

''۲۰۔ مئی۔ نمبر ۳۸۴۹ ن م راشد، ایم۔ اے، سالارِ ملتان جو اپنی سرکاری ملازمت کے سلسلے میں تبدیل ہو کر آیا ہے، یکم جون تک ادارۂ علیہ میں تشریح کرے کہ اس نے بلا اجازت اور رخصت کیوں اور کس کے حکم سے ملتان چھوڑا اور چھوڑنے سے پہلے کیوں باضابطہ چارج دینے کی اجازت ادارۂ علیہ سے نہیں لی۔ اگر تشریح تسلی بخش نہ ہوئی تو سزا کے احکام نافذ ہوں گے۔'' (۴۶)

راشد اس وضاحت طلبی سے قبل ہی دلی جا چکے تھے۔ اس کے بعد ''الاصلاح'' کے اوراق راشد کے ذکر اور ان کی خدمات کے تذکرے سے خالی دکھائی دیتے ہیں۔ ۱۳۔ مئی ۱۹۳۹ء سے ملتان شہر کا سالار راشد کی جگہ ڈاکٹر بشیر احمد کو بنا دیا گیا۔ (۴۷) یوں خاکسار تحریک کے ساتھ راشد کی وابستگی کا دورانیہ ڈیڑھ سال بنتا ہے۔

سوال یہ ہے کہ جو تحریک راشد کے لئے زندگی اور موت کا مسئلہ بنی ہوئی تھی، اسے انھوں نے اتنی آسانی سے چھوڑ کیسے دیا؟ آیا اس کا سبب ملتان سے ترکِ سکونت تھا یا ریڈیو کی ملازمت؟ ایسا سمجھنا اس لئے درست نہ ہوگا کہ راشد اس سے قبل بھی سرکاری ملازمت ہی میں تھے بلکہ ملازمت میں آنے کے دو سال بعد انھوں نے خاکسار تحریک میں شمولیت اختیار کی تھی۔ اسی طرح خاکسار تحریک تو برصغیر کے طول و عرض میں پھیل چکی تھی، ملتان سے ترکِ سکونت کے بعد بھی راشد اگر چاہتے تو کہیں بھی رہتے ہوئے اس کے ساتھ وابستہ رہ سکتے تھے۔ دراصل شدت پسند اذہان کی وابستگی اور علیحدگی میں بہت زیادہ فاصلہ نہیں ہوا کرتا۔ جب تک راشد کی ذہنی تشفی

ہوتی رہی وہ خاکسار تحریک کے مؤید و علمبردار رہے، مگر جونہی ان کے ذہن میں پیدا ہونے والے سوالوں کا تسلی بخش جواب نہ ملا، ان کی شدت جھاگ کی طرح بیٹھ گئی، شاید وہ بہت جلد جان گئے تھے کہ علامہ مشرقی کے فلسفے سے وہ مطمئن نہیں ہو سکتے۔ ان کے صاحبزادے شہریار راشد لکھتے ہیں:

''.....ایک دفعہ انھوں نے مجھ سے اس کا ذکر کیا تھا۔ کہنے لگے کہ میرا سوال یہ تھا کہ اس تحریک کا منتہا کیا ہے۔ پھر یہ کہ علامہ صاحب اس تحریک کو صرف سامراج کے خلاف جدوجہد کی حد تک محدود رکھنا چاہتے ہیں یا اس کے ذریعے ملک کی عسکری تنظیم کے خواہاں ہیں۔ میرے ان سوالوں کا کسی نے کوئی تسلی بخش جواب نہیں دیا۔'' (۴۸)

اس غیر یقینی صورت حال میں مستقبل محض ہیولیٰ بن کر رہ گیا تھا اور سوچنے سمجھنے والوں کے لئے یہ بات پریشان کن تھی۔ دوسرے یہ کہ خاکساروں کے لئے ہر حال میں اطاعت کا درس دینا ''امیر'' کو ''آمر'' تسلیم کروانے کے مترادف تھا۔ راشد جیسے انسان کے لیے، جو فطرتاً باغی تھا، آمریت کے ساتھ نباہ کرنا بے حد مشکل تھا۔ چنانچہ مالک رام کے الفاظ میں یہ ''آمریت ان کے حلق سے نہ اتر سکی۔'' (۴۹) اس حوالے سے راشد کے دوست آغا عبدالحمید لکھتے ہیں:

''.....سوال یہ تھا کہ کیا خاکسار تحریک میں ایسی صلاحیت تھی کہ وہ مستقبل کے لئے کوئی قابلِ عمل اور سودمند نظام پیدا کر سکے۔ راشد جلد ہی یہ جان گئے کہ خاکسار تحریک کا نظام صرف ایک آمر ہی پیدا کر سکتا ہے۔ عوام کا زندگی سے ناتا نہیں جوڑ سکتا۔'' (۵۰)

چنانچہ خاکسار تحریک کے ساتھ اوروں کا تعلق جوڑتے جوڑتے راشد خود اس سے بے تعلق ہو کر رہ گئے۔

حوالہ جات وحواشی

(۱) راشد نے ۱۹۳۲ء میں ایم۔اے (معاشیات) کا امتحان پاس کرنے کے بعد تین ساڑھے تین سال کا عرصہ بیکاری میں گزارا۔ بالآخر انھیں کمشنرز آفس ملتان میں ماہوار بیالیس روپے (معیّن) پر ریکارڈ کیپر کی ملازمت ملی جسے انھوں نے زائدالعمر (over-age) ہونے کے خوف سے، کسی اعلیٰ ملازمت کی امید رکھتے ہوئے، بادل ناخواستہ قبول کرلیا۔ اس حیثیت سے وہ ۲۱۔ستمبر ۱۹۳۵ء تا ۲۴۔نومبر ۱۹۳۵ء یعنی دو ماہ تک کام کرتے رہے۔ ۲۵۔نومبر ۱۹۳۵ء کو راشد 60-2-30 کے سکیل میں ''سینئر کلرک'' بنا دیے گئے۔ یہ سلسلہ ۳۱۔اگست ۱۹۳۷ء تک جاری رہا۔ یکم ستمبر ۱۹۳۷ء کو انھیں عارضی طور پر 100-4-60 کے سکیل میں ''اسسٹنٹ'' بنا دیا گیا۔ اس حیثیت سے انھوں نے ۳۰۔اپریل ۱۹۳۹ء تک کام کیا۔ مجموعی طور پر راشد نے کمشنرز آفس ملتان میں ساڑھے تین سال سے چند دن زیادہ کا عرصہ گزارا۔ اس ملازمت کے ملتے ہی راشد کے والدین کی طرف سے شادی کے لئے اصرار ہونے لگا۔ چنانچہ ۳۰۔دسمبر ۱۹۳۵ء کو راشد اپنے ماموں مولوی عبدالرسول کی صاحبزادی صفیہ سلطانہ کے ساتھ رشتۂ ازدواج میں منسلک ہو گئے۔ [یہ معلومات ریڈیو پاکستان پشاور سے حاصل کردہ راشد کی سروس فائل، ان کے اعزہ واقربا خصوصاً چھوٹے بھائی ف۔م۔ ماجد سے کیے گئے انٹرویوز، شعروحکمت۔ حیدرآباد دکن: شمارہ ۳، ن م راشد نمبر، ۱۹۷۱ء، نیا دور۔ کراچی: شمارہ ۱۷۔ ۲۷، ن م راشد نمبر، س۔ن اور بعض دیگر ذرائع سے حاصل کی گئی ہیں۔]

(۲) عائشہ انقلابی۔ خاکسار ڈاکٹر ''خاکسار تحریک'' مشمولہ، اخوت۔ لاہور: باب الاشاعت، خاکسار تحریک پاکستان، ۱۹۹۳ء۔ ص ۷

(۳) نمونے کے طور پر دیکھیے۔ (i) الاصلاح۔ لاہور: ہفت روزہ، جلد ۴، شمارہ ۲۲، ۴ جون ۱۹۳۷ء۔ ص ۴

(ii) الاصلاح۔ لاہور: ہفت روزہ، جلد ۴، شمارہ ۲۵، ۲۵ جون ۱۹۳۷ء۔ ص ۱۱

(۴) تفصیل کے لئے دیکھیے: عائشہ انقلابی۔ خاکسار، ڈاکٹر ''خاکسار تحریک''، مشمولہ اخوت۔ لاہور: باب الاشاعت، خاکسار تحریک پاکستان، ۱۹۹۳ء۔ ص ۷ تا ۱۲

(۵) علامہ مشرقی کے رقم کردہ ''مقالۂ افتتاحیہ''، مشمولہ الاصلاح بابت ۱۳۔جنوری ۱۹۳۹ء میں اڈوری کیمپ کی تفاصیل کے ضمن میں ''محترم جی ایم۔ سیّد، ایم ایل اے کی تحریک میں شمولیت'' کے زیرِ عنوان مرقوم ہے: ''کیمپ کا ایک قابلِ ذکر واقعہ محترم سید غلام مرتضیٰ شاہ ایم ایل اے کی کیمپ میں شمولیت تھی۔ یہ صاحب سندھ کے سب سے بڑے سیاسی مقتدر اور بہت بڑے زمیندار ہیں۔ سندھ کی پہلی وزارت کو انھوں نے، جب وہ اسلامی مفاد کے مطابق نہ رہی، چشم زدن میں اور غیر متوقع طور پر گرا دیا اور متفق طور پر وزیراعظم بننے کی پیشکش کو قبول نہ کیا۔ موجودہ وزارت ان کے ایما سے ہے اور اب نئی وزارت کی تعمیر ان کے ہاتھوں سے ہوگی۔ محترم کیمپ میں زمین پر سوئے۔ تحریک سے بے انتہا متاثر ہیں۔ کسی زمانے میں انگریزی لباس تھا، اب موٹے دیسی کپڑے ہیں۔ محترم نے کیمپ میں اعلان کیا کہ وہ باضابطہ تحریک میں شامل ہوتے ہیں۔ اس اعلان نے سب طرف کہرام مچا دیا۔ شاندار سلامی گولوں سے دی گئی۔''

[الاصلاح۔ لاہور ہفت روزہ، جلد ۶، شمارہ ۲، ۱۳۔جنوری ۱۹۳۹ء۔ ص ۴]

(۶) ''جناب محترم ایڈیٹر نیرنگِ خیال کی شمولیت'' کے زیرِ عنوان مدیر الاصلاح (شاہ دین) کی طرف سے ان الفاظ میں خبر شائع کی گئی: ''لاہور۔ ۲۵، مئی۔ آج لاہور کے مشہور ماہواری رسالے کے ایڈیٹر جناب محترم حکیم محمد یوسف حسن ایڈیٹر نیرنگِ خیال نے دفتر ''الاصلاح'' میں آکر بطور مجاہد تحریک میں شامل ہونے کا اعلان کیا اور معاہدہ بھرا۔ محترم کی شمولیت لاہور کے لئے باعثِ تقویت ہوگی۔ ملک احمد شفیع بی۔اے سالار لاہور کو ہدایت ہے کہ محترم کے ذریعے بیس خاکساروں کے بھرتی کے اعلان پر ان کی سلامی کی سفارش ادارہ علیہ میں کریں۔''

[الاصلاح۔ لاہور ہفت روزہ، جلد ۶، شمارہ ۲۲، ۲۔جون ۱۹۳۹ء۔ ص ۶]

(۷) خبر کی اشاعت ''ایڈیٹر روزنامہ احسان کی تحریک میں شمولیت'' کے عنوان سے ان الفاظ میں عمل میں آئی۔ ''لاہور۔ ۱۰، نومبر۔ محترم وقار انبالوی ایڈیٹر روزنامہ احسان نے حسبِ ذیل معاہدہ پُر کر کے دیا ہے:

میں اقرار صالح کرتا ہوں کہ آج کی تاریخ سے بطور مجاہد خاکسار شامل ہوں۔ سالار محلّہ متعینہ کے تمام احکام کا ہر صورت میں پابند رہوں گا اور روزانہ جماعت میں شامل ہوں گا۔ اور اسلام کی خاطر اپنی جان اور مال ہرگز عزیز نہ رکھوں گا۔''

[الاصلاح۔ لاہور ہفت روزہ، جلد ۲، شمارہ ۴۶، ۱۷۔ نومبر ۱۹۳۹ء۔ ص ۴]

(۸) (i) اگست ۱۹۳۹ء میں یو۔ پی کی کانگریس حکومت نے خاکساروں کے ساتھ ٹکر لی اور علامہ مشرقی کے علاوہ بہت سے خاکساروں کو قید کر لیا۔ اس پس منظر میں ظفر علی خاں نے 'خاکسار' کے عنوان سے مندرجہ ذیل نظم لکھی جو "الاصلاح" بابت ۲۲۔ ستمبر ۱۹۳۹ء میں اشاعت پذیر ہوئی:

"عربی عزم کے کچھ جا گتے جیتے پیکر — عجمی حزم کی اوڑھے ہوئے ہندی چادر
سر بکف گھر سے نکل آئے ہیں اس قصد کے ساتھ — کہ ہو باطل کے ہر اک فیل سے ان کی ٹکر
ما سوا (کی) کسی طاقت کا نہیں خوف ان کو — ان کے دل میں ہے فقط ہیبت ربّ اکبر
آنکھ میں موت کی تصویر اتر آتی ہے — نظر آتا ہے جب اغیار کو ان کا لشکر
ان کی تنظیم سے ہیں لرزہ براندام حریف — راز ہے غلبۂ اسلام کا جس میں مضمر
پنت جی ان کو کچلنے پہ تلے بیٹھے ہیں — اور نظر آتے ہیں بدلے ہوئے ان کے تیور
کہہ دے یو۔ پی کی حکومت سے یہ جا کر کوئی — خاکسارانِ وطن را بحقارت منگر
توچہ دانی کہ دریں گرد سوارے باشد"

[الاصلاح۔ لاہور ہفت روزہ، جلد ۲، شمارہ ۳۸، ۲۲۔ ستمبر ۱۹۳۹ء۔ ص ۳]

بعد میں یہی نظم 'خاکسار کی آن' کے زیرِ عنوان ظفر علی خان کے مجموعۂ کلام "چمنستان" میں شامل ہوئی۔

[چمنستان۔ لاہور: پبلشرز یونائیٹڈ، ۱۹۴۴ء۔ ص ۲۴۵]

(ii) اسی پس منظر میں "الاصلاح" بابت ۲۷۔ اکتوبر ۱۹۳۹ء میں "مولوی ظفر علی خان اور خاکسار تحریک" کے زیرِ عنوان موصوف کا ایک پرجوش بیان مکرر شائع ہوا جو انھوں نے ۹۔ اکتوبر ۱۹۳۹ء کو حیدر آباد دکن سے جاری کیا تھا اور روزنامہ "ہمدم" ___ لکھنؤ میں ۱۸۔ اکتوبر ۱۹۳۹ء کو اشاعت پذیر ہوا تھا۔ اس کی عبارت یوں ہے:

"خاکساروں کی جماعت جس کی تعداد روز بروز بڑھتی چلی جا رہی ہے، اپنے کھلے مسلک کے لحاظ سے ایک ایسی جماعت ہے جس کا نصب العین خدمتِ خلق اور غلبۂ اسلام ہے جس سے زیادہ شریفانہ مسلک اور کوئی نہیں ہو سکتا۔ ان کی عسکری تنظیم اور ان کی بے مثل جماعت بندی اپنوں سے خراجِ تحسین حاصل کر چکی ہے اور اگر پرائے ان کی سرگرمیوں کو شبہ کی نظروں سے دیکھتے ہیں تو یہ

ایک بالکل قدرتی بات ہے۔ یو۔ پی کی حکومت نے علامہ عنایت اللہ خان المشرقی کو قید میں ڈال کر اور ان کے ساتھ بہت سے خاکساروں کو جیل میں بند کر کے جو جابرانہ روش اختیار کی ہے اس کے خلاف طول و عرضِ ہند میں غم و غصہ کا اظہار کیا جا رہا ہے۔ اسلام کے یہ سپاہی اس وقت یو۔ پی میں اس شہری آزادی کے حقوق کے حصول کے لئے سختیاں جھیل رہے ہیں جو پچاس برس سے کانگریس کا مطمحِ نظر ہے۔ اور خاکساروں کو یہ حکم دینا کہ وہ اپنی وردی اتار پھینکیں، نشانِ اخوت کو اپنے ہاتھ سے ہٹائیں۔ پھر وہ بیلچہ جیسی بے ضرر چیز کو کاندھے سے اتار کر زمین پر رکھ دیں ورنہ گولیاں کھانے کے لئے تیار ہو جائیں، یہ ایک ایسی چیز ہے جسے کوئی مسلمان برداشت نہیں کر سکتا۔ میں حیدر آباد کے خاکساروں کی مجاہدانہ عزیمت سے توقع رکھتا ہوں کہ جس آزادی کا علم لے کر وہ آگے بڑھ رہے ہیں اسے جھکنے نہ دیں اور بڑھ کر پیچھے ہٹنے کا نام نہ لیں۔ خدا ان کا یاور و ناصر ہے۔"

[الاصلاح۔ لاہور ہفت روزہ، جلد ۲، شمارہ ۴۳، ۲۷۔ اکتوبر ۱۹۳۹ء۔ ص ۳]

(۹) "الاصلاح" باب ۲۴۔ مارچ ۱۹۳۹ء میں نظم 'نغمۂ جہاد' (از محترم احسان دانش ناظم انجمن تعمیرِ ادب مزنگ لاہور) شاعر کے تمہیدی بیان "چونکہ مجھے خاکسار تحریک اور اس کے مجاہد آفرین اصولوں سے اتفاق ہے، اس لئے یہ نغمہ خصوصاً خاکسار جماعت کے لیے لکھا گیا ہے" کے ساتھ شائع ہوئی:

مجاہدینِ صف شکن بڑھے چلو بڑھے چلو

روش روش چمن چمن بڑھے چلو بڑھے چلو — جبل جبل دمن دمن بڑھے چلو بڑھے چلو
بہ کُش بہ کُش بزن بزن بڑھے چلو بڑھے چلو — مجاہدینِ صف شکن بڑھے چلو بڑھے چلو

قدم اٹھاؤ اس طرح زمیں کا دل دہل اٹھے — وہ نعرہ ہائے گرم ہوں کہ رنگِ چرخ جل اٹھے
بہ نازشِ کمالِ فن بڑھے چلو بڑھے چلو — مجاہدینِ صف شکن بڑھے چلو بڑھے چلو

جو کٹ سکے نہ بات پر وہ مرد کیا ہے، کچھ نہیں — وہ بے وفا ہے بے وفا، جو بے وفا ہے کچھ نہیں
ہیں بے ثبات جان و تن بڑھے چلو بڑھے چلو — مجاہدینِ صف شکن بڑھے چلو بڑھے چلو

سلگ رہی ہے روح میں تو کام اہتزاز سے — لگی تو کیا لگاؤ ہے خمارِ خوابِ ناز سے
ہے دل کی زندگی لگن، بڑھے چلو بڑھے چلو — مجاہدینِ صف شکن بڑھے چلو بڑھے چلو

ہوا خلاف ہے تو (کیا) شکوہ سے علم اٹھے ہے دھڑکنوں کی جو روش اسی طرح قدم اٹھے
خوشی خوشی مگن مگن بڑھے چلو بڑھے چلو مجاہدینِ صف شکن بڑھے چلو بڑھے چلو

جو سدِّ راہ شہر ہوں تو بے دریغ اجاڑ دو اٹھاؤ اس طرح نشاں فلک کے دل میں گاڑ دو
ہے کھیل دار اور رسن بڑھے چلو بڑھے چلو مجاہدینِ صف شکن بڑھے چلو بڑھے چلو

وفا کا عہد باندھ کر وغا سے کھیلتے ہوئے لہو میں تیرتے ہوئے قضا سے کھیلتے ہوئے
دلاورانِ تیغ زن بڑھے چلو بڑھے چلو مجاہدینِ صف شکن بڑھے چلو بڑھے چلو

وہی ہے مردِ باخبر بساطِ روزگار میں جو مسکرا کے جان دے ہجومِ کارزار میں
کہاں کی گور کیا کفن بڑھے چلو بڑھے چلو مجاہدینِ صف شکن بڑھے چلو بڑھے چلو

بلند برچھیاں کرو! وہ رحمت خدا جھکی وہ زندگی کا در کھلا، وہ سر کے بل قضا جھکی
[کذا] بڑھے چلو بڑھے چلو مجاہدینِ صف شکن بڑھے چلو بڑھے چلو

[الاصلاح۔ لاہور ہفت روزہ، جلد ۶، شمارہ ۱۲، ۲۴۔ مارچ ۱۹۳۹ء ص ۵]

(۱۰) (i) ''الاصلاح'' بابت ۹۔ جون ۱۹۳۹ء میں علامہ مشرقی کے نام خواجہ حسن نظامی کا رقم کردہ خط شائع کیا گیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ پہلے بھی ایک خط ارسال کر چکے تھے۔ اس میں لکھتے ہیں: ''..... میں ایک خط آپ کو لکھ چکا ہوں۔ ''منادی'' میں خاکساروں کی حمایت کا اعلان بھیج دیا ہے۔ اور اب روزانہ منادی پوسٹر جاری کرنے والا ہوں جس میں روزانہ آپ کی تحریک کی حمایت شائع ہوا کرے گی۔ اگر ممکن ہو تو اپنی جماعت کے ذریعہ ان پوسٹروں کی اشاعت و تبلیغ کا بندوبست کیجیے مگر پہلے نمونہ دیکھ لیجیے جو بہت جلد خدمت میں آجائے گا.....'' اس خط کے ساتھ ہی ''ادارۂ علیہ'' کی طرف سے جاری کردہ یہ حکم بھی شائع ہوا:

''ادارہ علیہ حکم دیتا ہے کہ محترم کے شائع کردہ اشتہارات کی مناسب تقسیم ہر علاقہ میں افسر علاقہ کرے اور محترم سے براہِ راست بلا معاوضہ طلب کرے۔''

[الاصلاح۔ لاہور ہفت روزہ، جلد ۶، شمارہ ۲۳، ۹۔ جون ۱۹۳۹ء ص ۳]

(ii) خواجہ حسن نظامی نے ''منادی'' میں خاکساروں کی حمایت کا اعلان جس پیرائے میں کیا، اس کا

اندازہ ''الاصلاح'' بابت ۱۶۔ جون ۱۹۳۹ء میں ''محترم خواجہ حسن نظامی کا اعلانِ حق'' کے زیرِ عنوان شائع شدہ اطلاع سے لگایا جا سکتا ہے۔ اس میں مرقوم ہے: ''..... محترم حسن نظامی اپنے اخبار ''منادی'' میں لکھتے ہیں کہ میرا اور سب مسلمانوں کا اسلامی فرض ہے کہ ہم خاکساروں کو اکیلا نہ چھوڑیں ورنہ خدا، رسولؐ کے سامنے ہمارا منہ کالا ہو جائے گا.....''

[الاصلاح۔ لاہور ہفت روزہ، جلد ۶، شمارہ ۲۴، ۱۶۔ جون ۱۹۳۹ء ص ۳]

(iii) ''الاصلاح'' بابت ۱۵۔ دسمبر ۱۹۳۹ء میں مندرج خبر سے معلوم ہوتا ہے کہ خواجہ حسن نظامی نے ''معرکۂ لکھنؤ'' کے حوالے سے خاکسار تحریک کے ساتھ ''شاندار ہمدردی'' کا یہ منفرد انداز اختیار کیا کہ بچوں کی سہولت کے لئے شائع کردہ تیسویں پارے کے، باریک کاغذ کے سرورق پر تحریک اور امیرِ تحریک کے بارے میں کلماتِ تحسین چھپوائے

''زندہ باد! روحِ بہادرانِ اسلام، سپہ دارِ اعظم، فدا کارانِ قرآن، علم بردارِ نشانِ ایمان، علامہ مشرقی ہادیِ اوّلِ عساکرِ خاکساراں، آمین از جملہ تلاوت کنندگان و از حسن نظامی دہلوی مترجم قرآن، ۲۷۔ رمضان المبارک ۱۳۵۸ھ''۔

[الاصلاح۔ لاہور ہفت روزہ، جلد ۶، شمارہ ۵۰، ۱۵۔ دسمبر ۱۹۳۹ء ص ۳]

(۱۱) راقم کو اس غیر مطبوعہ طویل مصاحبے کی نقل ن م راشد کے چھوٹے بھائی ف۔ م۔ ماجد سے حاصل ہوئی۔ اس میں بیان کردہ واقعے کو راشد نے اپنے شاعرانہ تخیل سے نظم 'حیلہ ساز' (مشمولہ ایران میں اجنبی۔ لاہور: گوشۂ ادب، ۱۹۵۵ء۔ ص ۱۳۸۔ ۱۳۹) میں ایک اور ہی رنگ دے دیا ہے۔ مذکورہ مصاحبے میں اس نظم کا مقام و سالِ تخلیق ''مری۔ ۱۹۴۸ء'' بیان کیا گیا ہے۔

(۱۲) نقوش۔ لاہور: شمارہ ۱۳۴، دسمبر ۱۹۸۶ء ص ۲۸۸

(۱۳) الاصلاح۔ لاہور: ہفت روزہ، جلد ۳ شمارہ ۴۶، ۲۰۔ نومبر ۱۹۳۶ء۔ ص ۴

(۱۴) الاصلاح۔ لاہور: ہفت روزہ، جلد ۴ شمارہ ۴۴، ۵۔ نومبر ۱۹۳۷ء۔ ص ۷

(۱۵) الاصلاح۔ لاہور: ہفت روزہ، جلد ۴ شمارہ ۵۱، ۲۴۔ دسمبر ۱۹۳۷ء۔ ص ۳

(۱۶) الاصلاح۔ لاہور: ہفت روزہ، جلد ۵، شمارہ ۶، ۱۱۔ فروری ۱۹۳۸ء۔ ص ۱۲

(۱۷) الاصلاح۔ لاہور: ہفت روزہ، جلد ۵، شمارہ ۷، ۱۸۔ فروری ۱۹۳۸ء۔ ص ۴

(۱۸) الاصلاح۔ لاہور: ہفت روزہ، جلد ۵، شمارہ ۸، ۲۵۔ فروری ۱۹۳۸ء۔ ص ۳

(۱۹) الاصلاح۔لاہور:ہفت روزہ،جلد ۵،شمارہ ۱۴،۱۸اپریل ۱۹۳۸ء۔ص ۵

(۲۰) الاصلاح۔لاہور:ہفت روزہ،جلد ۵،شمارہ ۲۵، ۲۴۔جون ۱۹۳۸ءص ۴

(۲۱) الاصلاح۔لاہور:ہفت روزہ،جلد ۵،شمارہ،۳۱،۵۔اگست ۱۹۳۸ء۔ص ۱۵

(۲۲) الاصلاح۔لاہور:ہفت روزہ،جلد ۵،شمارہ ۳۵،۲۔ستمبر ۱۹۳۸ء۔ص ۳

(۲۳) الاصلاح۔لاہور:ہفت روزہ،جلد ۵،شمارہ ۵۲، ۳۰۔دسمبر ۱۹۳۸ء۔ص ۶

(۲۴) ایضاً۔ص ۱۲

(۲۵) ایضاً۔ص ۱۳

(۲۶) الاصلاح۔لاہور:ہفت روزہ جلد ۶،شمارہ ۱۶، ۲۱۔اپریل ۱۹۳۹ء۔ص ۴

(۲۷) الاصلاح۔لاہور:ہفت روزہ،جلد ۶،شمارہ ۱۷، ۲۸۔اپریل ۱۹۳۹ء۔ص ۶

(۲۸) الاصلاح۔لاہور:ہفت روزہ،جلد ۶،شمارہ ۱۸،۵۔مئی ۱۹۳۹ء۔ص ۵

(۲۹) الاصلاح۔لاہور:ہفت روزہ،جلد ۵،شمارہ، ۳۴، ۲۶۔اگست ۱۹۳۹ء۔ص ۵

(۳۰) نیادور۔کراچی:شمارہ ۱۷۔ ۲۷۔ن م راشد نمبر،س ن ندارد ص ۵۸،

(۳۱) آفتاب احمد۔ڈاکٹر۔ن م راشد۔شاعر اور شخص۔لاہور:ماورا پبلشرز، ۱۹۸۹ء۔ص ۱۰۳

(۳۲) بحوالہ شیر زمان۔خاکسار تحریک کی جدوجہد۔جلد سوم۔راولپنڈی:ایس ٹی پرنٹرز، ۱۹۸۸۔ص ۲۴۰

(۳۳) نیادور۔ کراچی۔شمارہ ۱۷۔ ۲۷،ن م راشد نمبر،س ن ندارد۔ص ۶۰

(۳۴) ایضاً۔ص ۱۵۷

(۳۵) ایضاً۔ص ۵۱

(۳۶) کلاسیک۔راولپنڈی:جنوری ۱۹۸۶ء۔ص ۳۷۸

(۳۷) ایضاً۔ص ۳۸۵ تا ۳۸۸

(۳۸) الاصلاح لاہور:ہفت روزہ،جلد ۶،شمارہ۹،۳۔مارچ ۱۹۳۹ء۔ص ۲

(۳۹) مثلاً دیکھیے (i) الاصلاح۔لاہور:ہفت روزہ،جلد ۵،شمارہ ۳۵،۲۔ستمبر ۱۹۳۸ء۔ص ۱۶

(ii) الاصلاح۔لاہور:ہفت روزہ،جلد ۶شمارہ۸، ۲۴۔فروری ۱۹۳۹ءص ۱۴

(iii) الاصلاح۔لاہور:ہفت روزہ،جلد ۶،شمارہ، ۱۵، ۱۴۔اپریل ۱۹۳۹ء۔ص ۳

(۴۰) الاصلاح۔لاہور:ہفت روزہ،جلد ۵،شمارہ ۵۰،۱۶۔دسمبر ۱۹۳۸ءص ۱

(۴۱) الاصلاح۔لاہور:ہفت روزہ،جلد ۵،شمار ۳۳،۱۹۔اگست ۱۹۳۸ء۔ص ۱

(۴۲) الاصلاح۔لاہور:ہفت روزہ،جلد ۵،شمارہ ۳۸، ۲۳۔ستمبر ۱۹۳۸ءص ۲۔ص ۱۴

(۴۳) الاصلاح۔لاہور:ہفت روزہ،جلد، ۶،شمارہ ۱۰، ۱۰۔مارچ ۱۹۳۹ء۔ص ۱

(۴۴) الاصلاح۔لاہور:ہفت روزہ،جلد ۶،شمارہ ۱۷، ۲۸۔اپریل ۱۹۳۹ء۔ص ۵

(۴۵) کمشنرز آفس ملتان کی معمولی ملازمت کے آغاز ہی میں شادی ہو جانے اور کرائے کے مکان میں رہنے کے باعث انھیں شدت سے تنگ دستی کا احساس ستانے لگا تھا اور وہ بہتر ملازمت کے حصول کے لئے کوشاں تھے۔نتیجۂ یکم مئی ۱۹۳۹ء سے انھیں آل انڈیا ریڈیو میں ''پروگرام اسسٹنٹ'' کی ملازمت مل گئی جس کا آغاز ریڈیو اسٹیشن لاہور سے ہوا۔یہاں انھیں صرف ۱۸ روز تک رکھا گیا اور ۱۹۔مئی ۱۹۳۹ء سے ان کا تقرر ریڈیو اسٹیشن دلّی میں کر دیا گیا۔[یہ معلومات ریڈیو پاکستان پشاور سے حاصل کردہ راشد کی سروس فائل، شعر و حکمت۔حیدر آباد دکن: شمارہ ۳،ن م راشد نمبر، ۱۹۷۱ء اور نیا دور۔کراچی: شمارہ ۱۷۔ ۲۷،ن م راشد نمبر،س۔ن سے اخذ کی گئی ہیں۔]

(۴۶) الاصلاح۔لاہور:ہفت روزہ جلد ۶،شمارہ ۲۱، ۲۶۔مئی ۱۹۳۹ءص ۱۶

(۴۷) الاصلاح۔لاہور:ہفت روزہ،جلد ۶،شمارہ ۲۰،۱۹۔مئی ۱۹۳۹ءص ۱۶

(۴۸) بحوالہ آفتاب احمد۔ڈاکٹر۔راشد شاعر اور شخص۔لاہور:ماورا پبلی کیشنز، ۱۹۸۹ء۔ص ۱۴

(۴۹) مالک رام۔تذکرۂ معاصرین۔جلد سوم۔دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۷۸ء۔ص ۲۷۵

(۵۰) نیادور۔کراچی: شمارہ ۱۷۔ ۲۷،ن م راشد نمبر،س ن ندارد۔ص ۵۲

آب و باد و خاک کا نغمہ خواں

جلیل عالی

Jalil Aali discusses various dimensions of Rashed's poetry, the strength of his style and expression and the forcefulness of his themes that move on with the passage of time from a more personal and limited perspective to a wider and universal vision that elevates him and places him on a higher pedestal than his contemporaries.

مفکر شاعر اقبال کے بعد اردو کے دانشور شاعروں میں راشد ایک ممتاز مقام رکھتا ہے۔ معاشیات و عمرانیات، تاریخ و تہذیب اور فنون و فلسفہ پر ہی نہیں، انگریزی، فرانسیسی، روسی، اردو اور فارسی شعری روایت پر بھی اس کی گہری نگاہ تھی۔ اس کی نثری تحریروں سے اندازہ ہوتا ہے کہ اردو کی جدید شاعری خصوصاً آزاد نظم کو مضبوط بنیاد فراہم کرنے والا یہ شاعر اردو ادب کی تاریخ، جملہ اصنافِ شعر اور کلاسیکی شعریات کی باریکیوں سے پوری طرح آگاہ تھا۔ وہ بطورِ صنفِ غزل کے خلاف نہیں تھا البتہ اپنے عہد میں لکھی جانے والی عمومی غزل سے نامطمئن تھا:

''میں غزل کو اظہار کے مختلف ذرائع میں سے ایک ذریعہ سمجھتا ہوں جو مصوری، موسیقی اور بت تراشی ہی کی مانند خود میری دسترس سے باہر رہا ہے۔۔۔ غزل اور نظم میں صرف صناعی ہی کا فرق ہے ورنہ ان کے نہاں خانے یکساں ہیں۔ دونوں ایک ہی جیسے پھولوں سے رس لیتی ہیں اور اگر ایسا نہ کریں تو شعر نہیں کہلا سکتیں۔''

(خط بنام ساقی فاروقی، ۹ جون، ۱۹۷۵ء)

اس نے اپنی نظموں میں عصری انسانی مسائل کے حوالے سے نہایت اہم سوالات اٹھائے اور انسانی تخفیف کی مختلف صورتوں کے خلاف شدید غم و غصے کا اظہار کیا۔ ابتدائی دور کی شاعری میں راشد کا شعری کردار اپنے جذبات و احساسات کے اظہار کے لئے جس بے باکی سے جسم و جنس کو وسیلہ بناتا ہے یہ بھی اردو کی سنجیدہ شعری روایت میں ایک نئی اور مختلف بات تھی۔

فیض اور راشد کے اولیں شعری مجموعوں ''نقش فریادی'' اور ''ماورا'' میں حسیاتی رومانویت کے اشتراک کے باوجود فرق یہ ہے کہ فیض جنسِ مخالف سے تعلق میں محبت کی ایک تہذیبی سطح برقرار رکھتا ہے جبکہ راشد جنسی آوارگی سے اعصابی آسودگی تک کوئی نہ کوئی دانشورانہ جواز تلاشنا ضروری خیال کرتا ہے۔ تاہم حیرت ہوتی ہے کہ راشد سے بہت پہلے ریشم و اطلس و کمخواب میں بنوائے ہوئے ان گنت صدیوں کے تاریک بہیمانہ طلسموں کا احساس کر لینے والا فیض بہت جلد ایک ایمانی پختگی کے ساتھ انقلاب کی حُدی خوانی میں یکسو ہو جاتا ہے اور پھر عمر بھر نفسی و آفاقی، فکری و تہذیبی اور حیاتی و کائناتی سوالات سے الجھنے کی ضرورت ہی محسوس نہیں کرتا۔ جب کہ راشد کا ذہنی ارتقا اسے انسانی سرشت اور اس کے معاشی و سیاسی اور زمانی و مکانی احوال سے متعلق گمبھیر سوالات کے جانکاہ عذابوں میں اتارتا چلا جاتا ہے۔

ان سوالات کی گہرائی و گیرائی اور راشد کی رسائی و نارسائی سے قطع نظر ان سے نبرد آزما ہونے کا حوصلہ ہی اس کے غیر معمولی شعری منصب کی توثیق کے لئے کافی ہے۔ کسی شاعر کے تخلیقی مرتبہ و مقام کے تعین کا ایک پیمانہ یہ بھی ہے کہ وہ کتنے بڑے فکری تجربے کو کس درجے کی جمالیاتی سطح پر شعری قالب میں ڈھالتا ہے۔ اس اعتبار سے راشد کے منفرد اور طاقتور شعری جوہر سے کسے انکار ہو سکتا ہے۔ راشد نے غالب اور اقبال کی لسانی روایت کے تسلسل میں اپنے لئے ایک ایسی الگ راہ نکالی کہ جس کی شان و عظمت نے ڈاکٹر آفتاب احمد خان کے الفاظ میں اسے بجا طور پر ''شاعروں کا شاعر'' بنا دیا۔ وہ چاہے انفس و آفاق کے تناظر میں رجائی موسموں کے خدوخال ابھارنے والی 'دل مرے صحرا نورد پیر دل'، 'میرے بھی ہیں کچھ خواب'، 'زندگی سے ڈرتے ہو'، 'بے مہری کے تابستانوں میں'، 'سمندروں کے وصال سے' اور 'حسن کوزہ گر ۴' جیسی نظمیں تخلیق کرے،

چاہے 'ریگِ دیروز'، 'اسرافیل کی موت'، 'آئینہ حس وخبر سے عاری'، 'اندھا کباڑی'، 'ہم کہ عشاق نہیں' اور 'بے صدا صبح پلٹ آئی ہے' جیسی نظموں میں یاس وناامیدی کے کربناک لمحوں کی تصویر کشی کرے اس کا سراسر اور یجنل تخلیقی تجربہ اور منفرد شعری اسلوب اپنا جواز آپ ٹھہرتا ہے۔

تاہم یہ سوال اپنی جگہ اہمیت رکھتا ہے کہ وہ اپنی نظموں، نثری تحریروں اور گفتگوؤں میں جس ہم آہنگ شخصیت کی تشکیل کا پرچار کرتا ہے خود اس کے شعری کردار میں اس کے کیا خدوخال ابھرتے ہیں اور اس کی نظموں میں موجود فکری واحساساتی حوالے اس مقصد کے حصول میں کس حد تک سازگار وکارآمد دکھائی دیتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ انسانی زندگی کی ہم آہنگ، مربوط اور اطلاقی تعبیر مجرد فلسفوں کی ذہنی مشق نہیں ہوتی بلکہ زندگی میں بھرپور شرکت والے بیدار ومتحرک فکر واحساس کا زندہ معجزہ ہوتی ہے۔ انسانی زندگی محض کوئی طبیعی معروض نہیں کہ طبیعاتی سائنسی اصولوں کو بروئے کار لا کر اس میں مطلوبہ تبدیلی پیدا کی جا سکے۔ یہ تو تہذیبی وتاریخی نفی ومعاشرتی اور اخلاقی وروحانی سطحوں پر جیتے جاگتے انسانوں کے کثیر الجہتی تعامل سے تشکیل پاتی ہے۔ راشد بار بار جس انفرادی انا کی بات کرتا ہے وہ اجتماعی معاشرتی وتہذیبی تعمیر میں زیادہ دور تک ساتھ دینے کی سکت نہیں رکھتی۔ اقبال نے بھی انفرادی انا کی بات کی ہے مگر اس حوالے سے اس نے خودی سے متعلق افکار وخیالات اور جذبات واحساسات کا ایک پورا نامیاتی نظام تشکیل دیا ہے۔ وہ فرد اور جماعت کے ہم آہنگ تعامل کی وجودی، اخلاقی، روحانی اور مابعد الطبیعاتی بنیاد بھی فراہم کرتا ہے۔ اس کی آفاقی فکر قومی وملّی اور تاریخی وتہذیبی اضافیت کی جہات میں سے ایک حرکی عمرانی بصیرت سے کلام کرتی ہے۔ اقبال اپنے عالمگیر معیارِ نگاہ سے انسانی موضوع ومعروض کو دیکھنے، جانچنے، پرکھنے اور نئی صورت دینے کی جس فعالیت کو سامنے لاتا ہے وہ اپنے اندر بے پناہ یقین و اعتماد اور تحریکی قوت رکھتی ہے اور شرق وغرب کی تفریق سے بلند تر فلاحی بصیرت کا پتہ دیتی ہے۔

درویشِ خدامست نہ شرقی ہے نہ غربی
گھر میرا نہ دلی نہ صفاہاں نہ سمرقند

مشرق سے ہو بیزار نہ مغرب سے حذر کر
فطرت کا اشارہ ہے کہ ہر شب کو سحر کر

ڈاکٹر آفتاب احمد خان کی رائے کے مطابق راشد کی شعری زندگی کے وسط میں امید و یقین کی جو لہر آئی تھی وہ بعد میں خارجی حقائق سے ربط میں کمی کے ساتھ ساتھ مدھم پڑتی چلی گئی اور پیچیدگی میں بھی اضافہ ہو گیا۔ میرے خیال میں اس بحران کا سبب خارجی حقائق سے ربط میں کمی نہیں بلکہ آگہی کی وہ سطح ہے جہاں انسانی باطن کی ارتقائی روحانی جہات، تاریخی ورثے اور اپنے تہذیبی جوہر کا ویسا استرداد ممکن نہیں رہا تھا جیسا کہ راشد کے ہاں ایک تسلسل سے چلا آ رہا تھا۔ دیکھئے راشد کے ہاتھوں مسترد ہوتے چلے آنے والے تہذیبی جوہر کی جودت نے 'حسن کوزہ گر ۴' میں کس شدت سے زور مارا ہے:

جہاں زاد میں نے ـــــ حسن کوزہ گر نے
بیاباں بیاباں یہ دردِ رسالت سہا ہے
ہزاروں برس بعد یہ لوگ
ریزوں کو چنتے ہوئے جان سکتے ہیں کیسے
کہ میرے گلِ وخاک کے رنگ وروغن
ترے نازک اعضا کے رنگوں سے مل کر
ابد کی صدا بن گئے تھے

یہ ریزوں کی تہذیب پالیں تو پالیں
حسن کوزہ گر کو کہاں لا سکیں گے

یہ کوزوں کے لاشے جوان کے لئے ہیں

کسی داستانِ فنا کے وغیرہ وغیرہ ——

ہماری اذاں ہیں ہماری طلب کا نشاں ہیں
یہ اپنے سکوتِ اجل میں بھی یہ کہہ رہے ہیں
''وہ آنکھیں ہمیں ہیں جو اندر کھلی ہیں
تمہیں دیکھتی ہیں، ہر اک درد کو بھانپتی ہیں
ہر اک حسن کے راز کو جانتی ہیں''

ظاہر ہے کہ آگہی کی ایسی اہم پیش رفت کے نتیجے میں پہلے سے موجود فکری تشکیل کا تانا بانا کہاں سلامت رہ سکتا تھا۔ اپنی تہذیبی شناخت اردو زبان کے لئے لاطینی رسم الخط اختیار کر لینے پر بار بار اصرار کرنے والے ''خرد افروز'' فکر و احساس میں اس تہذیبی کشف سے کیا کچھ ٹوٹ پھوٹ نہ ہوئی ہوگی۔

راشد اظہار کے روایتی پیرایوں کو بے روح و فرسودہ وسیلے تصور کرتا تھا۔ وہ ایک شاہانہ لہر میں آ کر بیان کی جس صورت کو چاہے کلیشے قرار دے ڈالے، مگر خود اپنے ہاں قافیہ و ردیف کی رو کو نہ صرف روا جانتا ہے بلکہ اسے اپنے تخلیقی بہاؤ کا فطری تقاضا خیال کرتا ہے۔ فیصلہ کون کرے۔ فیض کی شاعری کو حد درجہ زیبائشی قرار دینے والے راشد کا تخلیقی وفور جب اظہار کے ایسے بھنور بناتا ہے تو اس کا ناراض نوجوانوں کا سا تردیدی ردِعمل دُور کھڑا کھمبا نوچتا دکھائی دیتا ہے:

مرگِ اسرافیل سے

اس جہاں میں بند آوازوں کا رزق
مطربوں کا رزق اور سازوں کا رزق
اب مغنّی 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 و در و دیوار چپ
اب خطیبِ شہر فرمائے گا کیا
مسجدوں کے آستان و گنبد و مینار چپ
فکر کاصیّاد اپنا دام پھیلائے گا کیا
طائرانِ منزل و کہسار چپ

شروع سے آخر تک اسلوب کا ایک خاص طنطنہ، شان و عظمت اور شکوہ راشد کی سب سے نمایاں پہچان ہے مگر استثنائی طور پر ایک آدھ نظم میں اس کے اندازِ خاص سے ہٹے ہوئے لحن اور طرزِ بیان کو دیکھ کر خیال ہوتا ہے کہ اس کے اسلوبیاتی قلعے میں کہیں مجید امجد کا سایہ تو شب خون نہیں مار گیا:

کیا یہ کہنا جھوٹ تھا اے جاں
—— ہم سب ہست ہیں، ہم کیوں جاں دیں
مذہب اور سیاست کے نابودوں پر
موہوموں کو فوقیت دیں
آگاہی کی آنکھوں سے موجودوں پر

(بے مہری کے تابستانوں میں)

مگر راشد کا اسلوبی قلعہ اتنا مضبوط ہے کہ ایسے ایک آدھ شب خون سے اس کا کچھ نہیں بگڑتا۔ اس قلعے کی مضبوطی کا راز یہی ہے کہ اظہار و بیان کی یہ مخصوص و منفرد عمارت راشد کی شعری واردات سے پوری طرح ہم آہنگ ہے اور مواد و ہیئت کی وحدت سے تعمیر ہوئی ہے۔ یہ شعری واردات فکر و احساس کے وجودی منطقوں سے جنم لیتی ہے اور تگ و تازِ حیات میں انسان کی بھرپور اور فعال شرکت کے خواب دیکھتی ہے:

میں ہوں آرزو کا ——

امید بن کے جو دشت و در میں بھٹک گئی ـــــ
میں ہوں تشنگی کا ـــــ
جو کنارِ آب کا خواب تھی
کہ چھلک گئی
میں کشادگی کا
جو تنگنائے نگاہ و دل میں
اتر گئی ـــــ
میں ہوں یک دلی کا
جو بستیوں کی چھتوں پہ
دُودِ سیاہ بن کے بکھر گئی ـــــ
میں ہوں لحنِ آب کا،
رسمِ باد کا، وردِ خاک کا نغمہ خواں
(شہرِ وجود اور مزار)

ن م راشد اور عہدِ جدید کا انسان

مُبین مرزا

Mubeen Mirza elaborates his own view of Rashed's portrayal of the modern man, who is not influenced by Western standards but is purely directed by Eastern values. His protagonist is the new man of the east clashing with his own past, in not just the material, but also the intellectual and spiritual context.

جدید اردو شاعری میں راشد پہلا شاعر ہے جو ہمارا تعارف عہدِ جدید کے انسان سے کراتا ہے— اور یہ تعارف اتنا جامع اور بھرپور ہے کہ ہم جدید انسان کی شخصیت کے ظاہری خدوخال ہی سے نہیں بلکہ اس کے مزاج کی کیفیات، فکری تصوّرات، وجودی مطالبات کے ساتھ ساتھ اُس کے روحانی تجربات تک سے واقف ہو جاتے ہیں۔ صرف یہی نہیں بلکہ اس تعارف کے نتیجے میں اس جدید انسان سے ہم اپنے عصر کی انسانی صورتِ حال کا ربط قائم کرنے اور اس تناظر میں اپنی زندگی کی معنویت بھی اخذ کرنے میں کسی دشواری کا سامنا نہیں کرتے۔ میری ناچیز رائے یہ ہے کہ جدید اردو شاعری کے تناظر میں یہ اعزاز راشد کے سوا اس طور سے کسی دوسرے شاعر کے حصّے میں نہیں آتا۔

جب ہم یہ بنیادی بات جان لیتے ہیں تو اس کے نتیجے میں دو سوالوں سے دوچار ہوتے ہیں، اوّل یہ کہ آخر عہدِ جدید کا یہ انسان ہے کیا؟ اور دوسرے یہ کہ راشد کو اس کے تعارف کی ضرورت کیوں پیش آئی؟ یہ دونوں سوالات یوں تو پوچھنے کو بہت سادگی سے پوچھ لیے گئے ہیں

لیکن امرِ واقعہ یہ ہے کہ ان میں سے پہلے سوال کا جواب معلومہ انسانی تاریخ کی سب سے زیادہ ہنگامہ خیز اور تغیر آشنا صدی یعنی بیس ویں صدی کی بدلتی ہوئی انسانی صورتِ حال کا احاطہ کرتا ہے اور دوسرا سوال ہمارے شعر و سخن کے اس موڑ سے متعلق ہے جس کے بعد ہمارے ادب کے موضوعات اور افکار ہی نہیں بلکہ پیرایۂ اظہار اور اسلوبِ بیاں تک بہت کچھ بدل گیا۔

خواتین و حضرات! یہ انسانی فطرت کا خاصّہ ہے کہ ہم سب زندگی کی حقیقتوں، کائنات کی صداقتوں حتیٰ کہ مسلمات کی نوعیّتوں کو بھی اپنے تجربے کی روشنی میں جاننے اور سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں، اپنے احوال کے آئینے میں اُن کا جو عکس ہمیں نظر آتا ہے اُسی کو بنیاد بنا کر ہم اُن کی توجیہ کرتے ہیں اور پھر اپنے تعصّبات اور ترجیحات کی تناظر میں ان کی درجہ بندی کے خواہاں ہوتے ہیں۔ سو آج کی اِس نشست کے لیے مجھ سے یاسمین حمید صاحبہ نے جب مقالہ لکھنے کی فرمائش کی تو مجھے ایک لمحہ بھی سوچنے کی ضرورت محسوس نہ ہوئی — اور میں نے بلا تأمل آمادگی کا اظہار کر دیا۔ میں نے سوچا کہ راشد سے تو میرا دیرینہ رشتہ ہے۔ ان کی شاعری کے توسط سے ایک عالمِ خیال و مثال میں ن م راشد کے ساتھ میں نے بہت سا وقت گزارا ہے، باتیں کرتے ہوئے، انھیں سنتے ہوئے، ان سے کچھ پوچھتے ہوئے، کبھی اُن سے اُلجھتے ہوئے اور کبھی اُن سے احترام اور محبت کے جذبات کا اظہار کرتے ہوئے — تو جس شخص سے آپ کے اتنے گہرے اور دیرینہ مراسم ہوں اُس کی بابت کوئی بات کرتے ہوئے آپ کسی تأمل اور تذبذب کا شکار بھلا کیوں ہوں گے۔ دیکھیے آدمی اپنے بارے میں کس قدر خوش فہم ہوتا ہے اور کس درجہ خوش گمانی سے کام لیتا ہے۔ بہرحال، میں اپنے بارے میں چاہے کسی بھی خوش فہمی میں تھا لیکن یاسمین حمید صاحبہ امورِ منصبی کی بجا آوری میں کوئی risk لینے کو تیار نہ تھیں، چنانچہ وہ وقفے وقفے سے فون کر کے مضمون لکھنے کی بابت مجھ سے دریافت کرتی رہیں۔ تو اب یوں ہے کہ یہ جو کچھ بھی میں آپ کے سامنے پڑھ رہا ہوں، اگر اس کا کوئی کریڈٹ ہے تو وہ یاسمین صاحبہ کو جاتا ہے کہ انھوں نے مجھے منہ زبانی دانش وری بگھارنے سے باز رکھا اور لشٹم پشٹم ہی سہی راشد پر یہ مضمون بہرحال لکھوا لیا۔ اور ہاں اگر صورتِ حال اس کے برعکس ہے یعنی اس مضمون کا کوئی discredit ہے تو وہ بھی انھی کا حصّہ ہے

کہ انھوں نے ایک صحیح کام کے لیے ایک غلط آدمی کا انتخاب کیا ہے۔

خیر، تو میں عرض کر رہا تھا کہ راشد صاحب کے ساتھ مجھے یک گونہ قرب میسر رہا لیکن اس تعلق کی ابتدا کا واقعہ بھی دل چسپ ہے جو میں آپ کو سنانا چاہتا ہوں۔ لگ بھگ تیس برس پہلے جب میں اور میری نسل کے دوسرے لوگ کوچۂ ادب کے طلسمات میں داخل ہوئے تو راشد صاحب اس قفسِ عنصری سے آگ کے رتھ پر سوار ہو کر رخصت ہو چکے تھے۔ اور اُن دنوں کہ جب ہم نے ہوش سنبھالا اس واقعے کی ادب کے کم و بیش سارے ہی ایوانوں میں بڑی گونج تھی۔ کہیں تعجب کے ساتھ، کہیں تاسف کے ساتھ، کہیں تحقیر کے ساتھ، کہیں حزنیہ لے میں اور کہیں گومگو کی کیفیت میں۔ میری پرورش چونکہ ایک روایتی مسلمان خاندان میں ہوئی ہے، اس لیے آپ اندازہ لگا سکتے ہیں کہ جب میں نے یہ سنا ہوگا کہ راشد صاحب نے کہا تھا کہ موت کے بعد انھیں سپردِ خاک نہ کیا جائے بلکہ نذرِ آتش کیا جائے، اور یہ کہ ان کے انتقال کے بعد ان کی اسی خواہش پر عمل بھی کیا گیا، تو میرے روایتی مسلمان اور نوجوان ذہن کو اس بات سے کیسا دھچکا لگا ہوگا، اور مجھے راشد صاحب پر کس قدر غصّہ آیا ہوگا۔ اب ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ میں اپنے انتہا پسند مزاج کی وجہ سے راشد صاحب سے ساری عمر خفا رہتا اور صلح صفائی پر آمادہ ہی نہ ہوتا لیکن قدرت کو کچھ اور ہی منظور تھا۔ حضرت علی کرم اللہ وجہہٗ کا قول ہے کہ میں نے اپنے رب کو اپنے ارادوں کی شکست سے پہچانا۔

یوں ہوا کہ ایک روز ایک کرم فرما نے راشد صاحب سے رنجیدہ خاطری کا اظہار کرتے ہوئے پا کر مجھ سے دریافت کیا، تم نے راشد کو کتنا پڑھا ہے؟ میں نے اس وقت تک راشد کو برائے نام اور رواروی میں پڑھا تھا بالکل اُسی طرح جیسے اکثر نوجوان بہت سے سنجیدہ کام عام طور پر غیر سنجیدگی سے کیا کرتے ہیں لیکن نوجوانی میں آدمی میں دو بے مثال خوبیاں ہوا کرتی ہیں، ایک یہ کہ وہ شرمندگی کی باتوں کو بھی بغیر شرمندہ ہوئے قبول کرنے کی ہمت رکھتا ہے اور دوسرے یہ کہ تعصب اور غصّہ اس کے اندر گہری بنیادوں پر قائم نہیں ہوتا۔ سو میں نے اعتراف کیا کہ میرا راشد سے تعارف برائے نام ہے۔ تب اُس مہربان نے کہا کہ اچھا تو پھر آج تمھاری راشد صاحب سے

ملاقات کراتے ہیں۔ یہ کہہ کر وہ حضرت اٹھے اور گھر کے اندر چلے گئے۔ لوٹے تو ان کے ایک ہاتھ میں طشتری تھی جس میں چائے کی دو پیالیاں اور کچھ میٹھا تھا جب کہ دوسرے ہاتھ میں راشد کے تین مجموعے، ''ماورا''، ''ایران میں اجنبی'' اور ''لا = انسان''۔ اب تو خیر میں چائے کبھی پھیکی اور کبھی اس میں شکر بہ قدرِ اشکِ بلبل ڈال کر پیتا ہوں لیکن اُن دنوں افتخار عارف صاحب کی طرح مجھے میٹھے سے خوب رغبت تھی اور میں بھی میٹھے سے خصوصی شغف کا اظہار کرنا ہر صحت مند اور خوش ذوق آدمی کے لیے لازمۂ حیات گردانتا تھا۔ لہٰذا اگر میسر ہو تو صرف چائے ہی میں نہیں بلکہ چائے شروع کرنے سے پہلے اور ختم کرنے کے بعد بھی، میں افتخار عارف صاحب کی طرح میٹھا شوق سے بلکہ یوں کہیے کہ دل لگا کر کھایا کرتا تھا۔ سو اُس وقت بھی یہی کر رہا تھا اور میرے میزبان دھیرج کے ساتھ ن م راشد کی نظمیں پڑھتے جاتے تھے۔ ان کی نگاہیں ٹھہر ٹھہر کر میرے چہرے کی طرف اٹھتی تھیں۔ میں وہ نظمیں اپنے تئیں تو دھیان ہی سے سن رہا تھا لیکن شاید میرا چہرہ کسی گہرے تأثر سے عاری تھا۔ تب میرے میزبان نے گھڑی بھر کو تأمل کیا اور بولے، ''بھئی عجیب نظم ہے یہ۔ اہلِ مغرب sense and sensibility کی بہت بات کرتے ہیں ذرا دیکھو کس طرح بنتی ہے آدمی کی sensibility۔'' اور پھر انھوں نے وہ نظم شروع کی۔ اب یہ ہوا کہ نظم آگے بڑھتی جاتی تھی اور اس کے ساتھ ساتھ میرا دورانِ خون بھی تیز ہوتا جاتا تھا اور جب وہ ان مصرعوں تک آئے:

دل، مرے صحرا نورد پیر دل
سرگرانی کی شبِ رفتہ سے جاگ
کچھ شرر آغوشِ صرصر میں ہیں گم
اور کچھ زینہ بہ زینہ شعلوں کے مینار پر چڑھتے ہوئے
اور کچھ تہہ میں الاؤ کی ابھی
مضطرب، لیکن مذبذب طفلِ کم سن کی طرح
آگ زینہ، آگ رنگوں کا خزینہ
آگ ان لذات کا سرچشمہ ہے

جس سے بنتا ہے غذا عشاق کے دل کا تپاک
چوبِ خشک انگور، اس کی مے ہے آگ
سرسراتی ہے رگوں میں عید کے دن کی طرح!
آگ کاہن، یاد سے اُتری ہوئی صدیوں کی یہ افسانہ خواں
آنے والے قرنہا کی داستانیں لب پہ ہیں
دل، مرے صحرا نورد پیر دل سن کر جواں

آگ آزادی کا، دلشادی کا نام
آگ پیدائش کا، افزائش کا نام
آگ کے پھولوں میں نسریں، یاسمن، سنبل، شقیق و نسترن
آگ آرائش کا، زیبائش کا نام
آگ وہ تقدیس، دُھل 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!
(دل، مرے صحرا نورد پیر دل)

یہ مصرعے سن کر مجھے یوں لگا جیسے میرے جسم کا سارا خون میرے سر میں جمع ہو گیا ہے۔ صحرا میں اٹھتے بگولوں کی سی کیفیت میرے دماغ میں برپا تھی۔ اس کیفیت کو ہیجان، سنسنی، وحشت، غصّہ، خوف یا تھکن جیسا کوئی ایک نام دینا مشکل ہے۔ وہ جو کچھ بھی تھا، ان سب چیزوں کا مجموعہ تھا۔ میرے میزبان نے میری کیفیت کو بھانپ لیا۔ کہنے لگے، ''لو بس ایک نظم اور سن لو۔'' میں نے ہنکارا بھرا۔ انھوں نے نظم کا عنوان بتایا اور نظم شروع کی:

جہاں زاد، نیچے گلی میں ترے در کے آگے

یہ میں سوختہ سر حسن کوزہ گر ہوں!
تجھے صبح بازار میں بوڑھے عطّار یوسف
کی دُکان پر میں نے دیکھا
تو تیری نگاہوں میں وہ تاب نا کی
تھی میں جس کی حسرت میں نو سال دیوانہ پھرتا رہا ہوں
جہاںؔ زاد، نو سال دیوانہ پھرتا رہا ہوں!
یہ وہ دور تھا جس میں، میں نے
کبھی اپنے رنجور کوزوں کی جانب
پلٹ کر نہ دیکھا—
وہ کوزے مرے دستِ چابک کے پتلے
گل و رنگ و روغن کی مخلوقِ بے جاں،
وہ سرگوشیوں میں یہ کہتے
''حسن کوزہ گر اب کہاں ہے؟''
وہ ہم سے— خود اپنے عمل سے
خداوند بن کر خداؤں کے مانند ہے رُوئے گرداں!''

جہاں زاد نو سال پہلے
تو ناداں تھی لیکن تجھے یہ خبر تھی
کہ میں نے— حسن کوزہ گر نے
تری قاف کی سی افق تاب آنکھوں
میں دیکھی ہے وہ تاب نا کی

کہ جس سے مرے جسم و جاں
ابر و مہتاب کا رہ گزر بن گئے تھے
جہاںؔ زاد بغداد کی خواب گوں رات
وہ رُودِ دجلہ کا ساحل
وہ کشتی، وہ ملّاح کی بند آنکھیں
کسی خستہ جاں رنج بر کوزہ گر کے لیے
ایک ہی رات وہ کہربا تھی
کہ جس سے ابھی تک ہے پیوست اس کا وجود
اس کی جاں اس کا پیکر
مگر ایک ہی رات کا ذوق دریا کی وہ لہر نکلا
حسن کوزہ گر جس میں ڈوبا تو اُبھرا نہیں ہے

تمنا کی وسعت کی کس کو خبر ہے جہاںؔ زاد لیکن
تو چاہے تو بن جاؤں میں پھر
وہی کوزہ گر جس کے کوزے تھے ہر کاخ و کو اور ہر شہر و قریہ کی نازش
تھے جن سے امیر و گدا کے مساکن درخشاں
تمنا کی وسعت کی کس کو خبر ہے جہاںؔ زاد لیکن
تو چاہے تو میں پھر پلٹ جاؤں ان اپنے مہجور کوزوں کی جانب
گل و لا کے سوکھے تغاروں کی جانب
معیشت کے اظہارِ فن کے سہاروں کی جانب
کہ میں اُس گل و لا سے، اُس رنگ و روغن

سے پھر وہ شرارے نکالوں کہ جن سے
دلوں کے خرابے ہوں روشن!
تمنا کی وسعت کی کس کو خبر ہے جہاں زاد لیکن
(حسن کوزہ گر)

خواتین و حضرات — تقویمِ ماہ سال کہتی ہے کہ یہ واقعہ کم و بیش تین دہائی پہلے کا ہے لیکن مجھے تو یوں محسوس ہوتا ہے جیسے تین صدی پہلے کا ہے یہ واقعہ یا شاید تین ہزار سال پہلے کا — اور بس تبھی سے میں یہ نظم سن رہا ہوں، سنے چلا جا رہا ہوں — اور اب میں راشد سے اپنے اُس جان لیوا اختلاف سے دستبردار ہو چکا ہوں — اور اس کے بعد سے مسلسل سرخوشی کے ساتھ راشد صاحب سے مل رہا ہوں — اور ان کی جہاں زاد سے مل رہا ہوں۔ اُسی جہاں زاد سے جو زندگی کی، ایک مضطرب دل کی، ایک جستجو، ایک عشق کی، جوہرِ حیات کی اور شکستِ ممات کی تمثیل ہے۔ جو تمنا کی وسعت کا استعارہ ہے، مجھ ایسے خستہ جاں کے لیے رُودِ دجلہ کا کنارہ ہے اور جس سے مرے دل کے خرابے کو روشنی ملتی ہے۔ روشنی جو زندگی ہے۔

جنابِ صدر میں نے اپنی گفتگو کے آغاز میں ایک تھیسس قائم کیا تھا یہ کہ راشد نے ہمارا تعارف عہدِ جدید کے انسان سے کرایا ہے اور اُس کے بعد دو سوالات دریافت کیے تھے۔ گفتگو کے اس مرحلے پر میں ان سوالوں کی طرف لوٹتا ہوں۔ پہلا سوال تھا کہ آخر عہدِ جدید کا انسان کیا ہے؟ اس سوال کا جواب پانے کے لیے ہمیں اس سے قبل ایک اور سوال پر غور کرنا ہے، یہ کہ خود یہ عہدِ جدید کیا ہے؟ سو اتنی بات تو ہم سب جانتے ہیں کہ modern age یا modèrn era کی اصطلاح ادب میں سیاسیات اور فلسفے کے ذریعے آئی ہے اور ہم نے اور بہت سی دوسری چیزوں کی طرح یہ اصطلاح، اس کا معنیٰ، اس کے تناسبات اور اطلاقات کی صورتیں مغرب سے لی ہیں اور اس پر برا ماننے کی کیا بات ہے، ہم نے تو عہدِ جدید بھی مغرب ہی سے لیا ہے۔ کلیسا کی اتھارٹی کا چیلنج ہونا، تہذیبِ مغرب کی نشاۃِ ثانیہ جسے ہم رینے ساں کے نام سے جانتے ہیں، فرد کی آزادی، مساوی انسانی حقوق کا نعرہ، اقتدارِ اعلیٰ سے خدا کی معزولی، نظریوں اور فلسفوں کے بعد خود انسان

مرکزِ کائنات کا تصور غرض مغرب کے پاس تو کیا کیا جواز نہ تھا عہدِ جدید کا غلغلہ بلند کرنے کے لیے — لیکن میں سوچتا ہوں کہ ہم کس برتے پر اس میدان میں اُترے تھے اور کس پونجی کے سہارے ہم نے مصر کے بازار کا رُخ کیا تھا؟ خیر، یہ ایک الگ بحث ہے۔ تو ہم دیکھتے ہیں کہ یہ تھیں وہ بنیادیں جن کے بل پر مغرب نے عہدِ جدید میں قدم رکھا۔ پھر دیکھنے والی آنکھوں نے دیکھا کہ عہدِ جدید کا کیا کیا نہ استقبال ہوا۔ مغرب ہی میں نہیں بلکہ خود ہمارے یہاں بھی۔ وہی عہدِ جدید جس کے بارے میں فرانس کے عظیم دینی مفکر رینے گینوں نے اپنی معروف کتاب Crisis of the Modern World میں کہا کہ عہدِ جدید مغرب میں ایک طوفان کی طرح آیا ہے — اور ہم اس طوفان کے آگے کوئی بند باندھ سکتے ہیں نہ ہی اسے کسی اور طرح روک سکتے ہیں کہ ایسا اصولِ تکوین کے تحت ہو رہا ہے یعنی انسانوں، معاشروں اور تہذیبوں کی تقدیر کے تحت۔ جی ہاں یہ وہی عہدِ جدید ہے جس کے لیے مارٹن لنگز نے اپنی کتاب Ancient Beliefs and Modern Superstitions میں لکھا کہ قدیم معاشروں کے روایتی انسان کے پاس یقین کی دولت تھی اور عہدِ جدید کے انسان کے پاس بے یقینی اور توہمات ہیں۔ وقت اس گفتگو کی تفصیلات میں جانے کی اجازت نہیں دیتا۔ میں مغرب کو چھوڑ کر مشرق کی طرف لوٹتا ہوں۔ اُسی مشرق کی طرف جو سلیم احمد مرحوم کے بہ قول ہار گیا۔ تب میں سوچتا ہوں کہ آخر مشرق کیوں ہار گیا؟ آدمی میں بھی کیا کیا کمزوریاں ہوتی ہیں، دُکھ کے ہر تجربے کو کس قدر سادہ لوحی سے جاننے اور سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ مشرق کی ہار کا سوال مجھے مسلسل تکلیف دیے جاتا ہے۔ اور پھر میری ملاقات اقبال سے ہوتی ہے۔ اے ہمالہ، اے فصیلِ کشورِ ہندوستاں، لب پہ آتی ہے دُعا بن کے تمنا میری، قوتِ عشق سے ہر پست کو بالا کر دے، رحمتیں ہیں تری اغیار کے کاشانوں پر سے گزرتے گزرتے میں:

تمھاری تہذیب اپنے خنجر سے آپ ہی خودکشی کرے گی

تک آ پہنچتا ہوں، تب مجھ پر کھلتا ہے کہ اقبال نے مشرق و مغرب کے تصادم کو گرفت کیا ہے۔ پھر میں دیکھتا ہوں کہ مشرق و مغرب کا تصادم تو راشد کے یہاں بھی پوری شدت سے

ابھرتا ہے لیکن اقبال کی طرح اس کا سیاق وسباق روحانی اور تہذیبی نہیں بلکہ اس کے برعکس سیاسی اور مادّی ہے — اور وہ اس لیے کہ جدید انسان کا سارا سروکار اور اس کے تمام تر مسائل انھی دو بنیادوں پر استوار ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے بہ قول راشد کا کارنامہ یہ ہے کہ اُس نے اپنی روح کو سیاسی اور مادّی مسائل اور نظریوں کے پاس رہن نہیں رکھا۔ یہ واقعی بہت اہم بات ہے۔ اس کے علاوہ ایک معاملہ اور ہے جو ہم سے توجہ چاہتا ہے۔ دیکھیے عجیب بات ہے کہ ساری جدت طرازی، بغاوت، سیکولرزم اور کایا کلپ کے باوجود راشد کے اندر سے روایتی اور مشرقی آدمی رخصت نہیں ہوا ہے، بلکہ مجھے تو یوں لگتا ہے کہ کچھ وقت کے لیے یہ آدمی ایک slumber میں چلا جاتا ہے اور راشد کو آزاد چھوڑ دیتا ہے لیکن راشد جب بھی اپنے شعری تجربے میں ان مسائل کی طرف پلٹتے ہیں جو مشرقی تہذیب، اس کی اقدار، اس کے نظامِ معاشرت سے تعلق رکھتے ہیں تو یہ آدمی یک بہ یک جاگ اٹھتا ہے اور راشد کے قوائے ذہنی پر ہی نہیں بلکہ ان کے جذباتی رویوں اور دلی احساسات پر بھی اثر انداز ہوتا ہے، مثلاً ہم دیکھتے ہیں کہ 'میں اُسے واقفِ الف نہ کروں'، 'عہدِ وفا'، 'گناہ اور محبت' ایسی نظموں میں عشق کے وہی افلاطونی خیالات جو مشرق کے مخصوص ذہنی رُجحان سے عبارت سمجھے جاتے ہیں، ایک زیریں لہر کی طرح مسلسل چلتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ جدید انسان کی ساری جبلی کاوشیں اور اس کا مطمحِ حیات بھی راشد کو گریز کے مضمون سے نکلنے نہیں دیتا۔ یہی نہیں بلکہ 'بے کراں رات کے سناٹے میں' اور 'انتقام' میں تو راشد نے وحشت کی منہ زور قوتوں کو جس تقابل اور تضاد کے روبہ رُو لا کھڑا کیا ہے، وہ فنی سطح پر چاہے بلند نہ ہو لیکن شاعر کے جس ذہنی رویے کی غمازی کر رہا ہے، کیا اُسے آخری نتیجے کے طور پر مغرب کا پروردہ یا مکمل جدید انسان کہا جا سکتا ہے — میرا خیال ہے کہ نہیں۔

چلیے یہاں تک تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ راشد کی تشکیل وتدوین کا زمانہ تھا لیکن سوچنے کی بات یہ ہے کہ 'سبا ویراں'، 'دل، مرے صحرا نورد پیر دل'، 'حسن کوزہ گر' اور 'میرے بھی ہیں کچھ خواب' ایسی نظمیں جو صرف راشد ہی کے فن کی بلندی کا معیار نہیں ہیں بلکہ اردو شعر وسخن کی پوری تہذیب میں جو اپنے فکری نقوش، تزئینِ جمال اور آرائشِ خیال کے اعلیٰ تر معیارات کی سند قرار پاتی ہیں

ان میں روایتی مشرقی آدمی اور جدید آدمی کے باہمی تصادم کی جیسی بے پناہ صورتیں ہمیں نظر آتی ہیں وہ بھلا راشد کے معاصرین اور جدیدیت کے دوسرے بنیادگزاروں میں کس کے یہاں ریکارڈ ہوئی ہیں — اور غور طلب بات یہ ہے کہ روایتی اور جدید آدمی کا یہ تصادم خالص existential اور sensuous سطح سے لے کر اعلیٰ تر ذہنی وفکری بلکہ میں تو یہ کہوں گا کہ روحانی مسائل سطح تک راشد کے شعری تجربے میں معرضِ اظہار میں آیا ہے۔ باہم مقابل کھڑی ہوئی سچائیوں کو یوں سمیٹنا ہما شما کے بس کی بات نہیں ہو سکتی۔ واقعہ یہ ہے کہ راشد کی آنکھوں سے اگر یہ حقیقت پوشیدہ نہیں ہے کہ مشرق لیلیٰ ومجنوں اور وامق وعذرا کو پھر سے پیدا کرنے کی صلاحیت سے محروم ہو چکا ہے تو اُنھیں یہ بھی معلوم ہے کہ مغرب کے لیے تو رومیو جیولیٹ اور انطونی قلوپطرہ اب محض قصہ کہانی سے زیادہ حیثیت ہی نہیں رکھتے۔ وہ جانتے ہیں کہ نئی دُنیا کنزیومرزم کی دُنیا ہے۔ تاجر اور صارف کی دُنیا ہے اور یہاں جو کچھ ہے بہ شمول جذبے اور مراسم سب کچھ فروختنی ہے اور سب کچھ مرئی ہے اور آج کے عہد کی سچائی صرف tangible reality ہے — لیکن اسی سفاک صارفیت کی دُنیا میں راشد غیر مرئی حقیقتوں کو بڑا سمجھتے ہیں، وہ جہاں زاد کی آنکھوں کی تاب ناکی کے اَسیر ہیں، اُنھیں آرزو راہبہ نظر آتی ہے اور اس راہبہ کے دل میں جلتی ہوئی شمعِ امید بھی وہ دیکھ لیتے ہیں، وہ تمنا کے ژولیدہ وناد یدہ تاروں سے خود تو واقف ہیں ہی مگر اہلِ مریخ کو بھی ژولیدہ بانہوں، محبت میں سرخوش نگاہوں اور آدمی کے گناہوں کے رنگ دکھانا چاہتے ہیں۔

خواتین وحضرات، مضمون کی طوالت کی وحشت نے مجھے مثالوں سے حتی الوسع گریزاں رکھا ہے لیکن ذرا یہ ٹکڑے تو دیکھتے ہی چلیے:

اے عشقِ ازل گیر وابد تاب
میرے بھی ہیں کچھ خواب
کچھ خواب کہ مدفون ہیں اجداد کے خود ساختہ اسمار کے نیچے
اُجڑے 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 نیچے
(میرے بھی ہیں کچھ خواب)

ایک اور نظم کا یہ ٹکڑا دیکھیے:

زندگی سے ڈرتے ہو؟
زندگی تو تم بھی ہو، زندگی تو ہم بھی ہیں
آدمی سے ڈرتے ہو؟
آدمی تو تم بھی ہو، آدمی تو ہم بھی ہیں
آدمی زباں بھی ہے، آدمی بیاں بھی ہے
اس سے تم نہیں ڈرتے
حرف اور معنی کے رشتہ ہائے آہن سے، آدمی ہے وابستہ
آدمی کے دامن سے زندگی ہے وابستہ
اس سے تم نہیں ڈرتے
اَن کہی سے ڈرتے ہو
جو ابھی نہیں آئی، اُس گھڑی سے ڈرتے ہو
اس گھڑی کی آمد کی آگہی سے ڈرتے ہو!
(زندگی سے ڈرتے ہو؟)

اور ذرا یہ ٹکڑا دیکھیے:

چار سُو دائرے ہیں، دائرے ہیں، دائرے ہیں

حلقہ در حلقہ ہیں گفتار میں ہم
رقص و رفتار میں ہم
نغمہ و صورتِ اشعار میں ہم
کھو گئے جستجوئے گیسوئے خم دار میں ہم
عشقِ نارُستہ کے ادبار میں ہم
کتنے عشاق سرِ راہ پڑے ہیں گویا
شبِ یک گانہ و سہ گانہ و نُہ گانہ کے بعد
(اپنی ہر ''سعی'' کو جو حاصلِ جاوید سمجھتے تھے کبھی!)
اُن کے لب پر نہ تبسم نہ فغاں ہے باقی
اُن کی آنکھوں میں فقط سرِ نہاں ہے باقی!
(ہم کہ عشاق نہیں...)

یہ غور طلب مقام ہے کہ یہ عشقِ ازل گیر و ابد تاب، یہ زندگی کی آگہی، یہ تجرباتِ وجود کا حاصل کہ لب پر تبسم نہ فغاں اور یہ آنکھوں میں ٹھہرا ہوا سرِ نہاں کہ جسے اصلِ حیات و ممات کہیے — یہ سارا سامان تو احساسات و جذبات اور فکر و دانش کا سرمایہ ہے، وہ سرمایہ جو انسان کے دل کو عطا ہوتا ہے اور اس کی روح کو مالا مال کرتا ہے، اور اِدھر مغرب کے جدید آدمی کی ساری تگ و تاز اسی بارِ گراں سے نجات کے لیے تو ہے۔ King of the Castle اور Islam and the Destiny of Man کے مصنف گائے اٹٹن کئی برس پہلے لاہور آئے تھے۔ اُن سے سوال کیا گیا، آپ نے جب اسلام قبول کیا تو آپ کو مذہبی، تہذیبی اور معاشرتی سطح پر بہت کچھ چھوڑنا پڑا ہوگا، آپ کو کیسا لگا۔ انھوں نے جواب دیا کہ مجھے کچھ نہیں چھوڑنا پڑا۔ اس لیے کہ میرے پاس چھوڑنے کو کچھ تھا ہی نہیں۔ حقیقت میں مغرب کے آدمی کے پاس یوں تو بہت پہلے سے کچھ نہیں ہے چھوڑنے کے لیے اور جدید آدمی کے پاس تو بالکل ہی کچھ نہیں ہے۔ نہ مذہب، نہ تہذیب اور نہ ہی معاشرتی و اخلاقی اقدار — راشد کا یہ جدید آدمی بھلا پھر مغرب کا جدید آدمی کیوں کر ہو سکتا ہے۔

ہاں ایک بات مجھے محسوس ہوتی ہے یہ کہ راشد دراصل تصادم کا شاعر ہے اور اس کا یہ تصادم ہشت پہلو ہے۔ شاعر کا اپنے معاشرے سے تصادم، اس کے اخلاقی نظام سے تصادم، اپنے عہد کی انسانی صورتِ حال سے تصادم، کائنات اور اس کے مظاہر سے تصادم حتیٰ کہ خود اپنی ذات سے تصادم اور اس سے بھی آگے عقیدے سے، تقدیر سے اور خدا سے تصادم۔ راشد نے زندگی اور اُس کی حقیقتوں کو تصادم کے اس سلسلے میں دریافت کیا ہے۔ یہی تصادم راشد کو جدید عہد اور اس کے انسان کی آگہی عطا کرتا ہے، اس کے وجودی کرب اور روحانی اضمحلال کا احوال راشد پر افشا کرتا ہے — اور پھر یہی احوال اُسے زندگی کا اور اس کی قلبِ ماہیت کرنے والی افتاد کا سامنا کرنے کی قوت عطا کرتا ہے۔ کرشن چندر نے ''ماورا'' کے دیباچے میں راشد کو زندگی سے فرار کا شاعر قرار دیا تھا۔ کرشن چندر کی اس بات کا جب بھی دھیان آتا ہے، مجھ سے ہنسی ضبط کرنا دُشوار ہو جاتا ہے۔ اپنی انگلیوں کی پوروں تک زندگی سے لبالب بھرے ہوئے شخص کو زندگی سے فرار کا الزام دینا کیسی بے مثال سادگی کا مظاہرہ ہے۔ ہاں یہ بات اپنی جگہ ہے کہ زندگی کی مثال مٹھی کی ریت کی سی ہوتی ہے کہ پھسلتی چلی جاتی ہے، پھسلتی چلی جاتی ہے اور پتا اس وقت چلتا ہے جب ہاتھ بالکل خالی ہو جاتا ہے — لیکن یہ بھی آدمی یا زندگی کی شکست تو ہرگز نہیں ہے — اس لیے کہ جب ہم مٹھی کھول کر دیکھتے ہیں تو اس میں ریت بے شک نہیں ہوتی لیکن ہتھیلی پر چمکتے ہوئے کچھ ذرّے، کچھ لمحے ہمیں ضرور مل جاتے ہیں — بس یہی ذرّے، یہی لمحے تو زندگی کا حاصل ہیں — زندگی کا حاصل بھی اور شاعری کا حاصل بھی۔

اور ن م راشد کی مٹھی میں، ان کی شاعری میں، ان ذرّوں کے ہونے کی گواہی ہماری آنکھیں بھی دیتی ہیں اور ہمارا دل بھی۔

راشد کا مذہبی شعور

ڈاکٹر ضیاء الحسن

Rashed's views on religion and existence of a just God propelled some degree of controversy in his lifetime that was further sparked by his cremation after his death. Zia-ul-Hasan analyses this aspect of the poet's belief through his poetry and tries to objectively understand and reveal his ideas about religion as they shaped and influenced his life. In conclusion, he has tried to diffuse the criticism hurled at the poet on this account.

راشد کے خدا اور مذہب کے بارے میں تصورات کو اکثر سطحی نظر سے دیکھا گیا ہے۔ سطحی نظر سے دیکھنے والے بیشتر وہی قاری اور نقاد ہیں جن کے دل و دماغ پر اللہ تعالیٰ مہریں ثبت کر دیتا ہے اور جو خود خدا اور مذہب کو بھی اپنے فرقے، جماعت یا نظریے کی عینک سے دیکھتے ہیں اور جو شئے انھیں اِن کے مطابق نظر نہیں آتی، اُس پر فتوے صادر کر دیتے ہیں۔ ان لوگوں کا اندازِ نظر غیر حقیقی اور غیر تخلیقی ہوتا ہے اور وہ کسی بھی تخلیقی تجربے کی گہرائی تک اترنے کی صلاحیت نہیں رکھتے۔ راشد اور ان سے قبل اقبال نے بھی ایسے لوگوں کو کبھی درخورِ اعتنا نہیں سمجھا اور ان کی رائے، اندازِ نظر اور فتووں کو اہمیت نہیں دی۔ یہ وہی لوگ ہیں جو نبی پاکؐ کے عہد مبارک میں اس رویے کی وجہ سے ابوجہل ہو گئے تھے۔ یہ لوگ ہر دور میں ہوتے ہیں اور ہر دور کے نئے رویا کو اسی طرح رد کر دیتے ہیں اور اعتراضات صادر کرتے رہتے ہیں لیکن نئی فکر اور نئی روشنی کی راہ میں مزاحم

ہونے کے باوجود اس کا راستہ روکنے سے قاصر رہتے ہیں۔ ہر دور کے راست فکر لوگ ان کی پھیلائی ہوئی غلط فہمیوں کی راست تعبیریں کرتے رہتے ہیں اور آخر کار ان کی سازشوں کا بھانڈا پھوٹ جاتا ہے اور اصل بات سامنے آجاتی ہے۔ راشد کے سلسلے میں بھی یہی ہوا ہے۔ ان کو بھی بار بار مذہب اور خدا کا باغی قرار دیا گیا ہے لیکن صاحبِ فہم نقادوں نے ان کی شاعری کے ایسے گوشوں کی درست تعبیر سے اردو شاعری کے قاری کی اصل تک رسائی کو ممکن بنا دیا ہے۔

راشد کی شاعری کے اُس حصے کی جس میں انھوں نے خدا اور مذہب کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے، تفہیم کی راہ میں دو رکاوٹیں ہیں۔ ایک ان کے روایت شکن تصورات اور ان کو بیان کرنے والی غیر روایتی زبان اور دوسرے ان کی آخری رسومات جنھیں ان کے الحاد کے ثبوت کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ روایت شکن تصورات کا اظہار تو انھوں نے ''ماورا'' کے دیباچے میں بہ زبانِ نثر بھی کیا ہے لیکن شاعری میں جب وہ کہتے ہیں کہ: خدا کا جنازہ لئے جا رہے ہیں فرشتے/ خدا اپنے سورج کی چھتری کے نیچے کھڑا نالہ کرتا/ خداوند! کیا آج کی رات بھی، تیری پلکوں کی سنگیں چٹانیں نہیں ہٹ سکیں گی/ اے عروسِ عزوجل ـــــ تو یہ زبان سیدھی زبان سمجھنے والے سطحی قاری، ملّا / اور ملّا کے تربیت یافتہ نقاد کے لئے قابلِ قبول نہیں رہتی۔ جہاں تک دوسری رکاوٹ یعنی ان کی آخری رسومات کا تعلق ہے، وہ کافی بحث طلب مسئلہ ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ آخری رسومات کا کتنا تعلق مذہب اور کتنا تعلق معاشرت سے ہے۔ دوسری بات یہ کہ اس میں راشد کا کتنا عمل دخل تھا اور ان کے لواحقین کا کتنا عمل دخل تھا۔ اس ضمن میں ساقی فاروقی کا بیان قابلِ توجہ ہے۔ راشد کو cremate کرنے کے بعد جب سب لوگ شیلا راشد کی والدہ کے گھر جمع ہوئے تو ساقی فاروقی نے شیلا اور شہریار دونوں سے پوچھا کہ راشد نے کب اور کن حالات میں cremate ہونے کی وصیت کی۔ وہ اپنے مضمون ''حسن کوزہ گر'' میں لکھتے ہیں:

> ''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 تھا۔ راشد صاحب بھی میت کے ساتھ اسی ساؤتھ لندن کریمیٹوریم میں گئے تھے اور جب لاش تہہ خانے 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 یکا یک پتہ چلا کہ راشد لاپتہ ہیں۔ کوئی دس منٹ بعد آئے۔ معلوم ہوا کہ سراغ لگانے اور چھان بین کرنے عمارت کے عقبی حصے میں چلے گئے اور سنتری سے کہہ سن کر سیڑھیاں اتر تہہ خانے میں چلے 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 گہری روشنی پڑتی ہے۔ پھر شیلا نے بتایا کہ دوسری بار اپنی اس خواہش کا اظہار انھوں نے مرنے سے دو مہینے قبل کیا تھا، جب کھانے کی میز پر وہ دونوں وصیت پر گفتگو کر رہے تھے۔ انھوں نے کہا کہ: مجھے یہ طریقہ بہت پسند ہے اور میں مرنے کے بعد cremate ہونا چاہتا ہوں۔ پھر شہریار نے بتایا کہ جب چھے سات مہینے قبل راشد صاحب ان سے ملنے برسلز گئے تھے تو ایک رات کھانے کے بعد کہنے لگے کہ مرنے کے بعد میں cremate ہونا چاہتا ہوں اور وہ اپنی اس خواہش کے اظہار میں سنجیدہ تھے۔''(۱)

راشد کی سنجیدگی کا اندازہ تو اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ انھوں نے اس کی کوئی تحریری وصیت نہیں کی جب کہ وہ مزاجاً ایسے نہ تھے اور جس معاشرے میں رہ رہے تھے، وہاں تحریری وصیت کا رواج ہے اور خاص طور پر اتنے اہم اور متنازعہ مسئلے پر تحریری وصیت نہ کرنا معنی خیز ہے۔ شہریار کی سنجیدگی کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ وہ باپ کی آخری رسوم میں اُن کی cremation کے بعد پہنچے۔ شیلا کے مسائل میں اس طرح کی کسی بات کی کوئی خاص اہمیت نہیں تھی۔ اس کے معاشرے میں یہ کوئی غیر معمولی بات نہیں تھی۔ پھر ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری نے بجا طور پر سراغ لگایا ہے کہ وہ کنجوس عورت تھی اور چوں کہ cremation کا خرچ کم تھا، اس لئے اس نے

اسی کو ترجیح دی۔ یہاں یہ سوال بھی کھڑا ہے کہ آیا راشد پاکستان میں وفات پاتے تو پھر بھی ایسا ہی ہوتا۔ یقیناً اس کا جواب نفی میں ہے۔ اسی طرح اگر شہریار چاہتے تو اس کو روک کر پاکستانی طریقے سے ان کی آخری رسومات کا انتظام نہیں کر سکتے تھے؟ لیکن انھوں نے اس معاملے میں کسی قسم کی دلچسپی نہیں لی۔ بہر حال اس بات کا راشد کی شاعری کی تفہیم پر بہت منفی اثر مرتب ہوا اور ان کی شاعری کو مذہب و خدا دشمن شاعر کے طور پر دیکھا گیا اور اس کی درست تفہیم ممکن نہ ہو سکی۔ راشد کی cremation کا بہت سخت ردِعمل سامنے آیا۔ ماہر القادری نے لکھا:

''پھر اکتوبر ۱۹۷۵ء میں جنگ میں خبر پڑھی کہ ان (راشد) کا انتقال ہو گیا مگر ان کی وصیت پڑھ کر جو اذیت ہوئی، اس کا اظہار لفظوں میں نہیں ہو سکتا۔'' (۲)

یاد رہے کہ یہ راشد کی وصیت نہیں تھی بلکہ کھانے کے بعد سرسری گفتگو میں بہ قول شیلا اور شہریار، راشد نے اپنی خواہش کا اظہار کیا تھا۔ ماہر القادری کا اعتراض تو قابلِ فہم ہے لیکن جیلانی کامران جیسے تخلیقی آدمی نے بھی کچھ ایسا ہی ردِعمل ظاہر کیا:

''راشد کی وصیت ایک با قاعدہ چناؤ ہے اور اس نے اپنے آپ کو جس رسم کے حوالے کیا، اسے راشد کی شعوری کوشش کا نام دیا جا سکتا ہے۔ اس امر سے راشد بھی بخوبی آگاہ تھے کہ نمازِ جنازہ کا کیا مفہوم ہے اور فاتحہ خوانی سے کون سی کیفیت وابستہ ہے۔'' (۳)

راشد دنیا سے جا چکے ہیں۔ انھیں اس بات سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ ان کے بارے میں ماہر القادری، جیلانی کامران یا کسی بھی دوسرے کی کیا رائے ہے۔ انھیں کافر سمجھا جاتا ہے یا مسلمان۔ حتیٰ کہ انھیں اس بات سے بھی کوئی فرق نہیں پڑتا کہ ان کی شاعری کی درست تفہیم ہوتی ہے یا نہیں۔ اس بات سے اردو شاعری کے سنجیدہ اور دیانت دار قاری کو فرق پڑتا ہے اور اس مضمون کا یہی ایک جواز ہے۔ راشد اور اقبال جیسے شاعر جنھوں نے ملّائیت جیسے بدمعاش نظام سے اپنی زندگی میں ٹکر لی اور اس کی فرسودگی اور انسان دشمنی کا برملا اظہار کیا، فتووں کا سامنا کیا اور

انھیں درخورِ اعتنا نہیں جانا، موت کے بعد انھیں ایسے کسی بھی فتوے یا ایسی کسی بھی رائے سے کیا فرق پڑتا ہے۔

راشد اپنی جوانی کی عمر میں ایک روایتی مسلمان کی طرح اسلام اور امتِ مسلمہ سے محبت کرتے رہے ہیں۔ اگرچہ وہ ابتدا ہی سے ملّائیت کو ناپسند کرتے تھے لیکن مسلمانوں کی ذلت اور غلامی کا درد ان کے دل میں جاگزیں تھا جس کا اندازہ ان کی خاکسار تحریک میں شمولیت سے بھی ہوتا ہے۔ انھوں نے اپنی پہلی بیوی کے نام متعدد خطوں میں خاکسار تحریک میں شمولیت کے مقاصد کا اظہار کیا ہے۔ وہ سمجھتے تھے کہ خاکسار تحریک مسلمانوں کو غلامی کی ذلت سے نکالنے میں کامیاب ہوگی۔

''یہ احساس کہ اس مردہ قوم کو ایک دردِ دل والے انسان نے زندہ کر دیا ہے، نہایت ولولہ انگیز ہے۔ مجھے حیرت ہے کہ تم اپنی قوم کے ساتھ کوئی محبت اور خاکساروں کے ساتھ کوئی ہم دردی ظاہر کرنے پر آمادہ نہیں ہوتیں ورنہ تم یقین جانو کہ یہی تحریک مسلمانوں کو اپنی کھوئی ہوئی دولت دلانے والی ہے۔'' (۴)

راشد بعد میں اس تحریک سے مایوس ہو کر اسے چھوڑ گئے لیکن اس سے ان کی اسلام اور مسلمانوں سے محبت کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ ان کا ابتدائی انداز اپنے اندر بے حد جذباتیت سمیٹے ہوئے ہے لیکن یہ جذباتیت ان کی ذہنی ساخت کو سمجھنے میں معاون ہے۔ اگرچہ انھوں نے اقبال کی طرح مسلمانوں کے عروج کے لئے شاعری نہیں کی لیکن ''ماورا'' اور ''ایران میں اجنبی'' کی بعض نظموں سے یہ اشارے ضرور ملتے ہیں کہ وہ غلام مسلمان قوم کی سرفرازی کے آرزومند تھے، اس لئے ان کی شاعری کو ایک ملحد کی شاعری سمجھ کر پڑھنے کے بجائے رائج الوقت غلط مذہب کا باغی سمجھ کر پڑھنا چاہیے جو درست مذہب کے تخلیقی عناصر کا قائل تھا۔

راشد کی شاعری میں خدا کا ایک جداگانہ تصور ملتا ہے۔ اس کا سلسلہ کسی حد تک اقبال سے تو ملتا ہے لیکن یہ اقبال سے ان معنوں میں مختلف ہے کہ اقبال کو خدا پر ایمانِ کامل ہے اور ان کی

تمام شاعری کی بنیاد اس ایمانِ کامل پر ہے جب کہ راشد کا خیال یہ ہے کہ ہندوستان کے لوگوں کی غلامی اور ناکامی کی بنیادی وجہ ہی یہی ایمان ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ خدا ویسا نہیں ہے جیسا ملّا کی تعلیمات کی وجہ سے اہلِ مشرق سمجھتے ہیں۔ اس نقطے پر وہ اقبال کے ہم خیال ہیں لیکن اس سے آگے ان کا نقطۂ نظر اقبال سے مختلف ہو جاتا ہے کیوں کہ اقبال ملّا کے تصورِ خدا کو باطل کرنے کے بعد خدا کے صحیح تصور کی جستجو کرتے ہیں اور خدا تک رسائی کے امکانات دریافت کرتے ہیں۔ انھیں یقین ہے کہ اگر خدا تک انسان کو رسائی حاصل ہو جائے تو پھر بندۂ مومن کا ہاتھ اللہ کا ہاتھ ہو جاتا ہے جو تقدیرِ انسان بدلنے پر قادر ہے جب کہ راشد جب مشرق و مغرب کا موازنہ کرتے ہیں تو انھیں محسوس ہوتا ہے کہ اگر خدا ہے بھی تو وہ مغرب کا خدا ہے، مشرق کا خدا نہیں ہے اور ہے تو سرا پردۂ نسیان میں ہے۔ وہ یہ بھی سمجھتے ہیں کہ ملّا نے قوم کی بربادی کا سودا محض اپنے افلاس کی وجہ سے کیا ہے اور پوری قوم کو اس کی خودی سے محروم کر دیا ہے۔ وہ سمجھتے تھے کہ مذہب کی روح مر چکی ہے اور صرف ظاہری رسومات باقی رہ گئی ہیں، گویا وہ روایتی مذہب کے خلاف تھے۔ ان کا خیال تھا کہ ملّا نے چند مادی فوائد کے حصول کی خاطر مذہب کی روح مسخ کر دی ہے اور اپنے خود ساختہ خدا سے لوگوں کو بے وقوف بنا رہا ہے۔ لوگوں کو مذہب کا ایک ایسا تصور دیا ہے، جو شخصیت کی نشو و نما کے سارے دروازے بند کر دیتا ہے۔ زندگی کے نئے امکانات کو رد کر دیتا ہے اور زندگی پر جمود طاری کر دیتا ہے۔ لوگوں کو تقدیر کا اتنا عادی بنا دیا گیا ہے کہ وہ ذلت کی پستیوں کو بھی خدا کی دین سمجھ کر قبول کر لیتے ہیں اور ظلم کے خلاف جدوجہد کرنے کے بجائے خاموش رہتے ہیں۔ راشد ''ماورا'' کے دیباچے میں اسی جمود کی ایک وجہ مذہب کو قرار دیتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

> ''دوسرا سبب ہمارا خالص مذہبی ماحول ہے، جس نے ہمیں کافی بالذّات ہونا سکھایا ہے۔ اس کا ایک نتیجہ تو یہ ہے کہ اس سے ہماری انفرادیت کی نشو و نما بہت حد تک رک گئی ہے، کیوں کہ ہر مذہبی خاندان کا بچہ اپنے جسم و روح پر ایک ایسی مہر لے کر پیدا ہوتا ہے، جو عمر بھر اسے ایک مخصوص گروہ سے وابستہ اور ہم آہنگ کیے رکھتی ہے۔ دوسرا نتیجہ یہ ہے کہ ہم اپنے تصوّرات پر خارجی اثرات قبول کرنے کے قائل

ہی نہیں رہے اور جہاں کسی خارجی اثر کا نشان پاتے ہیں محتاط ہو کر مدافعت پر آمادہ ہو جاتے ہیں۔ اس سے مذہب کی تخفیف مقصود نہیں، لیکن یہ کہے بغیر بھی چارہ نہیں کہ ہمارے مذہبی ماحول نے ہماری انفرادیت کو غیر ضروری حد تک صدمہ پہنچایا ہے اور خود فکری کے اس نایاب جوہر کو جو ادبیات اور تہذیب کے فروغ اور ترقی کے لئے ضروری ہے، آہستہ آہستہ محدود کر دیا ہے۔'' (۵)

وہ ایسے منجمد مذہب کو زندگی کے لئے خطرناک سمجھ کر اسے رد کر دیتے ہیں اور اس کی موت کی خواہش کرتے ہیں۔ کرشن چندر ''ماورا'' کے تعارف میں لکھتے ہیں:

> ''اس کے خیال میں ارضِ مشرق کی روح اگر مر نہیں چکی تو قریبِ مرگ ضرور ہے۔ مشرقی نظامِ زندگی فرسودہ ہو چکا ہے۔ اس کا مذہب، اس کا تمدن اب اپنی آخری ہچکیاں لے رہا ہے۔ راشد کی شاعری میں اس اعصابی تکان، ذہنی جمود، شکستہ ایمان اور حد سے بڑھے ہوئے احساسِ کمتری کا اشارہ ملتا ہے، جو صدیوں سے ارضِ مشرق پر طاری ہے۔ راشد سمجھتا ہے کہ اب اس بیمار کے اچھا ہونے کی کوئی امید نہیں۔ اب اسے مر ہی جانا چاہیے۔'' (۶)

راشد اس فرسودگی کی سب سے بڑی وجہ ملّا کی تنگ نظری، خود غرضی اور مفاد پرستی کو قرار دیتے ہیں:

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

(دریچے کے قریب)

یہ نہیں کہ راشد ہنگامی طور پر اچانک ہی ملاّ اور اس کے ساختہ مذہب اور تصور خدا کے منکر ہو گئے بلکہ انھوں نے بہت غور سے اس کا مشاہدہ و مطالعہ کیا اور اس نتیجے پر پہنچے کہ ملاّ کا خود ساختہ مذہب انسانی روح تک نہیں پہنچتا اور اس کے اصول غیر انسانی ہیں۔ وہ ایسی اخلاقیات کے خلاف تھے، جو انسانی جبلتوں کو دبا کر نفسیاتی امراض کا باعث بنے۔ وہ اپنی محبوبہ کو، جس نے اسی نام نہاد اخلاقیات کے ڈر سے اپنے جبلّی تقاضوں کو چھپا رکھا ہے، بار بار خدا (نام نہاد اخلاقیات) سے بے تعلقی اور انتقام پر مائل کرتے ہیں۔

راشد کی خدا کے تصور سے بغاوت کی بنیادی وجہ وہ ناانصافی ہے، جس کے باعث انسانوں کا اکثریتی گروہ سیاسی، سماجی اور معاشی جبر کا شکار رہتا ہے اور چند انسانوں کو دنیا کی تمام مسرتیں حاصل ہوتی ہیں۔ اس سلسلے میں وارث علوی اپنے مضمون ''ن م راشد کی شاعری'' میں لکھتے ہیں:

''خدا کے ساتھ راشد کی لڑائی اس باغی کی ہے، جو اپنی آزادی کا اعلان کرتا ہے۔ راشد کو خدا کی ذات سے اتنی پرخاش نہیں، جتنی خدا کے اس عمل سے جو انسانی تاریخ کی حدود میں رونما ہوا ہے--- راشد کا استدلال بھی کچھ اس قسم کا رہا ہے کہ وہ موجود ہے بھی تو اس کا عمل اور انسانوں کے ساتھ اس کا سلوک کچھ ایسا رہا ہے کہ وہ موجود ہونے کے قابل نہیں۔'' (۷)

راشد خدا سے مکمل طور پر مایوس ہو چکے ہیں۔ انھیں معلوم ہے کہ خدا چاہے بھی تو انسانوں کے مسائل اور درد و اندوہ کا خاتمہ نہیں کر سکتا:

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

(انسان)

جب وہ دیکھتے ہیں کہ مشرقی اقوام غلامی کی لعنت کا شکار ہیں اور مغربی قومیں ہر طرح سے ان پر غلبہ حاصل کر کے انھیں لوٹ رہی ہیں، ان پر ظلم کر رہی ہیں اور انھیں مجبور و محکوم بنا رکھا ہے تو خدا کے منکر ہو جاتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ یہ خدا مغرب کا ہو تو ہو، مشرق سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں:

''یہ نہیں کہ راشد خدا کے وجود کے منکر ہیں۔ انھوں نے اپنی بہت سی نظموں میں مغرب کے خدا کے وجود کو تسلیم اور مشرق کے خدا کے وجود سے انکار کر کے دراصل خدا کی ناانصافی کو نشانۂ طنز بنایا ہے۔'' (۸)

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

یہاں پر آ کر راشد پر اقبال کے اثرات کا اندازہ ہوتا ہے۔ اقبال کی بھی خدا سے لڑائی اسی ناانصافی کی وجہ سے ہے۔ وارث علوی لکھتے ہیں:

''خدا، مذہب، ماضی اور مشرقی روحانیت کی طرف راشد کا نقطۂ نظر ایک ''ترقی پسند'' باغی کا نقطۂ نظر ہے۔ راشد مشرق کی سماجی پستی، زبونی اور سیاسی غلامی کا سبب تاریخی قوتوں میں نہیں بلکہ مشرق کی پوشیدہ روحانیت، قناعت پسندی اور عافیت کوشی میں دیکھتا ہے۔ راشد کا الحاد بھی نتیجہ ہے اسی باغیانہ ذہن کا، جس کی تربیت میں فکر سے زیادہ جذباتی اضطرار کو دخل ہے۔ راشد کے الحاد کے پیچھے وہی طفلانہ منطق کام کرتی ہے، جس نے اقبال سے 'شکوہ' لکھوایا تھا۔'' (۹)

راشد نے ''ماورا'' میں بھی 'مشرق کا خدا' کی ترکیب استعمال کی تھی۔ ایران میں اجنبی کی نظم 'پہلی کرن' میں انھوں نے اس ترکیب کا اعادہ کیا۔ اس کا مطلب ہے کہ اس ترکیب کو انھوں نے سطحی بغاوت یا سطحی معنوں میں استعمال نہیں کیا بلکہ اس میں ملاّ کے ساختہ خدا پر طنز بھی ہے اور یہ اجتہادی نقطۂ نظر بھی کہ ملاّ جس خدا کا تصور دے رہا ہے، اس کی رحمتیں مغرب پر سایہ فگن ہیں،

اس لیے وہ مشرق کا خدا نہیں ہے بلکہ مغرب کا خدا ہے۔ ملاّ جس تقدیر کی تعلیم دیتا ہے وہ جہد کُش ہے اور انسان کو اپنی حالت پر راضی بہ رضا ہونے کی تلقین کرتی ہے۔ راشد سمجھتے تھے کہ بھوک، بیماری، افلاس، محرومی اور غلامی خدا کی عطا کردہ نہیں ہیں بلکہ انسان کی اپنی بے ہمتی، بے بضاعتی اور بے عملی کا نتیجہ ہیں۔ ان سے پہلے اقبال اس مرض کی تشخیص کر چکے تھے اور ملاّ و پیر دونوں کو اس بیماری کے جراثیم قرار دے چکے تھے۔ راشد بھی اس حوالے سے اقبال کے ہم خیال ہیں لیکن دونوں کا علاج مختلف ہے۔ راشد نے مشرق کے جس خدا کا انکار ماورا میں کیا، ''ایران میں اجنبی'' میں اس کی موت کا اعلان کر دیا۔ یہ فی الاصل خدائے بزرگ و برتر کی موت کا اعلان نہیں ہے بلکہ ملاّ کے ساختہ خدا کی موت کا اعلان ہے۔ گویا وہ کہنا چاہتے ہیں کہ ملاّ نے جس خدا کے تصور سے مشرق کے لوگوں کی تقدیر پر مہر لگا دی تھی، اب مشرق کے لوگ اس کی اصلیت جان گئے ہیں اور انھوں نے ملاّ کے خود ساختہ خدا سے منہ موڑ لیا ہے۔ اسی طرح خدا کی موت کے اعلان کا مقصد یہ ہے کہ ایشیا کے لوگ خدا کے اس غیر تخلیقی اور جامد نظریے سے پیچھا چھڑا لیں اور اس خدا کے تصور سے آشنا ہوں جو تخلیقی روّیوں سے پیدا ہوتا ہے اور تخلیقی روّیوں کو جنم دیتا ہے۔ وہ دیکھتے تھے کہ مشرق کی قومیں خدا کے اسی منفی تصور کی وجہ سے تباہ حال ہیں اور اس تباہ حالی سے نکلنے کے لیے کوشش کرنے کے بجائے ہاتھ پر ہاتھ دھرے خدا سے امیدیں لگائے بیٹھی ہیں:

میں اس قوم کا فرد ہوں، جس کے حصے میں محنت ہی محنت ہے، نانِ شبینہ
نہیں ہے
اور اس پر بھی یہ قوم دل شاد ہے شوکتِ باستاں سے
اور اب بھی ہے امیدِ فردا کسی ساحرِ بے نشاں سے
(پہلی کرن)

وہ چاہتے تھے کہ مشرق کی اقوام کو محنت کے ساتھ نانِ شبینہ بھی میسر ہو۔ وہ جس بے مقصد تسلسل سے زندگی بسر کر رہے ہیں، ختم ہو اور اس کے لیے ضروری تھا کہ خدا کو مار دیا جائے:

مگر اے مری تیرہ راتوں کی ساتھی

یہ شہنائیاں سن رہی ہو؟
یہ شاید کسی نے مسرّت کی پہلی کرن دیکھ پائی
نہیں! اس دریچے کے باہر تو جھانکو
خدا کا جنازہ لیے جا رہے ہیں فرشتے
اسی ساحرِ بے نشاں کا
جو مغرب کا آقا تھا، مشرق کا آقا نہیں تھا!
یہ انسان کی برتری کے نئے دور کے شادیانے ہیں، سن لو
یہی ہے نئے دور کا پرتوِ اولیں بھی
اٹھو اور ہم بھی زمانے کی تازہ ولادت کے اس جشن میں مل کے دھومیں
مچائیں
شعاعوں کے طوفان میں بے محابا نہائیں
(پہلی کرن)

راشد نے خدا کے لیے ''ساحرِ بے نشاں'' کی جو ترکیب وضع کی ہے، وہ بھی قابلِ غور ہے۔ ہمارے داستانوی ادب میں ساحر زندگی کی منفی قوتوں اور منفی رویوں کا استعارہ ہے۔ اس طرح ساحرِ بے نشاں کہہ کر راشد خدا کو ایک ایسی منفی قوت کہہ رہے ہیں، جو نظر تو نہیں آتی، مگر اپنا کام کیے جاتی ہے۔

راشد کی نظموں میں ایسے عناصر بھی ہیں، جو اس بات کا پتہ دیتے ہیں کہ راشد کا اپنے مذہب اور اپنی تہذیب کے ساتھ گہرا رشتہ تھا اور یہی وہ عناصر ہیں، جو اس بات کی تصدیق کرتے ہیں کہ راشد کی لڑائی ملاّ کے خدا سے تھی، خدائے کائنات پر اسے ایمان تھا اور اس کی جستجو تھی۔ راشد کی بہت سی نظموں میں بنیادی علامتیں اسلام اور اسلامی تہذیب سے لی گئی ہیں۔ کوئی بھی ذہین قاری یہ سوچ سکتا ہے کہ آخر راشد نے یہ علامتیں اسلام اور اسلامی تہذیب سے ہی کیوں لیں وہ کسی اور مذہب، کسی اور تہذیب اور کسی اور نظریے سے بھی یہ علامتیں لے سکتے تھے۔ اس کا سیدھا

سادہ جواب یہ ہے کہ انھیں کسی اور مذہب یا تہذیب سے ذہنی اور روحانی وابستگی تھی ہی نہیں کہ وہ ان کے تخلیقی سفر میں بھی ان کے ساتھ رہتی۔

اس کے علاوہ راشد کے بہت سے رویے بھی اس بات کی دلیل میں لائے جا سکتے ہیں۔ آدمی سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ آخر کیوں وہ شکوہ کرتے ہیں تو خدا سے، احتجاج کرتے ہیں تو خدا کے سامنے، دعا کرتے ہیں تو خدا سے۔ اگر وہ زندگی کے کسی رویے پر دکھی ہوتے ہیں تو مسجد کی دیوار کے ساتھ لگ کر روتے ہیں۔ کیا وہ کسی اور سے شکوہ نہیں کر سکتے تھے؟ کیا وہ کسی اور جگہ جا کر نہیں رو سکتے تھے؟

یہاں بھی وہاں بھی وہی آسماں ہے
مگر اس زمیں سے خدایا رہائی
خدایا دہائی!

(نارسائی)

خداوند!
کیا آج کی رات بھی
تیری پلکوں کی سنگیں چٹانیں
نہیں ہٹ سکیں گی؟

(درویش)

میں اٹھا، خیاباں میں نکلا
اور اک کہنہ مسجد کی دیوار سے لگ کے آنسو بہاتا رہا تھا

(مارِ سیاہ)

راشد بنیادی طور پر ایک اشتراکی خدا کے خواہاں ہیں جو ہر انسان کو وسائلِ زندگی سے بہرہ یاب ہونے کے یکساں مواقع عطا کرے، جس کے نزدیک رنگ و نسل کی تمیز نہ ہو اور جو

مساوات و اخوت کا تقسیم کنندہ ہو۔ وہ ملاّ کے اس تصورِ خدا سے متفق نہیں کہ خدا بادشاہوں کی طرح جسے چاہتا ہے، نوازتا ہے اور جس سے چاہتا ہے، چھین لیتا ہے، چند کو دولت، عزت، طاقت عطا کرتا ہے اور اکثریت کو غربت، ذلت اور غلامی کے حوالے کر دیتا ہے:

یہاں میزبان اور مہمان ہیں ایک ہی شہد کے جام سے شاد کام
اگر ہیں برہنہ، سرِ عام تو سب برہنہ
کہ یہ شہر ہے عدل و انصاف میں
اور مساوات میں
اور اخوت میں
مانندِ حمام
یہاں تخت و دیہیم ہوں یا کلاہ و گلیم
ہے سب کا وہی ایک ربِ کریم!

(ایک شہر)

اس نظم میں راشد نے کچھ دیگر روایتی تصورات کو بھی شکست کیا ہے۔ خدا کے بارے میں ان کا رویّہ ''ماورا'' میں رومانی اور ''ایران میں اجنبی'' میں باغیانہ رہا ہے لیکن ''لا = انسان'' میں فکری ہو گیا ہے۔ ''وہ حرفِ تنہا'' کی دو لائنیں اس حوالے سے بہت معنی خیز ہیں۔

بزرگ و برتر خدا کبھی تو (بہشت برحق)
ہمیں خدا سے نجات دے گا

(وہ حرفِ تنہا)

اگرچہ یہ صرف دو سطریں ہیں لیکن راشد کے اس مذہبی شعور یا خدا کے تصور کو بالکل واضح کر دیتی ہیں جو اس سے قبل کم واضح ہے۔ یہاں یہ بات بالکل واضح ہو گئی ہے کہ راشد ملاّ کے تصورِ خدا سے متفق نہیں ہیں اور اس کی موت کے خواہاں ہیں۔ وہ ایسے غیر تخلیقی اور غیر منصف خدا

سے نجات حاصل کرنا چاہتے ہیں لیکن نجات حاصل کرنے کے لیے ''بزرگ و برتر خدا'' سے مدد کے طالب ہیں گویا ان کے ذہن میں خدا کا تصور بزرگ برتر کی حیثیت سے ہے جو مشرق و مغرب دونوں کا آقا ہے۔

راشد کی شاعری کا مرکزی نکتہ ظاہر و باطن، روح و بدن یا حرف و معنی کی ہم آہنگی ہے۔ وہ سمجھتے تھے کہ یہی ہم آہنگی اعلیٰ تخلیقی رویوں کو پیدا کرتی ہے۔ انھوں نے پوری انسانی زندگی کا اسی اصل اصول سے تجزیہ کیا ہے۔ مذہب کو بھی انھوں نے اسی کے ذریعے پرکھا سمجھا ہے۔ مذہبی حوالے سے راشد کے پہلے دو مجموعوں میں جذباتی تندی، غصہ اور رومانی غوغا آرائی نظر آتی ہے۔ آج بھی جب اس کی مذہبی بغاوت کی بات کی جاتی ہے تو اس کے لئے دو حوالے پیش کیے جاتے ہیں، ایک ''خدا کا جنازہ لئے جا رہے ہیں فرشتے'' اور دوسرا اس کا نذرِ آتش (cremate) ہونا، حتیٰ کہ ہمارے نقادوں نے بھی ان کی شاعری کے اس حوالے پر زیادہ غور و فکر نہیں کیا۔ ان کے مذہبی نقطۂ نظر کے بارے میں ایک بات حق الیقین سے کہی جا سکتی ہے کہ وہ ملائیت سے شدید متنفر تھے۔ اگر ملائیت مذہب ہے تو یقیناً راشد اس سے شدید بیزار تھے۔ اس طرح بات کی جائے تو دنیا کے تمام ادوار میں آنے والے تقریباً تمام ہی تخلیقی لوگ ملائیت سے متنفر رہے ہیں۔ ملائیت وہ زہر ہے جو مذہب کو قتل کر کے منفی اور غیر تخلیقی رویوں کو فروغ دیتا ہے۔ راشد ان معنوں میں مذہب سے بیزار تھے لیکن اگر مذہب کو انسان کی ظاہری و باطنی فلاح کا نظریہ سمجھ کر بات کی جائے تو راشد انتہائی مذہبی انسان تھے کیونکہ مذہب کی طرح وہ بھی ظاہر و باطن کی ہم آہنگی کے قائل تھے۔ راشد کے پہلے دو مجموعوں میں ہر موضوع پر باغیانہ اندازِ نظر غالب نظر آتا ہے لیکن آخر آخر ان کی یہ باغیانہ روش کم ہوتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ آخری دو مجموعوں میں ان کے ہاں بیان کی وہ تمکنت پیدا ہوئی جو دنیا کے ہر تخلیقی شاہکار کا بنیادی وصف ہے۔ ان مجموعوں میں انھوں نے ملّا کو بے معنی سمجھ کر اس پر بات نہیں کی۔ خدا کے حوالے سے بھی ان کے ہاں آہستہ آہستہ وہ رویہ پیدا ہوا جو ہمیں ''بال جبریل'' کی ابتدائی تیئیس (۲۳) غزلوں میں نظر آتا ہے یعنی خدا کو انسان کا باطن یا دوست سمجھ کر مخاطب کرنا اور خدا سے دوری قرب میں تبدیل ہوتی محسوس ہوتی ہے۔ پہلے مجموعوں

میں انھوں نے خدا کے اس تصور کو رد کیا ہے جو غیر تخلیقی، ملّا کا بنایا ہوا اور انسانوں میں تفریق کرنے والا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے جس خدا کی موت کا اعلان کیا وہ مشرق کا آقا نہیں تھا اور صرف مغرب کا آقا تھا۔ لا = انسان میں بھی وہ اس خدا کے تخلیقی وجود کے خواہاں ہیں لیکن اب وہ مدد کے لئے بزرگ و برتر خدا سے استعانت طلب ہیں۔

بزرگ و برتر خدا کبھی تو (بہشت برحق)
ہمیں خدا سے نجات دے گا
(وہ حرف تنہا)

'رات خیالوں میں گم' میں راشد خدا کو سطحِ آئینہ قرار دیتے ہیں جس میں نیست حقیقت نہیں بلکہ ہست کا ہیولیٰ ہے۔ اس نظم میں رات غیر تخلیقی زندگی کی علامت ہے جو تخلیقی زندگی کی جستجو میں ہے۔

تجھ کو رہی نور بھرِ سطحِ خدا کی تلاش
جس کو کوئی چھو سکے: اب تو ہٹا آنکھ سے بارِ جہاں کی سلیں!
سطحِ خدا آئینہ اور رخِ نیستی محض ہیولائے ہست!
(رات خیالوں میں گم)

'دل مرے صحرا نوردِ پیر دل' میں صبحِ روشن مستقبل کی علامت ہے جسے وہ عروسِ عزّ و جل کہتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ راشد کا خدا سے تخاطب ویسا نہیں ہے جیسا ملّا یا اس کے تربیت یافتہ معاشرے کا ہے۔ تخلیقی رویہ ویسے بھی معاشرتی رویے سے مختلف اور بعض اوقات متضاد ہوتا ہے، اسی لئے راشد کے ایسے تخاطب پر کفر کا فتویٰ آسانی سے لگایا جا سکتا ہے لیکن اس نظم میں ''عروسِ عزّ و جل'' کی ترکیب راشد کی وضع کردہ نہیں ہے بلکہ تصوف کی روایت کے توسط سے راشد تک پہنچی ہے۔ ہمارے معاشرے میں عرس بہت منائے جاتے ہیں لیکن ہمیں یہ نہیں بتایا جاتا کہ یہ عرس دراصل کسی عروس کی شادی کی تقریب یا wedding anniversary ہے۔ اس

ترکیب کی صراحت این میری شمل نے اپنے ایک مضمون The Brides of God میں یوں بیان کی ہے:

"Weren't the friends of God also called "the brides of God",who could be none other than their close relatives? This is the way the great north Iranian mystic Bayezid Bistami (d 874) put it. To be sure, in Ibn-i-Arabi's system these "brides" constitute a very specific category of saints, the "afraid", or "single ones" whom God has concealed under the veil of censure so that they can in no way be differentiated from normal people. In fact, they can even take on the form of seeming enemies.

And yet it is precisely the idea of bride soul, whose one and only beloved is God himself that has led to the custom of designating death as Urs, "wedding" ____ or spiritual wedding, in which the soul is finally reunited with her primordial beloved."(10)

''گماں کا ممکن'' کی نظم 'نیا ناچ' راشد کے مخصوص اساطیری علامتی رنگ میں تخلیق ہوئی ہے۔ اس نظم کی علامت سازی میں انھوں نے آدم کے پہلے ''گناہ'' کو پس منظر میں استعمال کیا ہے جہاں سے وقت کی صبح کا آغاز ہوا۔ راشد نے آدم کے اس اولین عمل کو زندگی کے تحرک و تغیر کا استعارہ بنایا ہے جو اساطیر کی گرد میں نگاہوں سے اوجھل ہو گیا ہے اور جس کی وجہ سے لفظ اپنے معانی سے جدا ہو گیا ہے۔ لفظ و معنی کی یکدلی یعنی تخلیقی زندگی کے لئے لازم ہے کہ خدا اپنا کردار ادا کرے کیونکہ اس کے بغیر یہ یکدلی ممکن نہیں۔ راشد کی دیگر کئی نظموں میں بھی خدا کا یہی کردار نظر آتا ہے کہ وہ تخلیقی زندگی کو ممکن بنا سکنے والی قوت ہے۔ اپنی نظم 'زنجبیل کے آدمی' میں ان کا خدا کے حوالے سے لب و لہجہ محبت آمیز تو ویسا ہی ہے لیکن اس میں بے تکلفی اور قربت کے ساتھ احترام بھی محسوس ہوتا ہے:

میں دعا کروں گا: خدائے رنگ و صدا و نور تو ان کے حال پہ رحم کر!

خدا، رنگِ نو، نور و آوازِ نو کے خدا!

خدا، وحدتِ آب کے، عظمتِ یاد کے، رازِ نو کے خدا!

قلم کے خدا، سازِ نو کے خدا!

تبسم کے اعجازِ نو کے خدا!

(زنجبیل کے آدمی)

راشد کی نظم 'سفر نامہ' بھی آدمؑ کے زمین پر ورود کے قرآنی قصے کو پس منظر میں رکھ کر تخلیق کی گئی ہے۔ اس نظم کا موضوع تو انسان کا آرزو، حوصلے اور عشق سے تہی ہونے کا احساس ہے لیکن نظم کا بیانیہ انسان کے خدا سے تعلق اور الوداعی گفتگو پر مشتمل ہے۔ اس نظم میں منشائے خداوندی کو خدا کی گفتگو کے ذریعے آشکار کیا گیا ہے۔ راشد کا کمال یہ ہے کہ وہ نظم کی بنت میں شامل تفصیلات پر بھی پوری محنت کرتے ہیں۔ مکمل منظر تشکیل دیتے ہوئے وہ اس بات کا خیال رکھتے ہیں کہ کوئی تفصیل شعری منطق کے بغیر نہ ہو اور نہ ہی اصل حقائق سے متصادم ہو۔ راشد نے اپنی ان نظموں میں خدا کو ایک کردار کی صورت دکھایا ہے۔ اس ضمن میں اکثر انسانوں کے تشبیہی ذہن کی ساخت کو پیش نظر رکھا گیا ہے۔ انسانی ذہن مجموعی طور پر تصویر و تشبیہ کے ذریعے حقائق کا ادراک کرتا ہے۔ راشد نے اپنی ان نظموں میں ان تصورات، اشیا اور کرداروں کی تجسیم کاری کی ہے جو ٹھوس مشاہدے کا حصہ نہیں ہیں۔ اس نظم کی اصل خوبصورتی خدا سے تعلق کی وہ تخلیقی سطح ہے جو خدا کے عظیم تصور کے مطابق ہے۔ ان کی ایسی نظموں کے مطالعے سے کھلتا ہے کہ مذہب اور خدا سے ان کی بیزاری کے قصے کتنے سطحی اور غیر حقیقی ہیں۔ یہ درست ہے کہ ان میں خدا سے تعلق کی سطح عامیانہ نہیں ہے، اس لئے روایتی بھی نہیں ہے۔ اعلیٰ شاعر یا مفکر یا تخلیق کار سے اس کی توقع رکھنا بھی عبث ہے۔ اگر وہ ایسا کرے تو اس کے کام کی حیثیت منظوم اظہار (versification) سے زیادہ نہ ہو۔

راشد کے مذہب سے تخلیقی تعلق کا اظہار ان کے ایک اہم استعارے ''اذان'' سے بھی ہوتا ہے۔ اذان فی الاصل وہ دعوت ہے جس میں انسان کو خدا سے یک طرفہ ہی سہی، مکالمے کے

لئے بلایا جاتا ہے۔ اس کی ایک سطح باطنی ہے اور دوسری ظاہری، گویا اذان ظاہر و باطن کی ہم آہنگی کا اظہار ہے اور راشد اسی ہم آہنگی کو بنیادی تخلیقی رویہ سمجھتے تھے۔ اسی لئے انھوں نے اس استعارے کو تخلیق کے متبادل کے طور پر برتا ہے۔ اس موضوع کی صحیح تفہیم کے لئے پہلے یہ دیکھتے ہیں کہ انھوں نے اس استعارے کو کن معنوں میں استعمال کیا ہے:

میں نے ہونٹوں پہ تبسم کی نئی تیز چمک دیکھی ہے
نور جس کا تھا حلاوت سے شرابور اذانوں کی طرح!
(سالگرہ کی رات)

پتھروں پر سے گزرتے
رقص کی خاطر اذاں دیتے گئے
اور میں، مرتے درختوں میں نہاں سنتا رہا۔
(اے سمندر)

اے ہست کے صحنوں میں
نئے سجدہ گزاروں کے، جہاں شہر
اے میری اذاں شہر!
(یاران سر پل)

رات کے حجرے سے نکلو
اور اذانوں کی صدا سننے کی فرصت دو ہمیں
رات کے اس آخری قطرے سے جو ابھری ہیں
ان بھیری اذانوں کی صدا
(رات شیطانی گئی)

مجھے فجر آئی ہے شہر میں

مگر آج شہر خموش ہے
کوئی شہر ہے
کسی ریگ زار سے جیسے اپنا وصال ہو
نہ صدائے سگ ہے نہ پائے دزد کی چاپ ہے
نہ عصائے ہمتِ پاسباں
نہ اذانِ فجر سنائی دے
(مجھے فجر آئی ہے شہر میں)

یہ کوزوں کے لاشے، جوان کے لئے ہیں
کسی داستانِ فنا کے وغیرہ وغیرہ
ہماری اذاں ہیں، ہماری طلب کا نشاں ہیں
(حسن کوزہ گر)

راشد نے ان مختلف نظموں کے ان اقتباسات میں کہیں تبسم کی نئی تیز چمک کو اذان کہا ہے، کہیں نئے سجدہ گزاروں کے شہر کو اذان کہا ہے، کہیں اذان کو رات کے، جو منفی زندگی کا استعارہ ہے، ختم ہونے کا نشان قرار دیا ہے، کہیں شہر میں آئی فجر کے اذان سے تہی ہونے کا غم کیا ہے اور کہیں اذان کو کوزے یعنی اپنی طلب کا نشان قرار دیا ہے۔ ان تمام نظموں میں اذان تخلیق یا تخلیقی زندگی کے آغاز کا اشاریہ ہے۔ راشد کی شاعری میں زندگی کا اعلیٰ ترین مقام تخلیق ہے۔ گویا انھوں نے اعلیٰ ترین مقام کے متبادل کے طور پر اذان کا لفظ استعمال کیا ہے۔ اسی طرح انھوں نے خدا اور اس کی عبادت سے متعلق کیفیات کو بھی اپنی شاعری میں مثبت معنوں میں برتا ہے:

تو شاید ایسا بھی ہو کسی دن
نئے گناہوں کے تازہ خوشوں
سے کھیتیوں کے مشام بھر دیں
وہ خوشے، جن سے تمام چہرے

طلوع ہوتے ہیں ہر تہجد کی لَو سے پہلے

(نئے گناہوں کے خوشے)

کسی راہ بھٹکے عرب کی سحر گاہِ حمد و ثناء

تسلسل کے بے اعتنارات دن میں تغیر کا

تنہا نشاں،

محبت کا تنہا نشاں

(تسلسل کے صحرا میں)

راشد نے دیگر نظموں میں بھی خالص مذہبی استعارات استعمال کیے ہیں اور ہر جگہ ان کی مثبت یا منفی اصل معنویت کے مطابق مثبت یا منفی انداز برتا ہے۔ ابولہب اسلامی نقطۂ نظر سے ایک مردود کردار ہے جسے انھوں نے اپنی نظم 'ابولہب کی شادی' میں مختلف لیکن مردود کردار کے طور پر لیا ہے۔ اسرافیل کی موت میں اسرافیل کو قوتِ تخلیق کا استعارہ بنایا ہے۔ یوں اگر ہم سنجیدگی اور گہرائی سے اس حوالے سے راشد کی شاعری کا جائزہ لیں تو ہمیں صاف معلوم ہو جاتا ہے کہ راشد نے مذہب اور خدا کو بھی اپنے بنیادی مسئلے یعنی تخلیقی زندگی کی بازیافت کے طور پر لیا ہے۔ اگرچہ اپنے پہلے دو مجموعوں میں خدا کے حوالے سے ان کے لہجے میں تندی نظر آتی ہے لیکن اس کی وجہ خدا نہیں ہے بلکہ ملّا کا معاشرے میں رائج کردہ غیر تخلیقی خدا کا تصور ہے جو ملّا نے اپنے ذاتی فائدے کی خاطر وضع کیا ہے اور جو انسانوں میں دنیاوی تفریق کرتا ہوا غیر منصف مزاج نظر آتا ہے۔ اپنے بعد کے مجموعوں میں ان کے لب و لہجے میں ایک تمکنت، ٹھہراؤ اور سنبھلا ہوا انداز غالب نظر آتا ہے اور اس موضوع پر بھی انھوں نے اسی پُرتمکین انداز میں اظہار کیا ہے جو ان کی پوری شاعری میں نظر آتا ہے۔

راشد کی آخری دَور کی نظموں میں مذہب اور خدا کا تصور کچھ اور واضح ہوا ہے۔ مثلاً ان کی آخری دور میں جنسی حوالے سے اعتراضات کا نشانہ بننے والی نظم 'مسز سالاماناکا' کا آغاز ''خدا حشر میں ہو مددگار میرا'' سے اور اختتام ''خدا کے سوا کون ہے پاک داماں'' پر ہوتا ہے۔ یہ دونوں

لائنیں ایک مذہبی ذہن رکھنے والے نارمل انسان کا تصور پیش کرتی ہیں۔ نظم کے موضوع سے قطع نظر یہ لائنیں اس حقیقت کو پیش کرتی ہیں کہ خدا کے معاملے میں راشد ایک نارمل تصورات رکھنے والے انسان تھے۔ قبل ازیں اپنی نظموں کے لئے انھوں نے معاشرے کی نسبت جو مختلف زبان وضع کی تھی، یہاں تک آتے آتے، وہ بھی نارمل ہو گئی ہے۔ یوں تو ان نظموں میں انھوں نے کئی جگہ مذہبی استعارے استعمال کیے ہیں لیکن ان کی نظم 'بے چارگی' خصوصی طور پر اس ضمن میں قابلِ توجہ ہے۔ اس نظم میں انھوں نے ایک ایسا کردار تراشا ہے جو جہنم کی دیوار کے کسی رخنے سے اندر کا نظارا کرتا ہے۔ اس نظارے میں وہ جو کچھ دیکھتا ہے، وہ ہمارے عام تصورات سے مطابقت رکھتا ہے۔ وہ جہنم میں کچھ تاریخی کرداروں کو دیکھتا ہے اور انھیں جس حال میں دیکھتا ہے، وہ عام مسلمان کے عقیدے کے مطابق ہے۔ ان کرداروں میں معرّی، مُتنبّی، یزید، ابوجہل، بہاء اللہ، زلیخا، ژواں، حلاج، سرمد، سٹالن، مارکس اور لینن شامل ہیں۔ جہنم میں وہ انھیں جس حال میں دیکھتا ہے، وہ گویا معاشرے کا عام نقطۂ نظر ہے اور راشد نے اس پر گرفت نہیں کی جس کا مطلب ہے کہ وہ اس نقطۂ نظر سے متفق نہیں۔ اس نظم کے آخری ٹکڑے میں وہ غلام احمد قادیانی کو جہنم میں جس حال میں دکھاتے ہیں، اس سے پتہ چلتا ہے کہ وہ راشد سمیت تمام امتِ مسلمہ کا معتوب ترین کردار ہے۔

مگر میرے خدا، میرے محمد کے خدا مجھ سے/ غلام احمد کی برفانی نگاہوں کی یہ دل سوزی سے محرومی،
یہ بے نوری، یہ سنگینی/ بس اب دیکھی نہیں جاتی / غلام احمد کی یہ نامردمی دیکھی نہیں جاتی۔

اس ٹکڑے میں ''میرے خدا'' اور ''میرے محمد کے خدا'' کی ترکیب بتاتی ہے کہ راشد خدا اور رسولِ خدا محمدؐ سے کتنی قربت اور محبت کا تعلق محسوس کرتے تھے۔ ان تراکیب میں ''میرے'' کے لفظ میں چھپے ہوئے محبت، عقیدت اور احترام بہت نمایاں ہیں۔ اسی طرح غلام احمد کے لئے دل سوزی سے محرومی، بے نوری، سنگینی اور سب سے بڑھ کر نامردمی کی صفات بتاتی ہیں کہ شاعر ان کے بارے میں کیا تصور رکھتا ہے۔ اس اقتباس سے پتہ چلتا ہے کہ غلام احمد قادیانی کے بارے میں انتہائی جاہل اور انتہائی عالم، بالکل غیر تخلیقی اور راشد جیسا عظیم تخلیقی جوہر رکھنے والے تمام مسلمان ایک جیسی نفرت اور ایک جیسا احساس رکھتے ہیں، جو ملایانِ مکتب راشد کو مذہب اور خدا کا باغی

ثابت کرتے رہتے ہیں، ان کے لئے اس نظم کا اقتباس آخری حجت ہے۔

راشد کی عظیم شاعری کو اس بات سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ قاری اسے مذہب اور خدا سے تعلق رکھنے والا سمجھتا ہے یا ان کا باغی۔ ان باتوں سے ان کی شعری عظمت کے تعین یا عدمِ تعین کا فیصلہ نہیں کیا جا سکتا، البتہ کسی عظیم شاعر کے نظریۂ زندگی تک رسائی حاصل کرنے سے ان کی شاعری کی تفہیم میں ضرور مدد مل سکتی ہے اور یہی اس مضمون کی واحد غایت ہے۔

حواشی

۱- ن م راشد: شخصیت اور فن۔ مرتبین: ڈاکٹر مغنی تبسم، شہریار۔ حیدر آباد، انڈیا: ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، نومبر ۱۹۸۱ء۔ ص ۲۵

۲- ماہر القادری۔ یادِ رفتگاں۔ (مرتبہ: طالب ہاشمی)۔ لاہور: البدر پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء۔ ص ۳۹۴

۳- سہیل احمد (مرتب)۔ لفظ۔ لاہور: یونیورسٹی اورینٹل کالج، س ن۔ ص ۲۱

۴- احمد، نسیم عباس (مرتب)۔ ن م راشد کے خطوط۔ لاہور: پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی، ۲۰۰۸ء۔ ص ۲۳۹

۵- ن م راشد۔ مادرا۔ لاہور: الشال، فروری ۱۹۶۹ء۔ ص ۱۰۲

۶- ایضاً، ص: ۱۱۵

۷- جمیل جالبی۔ ڈاکٹر (مرتب)۔ ن م راشد-ایک مطالعہ۔ ص ۱۷۹

۸- وزیر آغا۔ ڈاکٹر۔ نظم جدید کی کروٹیں۔ لاہور: ادبی دنیا، س۔ ن۔ ص ۶۸

۹- جمیل جالبی۔ ڈاکٹر (مرتب)۔ ن م راشد-ایک مطالعہ۔ ص ۱۵۳

راشد کا نیا آدمی

ناصر عباس نیر

Nasir Abbas Nayyer discusses the evolution of 'man', the 'human figure' equipped with thought and emotion as a member of the larger community of mankind in Rashed's poetry. He traces the aspirations of the modern man as portrayed by Rashed, influenced and hounded by the universe within and outside his self.

'آدمی' ن م راشد کی شاعری کا ایک اہم سوال ہے جس نے ان کے ''مفکرانہ تخیل'' کو مسلسل پریشان اور فعال رکھا ہے۔ آدمی ان کی فکر کے لئے ایک مسئلہ بھی بنا ہے اور ان کے شعری امکانات کی نمود کا محرک بھی۔ آدمی ان کے ''تفکر آمیز تخلیقی عمل'' میں ایک بنیادی عنصر کے طور پر کارفرما رہا ہے۔ چنانچہ ان کے یہاں آدمی کے 'دفاع' سے نئے آدمی کی 'ولادت' کا ایک طویل اور پیچیدہ عمل دکھائی دیتا ہے۔

آدمی تاریخی اور مادی وجود رکھتا ہے۔ گویا آدمی متن بھی ہے اور بدن بھی۔ تاریخی وجود کا ادراک کیا جاتا ہے اور ایک متن کی طرح اس کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ جب کہ مادی وجود کا تجربہ کیا جاتا ہے۔ یوں ان دونوں میں وہی فرق اور وہی رشتہ ہے جو ادراک اور تجربے میں ہوتا ہے۔ ادراک، تجربے کی تشکیل میں اہم کردار ادا کرتا ہے اور تجربہ، ادراک کی جہت پر اثر انداز ہوتا ہے ـــــ تاریخی وجود کا فہم انسانی تاریخ، فلسفے اور ثقافتی متون کے مطالعے سے حاصل ہوتا ہے۔ اور مادی وجود وہ ہے لمحہء حاضر میں جس کا تجربہ کیا جا رہا ہے۔ اس تجربے کی حدود کا تعین اور اس میں

گہرائی کی نمود تاریخی وجود سے حاصل ہونے والے فہم کے تابع ہوتی ہے۔ اسی طرح مادی وجود نہ صرف تاریخی وجود کے ادراک کو ممکن بناتا ہے بلکہ اس ادراک کی سطح، وسعت، مادی وجود کی فکری و تجزیاتی بساط سے طے ہوتی ہے۔ ان دونوں کی باہمی اثر پذیری اور اثر اندازی، اپنی جگہ۔ کبھی تاریخی وجود کو مادی وجود پر اور کبھی مادی وجود کو تاریخی وجود پر فوقیت دی گئی ہے۔ مثلاً وجودیت مادی وجود کو اولیت دیتی ہے اور اس تجربے کو مستند گردانتی ہے اور مارکسیت بالواسطہ طور پر تاریخی وجود (کے تجربے) کو بنیادی اہمیت تفویض کرتی ہے۔

راشد کی متخیلہ جب آدمی پر تامل کرتی ہے تو اس کے سامنے آدمی کے وجود کی یہ دونوں سطحیں ہوتی ہیں۔ آدمی کے تاریخی وجود کے ادراک کے لئے راشد نے دو اہم منابع ـــــ فکری روایتوں ـــــ سے استفادہ کیا۔ ہیومنزم کا مغربی فلسفہ اور سرسید کی مادیت۔ اس استفادے کی شہادت راشد کے اس عمومی طرزِ فکر سے صاف جھلکتی ہے جسے وہ آدمی، دنیا اور سماج کے سمجھنے میں کام میں لائے ہیں۔ راشد کے آدمی کے تصورات پر بحث سے قبل ہیومنزم اور سرسید کی مادیت پر چند تعارفی باتیں ضروری ہیں۔

ہیومنزم فلسفیانہ، ادبی اور تعلیمی تحریک تھی جس کا آغاز چودھویں صدی کے نصف میں اٹلی میں ہوا اور یہاں سے پھر پورے یورپ میں پھیل گئی۔ مغربی نشاۃ ثانیہ کے پسِ پشت بنیادی فلسفہ ہیومنزم ہی ہے۔ اس فلسفے نے یونانی فلسفی پروطاغورث کے اس قول کو اپنی فکر کی بنیاد کا پتھر بنایا کہ ''آدمی ہی سب اشیا (کی قدر و قیمت جاننے) کا پیمانہ ہے'' اور سب اشیا میں وہ سب کچھ شامل سمجھا گیا، جن سے آدمی دوچار ہوتا ہے اور جو آدمی پر کسی نہ کسی طور اثر انداز ہوتی ہیں۔ عام علوم، آرٹ کے سب شعبے، ثقافتی و فکری ادارے، مذہب، اخلاق، سیاست اور فطرت ـــــ ان سب کی قدر و معنویت کا تعین آدمی کی ضرورت اور مسرت کے زاویے سے کیا گیا اور خود آدمی کا جو تصور قائم کیا گیا، وہ ایک ارضی مخلوق کا جو اپنی عقل کی بنا پر محترم و معظم ہے۔ یوں آدمی کا پرشکوہ تصور قائم کیا گیا۔

ہیومنزم نے انسان کی عقلی خودمختاری (rational autonomy) کا علَم بلند کیا اور یہ

سمجھا گیا کہ عقل کے ذریعے حقیقت تک رسائی ممکن ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ سمجھا گیا کہ حقیقت وہی ہے، جسے عقلِ انسانی گرفت میں لے سکے اور جو چیز عقلی ادراک سے باہر ہے، اسے مسترد کیا گیا اور اس کا مذاق اڑایا گیا۔ ہیومنزم کا ایک عقیدہ یہ بھی تھا کہ عقل ہی صحیح اور غلط، مفید اور مضر، حقیقی اور غیر حقیقی میں فرق کرنے کی اہل ہے۔ اس ضمن میں عقل کی ایک صفت یہ بھی بتائی گئی کہ وہ سچائی کی دریافت سچائی کی خاطر کرتی ہے یعنی عقل بے لوث ہوتی ہے۔ اسی بنا پر ہیومنزم کی تحریک نے قدیم یونانی اور لاطینی متون کے مستند ایڈیشن تیار کیے۔ جب کہ اس سے پہلے یونانی و لاطینی علوم کو چرچ کے مخصوص مفادات کے تحت برتا جا رہا تھا۔ مگر ہیومنزم نے علوم اور آرٹ کو ان کی اپنی فی نفسہ قدر کی بنا پر قبول کرنے کا رویہ پیدا کیا اور بین السطور یہ تسلیم کیا کہ اشیا کی حقیقی و نوعی قدر انسانی عقل و فطرت کے متصادم نہیں ہوتی۔

ہر چند ہیومنزم کے عروج کا زمانہ چودھویں سے سولھویں صدی تک ہے، مگر اس کی بنیادی فلاسفی اٹھارھویں صدی کی روشن خیالی، انیسویں صدی کی فطرت پسندی اور جدیدیت اور بیسویں صدی کی مارکسیت اور وجودیت میں سرایت کر گئی ہے۔ جدیدیت نے فرد کی انفرادیت اور وجودیت نے فرد کی باطنیت کے تصورات کا بیج ہیومنزم ہی سے اخذ کیا۔ بیسویں صدی کے جدید مغربی ادب اور پھر اس کے اثر سے وجود میں آنے والے جدید اردو ادب کے پس پشت انسان کی خودمختارانا، تجربے کی آزادی، ماضی پرستی سے شدید بے زاری کے جو تصورات کارفرما ہیں، ان کی اصل (origin) ہیومنزم ہی ہے۔ بعد ازاں مابعد جدیدیت نے جب جدیدیت کو رد کیا تو نہ صرف عقلی خودمختاری کے تصور کو چیلنج کیا بلکہ فرد کے انفرادی تصور کا بطلان بھی کیا، یہ کہہ کر کہ فرد دراصل ایک سماجی تشکیل ہے، مگر یہ دوسری بحث ہے جو یہاں غیر متعلق ہے۔

راشد نے جس دوسری فکری روایت سے استفادہ کیا، وہ برِصغیر کی دانشورانہ روایت ہے، جسے سرسید کی مادیت کہا گیا ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی اور پھر ان کے تتبع میں دیگر راشد شناسوں نے راشد کا تعلق رومی و اقبال کی دانشورانہ روایت سے جوڑا ہے، جو درست نہیں ہے۔ رومی و اقبال کی روایت میں مذہب/ مابعد الطبیعیات کو بنیادی اہمیت حاصل ہے، جب کہ راشد کے

یہاں اور ہیومنزم کے مغربی فلسفے میں مابعد الطبیعیات کا انکار موجود ہے۔ خود اقبال مغربی فلسفے (اور تہذیب) کی اس جہت کے ناقد تھے۔ راشد کے یہاں مشرق کے تذکرے نے اکثر نقادوں کو اس گمان میں مبتلا کیا ہے کہ راشد اقبال کی شعری شخصیت کا تسلسل اور اس کی تشکیل نو ہیں جب کہ حقیقت یہ ہے کہ مشرق کے ضمن میں دونوں کے رویوں میں بُعد القطبین ہے۔ اقبال، مشرق کی تہذیبی عظمت کے قصیدہ خواں اور راشد بڑی حد تک اس کے نقاد ہیں۔ اقبال اس ضمن میں احیا کے اور راشد ارتقا کے قائل ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ احیا کے سلسلے میں اقبال کے یہاں جو فلسفیانہ گہرائی اور بصیرت ہے وہ ارتقا کے حوالے سے راشد کے یہاں موجود نہیں ہے۔

راشد برصغیر کی جس دانش ورانہ روایت سے منسلک تھے، اس کے بنیاد گزار سرسید ہیں جنھوں نے اس بات پر بطور خاص زور دیا کہ حقیقت طبعی اور مابعد الطبعی رخوں سے عبارت ہے۔ ہر چند حقیقت کا یہ ثنویتی تصور فلسفے میں صدیوں سے موجود ہے، افلاطون کے اعیان سے لے کر سارتر کے initself اور foritself تک۔ مگر سرسید نے یہ تصور فلسفے کے بجائے انیسویں صدی کے برصغیر کی تہذیبی و معاشرتی صورت حال کے تجزیے سے اخذ کیا تھا جو ایک طرف انگریزی تہذیب اور جدید سائنس کے اثرات کی زد میں تھی تو دوسری طرف مذہب و روایت کی گرفت میں تھی اور یوں کشمکش میں مبتلا تھی۔ سرسید پہلے شخص ہیں جنھوں نے اس کشمکش کو واضح کیا اور پھر اس کے علاج کے ضمن میں کہا کہ یا تو حکمتِ جدیدہ کا بطلان کیا جائے یا اس سے ہم آہنگ ہوا جائے اور انھوں نے ہم آہنگ ہونے کو ترجیح دی۔ آگے بیسویں صدی میں حسن عسکری نے حکمت جدیدہ کے بطلان پر کمر باندھی اور انھیں متعدد ہم نوا بھی مل گئے۔ راقم کا اندازہ ہے راشد کو اقبال اور رومی کی روایت سے منسلک کرنے والے، دبستانِ عسکری ہی کا دم بھرنے والے ہیں۔ بہرکیف سرسید کے اثر سے برصغیر کی جو نئی فکری، تہذیبی فضا وجود میں آئی، اس میں نہ صرف حقیقت کے طبعی اور مابعد الطبعی رخوں میں امتیاز کیا گیا بلکہ ایک ایسی درجہ بندی بھی قائم ہوگئی تھی جس کی رو سے طبعی اور مادی حقیقت کو مابعد الطبیعیات پر فضیلت حاصل تھی۔ اس کے دو نمایاں اثرات ہوئے۔ اول یہ کہ سماجی اور مادی معاملات کے عقلی تجزیے پر زور دیا جانے لگا۔ دوم مابعد الطبیعیاتی مسائل کے

ضمن میں ایک نیم تنقیدی رویہ وجود میں آیا۔ (سرسید نے مذہبی عقائد و تصورات کو سائنسی فکر سے ہم آہنگ کرنے کی جو کوششیں کیں، ان میں بھی نیم تنقیدی رویہ موجود تھا) اور اس تنقیدی رویے نے جو ''پیراڈائم'' استعمال کیے وہ جدید مغربی فکر (ہیومنزم) سے ماخوذ تھے اور جنھیں اس عہد کی سماجی اور مادی زندگی کے تناظر میں معرضِ فہم میں لایا گیا تھا۔ یہ برصغیر میں ایک اپنی طرز کی نشاۃ ثانیہ تھی جس کا ایک وصف انسان دوستی کا ایک مخصوص تصور تھا۔ مغربی ہیومنزم کی طرح یہ تصور کائنات گیر وژن سے نہیں پھوٹا تھا بلکہ سماجی و تہذیبی صورت حال کا زائیدہ تھا۔ انسان دوستی کے مغربی فلسفے میں انسانی انا کی خودمختاری پر بہ طور خاص زور دیا گیا ہے اور روایت سے زیادہ فرد کے آزادانہ اور انفرادی تجربے کو مستند کہا گیا مگر ہمارے یہاں متعدد وجوہ سے فرد کے انفرادی تجربے کو شبہے کی نظر سے دیکھا گیا اور تجربے کو روایت کی حدود میں مقید کرنے یا روایت سے ہم آہنگ کرنے کو مستحسن خیال کیا گیا ہے۔ اس طور ہمارے یہاں تہذیبی اور عمرانی فکر حاوی رہی ہے اور نفسیاتی فکر کو ثانوی حیثیت ملی ہے، ہمارے یہاں جدیدیت کی ساری صورتوں میں اس صورت حال کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔

راشد جس نئے آدمی کا خواب دیکھتے ہیں وہ نہ صرف مندرجہ بالا فکری فضا کے اندر قابل فہم ہے بلکہ اس آدمی کے خدوخال بھی اسی فضا کے ہاتھوں تشکیل پاتے ہیں۔

راشد کی نظموں میں نیا آدمی اپنی پوری قامت کے ساتھ اچانک رونما نہیں ہوتا۔ بہ تدریج اور آہستہ آہستہ ان کے یہاں نئے آدمی کے اسرار کھلتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں راشد نے اقبال کے مانند نئے آدمی کا تصور پیش نہیں کیا۔ اقبال کا مردِ مومن یا مردِ کامل ایک مثالی شخصیت ہے جس کے اوصاف پہلے سے متعین ہیں جب کہ راشد نئے آدمی کو آدمی کے تاریخی اور مادی وجود پر تاملِ پیہم کرتے ہوئے دریافت کرتے ہیں۔ آدمی کے تاریخی وجود پر غور و فکر سے آدمی کے اوصاف متعین کیے جاسکتے ہیں اور انھیں آئیڈیل قرار دیا جاسکتا ہے (گو اس ضمن میں اہم بات یہ ہے کہ غور و فکر کس زاویے یا توقع سے کیا جارہا ہے) مگر آدمی کا مادی وجود تو ایک متغیر صورت حال ہے۔ تاریخی وجود اگر being ہے تو مادی وجود becoming ہے۔ لہٰذا جب آدمی کا وجود بھی مسلسل پیش نظر ہو

اوراس کا تجربہ کیا جارہا ہوتو آدمی سے متعلق کوئی حتمی اور مطلق حکم لگانا ممکن نہیں ہوتا۔

راشد کے یہاں آدمی سے نئے آدمی کا سفر تین مراحل میں طے ہوا ہے۔ اور تین مراحل دراصل زندگی سے متعلق راشد کے تین تصورات ہیں۔ راشد ابتداءً زندگی کا سماجی تصور قائم کرتے ہیں، پھر ثقافتی اور آخراً عالم گیر۔ چناں چہ ان کی نظموں میں اولاً آدمی برصغیر کے سماجی (وسیاسی) تناظر میں ظاہر ہوتا ہے، پھر مشرق کے تناظر میں اور بعدازاں انسانی صورتِ حال کے تناظر میں۔ انسانی صورتِ حال کے تناظر میں ظاہر ہونے والا آدمی ہی راشد کا نیا آدمی ہے۔ تاہم تینوں صورتوں میں راشد کا آدمی اپنی ''ارضیت'' اور خاکی نہاد کو برقرار رکھتا ہے۔ ارضیت راشد کے آدمی کا وصف نہیں، جوہر ہے، جو غیر مبدل ہوتا ہے۔ ''ارضیت'' کو آدمی کا جوہر قرار دینے کے پیچھے ہیومنزم کا مقامی وغیر مقامی فلسفہ ہی کارفرما ہے۔

اس ضمن میں راشد کی پہلی اہم نظم 'انسان' ہے۔ اس میں شاعر کا تخاطب خدا سے ہے اور مدعائے تخاطب انسان کی ناگفتہ بہ صورتِ حال ہے:

الٰہی تیری دنیا جس میں ہم انسان رہتے ہیں
غریبوں، جاہلوں، مُردوں کی، بیماروں کی دنیا، بے کسوں کی اور لاچاروں
کی دنیا ہے

میں اکثر چیخ اٹھتا ہوں بنی آدم کی ذلت پر
جنوں سا ہو گیا ہے مجھ کو احساسِ بضاعت پر

'ہم انسان' سے مراد پوری نوع انسانی نہیں ہے، بلکہ شاعر کے ہم وطن ہیں اور جن مسائل کو بنیاد بنا کر خدا سے احتجاج کیا گیا ہے، وہ انسانی حقیقت سے متعلق فلسفیانہ اور مابعد الطبیعیاتی مسائل نہیں ہیں بلکہ مادی اور سماجی زندگی کے مسائل ہیں جو انیسویں صدی کے وسط کے بعد یہاں کے لوگوں کو درپیش تھے۔ اس نظم میں شاعر کو ابنائے وطن کی ذلت وپستی اور فلاکت کا گہرا احساس ہے اور وہ اندوہ میں مبتلا ہے۔ اس اندوہ نے اس پر مایوسی بھی طاری کر دی ہے اور وہ

''مایوسانہ تیقن'' سے کہتا ہے:

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

سوچنے کی بات یہ ہے کہ کیا خدا سے مایوسی کا نتیجہ انسان سے امید تو نہیں؟ راشد کی آئندہ نظموں میں اسی بات کے حق میں اشارے ملتے ہیں اور وہ ایک ہیومنسٹ کی طرح انسان کے اندوہ کا علاج انسان کے پاس تلاش کرتے ہیں۔

'فطرت اور عہدِ نو کا انسان' میں بھی کم وبیش یہی تصورِ انسان پیش ہوا ہے۔ یہ نظم فطرت اور آدمی کے درمیان مکالمے پر مشتمل ہے۔ یہاں فطرت مادرِ مہربان ہے جو آدمی کو اپنی راحت بھری آغوش میں بلاتی ہے اور جواباً آدمی کہتا ہے:

شکر ہے زندانیِ اہریمن ویزداں نہیں
ان سے بڑھ کر کچھ بھی وجہِ کاہشِ انساں نہیں
میں مگر ان کے افق سے دور اک سیارہ ہوں

اس نظم میں مذہبی فکر پر وہی طنز کیا گیا ہے جو ہیومنزم میں جابجا موجود ہے۔ یعنی کاہشِ انسان کا باعث خیر وشر کے مذہبی تصورات ہیں اور جدید عہد کا انسان ان تصورات کو ترک کر چکا ہے۔ وہ ایسے سیارے کے مانند ہے جو اہرمن ویزداں کے افق سے دور مگر فطرت کی گود میں ہے، خود اپنی فطرت کی گود میں ——— یہ نظم واضح طور پر بتاتی ہے کہ راشد نے انسان کا یہ تصور مغربی ہیومنزم سے اخذ کیا ہے جس میں فطرت پسندی کا فلسفہ بھی انیسویں صدی میں شامل ہو گیا تھا۔

راشد کی بیش تر ابتدائی نظموں میں ''بغاوت'' ہے۔ کہیں یہ آدمی کی ذلت ومجبوری کے ''باعث'' کے خلاف ہے اور کہیں ان اقدار وتصورات کے خلاف ہے جو جسم کی حقیقت کی نفی پر زور دیتے اور جسمانی لذتوں کے حصول کی راہ کو مسدود کرتے ہیں۔ 'مکافات'، 'زندگی، جوانی، عشق، حسن، طلسم جاوداں'، 'ہونٹوں کا لمس' وغیرہ میں یہ بغاوت موجود ہے۔ ان سب نظموں کا 'تھیم' یہ ہے:

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

یعنی اصل حقیقت زمین اور اس پر رہنے والے خاکی نہاد ہیں۔ اس لئے ساری کوششیں ان کی فلاح و مسرت کی خاطر ہونی چاہئیں۔ راشد کے یہاں آدمی ہی وہ پیمانہ ہے جس سے نظریوں، عقیدوں، قدروں، روایتوں اور سیاسی و معاشی نظاموں کی افادیت اور قدر و قیمت کو جانچا جانا چاہیے۔ راشد ان نظریوں اور روایتوں کو رد کرتے یا طنز کا نشانہ بناتے ہیں جو آدمی کی جسمانی لذت و راحت کو محال بناتے ہیں۔ راشد آزادی چاہتے ہیں اور وہ آزادی سے مراد سیاسی، معاشی آزادی بھی لیتے ہیں اور جنسی آزادی بھی۔ اور جن عناصر و عوامل نے اس آزادی سے انھیں محروم کیا ہے ان پر چوٹ کرتے ہیں:

عافیت کوشیِ آبا کے طفیل
میں ہوں درماندہ و بے چارہ ادیب
خستہ فکر معاش
پارہء نانِ جویں کے لئے محتاج ہیں ہم
میں، مرے دوست، مرے سیکڑوں اربابِ وطن

دیکھیے راشد اقبال کی طرح ماضی کو glorify نہیں کرتے بلکہ اسے نشانہء تنقید بناتے ہیں۔ دراصل راشد کے یہاں موجودہ صورت حال کا دباؤ شدید ہے۔ اس صورتِ حال کے ذمہ دار عناصر کے لئے راشد کوئی ہمدردی نہیں رکھتے۔

محبت و جنس کے معاملے میں بھی راشد کا طرزِ فکر یہی ہے۔ وہ محبت کو جسمانی (اور جنسی) تجربہ قرار دیتے ہیں اور ظاہر ہے اس راہ میں وہ افلاطونی تصورِ عشق کو حائل دیکھتے ہیں۔ اس پر وہ خوب طنز کرتے ہیں۔ چناں چہ ان کے یہاں گناہ کا مفہوم بدل جاتا ہے۔ روایتی طور پر آزادانہ

جسمانی وصال گناہ ہے، مگر راشد کی نظم جسمانی وصال سے گریز کو گناہ ٹھہراتی ہے اور اس باب میں جس منطق کو کام میں لاتی ہے وہ ہیومنزم ہی سے ماخوذ ہے، جس کے مطابق آدمی خود خیر و شر کا پیمانہ ہے۔ اخلاقی اقدار کا منبع کہیں باہر نہیں۔ خود آدمی کے اندر، اس کی عقلی تجزیاتی فکر میں ہے۔ راشد کا آدمی جس نئی جنسی اخلاقی قدر کی تشکیل کرتا ہے، اس کے مطابق جسمانی، جنسی مطالبات کی نفی ''گناہ'' ہے۔ راشد نے جسم اور روح کی ثنویت کو تو باقی رکھا ہے، مگر ان کی hierarchy کو بدل دیا ہے۔ افلاطونی تصورِ عشق میں روح کو اولیت اور جسم کو ثانوی درجہ حاصل ہے۔ جسم فراق کی آگ میں جلتا یا محبوب کے ستم جھیلتا ہے تو روح کو بالیدگی ملتی ہے، مگر راشد جسم کو اولیت دیتے اور فراق و ستم کے بجائے وصل و طرب کو روحانی بالیدگی کی شرط ٹھہراتے ہیں۔ اسی سے گناہ کی منطق بھی سمجھ میں آتی ہے۔ گناہ وہ عمل ہے جو انسان کی روحانی بالیدگی کی راہ میں حائل ہو:

جسم ہے روح کی عظمت کے لئے زینۂ نور
منبعِ کیف و سرور
(حزنِ انسان)

اے کاش چھپ کے کہیں اک گناہ کر لیتا
حلاوتوں سے جوانی کو اپنی بھر لیتا
(مکافات)

بعض لوگ اسے راشد کا فرار کہتے ہیں حالاں کہ یہ نہ فرار ہے، نہ محض لذت یابی کی ہوس۔ راشد آدمی کی نئی حقیقت کا اعلان کرتے ہیں، جو ارضی و مادی ہے اور اس آدمی کے ان فطری مطالبات کا بے باکانہ اظہار کرتے ہیں جنھیں عام طور پر دبایا گیا ہے۔ راشد کی نظموں میں انکارِ خدا کا جو مضمون آتا ہے، اس کا سیاق و سباق بھی بالعموم آدمی کا یہی نیا تصور ہے۔ اس تصور کے مطابق آدمی اپنی آرزوؤں کی تکمیل اپنا حق سمجھتا ہے اور جو فلسفے اور عقیدے اس کی جبلی خواہشات کی تسکین کو موخر یا مسترد کرنے پر زور دیتے ہیں، انھیں ہدفِ تنقید بناتا ہے۔ راشد کی بعض نظموں میں خدا سے بے زاری کا اظہار مشرق کی معاشرتی اور سیاسی صورتِ حال کے تناظر میں بھی کیا گیا ہے، خدا کو اس

صورتِ حال کا ذمہ دار سمجھ کر۔ اس ضمن میں وارث علوی کا یہ کہنا بجا ہے کہ ''راشد کو خدا کی ذات سے اتنی پرخاش نہیں جتنی خدا کے اس عمل سے جو انسانی تاریخ کی حدود میں رونما ہوا ہے۔'' کیا اس کا یہ مطلب نہیں کہ راشد انسانی تاریخ اور انسان کے تاریخی وجود کو ایک ایسا ''انسانی منطقہ'' سمجھتے ہیں، جس میں تصوراتِ خدا کی گنجائش نہیں۔ راشد الٰہیاتی مسائل نہیں چھیڑتے، وہ خدا کے فلسفیانہ تصور کی باریکیوں میں بھی نہیں جاتے، بس وہ انسانی صورتِ حال میں خدائی عمل دخل کا جائزہ لیتے ہیں۔ چونکہ وہ یہ جائزہ انسان دوستی کے زاویے سے لیتے ہیں اس لئے انسانی مسرت وفلاح کو پیمانہ بناتے ہیں اور ہر اس عنصر پر طنز کرتے ہیں جو انسانی مسرت، فلاح اور آزادی کو محال بنا دیتا ہو۔ یہ عنصر اخلاقی ہو، سیاسی یا مابعدالطبیعی، راشد کی نظموں میں یہ موقف بہ تکرار پیش ہوا ہے کہ اگر آدمی کو ان عناصر کے تسلط سے آزادی دلا دی جائے تو آدمی کی نئی ولادت ممکن ہے:

خدا کا جنازہ لئے جا رہے ہیں فرشتے
اسی ساحرِ بے نشاں کا
جو مغرب کا آقا ہے، مشرق کا آقا نہیں ہے
یہ انسان کی برتری کے نئے دور کے شادیانے ہیں، سن لو
یہی ہے نئے دور کا پرتو اولیں بھی
اٹھو اور ہم بھی زمانے کی تازہ ولادت کے اس جشن میں مل کے دھومیں
مچائیں
شعاؤں کے طوفان میں بے محابا نہائیں

(پہلی کرن)

اس نظم تک پہنچتے پہنچتے راشد آدمی کو مشرق کے تناظر میں دیکھنے لگتے ہیں۔ وہ مشرق کو سیاسی اور فکری طور پر بیدار ہوتا دیکھتے ہیں اور اس بیداری کا سب سے بڑا مظہر نیا آدمی ہے جو انھیں مشرق میں جنم لیتا دکھائی دے رہا ہے۔ یعنی آدمی کو تمام مسائل میں برتر درجے پر رکھنے کے انھیں شواہد نظر آ رہے ہیں۔ آدمی اور مابعدالطبیعی مسائل کے ضمن میں وہ ایک نئے زاویۂ نظر کو جنم

لیتے اور رائج ہوتے دیکھتے ہیں۔ اور اس زاویۂ نظر میں نطشے جہاں جہاں خدا کی موت کا اعلان کرتا ہے، وہیں اور اس کے نتیجے میں سپرمین کی ولادت کا ذکر کرتا ہے۔ راشد کا طرزِ فکر بھی یہی ہے کہ خدا کا جنازہ انسان کی برتری کا شادیانہ ہے۔ مگر اس فرق کے ساتھ کہ راشد کا آدمی سپرمین نہیں۔ نطشے نے مرگِ خدا کا اعلان کر کے جس آدمی کے ظہور کی بشارت دی تھی، وہ ایک طرح سے خدا کا مدِ مقابل تھا۔ اس میں بھی وہی طاقت، جلال اور جبروت تھی جو خدا سے منسوب چلی آئی ہے، مگر راشد مرگِ خدا کے بعد جس آدمی کے ظہور کا تصور باندھتے ہیں وہ کسی طور خدا کا حریف نہیں۔ کیا اس کی وجہ یہ ہے کہ راشد اتنے بڑے شعری تخیل کے مالک نہیں تھے کہ وہ تصورِ خدا کے ہم پلہ تصورِ آدم کی تخلیق کر سکتے؟ بلاشبہ راشد کی متخیلہ نطشے کے مقابلے میں کمزور بھی ہے اور محدود بھی۔ اصل یہ ہے کہ راشد کا مدعا آدمی کی آزادی اور برتری کا اثبات ہے۔ اس آزادی کا مفہوم وہ پہلے برصغیر اور مشرق کے سماجی وسیاسی تناظر میں متعین کرتے ہیں اور بعد ازاں پوری انسانی صورتِ حال کے منظرنامے میں۔

آزادی کا خواب تب دیکھا جاتا ہے، جب بندشوں کا احساس شدید ہو۔ راشد جب آدمی کے مادی وجود پر نگاہ کرتے ہیں تو یہ وجود انھیں کئی قسم کی بندشوں اور غلامی کی کئی صورتوں میں جکڑا دکھائی دیتا ہے۔ روایتی اخلاقیات، مذہب، معیشت، ماضی کی روایات اور سیاسی استحصال وغیرہ۔ گویا کتنی ہی زنجیریں ہیں جن میں آدمی جکڑا ہوا ہے، کچھ نے اس کے بدن اور کچھ نے اس کی روح پر شب خون مارا ہے۔ اس لئے راشد آدمی کی کامل آزادی کا خواب دیکھتے ہیں:

وہ خواب ہیں آزادیِ کامل کے نئے خواب
ہر سعیِ جگر دوز کے حاصل کے نئے خواب
آدم کی ولادت کے نئے جشن پہ لہراتے جلاجل کے نئے خواب
اس خاک کی سطوت کی منازل کے نئے خواب
یا سینۂ گیتی میں نئے دل کے نئے خواب
اے عشقِ ازل گیر و ابد تاب

میرے بھی ہیں کچھ خواب

(میرے بھی ہیں کچھ خواب)

غور کیجیے: راشد آزادیِ کامل کا کیا مفہوم لیتے ہیں؟ کہ جب کوئی سعیِ جگر دوز، کوئی انسانی محنت بے صلہ نہ رہے اور سعی و محنت کے انتخاب میں بھی آدمی آزاد ہو۔ سعی و محنت کا مفہوم سیاسی بھی ہے اور معاشی بھی اور تخلیقی بھی۔ گویا آدمی کو فکر و عمل کی پوری آزادی ہو۔ ہر چند ایسا ہونا محال ہے کہ سیاسی، ریاستی، مذہبی، معاشی جبر کے علاوہ ثقافتی، لسانی جبر انسان کی کامل آزادی کی راہ میں رکاوٹ بنتا ہے۔ انسان کا لسانی نظام کے تابع ہونا اور ایک مخصوص ثقافتی گروہ کا فرد ہونا اس کی آزادانہ فکر کو ممکن نہیں بناتا، مگر خواب دیکھنے میں حرج ہی کیا ہے۔ اور یہ خواب بے معنی نہیں ہے کہ اسی خواب سے آزادی کی معنویت کا علم ہوتا ہے۔

آزادی سے محرومی آدمی کو دولخت کر دیتی ہے۔ آدمی کے اندر ''دوسرے'' اور ''غیر'' (the other) کا احساس جنم لیتا ہے۔ ذات کا ایک ٹکڑا خود آگاہ اور دوسرا ''غیر آگاہ'' ہوتا ہے۔ یہ خود آگاہی، اقبال کی خودی یعنی خود شناسی کے مفہوم میں نہیں ہے بلکہ یہ اپنی لخت لخت ذات کا شعور ہے۔ یہ شعور آدمی کو باور کراتا ہے کہ وہ ایک طاقت ور اور کسی حد تک پراسرار ''غیر'' سے دوچار ہے۔ چوں کہ ''غیر'' طاقت ور ہے اور پوری طرح شعور کی گرفت میں بھی نہیں آتا، اس لئے خوف پیدا کرتا ہے۔ آدمی ''غیر'' سے اور خود سے ڈرتا ہے اور زندگی سے بھاگتا ہے۔ اس گہرے نفسیاتی نکتے کو راشد نے اپنی نظم 'زندگی سے ڈرتے ہو' میں پیش کیا ہے:

زندگی سے ڈرتے ہو؛
زندگی تو تم بھی ہو، زندگی تو ہم بھی ہیں!
آدمی سے ڈرتے ہو!
آدمی تو تم بھی ہو، آدمی تو ہم بھی ہیں

اس نظم کا آخری حصہ توجہ چاہتا ہے:

شہر کی فصیلوں پر
دیو کا جو سایہ تھا پاک ہو گیا آخر
رات کا لبادہ بھی
چاک ہو گیا آخر، خاک ہو گیا آخر
ازدھامِ انساں سے فرد کی نوا آئی
ذات کی صدا آئی
راہِ شوق میں جیسے راہرو کا خوں لپکے
اک نیا جنوں لپکے
آدمی چھلک اٹھے
آدمی ہنسے دیکھو، شہر پھر بسے دیکھو
تم ابھی سے ڈرتے ہو

(زندگی سے ڈرتے ہو)

دیو اور رات دراصل طاقت ور اور پراسرار ''غیر'' ہیں، جن سے اور بعد ازاں جن کے التباس سے آدمی، آدمی سے اور زندگی سے ڈرتا ہے۔ ''غیر'' سیاسی مفہوم بھی رکھتا ہے اور ثقافتی بھی۔ یعنی غیر سامراج کی علامت بھی ہے جس نے پہلے براہِ راست اور پھر بالواسطہ کمزور اور پسماندہ اقوام کو غلام بنایا اور ''غیر'' ثقافتی اداروں اور حکمت عملیوں کا سمبل بھی ہے جو آدمی کو اندر سے کنٹرول کرتی ہیں۔ جب تک ''غیر'' مسلط ہے آدمی کا خوف دور ہوتا ہے نہ آدمی، آدمی کے اور نہ زندگی کے قریب ہوتا ہے۔ ''غیر'' سے نجات پاتے ہی آدمی آزاد ہوتا ہے بلکہ نیا جنم لیتا ہے اور نومولود کی طرح اپنی آمد کا اعلان آواز کی صورت میں کرتا ہے۔ راشد نے اس نئے آدمی کو 'فرد' کا نام دیا ہے جو صرف 'ذات' رکھتا ہے اور ہر قسم کے ''غیر'' سے پاک ہے۔ راشد کے تصورِ آدمی میں یہ موڑ ہے۔ اب تک ان کے پیش نظر سماجی آدمی نہیں، ایک 'آفاقی آدمی' یا فرد ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ اب آدمی کو مخصوص سماجی اور ثقافتی صورتِ حال میں رکھ کر نہیں دیکھتے بلکہ ان حدوں سے

ماورا ہو کر آدمی کو بہ طور آدمی دیکھتے ہیں۔ ان کے یہاں خصوصیت کی جگہ عمومیت لے لیتی ہے۔ بظاہر راشد کے تصورِ آدمی میں یہ تبدیلی انقطاع محسوس ہوتی ہے کہ راشد سماجی آدمی کے تصور کو ترک کر کے فرد کا تصور اپنا لیتے ہیں اور فرد کی نوا کو ازدحامِ انساں سے سنتے ہیں۔ مگر حقیقتاً آدمی سے متعلق راشد کی فکر میں یہ ارتقا ہے۔ یعنی راشد کا سماجی آدمی فرد میں منقلب ہو گیا ہے۔ فرد ہو کر بھی آدمی کی نہاد نہیں بدلی۔ اس کی ارضیت اب بھی برقرار ہے مگر اب یہ لطیف ہو گئی ہے۔ سماجی آدمی کی جنسیت، فرد کی تمنا میں منقلب ہو گئی ہے۔ جنسیت کے اظہار میں لامسہ سے وابستہ تمثالیں برتی گئی تھیں، مگر اب تمنا کے سلسلے میں راشد بصری تمثالیں کام میں لاتے ہیں۔ نیز راشد کے یہاں جوں ہی فرد کا طلوع ہوتا ہے، ان کے یہاں آگ ـــــ تمنا کی آگ ایک اہم علامت بنتی ہے، شاید جو پہلے مٹی تھی، اب آگ ہے:

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
یہ تمناؤں کا بے پایاں الاؤ گر نہ ہو
اس لق و دق میں نکل آئیں کہیں سے بھیڑیے
اس الاؤ کو سدا روشن رکھو۔

(دل مرے صحرا نورد پیر دل)

رنگ کی ''تمثال'' بھی دراصل آگ سے ماخوذ ہے، جو راشد کی کئی نظموں میں ظاہر ہوئی ہے:

کیا کہیں گے اس نئے انساں 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)

سماجی آدمی جسم تھا تو نیا آدمی (= فرد) زندگی ہے۔ راشد کا نیا آدمی پوری زندگی جینے والا آدمی ہے۔ اس کے اندر ایک حقیقی، آزاد اور مکمل زندگی کی آگ ہے، تمنا کی آگ۔ پوری زندگی کی آتشیں تمنا رکھنے کی وجہ سے ہی نیا آدمی ہر رکاوٹ کو اپنے سرور میں اضافے کا سبب بناتا ہے۔ پوری زندگی میں پورا غم بھی شامل ہوتا ہے اور پوری خوشی بھی۔ زندگی کی ہر حالت کو پوری شدت کے ساتھ محسوس کرنا ہی پوری زندگی جینا ہے۔ راشد کا نیا آدمی مزاحمتوں اور موانع سے نہیں گھبراتا بلکہ انھیں تمنا کی آگ کا ایندھن بناتا ہے۔ اس طرح اس کے امکانات بے پایاں ہوتے ہیں۔ اس کا گمان بھی یقین ہوتا ہے۔ پوری زندگی ـــــ ایک کرشماتی قوت ہے، جس کے لئے کچھ غیر ممکن نہیں، راشد نے نئے آدمی کے خدوخال نظم 'نیا آدمی' میں واضح کیے ہیں:

نوا اور سازِ طرب
یہ سازِ طرب میں نوائے تمنا
نوائے تمنا پہ کوچے کے لڑکوں کے پتھر
یہ پتھر کی بارش یہ سازِ طرب کا سرور

نئی آگ، دل
دلِ ناتواں کی نئی آگ سب کا سرور

روایت، جنازہ
خدا اپنے سورج کی چھتری کے نیچے کھڑا

نالہ کرتا ہوا

نئے آدمی کا نزول

اور اس پر غضب کا سرور

نئے آدمی کے گماں بھی یقین

گماں جس کا پایاں نہیں۔

(نیا آدمی)

جیسا کہ اوپر ذکر ہوا، راشد اب آدمی کو کسی مخصوص تناظر کا پابند بنا کر دیکھنے کے بجائے اسے بطور فرد دیکھتے ہیں۔ فرد راشد کی نظم 'میر ہو، مرزا ہو، میراجی ہو' میں پوری طرح ابھرا ہے۔ فرد کے ضمن میں راشد کے یہاں وجودی فلسفے کے بعض اثرات مشاہدہ کیے جاسکتے ہیں۔ مذکورہ نظم میں راشد نے ایک حد تک وجودی فردیت کو ہی پیش کیا ہے۔ وجودی فردیت، فرد کی اپنی اکیلی ذات کا جاں کاہ شعور ہے۔ یہ شعور ہی اصل حقیقت ہے۔ ہر چند عہدِ رفتہ و آئندہ کے واہمے فرد کو گھیرتے ہیں مگر اس کے لئے لمحۂ حال ہی حقیقت ہے جس سے فرد گزر رہا ہے اور جس کے تحت وہ بن اور بگڑ رہا ہے اور جس کے روبرو ہے۔ وجودی فلسفہ انسان کی اصل صورتِ حال کو پیش کرنے کا مدعی ہے۔ راشد کہتے ہیں:

پھر بھی اندیشہ وہ آئینہ ہے جس میں گویا

میر ہو، مرزا ہو، میراجی ہو

کچھ نہیں دیکھتے ہیں

محورِ عشق کی خود مست حقیقت کے سوا

اپنے ہی بیم و رجا، اپنی ہی صورت کے سوا

اپنے رنگ، اپنے ہی قامت کے سوا

اپنی تنہائیِ جاں کاہ کی دہشت کے سوا

کچھ لوگ اسے نرگسیت کہتے ہیں کہ سب لوگ اپنے آئینۂ اندیشہ میں فقط خود کو دیکھتے ہیں، مگر حقیقتاً یہ وجودی تجربہ ہے۔ نرگسیت میں خود پسندی اور خود ستائی ہوتی ہے جب کہ وجودیت میں اپنے ہی وجود کی حقیقی صورتِ حال کا سامنا کیا جاتا ہے۔ وجودی فلسفہ ان معنوں میں غیر تاریخی ہے کہ یہ فرد کی صورتِ حال کو خود فرد کے ہونے (being) کا نتیجہ قرار دیتا ہے۔ چناں چہ اٹھارھویں صدی کا میر ہو، انیسویں صدی کا مرزا غالب ہو یا بیسویں صدی کا میراجی، سب یکساں صورتِ حال ـــــ وجود کی صورتِ حال ـــــ سے دوچار ہیں۔ سماجی فلاسفہ اسے فراریت اور علاحدگی کا نام دیتے ہیں مگر وجودی مفکروں کی نظر میں اپنی صورتِ حال سے نظریں چرانا فراریت اور علاحدگی ہے۔ (دراصل زاویۂ نظر کی تبدیلی سے حقیقت بھی بدل جاتی ہے) راشد کا فرد ان معنوں میں بھی وجودی ہے کہ وہ اپنے ''ہونے'' سے آگاہ ہوتا ہے اور یہ آگاہی تنہائیِ جاں کاہ کی دہشت پر منتج ہوتی ہے۔ فرد کو اپنے ہونے کا سامنا اور تجربہ، تنہا کرنا ہوتا ہے، کوئی اس کی مدد اور یاوری کو موجود نہیں ہوتا۔ اسے ہر فیصلہ نہ صرف تن تنہا کرنا ہوتا ہے بلکہ ہر فیصلے کے نتائج کی ذمہ داری بھی اسے قبول کرنا ہوتی ہے۔ اس زاویے سے دیکھیں تو وجودی فرد کے یہاں تنہائی کی دہشت کے ساتھ ساتھ غیر معمولی اعتمادِ نفس بھی جنم لیتا ہے (جس کا تذکرہ ہمارے نقادوں نے بالعموم نہیں کیا) جو اسے ''غیر'' کے تسلط سے آزادی دلا سکتا ہے، اسے دولخت ہونے سے بچا کر ''یک جا'' کر سکتا ہے۔ اور اسی وجودی تجربے کے سبب ہی وہ اپنے پورے ''ہونے''، پوری زندگی اور سالم ذات کے روبرو ہوتا ہے۔ وہ خود اپنی دسترس میں ہوتا ہے۔ 'نیا آدمی' نظم میں یہ تھیم پوری قوت سے پیش ہوا ہے۔

ہر جدید کا کوئی قدیم بھی ہوتا ہے۔ جدید یا تو قدیم کی راکھ سے جنم لیتا ہے یا اسے مدِ مقابل سمجھتا اور اس سے دست و گریباں ہوتا ہے۔ راشد کے نئے آدمی کا بھی 'قدیم' ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ قدیم بھی دو قسم کا ہے: ایک کو ارضی اور دوسرے کو سماوی کہا جاسکتا ہے۔ 'ارضی قدیم' کے سلسلے میں راشد کے نئے آدمی کا رویہ بہ یک وقت مایوسی، تلخی، بیزاری اور گریز کے

شدید جذبات سے مملو ہے، جب کہ سماوی قدیم کے ضمن میں نئے آدمی کا طرزِ عمل افہام وتفہیم کا ہے۔ چناں چہ پہلے کے ضمن میں راشد کے یہاں خطابت اور دوسرے کے سلسلے میں مکالمے کی صورت پیدا ہوتی ہے۔ جسے راشد کے نئے آدمی کے مقابلے میں ''ارضی قدیم'' کہا گیا ہے، یہ دراصل وہ لوگ ہیں جو ''افقی اور منفی'' ہیں۔ یہ مٹی کا ڈھیر ہیں اور بنیادی انسانی صفات سے محروم ہیں، جسم تو رکھتے ہیں، مگر حس وخبر سے عاری ہیں:

آدمی چشم ولب وگوش سے آراستہ ہیں
لطفِ ہنگامہ سے، نورِ من وتو سے محروم۔

نہ صفائے دلِ آئینہ میں شورش کا جمال
نہ خلائے دلِ آئینہ گزرگاہِ خیال
آئینہ حس وخبر سے عاری

عکس پر عکس در آتا ہے یہ امید لیے
اس کے دم ہی سے فسونِ دلِ تنہا ٹوٹے
یہ سکوتِ اجل آسا ٹوٹے

(آئینہ حس وخبر سے عاری)

ان ''خودمست'' لوگوں کو خود اپنی حالت جاننے کا ارمان بھی نہیں:

خودفہمی کا ارماں ہے تاریکی میں روپوش
تاریکی خود بے چشم وگوش
اک بے پایاں عجلت راہوں کی الوند

یہ سب افقی انساں ہیں، یہ ان کے سماوی شہر

کیا پھر ان کی کمیں میں وقت کے طوفاں کی ایک لہر
کیا سب ویرانی کے دل بند؟

(ایک اور شہر)

راشد نے انھیں افقی اور منفی انسان اس لئے کہا ہے کہ یہ اپنے 'ہونے' سے بے خبر ہیں اور ستم بالائے ستم یہ کہ اس بے خبری سے ملنے والے خسارے سے بھی بے خبر (یا بے پروا؟) ہیں۔ گویا انسانی ہستی کا بہت اہم عنصر ان سے منہا ہو گیا ہے اور یہ منفی ہو گئے ہیں۔ راشد کا نیا آدمی ان کے لئے کوئی ہمدردی نہیں رکھتا۔ وہ ان بتوں، مٹی کے مادھوؤں کو توڑ پھوڑ ڈالنے میں کوئی حرج نہیں دیکھتا۔ دراصل نیا آدمی نیا وژن اور نیا پیمانہ بھی ہے اور آدمیت کی نئی اقدار کا علم بردار بھی۔ اس لئے وہ نہ صرف اپنے زاویے سے دوسرے کو جانچتا ہے بلکہ خود کو رائج اور مستحکم بھی کرنا چاہتا ہے۔

نظم 'تعارف' میں زندگی سے تہی لوگوں کو راشد کا 'نیا آدمی' اجل کے سپرد کرنے کا چارہ کرتا ہے۔ اس نظم میں راشد نے منفی انسانوں کی کچھ اور صفات بھی بتائی ہیں۔ یہ بے یقین اور نوتونگر گدا ہیں، یہ مذہب، ادب، حساب، مشین، زمین، خلا کسی بھی شے سے وابستہ نہیں ہیں۔ منفی انسان کو زندگی کے کسی رخ سے کوئی گہرا تعلق نہیں ہے۔ یہ بس بے یقینی میں مبتلا ہیں۔ یہ وہ تشکیک نہیں ہے، جو جستجو کی آگ سے پیدا ہوتی ہے۔ ان کی بے یقینی تو زندگی پر سے یقین اٹھ جانے سے عبارت ہے۔ اور راشد کے یہاں اب زندگی کا مفہوم ''تمنا کی آگ'' ہے۔ ہر چند یہ لوگ بندگانِ درم ہیں، زمانے اور زر سے وابستہ ہیں، مگر تمنا کی آگ (یہ پوری زندگی) سے محروم ہونے کی بنا پر یہ منفی انسان ہیں۔ راشد کا نیا آدمی تمنا کی آگ کے بغیر آدمی کے 'ہونے' کو ماننے پر تیار نہیں۔ جہاں وہ ایسے انسانوں کے لئے موت کا 'ورڈکٹ' جاری کرتا ہے۔ مگر نظم کی مرکوز قرات کی جائے تو موت کا 'ورڈکٹ' ان کی موت کے اعلان میں بدل جاتا ہے۔ پہلا معنی ملتوی ہو جاتا ہے۔ شاعر جن لوگوں کو اجل کی طرف متوجہ کرتا ہے، ان کے بارے میں یہ بھی کہتا ہے:

تمھیں زندگی سے کوئی ربط باقی نہیں ہے
اصل میں یہ سب انسان منفی ہیں

منفی زیادہ ہیں انسان کم

زندگی سے ان کے ہر ربط کے ٹوٹ جانے کا کیا یہ مطلب نہیں کہ وہ پہلے ہی مرے ہوئے ہیں اور اب اس امر کا اعلان کیا جا رہا ہے؟ اور اگر اسے موت کا 'ورڈکٹ' ہی سمجھا جائے تو یہ عین poetic justice ہے کہ ایسے لوگوں کو اجل بہ کنار ہو جانا چاہیے جو اندر سے مر چکے ہیں، جو محض زمین کا بوجھ ہیں۔

راشد نے نئے آدمی کے سماوی قدیم کو ستاروں سے اترنے والے لوگ کہا ہے۔ یہ نوری مخلوق ہیں اس لئے ارضی مخلوق کی ماہیت سے بے خبر ہیں:

ستاروں سے اترے ہوئے راہ گیر
کہ ہے نور ہی نور جن کا ضمیر
تمنا سے واقف نہیں
نہ ان پر عیاں
تمنا کے تاروں کی ژولیدگی ہی کا راز
تمنا ہمارے جہاں کی، جہانِ فنا کی متاعِ عزیز
مگر یہ ستاروں سے اترے ہوئے لوگ
سر رشتۂ ناگزیرِ ابد میں اسیر۔

(تمنا کے تار)

تمنا کی آگ کے ذکر سے یہ گمان ہو رہا تھا کہ شاید راشد نے آدمی کی ہار جیت کی نفی کر دی اور اسے ایک روح قرار دے دیا ہے۔ یعنی آدمی کی اصل کو طبعی کے بجائے مابعد الطبعی کہنا شروع کر دیا ہے۔ مشرقی معاشروں میں ایسا اکثر ہوتا ہے کہ آخری عمر میں آدمی مذہب و تصوف میں پناہ لے لیتے ہیں اور عالم جوانی کے تجربات اور خیالات کو گمراہی خیال کر کے ان سے تائب ہو جاتے ہیں۔ مگر راشد کے یہاں ایسا نہیں ہوا، وہ اپنے مسلک پر آخر دم تک قائم رہے۔ راشد کے یہاں ہمیں ارتقا ملتا ہے، رجعت نہیں۔ تمنا کی آگ دراصل آدمی کی جسمیت اور ارضیت کا اینٹی

تھیسس نہیں، اس کی ارتفاعی صورت ہے۔ چناں چہ وہ نظم 'تمنا کے تار' میں نوری مخلوق (فرشتے، پیغمبر، دیوتا؟) کو باور کرانے کی کوشش کرتے ہیں کہ تمنا ہمارے جہانِ فنا کی سب سے بڑی (اور واحد) متاع ہے۔ چوں کہ تم ارض کی خوشبو اور رنگ کا کوئی تجربہ رکھتے ہو نہ ان کی رغبت، اس لئے انسان کی اصل کے راز سے بے خبر ہو۔ نوری مخلوق کا جہان، جہانِ ابد ہے اور ہمارا جہان، جہانِ فنا ہے۔ جہانِ فنا میں فنا پذیری کے اندیشے کو آدمی کیسے جھیلتا اور اس کے لئے تمنا کی آگ روشن کرتا ہے اور یہ آگ اس کی مٹی کو کیسے سرور بے پایاں بخشتی ہے، اسے آدمی ہی سمجھ سکتا ہے۔ صاف عیاں ہے کہ راشد کے نئے آدمی کے اندر ''ہیومنزم'' بول رہا ہے جو آدمی کی عظمت اور شرف کو خود آدمی کے ہونے میں دیکھتا ہے تاہم اس فرق کے ساتھ کہ ہیومنزم میں عقل کی خود مختاری پر زور ہے اور راشد کے نئے آدمی کے تصور میں تمنا کی خود مختاری پر اصرار ہے۔ تمنا کی تکرار کے باوجود راشد کے نئے آدمی میں کوئی ماورائی عنصر نہیں ہے۔ نیا آدمی خاکی نہاد ہے، مگر محض خاک کا ڈھیر نہیں۔ ایک ایسی مشتِ خاک ہے جو طلب و تمنا کی آگ سے بھری اور اسی آگ سے زندہ ہے۔ اہم ترین بات یہ ہے کہ یہ آگ کہیں باہر سے نہیں لی گئی، خود خاک کی نہاد میں مضمر ہے۔ سو یہی اس کی اصل اور یہی اس کی سب سے بڑی قوت ہے۔ ہر چند آگ اور تمنا سے متعدد اساطیری، مذہبی اور ماورائی تلازمات وابستہ ہیں جو نئے آدمی کے مقاصد کے ماورائی ہونے کا تاثر دیتے ہیں، مگر راشد کی نظم اس تاثر کو زائل کرتی ہے۔ اسی بنا پر ''نئے آدمی کی تمنا''، ''مردِ مومن'' کے عشق سے مختلف ہے۔ آخر الذکر خود سے ماورا ہونے اور اول الذکر خود سے ہم کنار ہونے کی تڑپ کا نام ہے۔

دن رات کی پاکوبی

ن م راشد بطور مترجم

توحید احمد

Tauheed Ahmed, in this article informs the reader about Rashed's translation of modern Persian poetry into Urdu, which was published collectively in 1987.

ادبی اردو کے ابتدائی ادوار میں اردو پر ترجمہ نگاری کی گہری چھاپ کے شواہد ملتے ہیں۔ اوائل میں زیادہ تر فارسی ادب پاروں کو اردو دیا گیا، گو اس زمانے میں بلاطی زبان کی حیثیت سے ہندوستان میں فارسی کا طوطی بول رہا تھا۔ فورٹ ولیم کالج کلکتہ کی تحریک سے اردو نثر کا دامن تراجم اور لغات سے مالا مال ہونے لگا تھا۔ پھر دہلی کالج، سرسید کی سائنٹفک سوسائٹی، اورینٹل کالج لاہور اور جامعہ عثمانیہ میں ترجمہ کاری زور و شور سے جاری رہی۔ آزادی کے بعد جنوب ایشیا میں اردو کے دبستان کا شیرازہ بکھر گیا جس کا آتش کدۂ ترجمہ چند ایک چنگاریوں کے نکلنے کے بعد ٹھنڈا پڑ گیا۔

آغا حشر نے شیکسپیر کے ڈرامہ کو، میراجی نے نظم اور منٹو نے افسانہ میں انگریزی زبان سے کچھ نمونے ترجمائے لیکن ہمارے نثری ترجموں کا افق صرف انگریزی متون تک ہی محدود رہا چاہے ماخذی متن فرانسیسی شاعری ہو، روسی فکشن ہو یا جرمن ادب۔ یہ ن م راشد کا خاصہ رہا کہ انھوں نے جدید فارسی شعر کے انتخاب کو براہ راست اردو میں منتقل کیا جن کا مجموعہ ''جدید فارسی شاعری'' کے عنوان سے مجلس ترقی ادب لاہور نے ۱۹۸۷ء میں شائع کیا۔ ساٹھ نظموں پر مشتمل یہ

مجموعہ اردو میں ترجمہ کاری کا ایک درخشندہ نمونہ ہے۔ دو چار متفرق کاوشوں کے علاوہ اس قسم کے فرسٹ ہینڈ ترجموں سے اردو کا دامن ابھی خالی ہے۔

اس کتاب کی ایک خاصیت یہ ہے کہ اس میں فارسی نظموں اور ان کے اردو تراجم کو متوازی متون کے طور پر شامل کیا گیا ہے۔ ارادہ نیک تھا پر کتاب کی شکل میں لا کر اس کے مدیر اس توازن کو کھو بیٹھے اور پہلے چند صفحوں پر فارسی اصل چھاپ کر پھر اگلے صفحات میں اس کا اردو ترجمہ پیش کیا گیا ہے۔ ہونا تو یوں چاہیے تھا کہ کتاب کے دائیں ہاتھ کے صفحے پر فارسی اصل اور اس کے مقابل بائیں ہاتھ کے صفحے پر اس متن کا اردو ترجمہ پیش کیا جاتا۔ فی الواقع یہ مجموعہ متوازی کی بجائے متواتر متون پر مشتمل ہے۔ مجلسِ ترقی ادب نے اس میں شکر تو ملائی پر کتاب پھیکی رہ گئی۔ اس کمی کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ اردو میں متوازی متون پر مشتمل کتاب شاید ہی دیکھنے کو ملے، ناپید ہیں۔ تو پھر ہم غیر ملکی زبان کس طرح سیکھ سکتے ہیں؟

ن م راشد نے ان تراجم کا کام ۱۹۶۰ء کے آخری سالوں میں تہران میں انجام دیا جہاں وہ اقوام متحدہ کے دفتر اطلاعات کے ڈائریکٹر کے طور پر متعین تھے۔ کتاب کی تمہید میں وہ کہتے ہیں کہ ''قدیم زمانے میں اردو شاعری کئی طرح سے فارسی شاعری سے متاثر ہوئی ہے۔ اس کے برعکس جدید فارسی شاعری نے براہ راست اردو شاعری پر کوئی اثر نہیں ڈالا۔ بلکہ جدید فارسی شاعری کے بارے میں ہمارے ہاں بڑی حد تک لاعلمی پائی جاتی ہے۔

تاہم یہ عجیب بات ہے کہ اردو اور فارسی میں جدید شاعری کی تحریک قریب قریب ایک ہی زمانے میں شروع ہوئی۔ اردو میں یہ تحریک ۱۹۳۲ء کے لگ بھگ شروع ہوئی تھی اور فارسی میں اس کا ظہور ۱۹۳۵ء کے قریب ہوا۔ ہر چند دونوں زبانوں میں جدت کی تحریک مغربی شاعری سے متاثر ہوئی لیکن میرے خیال میں یہ محض انگریزی یا فرانسیسی شاعری کا اثر نہ تھا بلکہ اس سے کہیں زیادہ وہ ان سیاسی، اقتصادی اور اجتماعی حالات کا نتیجہ تھا جو اس وقت رونما ہو رہے تھے کہ دونوں زبانوں کے شاعروں نے آزادی کی طرف قدم بڑھانا شروع کیا۔ اسی وجہ سے دونوں زبانوں کی شاعری نے قریب قریب متوازی راستے طے کیے ہیں۔

اس مجموعے سے آپ کو اندازہ ہوگا کہ دونوں زبانوں کی جدید شاعری میں کس حد تک قرب پایا جاتا ہے۔ ہیئت اور زبان ہی کی تبدیلیاں ایک جیسی نہیں بلکہ رموز و کنایات کے نئے نئے تصورات، تجربات اور تاثرات کی انفرادیت، موضوعات میں تنوع کی تلاش اور نئے علوم کی روشنی میں زندگی کی نئی تعبیر کی کوششیں بڑی حد تک یکساں ہیں۔ اسی کا نتیجہ ہے کہ دونوں زبانوں کی شاعری میں اب قدیم شاعری کی غربت اور واماندگی کا سراغ کم ملتا ہے۔ وہ قدیم شاعری جو خود غرض لیکن ستم رسیدہ عشق کی پیداوار تھی اور جس کی آبیاری اخلاق اور تصوف کے مسلمہ نظریات کیا کرتے تھے۔ آج کی شاعری میں محض زندگی سے اکتاہٹ نہیں پائی جاتی بلکہ مجموعی بے اطمینانی کا پرتو ملتا ہے اور اسی وجہ سے شاعر اپنے ذاتی وصال کا متمنی کم ہے اور زندگی کو اس کے فرسودہ شیون سے نجات دلانے کا خواہاں زیادہ۔ دونوں زبانوں کی شاعری نے ایسی دنیائیں دریافت کرنے کی کوشش کی ہے جن میں حسن اور عشق کا مفہوم نیا ہو۔ جن میں حقیقت اپنی پوری سادگی اور بے ریائی کے ساتھ جلوہ گر ہو۔ اور جن میں انسان کی روح پورے طور پر آزاد ہو سکے۔ دونوں زبانوں کی شاعری میں ''ابہام'' پایا جاتا ہے یعنی ان لوگوں کی سمجھ سے باہر ہیں جن کا اپنا احساس پرانا ہے اور جنہوں نے زندگی کے نئے نئے مظاہر سے کچھ حاصل نہیں کیا۔ لیکن جیسے جیسے وقت گزر رہا ہے تفاہیم کے نئے نئے راستے کھلتے جا رہے ہیں۔''

یوں راشد صاحب نے ہمارے لئے ایک جدید علم کے دروازے کھول دیے جس کو دنیا ''تقابلی ادب'' کے نام سے جانتی ہے۔ ترجمے کے باقاعدہ مطالعہ کو ''علومِ ترجمہ'' پکارا گیا ہے جس کی شروعات تقابلی ادب سے جڑی ہیں۔ تقابلی ادب کی ایک تعریف یوں کی گئی ہے کہ ''تقابلی ادب مختلف ثقافتوں کے متون کا مطالعہ ہے، ایک بین العلمی مضمون ہے اور مکان اور زبان کے بعد میں پیدا ہونے والے ادب کے درمیان رشتوں کے نقوش سے متعلق ہے۔''

(Susan Bassnett: Comparative Literature: A Critical Introduction, Blackwell, London, 1993)

راشد صاحب کے اس اقتباس سے ہمیں اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے اس نادر مجموعے کے ذریعے نہ صرف اردو شاعری کو ثروت عطا کی بلکہ تقابلی ادب کی جانب پیش قدمی کی دعوت بھی

دی ہے۔

پروفیسر بسنیٹ نے اپنی کتاب میں مزید بتایا ہے کہ ''مطالعے کا شوق رکھنے والا کوئی شخص ایک ایسی راہ پر گامزن ہوتا ہے جسے تقابلی ادب کہا جا سکتا ہے۔ چاسر کو پڑھتے ہوئے ہمارا تعارف بوکاچیو سے ہوتا ہے۔ شیکسپیئر کے مصادر تک رسائی ہمیں لاطینی، فرانسیسی، ہسپانوی اور اطالوی زبانوں کے ذرائع سے ملتی ہے۔۔۔ ہم اس قسم کی بے شمار مثالیں پیش کر سکتے ہیں۔ قرات کا عمل شروع کرتے ہی ہم سرحدیں عبور کرتے ہوئے نئے تعلقات اور رشتے قائم کر لیتے ہیں اور اپنے آپ کو ایک واحد ادب تک محدود کرنے کی بجائے ادب کے وسیع تر عالمی میدان میں اتر جاتے ہیں جس کے لئے گوئٹے نے عالمی ادب (Weltliteratur) کی اصطلاح استعمال کی۔''

راشد صاحب نے مندرجہ بالا اقتباس میں ایسے ہی نئے تعلقات اور رشتوں کی ایک مثال پیش کی ہے۔

جدید ایرانی شاعر منوچہر آتشی (۲۰۰۵ - ۱۹۳۱) کی ایک مختصر نظم 'پرسش' کے راشد صاحب کے اردو ترجمے بعنوان 'ایک سوال' سے کچھ سطریں پڑھتے ہیں:

''یہ جلے ہوئے سوگوار بادل
سورج کے تابوت کو کہاں لے جا رہے ہیں؟
یہ پیاسی ہوائیں، حریص اور دیوانہ وار
کس باغ کے نیلگوں سراب کے تعاقب میں
افق کے قلعوں کی دیوار کے نیچے
گھبرائی ہوئی، سراسیمہ چلی جا رہی ہیں؟
اب صحراؤں کے ننگے درخت
کس مسافر کی نومیدی کی التجا
اور کس کی خستگی کی ابتدا ہیں؟

ان سطور پر ترجمہ ہونے کا شائبہ بھی نہیں گزرتا کیونکہ یہ راشد صاحب کی بدیہی نظم سنائی دیتی ہے۔ ان جیسے صاحب علم، صاحب دل اور ماہر شاعر کے قلم سے کیسا عمدہ ترجمہ ہوا ہے۔ یہ کتاب تو تدریسی مواد کا رتبہ رکھتی ہے لیکن ہماری کسی یونیورسٹی میں تقابلی ادب کا مضمون تو رائج ہو!

اپنے دیوان ''ایران میں اجنبی'' کے دیباچے میں راشد صاحب کہتے ہیں کہ جدید دور کے ''ایک مکان کی نئی ساخت ہی کو لیجئے۔ اس نے غزل اور مثنوی کا عشق ناممکن کر دیا ہے۔'' یونہی اردو نثر کو بھی ترقی کرنا ہے اور زبان کی تعلیم و تدریس میں تقابلی ادب اور علوم ترجمہ جیسے جدید مضامین شامل کرنا ناگزیر ہو گیا ہے۔ یوں نہ صرف ہم اپنے ترجموں کو تعلیم و تربیت کے مواقع فراہم کریں گے بلکہ ترجمہ کے ساتھ ترجمے کے رتبے کو ذیلی کارکن کی کارروائی سے بلند تر اٹھا سکیں گے۔ یوں اردو زبان بھی نئے نئے علوم کے لئے اپنی استعداد بڑھا سکے گی جو کہ عصرِ حاضر کی فوری ضرورت ہے۔

ن م راشد کے تنقیدی نظریات

ڈاکٹر ثمینہ ندیم

Samina Nadeem argues that it is not possible for a poet to write in a new genre and also produce verse of great value in it, unless he possesses a sharp, critical vision. She discusses Rashed's critical views on literary works and issues in this essay.

اردو تنقید میں شعرا کے تذکرے سنگِ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اردو میں اس کا آغاز فارسی روایت کے زیر اثر اٹھارہویں صدی کے نصف آخر میں ہوا اور انیسویں صدی میں اسے وسعت ملی۔ لیکن اردو تنقید میں نتیجہ خیز تبدیلی انیسویں صدی کے نصفِ آخر میں رونما ہوئی۔

۱۸۵۷ء کی ناکام جنگِ آزادی اور انگریز حکومت کے قیام نے ہر شعبۂ زندگی کو متاثر کیا لہٰذا ادب پر بھی مغربی اثرات ناگزیر تھے چنانچہ سرسید احمد خاں کے تین ہم عصروں مولانا محمد حسین آزاد، مولانا حالی اور شبلی نعمانی نے نظری و عملی تنقید کو جدید نقطۂ نظر سے دیکھنا شروع کیا جس کے نتیجے میں انھیں اردو شاعری کی مروجہ اصناف میں تبدیلی کی ضرورت محسوس ہوئی۔ چنانچہ مولانا الطاف حسین حالی اور محمد حسین آزاد کے زمانے میں ہیئتی تجربوں کا سلسلہ شروع ہوا۔ مولانا حالی نے شاعری میں ردیف و قافیے کے التزام کو اظہار کے راستے میں رکاوٹ قرار دیا:

> ''الغرض وزن اور قافیہ جن پر ہماری موجودہ شاعری کا دارومدار ہے اور جن کے سوا اس میں کوئی خصوصیت ایسی نہیں پائی جاتی جس کے سبب سے شعر پر شعر کا اطلاق کیا جا سکے۔ یہ دونوں شعر کی ماہیت سے خارج ہیں۔'' (۱)

اردو کے اس ارتقائی سفر میں ان نقادوں کی اہمیت سے انکار نہیں لیکن بہت جلد سرسید تحریک کے خلاف ردِ عمل سامنے آیا جس سے تنقید بھی متاثر ہوئی۔ مولانا امداد امام اثر کی ''کاشف الحقائق'' اور مسعود حسن رضوی کی ''ہماری شاعری، معیار اور وسائل'' میں مشرق پسندی کے ساتھ تاثراتی تنقید کا عکس بھی نظر آتا ہے۔ ترقی پسند یا مارکسی تنقید کے سلسلے میں اختر حسین رائے پوری کا مقالہ ''ادب اور زندگی'' اہم ہے جہاں وہ ادب کا مقصد انسانی شعور کی وسعتوں میں تلاش کرتے ہیں۔ اسکے بعد کئی نقاد اسی فلسفے کو لے کر آگے بڑھے۔ ترقی پسند نقادوں کے پیشِ نظر مخصوص مقاصد تھے جن کا ردِ عمل حلقۂ اربابِ ذوق میں دیکھا جا سکتا ہے جہاں ادب کے جمالیاتی پہلو کی طرف توجہ کرتے ہوئے اسے تخلیقی شخصیت کا اظہار بتایا گیا۔ میراجی، صلاح الدین احمد، ریاض احمد اور محمد حسن عسکری کی آراء کو وقعت کی نظر سے دیکھا گیا۔ ن م راشد کا سفر اسی عہد میں شروع ہوا۔ مولانا الطاف حسین حالی کی طرح راشد نے بھی ہیئت کے تجربات کو ضروری سمجھا۔ یہ تجربات شاعری میں نئے مضامین و موضوعات کی طرف پہلا قدم ثابت ہوئے۔

> ''ادب میں نئی زندگی سے نئے موضوع پیدا ہوئے ہیں اور نئے موضوع کے ساتھ لازماً نئی صورتیں، نئے ادبی روپ، نئے 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 پٹڑیوں کو چھوڑ کر ایک ایسی شاہراہ پر چلنے لگی ہے جس سے قدم قدم پر کئی چھوٹے رستوں کی نمود کا امکان ہے۔''(۲)

ن م راشد کو اس بات کا بخوبی اندازہ تھا کہ آزاد نظم میں ہیئت اور تکنیک کے باضابطہ اصول نہ ہونے کے سبب شاعر وسعت سے جدید مفاہیم و مطالب تک رسائی نہیں رکھتا اس کے لئے قدیم اصنافِ سخن سے گریز ضروری تھا تاکہ اپنے تجربوں کو نئے احساس اور جدید آہنگ میں پیش کیا جائے۔ راشد کے خیال میں جدید شاعری نیا شعور اور نیا احساس رکھتی ہے اور نئے ماحول اور نئے تقاضوں کے عین مطابق بھی ہے:

> ''فرد اور نوع کی احتیاجات کے درمیان جو سنگین فاصلہ صدیوں سے قائم تھا اب مٹتا

جا رہا تھا۔ نئے شاعر کے لئے اس دوئی کے خاتمے سے صرفِ نظر کرنا مشکل تھا۔ ترقی پسند شاعری اسی احساس کی بڑھتی ہوئی شدت کی پیداوار تھی۔ قوافی یا ارکان کی نئی ترتیب بذاتِ خود زیادہ اہمیت نہیں رکھتی لیکن یہ نئی ترتیب اس نئے آہنگ کے احساس کی حامل تھی جو نئی زندگی نے بخشا تھا۔ سب سے مشکل کام ان رموز و تلمیحات کی تفریق تھی جن سے قدیم روایتی شاعری اٹی پڑی ہے۔''(۳)

راشد نے اردو نظم میں ہیئت اور تکنیک کے منفرد تجربے کیے۔ تخلیقی سطح پر یہ شعری تجربات خاص اہمیت کے حامل ہیں لیکن شعری اظہار کے ساتھ نثر میں ان کا زاویۂ نظر معتبر حیثیت رکھتا ہے لیکن راشد کی نمایاں پہچان بطور جدید شاعر ہی رہی اور ان کے تنقیدی نظریات کی طرف توجہ نہ کی گئی جس کے وہ مستحق تھے۔ اس عدمِ توجہی کا بڑا سبب ان نظریات کا مربوط شکل میں موجود نہ ہونا تھا۔ یہ تنقیدی افکار ایک طویل عرصے کے بعد ۲۰۰۲ء میں شیما مجید نے ''مقالاتِ راشد'' کے عنوان سے مرتب کیے جو ان کے مجموعہ کلام کے دیباچوں، رسالہ شاہکار اور ادبی دنیا میں شائع شدہ مضامین میں موجود ہیں۔ مختلف اوقات میں لکھے گئے ان مضامین میں راشد کی تنقیدی صلاحیتیں واضح ہیں جن کا اعتراف ڈاکٹر سلیم اختر نے بھی کیا ہے:

> ''ن م راشد جدید نظم کے معروف ترین شاعر ہیں اور اپنے پہلے مجموعہ کلام ''ماورا'' سے لے کر تازہ ترین ''لا = انسان'' تک ان کی شاعری نے ناقدین اور قارئین دونوں کو مسحور کیے رکھا چنانچہ جدید شاعری کا تذکرہ ان کے نام اور کام کے بغیر نامکمل رہ جاتا ہے لیکن کبھی کسی نے بحیثیت نقاد ان کی تحریروں کی طرف توجہ نہ دی اس لئے یہاں راشد کا نام بحیثیت ایک نقاد اور وہ بھی نفسیاتی نقاد یقیناً باعث تعجب ہو سکتا ہے۔ یہ تعجب خیز سہی لیکن یہ حقیقت ہے کہ راشد کا بھی بلاشبہ قدیم ترین نفسیاتی ناقدین میں شمار کیا جا سکتا ہے۔''(۴)

اختر شیرانی کے کلام پر ن م راشد کی رائے کو ڈاکٹر سلیم اختر نے نفسیاتی تنقید میں شمار کیا

ہے:

''اس مقالے میں اختر شیرانی کی شخصیت، شاعری، سلمٰی اور رومانویت وغیرہ سبھی پر نفسیاتی لحاظ سے روشنی ڈالی گئی ہے۔''(۵)

اختر شیرانی نے اردو کے روایتی محبوب کی بجائے شاعری میں محبوبہ کا کردار پیش کیا کہ محبوبہ زندہ اور جیتی جاگتی عورت ہے لیکن راشد کے خیال میں یہ عورت حقیقی ہوتے ہوئے بھی مثالی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''سلمٰی یوں سمجھ لیجئے کہ ایک ideal یا نصب العین تھا جس تک اختر پہنچنا چاہتے تھے۔۔۔ان کی نغمہ نوازی کا منتہا سلمٰی ہے یعنی ایک عورت۔''(۶)

ن م راشد نے اپنے مضمون 'چند لمحے اختر شیرانی کے ساتھ' میں اختر کی صرف عشقیہ شاعری پر تفصیلی اظہار رائے نہیں کیا بلکہ ان کے سماجی موضوعات اور وطن سے محبت کا ذکر بھی کیا ہے۔ راشد نے اختر شیرانی، فیض اور میراجی کی شاعری پر جو رائے دی ہے وہ محض روایتی انداز کا تبصرہ نہیں بلکہ یہ رائے ان شعرا کے کلام کو سمجھنے اور ان کے علائم و رموز کی تفہیم میں معاون ہے۔

''نقشِ فریادی'' کے مقدمے میں فیض کے بارے میں لکھتے ہیں:

''فیض نے ابتدا غزل گو کی حیثیت سے کی اس نے غزل کو محض صنفِ سخن کی حیثیت ہی سے اختیار نہ کیا بلکہ اس میں تھوڑی سی تازگی اور شگفتگی کا اضافہ کر کے اس کی قدیم اور روایتی علامات اور تصورات کو برقرار رکھا۔ اس کی غزلیں بہت حد تک قدیم شاعروں کے خیالات ہی کی بازگشت ہیں جیسے کہ ہر اچھی غزل کو ہونا چاہیے۔''(۷)

نظم کے ساتھ ساتھ نثری تخلیق 'آگ کا دریا'، 'خدا کی بستی'، 'انارکی' اور 'جاڑے کی چاندنی' پر ن م راشد نے اپنی تفصیلی رائے دی ہے۔ 'جاڑے کی چاندنی' میں غلام عباس کی کردار نگاری کے متعلق لکھتے ہیں:

''غلام عباس کی دنیا اس بے پناہ خلقت سے بھری پڑی ہے، انھیں میں سے وہ اپنے بڑے کرداروں کو نکالتا ہے اور انھیں کے اندر انھیں پھر سے ڈال دیتا ہے۔ انھیں کی مدد سے وہ انسانی دنیا کی چھوٹی بڑی کوتاہیوں پر ہنستا ہے، انھیں کے اعمال سے غلام عباس اپنا یہ بنیادی تصور ہم پر واضح کرنا چاہتا ہے کہ انسان کی دنیا میں کوئی چیز اور کوئی قدر مستقل نہیں، انسان ہمیشہ سے دوسرے انسان کی حیلہ سازیوں کے سامنے بے بس چلا آ رہا ہے اور ان حیلہ سازیوں سے محفوظ رہنے کا بہترین طریقہ یہی ہے کہ انسان شر کو بھی خیر کے پہلو بہ پہلو جگہ دے تا کہ دونوں کے آہنگ سے دنیا زیادہ خوبصورت اور زیادہ رنگین ہوتی چلی جائے۔''(۸)

راشد نے 'خسرو کی طلب' میں امیر خسرو کو عاشق قرار دیا ہے۔ راشد کے خیال میں اس نے سنائی اور عطار کی طرح تصوف کو بطور فلسفہ بیان نہیں کیا بلکہ عشق کے ترانے گاتا ہوا خسرو انسانیت کا گہرا احساس رکھتا ہے راشد کی رائے میں:

''حسن خدا میں ہو، پیغمبر میں، مرشد میں ہو یا محبوب میں، اس کے تخیل کے سامنے یہ سب اپنی الگ اہمیت کھو کر ایک ہی جذبے کا لباس پہن لیتے ہیں اور سب جز ''کل'' میں بدل جاتے ہیں۔''(۹)

ن م راشد نے غالب، اقبال، مولانا حالی، ظفر علی خان، شاہد احمد، پروفیسر بخاری، مختار صدیقی، میراجی، سلیم احمد کے فن اور شخصیت پر جامع اظہار خیال کیا ہے نیز مختلف موضوعات مثلاً آزاد شاعری، جدید اردو شاعری، ہیئت کی تلاش، مبادی تنقید، نظم اور غزل، جدید فارسی شاعری، اردو ادب پر معاشرتی اثر، لاطینی رسم الخط، رسم الخط کا مسئلہ، جدیدیت کیا ہے، جدید ادب، تنقید کا مقصد اور اسلوب بیان پر ان کی آراء ان کا شمار اچھے نقاد میں کرتی ہیں۔ رسالہ شاہکار میں اسلوب بیان پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اسلوبِ بیان زبان کی اس خصوصیت کا نام ہے جو پوری صحت سے اور کامل طور پر

ہمارے جذبات اور خیالات کو آشکار کرے یہ جذبات اور خیالات کے ایسے نظام کا نام بھی ہے جو ہر مصنف کے ساتھ مخصوص ہوتا ہے۔ جب خیالات کا غلبہ ہو جائے تو قوت اظہار کی صورت میں نمودار ہوتی ہے اور جب جذبات غالب ہو جائیں تو اظہار کبھی نثر میں ہوتا ہے کبھی نظم میں۔'' (۱۰)

راشد نے اسلوبِ بیان کو زبان کی وہ خصوصیت قرار دیا ہے جو پوری صحت کے ساتھ ہمارے جذبات و خیالات کی ترجمانی کرے۔ تخلیق شعر میں راشد نے لفظوں کو بڑی اہمیت دی ہے کیونکہ شاعری کا وسیع تر مفہوم الفاظ ہی ادا کرتے ہیں گویا یہ ایک آئینہ ہیں جس میں قاری شعری تجربے کی پوری تصویر دیکھ سکتا ہے۔

راشد کے موضوعات دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ ان کا مطالعہ بہت وسیع تھا۔ ان کا رجحانِ طبع جدید شاعری اور جدیدیت کی طرف ہے۔ ان کی تنقید کو کسی خاص خانے میں نہیں رکھا جا سکتا لیکن ان کی تنقیدی تحریروں کی اہمیت مسلّم ہے۔ انھوں نے نظری و عملی دونوں طرح کی تنقید میں منفرد انداز اپنایا ہے۔ ڈاکٹر فخر الحق نوری کی رائے میں ''ان کا دائرہ تنقید خاصا پھیلا ہوا تھا'' (۱۱) اس دائرے کی وسعت کا اندازہ ان کے متنوع موضوعات سے بخوبی ہوتا ہے۔ راشد یقیناً جدید اردو شاعری میں ہیئت کے منفرد تجربات کے پیشرو ہیں لیکن تنقید میں بھی اپنا الگ زاویۂ فکر رکھتے ہیں۔ ڈاکٹر سلیم اختر نے ن م راشد کی تنقید کو اپنے موضوع، نفسیاتی تنقید کے حوالے سے پرکھا لیکن ن م راشد کے تنقیدی نظریات کا تفصیلی سراغ ڈاکٹر فخر الحق نوری کے پی ایچ ڈی کے مقالے ''ن م راشد، تحقیقی و تنقیدی مطالعہ'' میں ملتا ہے یہاں ان کا طویل اقتباس قلمبند کیا جاتا ہے:

''اگر زمانی پھیلاؤ کے اعتبار سے دیکھا جائے تو راشد نے تنقید نگاری میں ایک طویل عمر صرف کی ان کے دستیاب تنقیدی مقالوں میں پہلا مقالہ اختر شیرانی کے ساتھ چند لمحے کے زیرِ عنوان گورنمنٹ کالج لاہور کی مجلسِ اردو کے دوسرے اجلاس

منعقدہ ۱۳ دسمبر ۱۹۳۱ء میں پطرس بخاری کے گھر پر پڑھا گیا۔۔۔ راشد کا آخری دستیاب مقالہ 'خسرو کی طلب' ہے جو انھوں نے اپنی وفات سے کچھ ہی عرصہ پہلے قلمبند کیا مگر انھیں اس کی طباعت کو دیکھنے کی مہلت نہ مل سکی۔ یہ مقالہ کراچی کے ادبی جریدے پاکستانی ادب، بابت اکتوبر، نومبر ۱۹۷۵ء میں شائع ہوا۔ پہلے اور آخری مقالے کی اشاعت کے بیچ چوالیس سال کا فصل پایا جاتا ہے۔۔۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ راشد کی تنقید نگاری کا یہ سفر چار دہائیوں سے بھی زیادہ عرصے کو محیط ہے۔'' (۱۲)

اس طویل اقتباس سے ن م راشد کے تنقیدی نظریات کے زمانی پھیلاؤ کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ راشد کا ایک اہم انٹرویو اردو میں 'ایک مصاحبہ ن م راشد کے ساتھ' کے عنوان سے ''لا=انسان'' کے ابتدائیے کی شکل میں موجود ہے جو راشد نے شکاگو یونیورسٹی کے کارلو کپولا، نیویارک یونیورسٹی کے ارشد حسین اور برکلے یونیورسٹی کے جان سپریٹ کو دیا اس میں بھی راشد کی تنقیدی صلاحیتیں بہت نمایاں ہیں۔ اس انٹرویو میں انھوں نے مختلف سوالوں کے جواب میں ہیئت، تکنیک، جدید ادب اور لفظوں کی اہمیت پر بحث کی ہے۔ ن م راشد کے تنقیدی نظریات مختلف ماہناموں کے اداریوں میں ہوں یا ان کے دیباچوں اور مقدموں میں، ان نظریات میں رسمی اور روایتی کلمات کی بجائے فن، اسلوب اور ہیئت پر بحث کی گئی ہے۔

حواشی

۱۔ حالی۔مولانا الطاف حسین۔ مقدمہ شعروشاعری۔لاہور: جدید بکڈپو، ۱۹۸۰ء۔ص ۳۶

۲۔ ن م راشد۔ ہیئت کی تلاش۔مشمولہ: ن م راشد ایک مطالعہ ۔کراچی: مکتبہ اسلوب، ۱۹۸۶ء۔ ص ۳۴۹

۳۔ ن م راشد۔لا=انسان۔لاہور: الشال نیپئر روڈ،طبع اول،جنوری ۱۹۹۹ء۔ص ۳

۴۔ سلیم اختر۔ڈاکٹر۔ نفسیاتی تنقید۔ لاہور: مجلس ترقی ادب،۱۹۸۶ء۔ص ۱۱۰

۵۔ ایضاً۔ص ۱۱۳

۶۔ ن م راشد۔ چند لمحے اختر شیرانی کی ساتھ۔مشمولہ: مقالاتِ راشد (مرتبہ شیما مجید)۔لاہور: الحمرا پبلشنگ،ستمبر ۲۰۰۲ء۔ص ۳۴۷، ۳۴۹

۷۔ ایضاً۔ص ۳۷۶

۸۔ غلام عباس۔ جاڑے کی چاندنی۔کراچی: انٹرنیشنل پریس، ۱۹۶۰ء۔ ص ۱۰

۹۔ پاکستانی ادب۔کراچی: جلد ۲شمارہ ۱۰، ۱۱،اکتوبر،نومبر ۱۹۷۵ء۔ص ۱۲۴

۱۰۔ شاہکار۔لاہور: جلد ۱شمارہ ۳،جون ۱۹۳۵ء۔ص ۲

۱۱۔ نوری۔ڈاکٹر محمد فخر الحق۔ن م راشد تحقیقی وتنقیدی مطالعہ ۔غیر مطبوعہ مقالہ برائے پی ایچ ڈی اردو، لاہور: پنجاب یونیورسٹی۔ ۱۹۹۷ء۔ص ۸۴۸

۱۲۔ ایضاً۔ص ۸۵۲

راشد کی شاعری: بغاوت یا نمائندگی

خرم علیم

A piece of poetry as opposed to prose is often misrepresented as personal or autobiographical when written in the first person. Khurram Aleem, in this essay tries to analyse whether Rashed's poetry is an expression of rebellion by his person, or is it a collective representation of the ethos of his age and time.

ن م راشد کی شاعری کو بغاوت کی مثال قرار دیا گیا جس میں طے شدہ روایات، عشق کے افلاطونی تصور اور مذہبی اعتقادات سے نہ صرف انحراف کیا گیا بلکہ ان کو یکسر تسلیم کرنے سے ہی انکار کر دیا گیا۔ اس سے دو قدم آگے بڑھتے ہوئے انھوں نے ان تمام نظریات کے خلاف مزاحمتی ردِعمل کا اظہار بھی کیا۔ کہا جاتا ہے کہ راشد کے نظریات مردم بیزاری سے شروع ہوتے ہیں اور مذہب بیزاری کی حدوں کو پار کرتے ہوئے آگے نکل جاتے ہیں۔ راشد کے حوالے سے تعینات میں لپٹی ہوئی روایتی تنقید کو ہی آلہِ کار کے طور پر استعمال کیا جاتا رہا۔ اسی لئے راشد کو ہمیشہ اس کے اپنے کہے ہوئے کا ذمہ دار قرار دیا گیا۔ کوئی بھی شاعر اپنے کہے کا خود ذمہ دار نہیں ہوتا، کیونکہ شاعر نمائندگی کر رہا ہوتا ہے۔ شاعرانہ شخصیت اور شاعر کی ذاتی شخصیت میں ایک واضح فرق ہوتا ہے۔ شاعرانہ ذہن ہمیشہ ان چیزوں اور نظریات کی نمائندگی کرتا ہے جو اس کے اپنے عہد، ماضی یا مستقبل کے متعلق ہوتے ہیں۔ شاعرانہ ذہن اور اسی شاعر کا فردی ذہن دو مختلف طریقِ کار سے کام کرتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ شاعر معاشرے کا اجتماعی ضمیر ہوتا ہے، شاعر کی تخلیقی

صلاحیتیں اس کی حساسیت کی بیضہ دانی میں نشو ونما پاتی ہیں اس لئے وہ اپنی عقل اور شعور کو ہمیشہ جذبے کے تابع رکھتا ہے۔ شاعرانہ عمل میں عقل (شعور) حساسیت اور نظریات ہمیشہ جذبات کی نگرانی اور سرپرستی میں اظہار کی سرحدوں تک پہنچتے ہیں۔ ہوسکتا ہے کسی معاشرے میں عقل، شعور، فہم اور حساسیت کی کمی ہو، مگر جذبات کی کمی نہ ہو، جذبات ہر فرد کے اندر بدرجہ اتم موجود ہوتے ہیں، ہر فرد جبلی سطح پر جذبات سے لبریز ہوتا ہے۔ یہ ایک الگ بحث ہے کہ اس کے جذبات کی نشو ونما اور تربیت ہوئی ہے یا نہیں، بلکہ یہ حقیقت ہے کہ وہ ان تمام جذبات کو اپنے پورے وجود کے ساتھ محسوس کر رہا ہوتا ہے جن کو وہ بیان کی سطح تک نہیں لاسکتا۔ ایسے میں کسی شاعر یا ادیب کی عمومی ذمہ داری یہ ہوسکتی ہے کہ ان عمومی جذبوں کی نمائندگی اپنی تخلیقات میں کر دے (جیسا کہ ہمارے ہاں اکثر شاعر ایسا کرتے ہیں اور سستی شہرت حاصل کرتے ہیں)۔ دوسری صورت یہ ہے کہ شاعر اپنے تربیت یافتہ جذبات، غیر معمولی شعور اور حساسیت کی اعلیٰ ترین سطح کو بروئے کار لاتے ہوئے ایسی تخلیقات کو جنم دے جو حقیقتاً کسی معاشرے کے تمام عمومی اور خصوصی نظامِ فکر اور نظامِ جذبات کی نمائندگی کرتی ہوں۔

میرے خیال میں راشد کی شاعری پر بغاوت کے جتنے بھی الزامات لگائے گئے وہ بے بنیاد ہیں۔ کیونکہ تنقید نگاروں نے بنیادی غلطی یہ کی کہ انھوں نے راشد کے کہے ہوئے کا ذمہ دار راشد کی ذات کو ہی قرار دیا۔ یہ واضح رہے کہ راشد کی بھی شاعرانہ شخصیت اور فردی شخصیت میں فرق ہے۔ راشد کی تمام بڑی تخلیقات اس کی شاعرانہ شخصیت اور شاعرانہ ذہن کی دین ہیں۔ اس سطح پر راشد ہمارے معاشرے کے مجموعی ماحول کی نمائندگی کر رہے تھے۔ راشد نے جو کچھ کہا وہ اپنی ذات سے نکل کر شاعرانہ ذات میں داخل ہونے کے باعث ممکن ہوا اس لیے اس سطح پر راشد معاشرے کی نمائندگی کر رہے ہیں نہ کہ محض اپنے ذاتی نظریات کی۔ جب افلاطون نے شاعروں سے ان کی تخلیقات کے بارے میں پوچھا کہ ان میں کیا کہا گیا ہے تو وہ عاجز آ گئے، کچھ نہ بتا پائے کہ ان کی تخلیقات کے کیا مفاہیم ہیں۔ اچھا ہوا کہ وہ اپنی ہی تخلیقات کی خود وضاحت کرنے نہیں بیٹھ رہے۔ وہ ایسا اس لیے نہیں کر پائے کہ شاعرانہ ذہن اور عام شخصی ذہن دو مختلف چیزیں ہیں اور

شاعر ان دونوں حالتوں کو مختلف اوقات میں بسر کر رہا ہوتا ہے۔

کہا جاتا ہے کہ راشد ایک باغی شاعر ہے جس نے مذہب، فلسفہ، عشق، شاعرانہ روایت اور مشرقی رسوم ورواج سے بڑے بے باک انداز میں بغاوت کی ہے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ راشد کی بغاوت میں تعمیری عنصر کم ہیں اور تخریب کاری اور توڑ پھوڑ کا عمل نسبتاً زیادہ ہے۔ مشرقی کلاسیکی رسوم و رواج، رہن سہن اور نظریات سے بغاوت راشد کی شاعری کا نمایاں ترین پہلو ہیں۔ ایسی فرسودہ رسم ورواج کو راشد نے کھلے بندوں تنقید کا نشانہ بنایا ہے۔

مذہب کے حوالے سے بھی راشد کی شاعری میں بغاوت موجود ہے۔ ناقدین نے بہت کوشش کی کہ وہ کسی طور اس قضیے کو حل کر سکیں لیکن آخر کار ایک ہی بات کہہ سکے کہ راشد باغی ہے اور فرد کی آزادی کا قائل ہے۔ فرد کی آزادی سے مراد یہ ہے کہ کسی بھی معاشرے کا ہر فرد اپنی سوچ، آدرش، نظریات اور شعوری سطح پر آزاد ہو اور وہ اپنی زندگی انہی نظریات کی پیروی میں بسر کرے۔ یہاں راشد کی شاعری میں وجودی عناصر شامل ہوتے ہیں اور اس وجودیت پسندی میں راشد فرد کی آزادی کا نعرہ بلند کرتے ہیں۔ مگر یہ وجودیت بھی ادھوری ہے کیونکہ راشد برصغیر کے تمام انسانوں سے، بہت زیادہ مایوس تھے۔ ان کی نظم 'تعارف' اس حوالے سے خاصی اہم ہے:

اجل ان سے مل
کہ یہ سادہ دل
نہ اہلِ صلوٰۃ اور نہ اہلِ شراب
نہ اہلِ ادب اور نہ اہلِ حساب
نہ اہلِ کتاب
نہ اہلِ کتاب اور نہ اہلِ مشیں
نہ اہلِ خلا اور نہ اہلِ زمیں
فقط بے یقیں

(تعارف)

اس نظم میں راشد انسانوں کا تعارف موت سے کروا رہے ہیں اور یہ پیغام دے رہے ہیں کہ یہ انسان حیوانیت کی سطح پر زندگی بسر کر رہے ہیں ان کی زندگی موت سے کہیں بہتر ہے۔ راشد اگرچہ ساری زندگی موت سے خوفزدہ رہے ہیں لیکن وہ موت کو ایک اعلیٰ چیز سمجھتے ہیں۔ اس لئے اعلیٰ وارفع کہ یہ زندگی کے دکھوں، جہالتوں اور بے شعوری کا خاتمہ کرتی ہے اس میں کوئی شک نہیں کہ راشد کی شاعری میں زندگی سے خوف نظر آتا ہے۔ اسی وجہ سے وہ زندگی سے فرار حاصل کرتے ہیں اور موت کی آغوش میں سو جانے کو اہمیت دیتے ہیں۔ یہ بظاہر دو متضاد چیزیں ہیں لیکن ذہنی طور پر بیمار آدمی زندگی سے بھی ڈرتا ہے اور موت سے بھی۔ وہ زندہ رہنا بھی چاہتا ہے لیکن اس کی زندگی موت سے بھی بدتر ہوتی ہے۔ اس لئے وہ اپنے ذہن میں خودکشی کے منصوبے باندھتا رہتا ہے مگر ان منصوبوں میں کامیاب بھی نہیں ہو پاتا۔ کیونکہ موت سے بھی اسے خوف ہے اور مرنے کے بعد کے 'مراحل' اسے موت سے بھی زیادہ خوفناک محسوس ہوتے ہیں۔ اس بیمار حالت میں وہ کبھی زندگی کی طرف بھاگتا ہے تو کبھی موت کی طرف۔ ان دونوں کو وہ گلے سے اس لئے نہیں لگا سکتا کہ اس کی قوتِ فیصلہ مفلوج ہو چکی ہے۔ ایک نظم میں کہتے ہیں:

اے میری ہم رقص مجھ کو تھام لے
زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں

(رقص)

کر چکا ہوں آج عزمِ آخری
میرا عزمِ آخری یہ ہے کہ میں
کود جاؤں ساتویں منزل سے آج
آج میں نے پا لیا ہے زندگی کو بے نقاب
آتا جاتا تھا بڑی مدت سے میں
ایک عشوہ ساز و ہرزہ کار محبوبہ کے پاس

اس کے تختِ خاک کے نیچے مگر
آج میں نے دیکھ پایا ہے لہو

(خودکشی)

''کود جاؤں ساتویں منزل سے آج'' کہنے والا راشد اب دیکھئے ایک اور نظم میں انسانوں کو کیا درس دے رہا ہے:

زندگی سے ڈرتے ہو
زندگی تو تم بھی ہو زندگی تو ہم بھی ہیں
آدمی سے ڈرتے ہو
آدمی تو تم بھی ہو آدمی تو ہم بھی ہیں
آدمی زباں بھی ہے آدمی بیاں بھی ہے
اس سے تم نہیں ڈرتے

(زندگی سے ڈرتے ہو)

اب ہمیں یہ فیصلہ کرنا ہے کہ کیا یہ راشد کے نظریات کا تضاد ہے یا انسانی جبلت ہے یا وسیع تر سطح پر اس عہد کا فرد ان تمام کیفیات سے گزر رہا تھا؟ کیا یہ متضاد کیفیات اس نے خود پیدا کی تھیں؟ کیا وہ اپنی منفی قوتوں کو تسخیر کرنے میں کامیاب ہو چکا تھا؟ کیا وہ خیر و شر کے اس معرکہ میں شکست کھا کر حواس باختہ ہو چکا تھا؟ وہ زندگی سے محبت بھی رکھتا ہے اور مرنا بھی چاہتا ہے یا وہ زندگی سے شدید نفرت کرتا ہے اور اس کو بسر بھی نہیں کرنا چاہتا اور مر بھی نہیں سکتا:

عہدِ پارینہ کا میں انساں نہیں
بندگی سے اس 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 لئے اب تھام لے

اے حسین اور اجنبی عورت مجھے اب تھام لے

(رقص)

کیا اس دور کے تہذیب یافتہ مہذب اور پڑھے لکھے انسان نے اپنے نفس کو اپنے قابو میں رکھنا نہیں سیکھا تھا۔ اس عہد کے شخص کو اپنے بارے میں یہ گمان تھا کہ وہ تمام اندھی جبلتوں سے اور حیوانیت سے مبرا ہو چکا ہے کیونکہ اس نے ذہنی، اخلاقی، تعلیمی اور فلسفیانہ سوچ میں بہت ترقی حاصل کر لی ہے اور اب اسے مذہب اور خدا کی ضرورت بھی نہیں۔ کیونکہ وہ حقیقت پسند ہے اس لئے اوہام میں کیوں بھٹکتا پھرے:

نہیں، اس دریچے کے باہر تو جھانکو

خدا کا جنازہ لئے جا رہے ہیں فرشتے

اسی ساحرِ بے نشاں کا

جو مغرب کا آقا تھا مشرق کا آقا نہیں تھا

(پہلی کرن)

یاد رہے راشد نے یہ نظم ایک نیگرو نظم سے متاثر ہو کر لکھی تھی۔ اس دور کا فرد یہ سمجھتا تھا کہ مذہب اوہام کی آماجگاہ ہے، ہمیشہ کمزور اور ضعیف العقیدہ غیر مہذب اور بے شعور لوگ اس کو مانتے ہیں۔ تو اب ہمیں یہ فیصلہ کرنا ہے کہ راشد اس عہد کے انسان کی کیفیات کو بیان کر رہا ہے یا اپنی ذاتی واردات کا اظہار کر رہا ہے۔ کیونکہ یہ مہذب انسان پہلی اور دوسری جنگ عظیم کے بعد بہت مجبور، بے بس اور لاچار ہو گیا تھا۔ اپنی تعلیم، تہذیب، شعور کی بالیدگی اور حقیقت پسندی پر اسے جتنا زعم تھا وہ خاک میں مل چکا تھا۔ اب وہ تنہا کھڑا تھا۔ نہ تو اس کے پاس مذہب کا سہارا تھا نہ معاشرتی رشتوں ناطوں کا اور اس کی خود ساختہ تہذیب اور حقیقت پسندی تو مٹی میں مل ہی چکی تھی۔ ایسے میں فکری اور ذہنی سطح پر یہ فرد در بدر پھرتا ہے۔ زندگی اسے پناہ نہیں دیتی اور موت اسے آغوش میں نہیں لیتی۔

اب یہی حقیقت پسندانہ اور مہذب شخص زندہ رہنے یا موت کو گلے لگا لینے کے ارادے باندھتا ہے اور توڑ دیتا ہے۔ اب اسے نہ زندگی حقیقت لگتی ہے نہ موت نہ مذہب نہ معاشرہ نہ تعلیم نہ تہذیب نہ شعور نہ آدرش بس لایعنیت کی دہلیز پر سسکتا ہوا کھڑا ہے۔ اب ہمیں یہ بھی جاننا ہے کہ راشد کی شاعری اس تمام پس منظر میں بغاوت ہے یا نمائندگی ہے۔ کیا اس کا ماحول اس کا خارج اس قدر پرسکون اور سہل تھا کہ وہ ذہنی اور جسمانی سطح پر پرسکون زندگی بسر کر سکتا۔

خارجی کیفیات پہلی اور دوسری جنگ عظیم انسانوں کی موت، معاشرتی رشتوں کی پامالی، ہوس، اندھی جبلت اور انسان کی بے وقعتی یہ ساری کیفیات راشد کے تخلیقی اور حساس ذہن کو لاحق تھیں۔ ایسے میں ایک عام فرد تو بغاوت کر سکتا ہے لیکن ایک بڑا تخلیق کار حالات کی سختیوں اور چیرہ دستیوں کو اپنے شعور اور تخلیق کی قوت بناتا ہے۔ وہ عام انسانوں کی طرح چیخ و پکار کر کے یا نعرے لگا کر یا خودکشی کر کے اظہار نہیں کرتا۔ بلکہ اس خارجی اور باطنی آسودگی کو اپنی تخلیقی قوت بناتا ہے اور اظہار کرتا ہے۔ اس دور میں خارجی صورتحال تمام انسانوں پر ایک جیسی تھی مگر ہر کوئی بیان کی سطح پر اس کا اظہار نہیں کر سکتا۔ راشد نے ایسا کیا ہے۔

میں اس عہد کے انسان کی زندگی کو فٹ بال کے ایک میدان سے تعبیر کرتا ہوں جس کا ایک پول زندگی کا تو دوسرا موت کا ہے۔ لیکن افسوسناک بات یہ ہے کہ اس عہد میں زندگی کی یہ گیند زیادہ تر موت کے پول میں رہی۔ تو یہاں ہمیں فیصلہ کرنا چاہیے کہ راشد کی شاعری میں زندگی اور موت کی یہ کشمکش اس عہد کی حقیقی صورتحال تھی جس کو اس نے بیان کیا ہے یا سراسر اس خارجی ماحول کی نمائندگی ہے۔ راشد کی شاعری کا نفسیاتی تجزیہ کرنے سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ راشد باغی نہیں بلکہ اپنے عہد کی خارجی و باطنی صورتحال کا نمائندہ ہے۔ اسی نمائندگی کی ایک آخری مثال دیکھیے:

الٰہی تیری دنیا جس میں ہم انسان رہتے ہیں

غریبوں جاہلوں، مُردوں کی، بیماروں کی دنیا ہے

یہ دنیا بے کسوں کی اور لاچاروں کی دنیا ہے

ہم اپنی بے بسی پر رات دن حیران رہتے ہیں
ہماری زندگی اک داستاں ہے ناتوانی کی۔۔۔
اسی غور و تجسس میں کئی راتیں گزاری ہیں
میں اکثر چیخ اٹھتا ہوں بنی آدم کی ذلت پر
جنوں سا ہو گیا ہے مجھ کو احساسِ بضاعت پر
ہماری بھی نہیں افسوس، جو چیزیں ''ہماری'' ہیں
کسی سے دور یہ اندوہِ پنہاں ہو نہیں سکتا
خدا سے بھی علاجِ دردِ انساں ہو نہیں سکتا

(انسان)

ن م راشد کی شاعری میں فکری مزاحمت کے چند پہلو

تنویر صاغر

The Progressive Writers' Movement, in its shift of preference for themes, had paved a new path for talented poets like Rashed. However, Rashed was criticised as being profane in his treatment of themes. Tanveer Saghir views Rashed's poetry in a different, more positive perspective on his one hundredth birth anniversary.

عجلت پسندی کے رویے نے ہمارے عہد کی اجتماعی زندگی میں جس نوع کی صارفیت اور جہل کی خلاؤں پر حکومت کرتی بے حسی کو جنم دیا ہے، اس کی گونج ہمارے معاشرے کی اجتماعی نفسیات میں رواں دواں ہے۔ اور حسیات کے ساتھ ساتھ تاریخ و تہذیب کی غلط سمت میں بھٹکتے انسان کے آشوب اور اذیت کا نوحہ اس عہد کے لکھنے والوں میں بہت کم ملتا ہے۔ کیوں کہ جہاں اپنے اندر اور باہر کے متن کو پڑھنے اور پرکھنے کی صلاحیت مفقود ہو جائے وہاں شعور اور لاشعور کے مضافات میں تخلیقی حرارتوں کو روندنے والی کئی سرگرمیاں اس تخلیق کے میدان کو جنگ کا میدان بنا دیتی ہیں۔ اقبال کے بعد انسان کے وجدان، حسیات اور تعقلات کی حشر گاہ کے اس المیے کا بیان جن شاعروں میں بہت نمایاں ملتا ہے، ان میں ن م راشد کا نام سرفہرست ہے۔ تخلیق کے تمام طے شدہ مظاہر سے کی جانے والی شاعری لفظ و معنی کی دنیا سے بے نیاز ہو کر آوازوں، حرکتوں اور تمام تر حسی مدرکات سے لیس جس بسیط و عریض جمالیاتی آفاق کی آبادکاری کرتی ہے، اس آفاق کی چھاؤں میں سرگرداں آج کا انسان، ان کی شاعری کا موضوع ہے۔ ہمارے اس عہد کے مسائل و

وسائل سے پیدا ہونے والی افسردگی، سیاسی، معاشرتی اور تہذیبی دھند میں لپٹے انسان کا المیہ راشد کے بے مثال تخلیقی جذب، فکری انہماک اور تخیل کی جست کے ساتھ ہمارا استقبال کرتا ہے۔

جب معاشرے میں چار سو مفاہمت کی فضا راہ پا چکی ہو، ایسے حالات میں مزاحمت کی بات کرنا بڑا عجیب سا دکھائی دیتا ہے۔ بیشتر تخلیق کار اس احتجاجی موسم میں زندہ تو ہیں مگر خاموشی کے ساتھ۔ راشد اپنے کئی معترضین کے لئے ناپسندیدہ شخصیت تھے۔ فکر کے فروغ میں اقرار اور انکار کے راستے ہی سب سے زیادہ معاونت کرتے ہیں۔ اور یہی ایک ایسا منطقہ ہے جہاں معترضین معمولی سی مشقت کے سہارے اپنے گرد و پیش میں 'تبدیلی کے احساس' یا 'احساس کی تبدیلی' سے عاری اپنی روایتی فکر پر غور کرنے کے قابل ہو سکتے ہیں۔ راشد نے معاشرتی اقدار، مذہبی اخلاقیات، سیاسی و احتجاجی رویوں اور نو آبادیاتی پہلوؤں پر بڑی دلیری سے ضربیں لگائی ہیں جنھیں نظر انداز کرنا ممکن نہیں۔ ساٹھ کی دہائی میں فرانز فینن کی کتاب "The wretched of the earth" نے لوگوں کی توجہ اس جانب مرکوز کرائی کہ تیسری دنیا کے پسماندہ ممالک میں ظلم، استحصال اور تشدد نے کس انداز میں ان ممالک کو ثقافتی، تہذیبی اور سماجی سطح پر کھوکھلا کر دیا ہے۔ سارتر نے تو دیباچے میں یہ بھی لکھا کہ:

> ''تشدد کے زخموں کا علاج اخلاق کے اظہار سے ممکن نہیں۔ انھیں تو محض تشدد ہی مندمل کر سکتا ہے۔۔۔ اور ہمارے ساتھ محض یہ ہوا کہ ماضی میں ہم تاریخ بناتے تھے۔ اب ہم پر تاریخ بن رہی ہے۔''

تا حال بھی ہماری فکری قیادت ملکی برآمدات میں شامل ہے۔ جہاں استحصال زدگان کے لئے احتجاج اور مزاحمت واحد راستے ہیں۔ راشد کی شاعری میں فکری آزادی اور داخلی خود مختاری ایسے موضوعات ہمیں احساس دلاتے ہیں کہ محکوم قوم کے اعمال اور اندازِ فکر کس طرح صاحبِ اقتدار کے پاؤں تلے مسخ ہوتے ہیں۔ ان کی شاعری کی بابت ردِ نو آبادیاتی رویے اور احتجاج نے محض دانش ورانہ نقطۂ نظر کا اظہار نہیں بلکہ ان کا اسلوب بھی اس مزاحمتی عمل میں شامل ہے۔ وہ انگریزوں سے نفرت کا اظہار یوں کرتے ہیں:

زندگی تیرے لئے بستر سنجاب و سمور
اور میرے لئے افرنگ کی دریوزہ گری

راشد کی شاعری میں جن مسائل کو پیش کیا گیا ہے اور ردِ عمل کے ہنگام میں جو احتجاج اور مزاحمتی رویہ ملتا ہے۔ وہ ان کی معاشرے سے اٹوٹ وابستگی کا ثبوت ہے۔ ان کا باغیانہ لب و لہجہ ان کی شاعری کی نظریاتی سمت بھی متعین کرتا ہے۔ ان کے ہاں سیاسی، مذہبی، غرض کہ ہر نوع کی بالادستی کے خلاف بغاوت ملتی ہے۔ ان کی شاعری، ان کے عصر کو سمجھنے، پرکھنے اور نئے مظاہر دریافت کرنے کا فریضہ بھی سرانجام دیتی ہے۔ اور اس کے ساتھ ساتھ نئے انسان کے ذہنی و جذباتی، سماجی اور روحانی مسائل کا حوالہ بھی ملتا ہے۔ انھوں نے انسان کے داخلی و روحانی ہیجانات اور اس سے مربوط انفرادی و اجتماعی مسائل کا بھی احاطہ کیا ہے۔

یہ بات بلا خوفِ تردید کی جا سکتی ہے کہ ہر عہد کی بڑی شاعری میں ایک خاص نوعیت کی معاشرتی شکست و ریخت، فکری کج روی اور تہذیبی و سماجی اقدار کے نشانات موجود ہوتے ہیں اور یہ سامراج دشمنی کے خاص رویے اس عہد کے سیاسی و ادبی منظر نامے کی نمائندگی کرتے ہیں۔ راشد کے ہاں مذہبی انتہا پسندی کے بجائے انسان دوستی، اعلیٰ انسانی و اخلاقی اقدار اور معروضی حالات کی بے سمتی اور بے بسی کے مقابلے میں خواب و افکار کے جہان میں بسیرا کرنے پر اصرار درحقیقت آدرش پسندی کے مختلف حوالے ہیں۔

راشد جدید نظم کا شاعر ہے جس کے یہاں نو آبادیاتی نفسیات کو بڑے منطقی اور استدلالی انداز میں دیکھنے اور پرکھنے کا انداز ملتا ہے۔ یہ بات بھی بجا طور پر درست ہے کہ ان کی شاعری کے پس منظر میں مایوسی، لایعنیت، بے سمتی اور داخلیت کا ایک بھرپور حوالہ ملتا ہے مگر یہ سب رویے نو آبادیاتی معاشرے کی سائیکی کا بھی تو حصہ ہیں۔ بہر حال راشد کے شاعرانہ نظام میں اس نو آبادیاتی سائیکی کا جواز مذہب سے بے زاری اور عدم اعتماد کی صورت میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ راشد کے اس ردِ نو آبادیاتی رویوں، آدرش پسندی اور احتجاج کے تین اہم پہلو ہیں۔

ایک پہلو تو مذہب سے بے زاری اور بغاوت ہے۔ ان کے خیال میں مسلمانوں کی

غلامی اور فکری معذوری کا باعث یہ مذہب ہی ہے۔ ان کے خیال میں مذہب فرد کی آزادی کو سلب کر لیتا ہے اور اسے فکری طور پر مفلوج کر دیتا ہے۔ اور فرد ساری زندگی ہر شے سے بے نیاز ہو کر مذہب کے تحفظات میں مصروف رہتا ہے۔ وہ جمود کا شکار، مذہب کے خاتمے کی خواہش رکھتے ہیں، اور اس کا برملا اظہار بھی کرتے ہیں۔ ان کے ہی اس تصور کے پس منظر میں موجود انسان کی بے بسی، بے حسی، نجی مفادات، ناانصافی اور معاشرتی بے اعتدالیاں ہیں۔

نظم 'مکافات' میں خدا سے تعلق کا حوالہ ملتا ہے مگر بعد میں وہ یہ کہتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں:

کیوں دعائیں تیری بے کار نہ جائیں
تیری راتوں کے سجود اور نیاز
(اس کا باعث مرا الحاد بھی ہے)

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

اسی مینارے 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 ملائے حزیں
ایک عفریت اداس
تین سو سال کی ذلت کا نشاں

ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی
(دریچہ کے قریب)

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

شبنمی گھاس پہ دو پیکرِ یخ بستہ ملیں،
اور خدا ہے تو پشیماں ہو جائے
(اتفاقات)

بنالی اے خدا، اپنے لئے تقدیر بھی تو نے
اور ہم انسانوں سے لے لی جرأتِ تدبیر بھی تو نے
خدا سے بھی علاجِ دردِ انساں ہو نہیں سکتا

اس غور و تجسس میں کئی راتیں گزاری ہیں
میں اکثر چیخ اٹھتا ہوں بنی آدم کی ذلت پر
(انسان)

دوسرا پہلو عشق و محبت کے مروجہ تصور کو انسانی جبلتوں سے گرانا ہے۔ جیسے ''داشتہ''، ''سرگوشیاں''

تجھ سے وابستگیِ شوق بھی ہے

ہو چلی سینے میں بیدار وہ دلسوزی بھی
مجھ سے مہجورِ ازل جس پہ ہیں مجبورِ ازل!
نفسِ خود بیں کی تسلی کے لیے
وہ سہارا بھی تجھے دینے پر آمادہ ہوں
تجھے اندوہ کی دلدل سے جو آزاد کرے
کوئی اندیشہ اگر ہے تو یہی
ترے ان اشکوں میں اک لمحے 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
(داشتہ)

تیسرا پہلو سیاسی بغاوت ہے جو ایشیائی ممالک پر برطانوی سامراج کے تسلط سے متصل ہے۔ اس نوع کا احتجاج ان کے دیگر معاصرین کے ہاں بھی دکھائی دیتا ہے مگر راشد نے استعاراتی و علامتی انداز میں اسے آفاقیت بخشی ہے وہ یوں کہ یہ نظمیں آج بھی غیر ملکی قبضوں کی داستان کا خوب صورت نمونہ بن جاتی ہیں۔ ان نظموں میں سیاسی زوال کا نوحہ بھی کہتے ہیں اور ''ایران میں اجنبی'' کی زیادہ تر نظمیں نہ صرف ایران کے سیاسی و سماجی ماحول کی عکاس ہیں بلکہ پوری دنیا کے مظلوم طبقات کی نمائندہ ہیں۔ وہ ایشیا کے تمام محکوم ممالک کی محرومیوں کا تذکرہ بھی

کرتے ہیں اور ہندوستان کے حالات کو استعاروں اور علامتوں میں پیش کرتے ہیں:

اس کا چہرہ، اس کے خدوخال یاد آتے نہیں
اک برہنہ جسم اب تک یاد ہے
اجنبی عورت کا جسم
میرے ''ہونٹوں'' نے لیا تھا رات بھر
جس سے اربابِ وطن کی بے بسی کا انتقام
وہ برہنہ جسم اب تک یاد ہے!
(انتقام)

ایک لمحے کے لئے دل میں خیال آتا ہے
تو مری جان نہیں
بلکہ ساحل کے کسی شہر کی دوشیزہ ہے
اور ترے ملک کے دشمن کا سپاہی ہوں میں
(بیکراں رات کے سناٹے میں)

وہ حسیں اور دور افتادہ فرنگی عورتیں
تو نے جن کے حسن روز افزوں کی زینت کے لیے
سالہا بے دست و پا ہو کر بنے ہیں تار ہائے سیم و زر
ان کے مردوں کے لئے بھی آج اک سنگین جال
ہو سکے تو اپنے پیکر سے نکال
(زنجیر)

ں کے علاوہ دیگر کئی نظمیں ایسی صورتِ حال کا اشاریہ ہیں مثلاً 'پہلی کرن'، 'من و
ت'، 'کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم'، 'تیل کے سوداگر'، 'کیمیا گر'، 'درویش' وغیرہ

ے عہد کا ایک بڑا المیہ یہ ہے کہ فکری انجماد اپنی انتہا کو پہنچ چکا ہے۔ ثقافتی بے-
س جزیرے کی نمائندگی اور اشتہار باز نفسیات کے حامل اس معاشرے میں راشد
ں مزاحمت اور ردِ نوآبادیاتی سیاق و سباق کا نہایت عمدہ اور تخلیقی اظہار ہے۔
میں اس شاعری میں نئی دانش وری کی تلاش، فکری اثاثے سے نئے خیالات کا
ے کے شعور سے نئے تصورات کی نمو پذیری اور زندگی کی بے معنویت کے منظم
سیاسی و قومی بدحالی اور استعماری تسلط کے خلاف فکری مزاحمت ایسی متنوع جہات
ں کے مصنوعی دائروں کے اختتام اور کسی حد تک انسانی عناصر کی بحالی کا جتن کرتی
ہم آج بھی دوچار ہیں۔ کیوں کہ آج بھی ہماری تہذیبی و ثقافتی شناخت کو مسخ
بڑی ثابت قدمی اور استقلال سے مختلف حربے آزمائے جا رہے ہیں۔ اس سیاق
ری کی معنویت مزید دو چند ہو جاتی ہے کہ ان کا مزاحمتی احساس تہذیب و ثقافت
ے جرأت رکھتا ہے جہاں بدلتے ہوئے تہذیبی مظاہر اپنی وحدت کو قائم رکھتے ہیں۔
ں افزائش میں ایسے دانش وروں اور تخلیق کاروں کی ضرورت ہے جن سے فیض
سلی طور پر پہچانا جائے۔

حسن کوزہ گر

ذوالکفل حیدر

'Hasan Koozagar' is a poem written in four parts by Rashed and considered to be one of the finest Urdu poems of the twentieth century. Zulkifil Haider, a senior at LUMS has tried to critically evaluate and understand this complex poem about love, life and the creative process.

'حسن کوزہ گر' راشد کی ایک نہایت ہی اہم نظم اور فکری و فنی اعتبار سے ایک شاہکار ہے۔ 'حسن کوزہ گر' کو راشد کے ہاں وہ مقام حاصل ہے جو 'مسجد قُرطبہ' کو اقبال کی اُردو شاعری میں ہے۔ 'حسن کوزہ گر' چار حصوں پر مشتمل ہے اور ہر حصہ دوسرے حصے سے پیوستہ ہونے کے ساتھ ساتھ اپنی جگہ ایک مکمل نظم بھی ہے۔

اس نظم کے تین بنیادی موضوعات ہیں: عشق، تخلیق اور تخلیقی عمل اور زندگی اپنی پوری سفاکی اور ہمہ گیری کے ساتھ۔ یہ نظم شعری تخلیق ہونے کے ساتھ ساتھ ایک داستان بھی ہے۔ اس داستان کے پانچ اہم کردار ہیں اور چند ایک ضمنی کردار بھی۔ اہم کرداروں میں حسن کوزہ گر، جہاں زاد، لبیب، سوختہ بخت اور نوجوان حسن شامل ہیں۔ یہ ایک ایسی نظم ہے جس نے جدید اُردو شاعری کے لئے نئے راستوں کی نشاندہی کی۔

میں اپنی اس گفتگو کو فقط اس نظم کے موضوعات تک محدود رکھوں گا اور ان پر مختصر اُروشنی ڈالوں گا۔ ''تعلق'' راشد کے ہاں ایک نہایت ہی اہم موضوع ہے۔ اس نظم میں تعلق فقط مادی سطح

کا نہیں بلکہ اس کو ایک روحانی جہت بھی حاصل ہے۔ جس نے اس جذبے کو حسن کے لئے عشق میں تبدیل کر دیا ہے۔ نظم کے پہلے اور دوسرے حصے میں اس جذبے کو اس نظم کے کردار ''حسن'' نے اپنی روح کی گہرائی سے محسوس کیا ہے اور اسی جذبے کی شدت نے اس کی شخصیت، اس کی سوچ اور اس کے باطن کو متاثر کیا ہے۔ جہاں زاد کے عشق میں حسن کی تڑپ، بے چینی، اضطراب، وحشت اور خواہشِ حصول جنون کی صورت اختیار کر لیتی ہے:

کسی خستہ جاں رنج بر گُوزہ گر کے لیے
ایک ہی رات وہ گہر بار تھی
کہ جس سے ابھی تک ہے پیوست اس کا وجود ـــــ
اس کی جاں اس کا پیکر
مگر ایک ہی رات کا ذوق دریا کی وہ لہر نکلا
حسن گُوزہ گر جس میں ڈوبا تو اُبھرا نہیں ہے!

اور اس کے بعد یہ عشق ایک نئے مرحلے میں داخل ہوتا ہے۔ اب اس عشق میں ایک فاصلہ، بے نیازی، بے یقینی اور بیزاری کا بھی عنصر شامل ہو جاتا ہے اور وارفتگی، بے ترتیبی اور جمود میں کمی آجاتی ہے۔ اس مرحلے پر شاعر محبوب کو ایک حقیقی رخ سے دیکھتا ہے اور فقط عشق کے سحر میں مبتلا نہیں رہتا بلکہ اس عشق کے اپنی زندگی پر اثرات کو بیان کرتا ہے اور اس کا تجزیہ کرتا ہے:

میں جو لوٹا ہوں تو وہ سوختہ بخت
آ کے مجھے دیکھتی ہے
دیر تک دیکھتی رہ جاتی ہے
میرے اس جھونپڑے میں کچھ بھی نہیں ـــــ
کھیل اِک سادہ محبت کا
شب و روز کے اِس بڑھتے ہوئے کھوکھلے پن میں جو کبھی

کھیلتے ہیں
کبھی رو لیتے ہیں مل کر، کبھی گا لیتے ہیں،
اور مل کر کبھی ہنس لیتے ہیں
دل کے جینے کے بہانے کے سوا اور نہیں ـــــ

ایسا کرتے ہوئے وہ تعلق کے مختلف مراحل کو بیان کرتا ہے۔ اس کا جذبہ ایک گہری سوچ اور فکر میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ محبوب سے ملنے کی امید ایک دوری کے تعلق میں بدل جاتی ہے اور تعلق کا محض ایک تصور قائم ہوتا ہے۔ مگر یہی تصور پھر ایک حقیقی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ جس میں اس کے محبوب کی ایک اپنی الگ پہچان، ترجیحات اور اپنی دنیا ہے۔ نظم کے اسی حصے میں لبیب نام کا ایک رقیب بھی شامل ہوتا ہے۔ جس کا وجود حسن کو جہاں زاد سے بدگمان کر دیتا ہے۔ یہاں رقیب کا کردار اُردو شاعری میں ایک نئے طریقے سے پیش کیا گیا ہے۔ حسن کو لبیب سے احساسِ رقابت، حسد یا رشک نہیں ہوتا، بلکہ وہ بھی رقیب کو اپنی طرح جہاں زاد کے آگے بے وقعت تصور کرتا ہے:

نہیں یہ سچ ہے ـــــ میں ہوں یا لبیب ہو
رقیب ہو تو کس لیے تری خود آگہی کی بے ریا نشاطِ ناب کا

حسن، جو پہلے اپنے آپ کو جہاں زاد کے عشق میں فنا کر چکا تھا، اب اس کے اندر ایک انا اور self conciousness جنم لیتی ہے اور وہ اپنے نفس، اپنے وجود اور اس سے جُڑی تخلیق کو محبوب سے مختلف اور اس کے وجود سے مقدم تصور کرتا ہے:

میں سب سے پہلے ''آپ'' ہوں
اگر ہمیں ہوں ـــــ تُو ہو اور مَیں ہوں ـــــ پھر بھی مَیں
ہر ایک شے سے پہلے آپ ہوں!

یہ احساس اس کے اندر محبوب سے فاصلہ، تلخی اور بیزاری پیدا کر دیتا ہے اور یہی بیزاری اور محبوب کی نشاط کی طلب اس کے لئے رقیب کو بھی بے حیثیت اور unthreatening

کر دیتی ہے۔مگر رقیب جو کہ محبوب کے تصور سے وابستہ ہے، حسن کو ایک تحریک فراہم کرتا ہے وہ تحریک جو تخلیق کے لئے مہمیز کا کام دیتی ہے اور وہ اس مثلثِ قدیم کی الجھن میں قید سا ہو کے رہ جاتا ہے۔اب محبوب کا وصال اتنا اہم نہیں رہتا اور ایک لامتناہی انتظار اور لا حاصلی کی شکل اختیار کر لیتا ہے:

جہاں زاد،
ایک تُو اور ایک وہ اور ایک مَیں
یہ تین زاویے کسی مثلثِ قدیم کے
ہمیشہ گھومتے رہے
کہ جیسے میرا چاک گھومتا رہا
مگر نہ اپنے آپ کا کوئی سراغ پا سکے ـــــ
مثلثِ قدیم کو مَیں توڑ دوں، جو تُو کہے، مگر نہیں
جو سحر مجھ پہ چاک کا وہی ہے اِس مثلّثِ قدیم کا

اس نظم میں دوسرا اہم موضوع تخلیق اور تخلیقی عمل ہے۔راشد کے ہاں تخلیق کو عشق پر ایک درجہ فوقیت حاصل ہے۔نظم کے پہلے حصے میں شاعر تخلیق کا ذکر کرتا ہے اور تحریک کی موجودگی اور اس کے ابتدائی اثرات پہ بات کرتا ہے۔ابتدائے تخلیق اور اس میں پیش آنے والے کرب ناک مراحل کو بیان کرتا ہے۔تخلیق سے دوری اور ذہن و جاں پہ جمود طاری ہونے کا تذکرہ کرتا ہے۔اس کیفیت کی تکلیف، بے چینی اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی بے یقینی کو بیان کرتا ہے۔اس کے ساتھ ساتھ تخلیق کے جوہر کی وجہ سے حسن کی ذات پر ایک نہ ختم ہونے والی مستقل گھبراہٹ، بے سکونی اور حزن کے اثرات کا ذکر بھی موجود ہے۔تخلیق کی ضرورت اور اس کی بقاء کے لئے اک خلش کا ہونا ضروری ہے۔ نظم کے آخری حصے میں شاعر اپنی تخلیق کی نشانیوں اور ان کی اہمیت کا اثبات کرتا ہے۔شاعر خود آگہی کے مقام پہ ہے:

"وہ آنکھیں ہمیں ہیں جو اندر کھلی ہیں"

تمہیں دیکھتی ہیں، ہر اِک درد کو بھانپتی ہیں
ہر اِک حُسن کے راز کو جانتی ہیں

اس کے علاوہ اظہار کے کرب یعنی (دردِ رسالت) پر بھی روشنی ڈالتا ہے۔آخری حصے میں راشد نے ایک تخلیق کار کی کہانی کو زمان و مکاں کی حدود سے ماورا دیکھا ہے۔وہ جانتا ہے کہ وقتِ موجود کی طرح ہزاروں برس بعد بھی پرکھنے والے، اس کی تخلیق کے مداح، اس کرب کی تہہ تک نہیں پہنچ سکتے جو تخلیق کا باعث ہے۔حسن کو بحیثیت خالق اپنی تخلیق کے inspirational ہونے کے باوجود لوگوں کی کم فہمی کا ادراک ہے:

انھیں کیا خبر کس دھنک سے مرے رنگ آئے ـــــ
انھیں کیا خبر کون سی تتلیوں کے پروں سے؟
انھیں کیا خبر کون سے حُسن سے؟
کون سی ذات سے، کس خدوخال سے
مَیں نے گُوزوں کے چہرے اُتارے؟

تخلیق کار اپنی تخلیق کے اندر زندہ ہے جو باقی رہنے والی ہے۔تخلیق کار مر سکتا ہے مگر تخلیقی عمل اور تخلیق کو دوام حاصل ہے۔عہد بہ عہد ہر تخلیق کار اس دردِ رسالت کے رشتے سے منسلک ہیں:

اور اب اس جگہ وقت کی صُبح ہونے سے پہلے
یہ ہم اور یہ نوجواں گُوزہ گر
ایک رویا میں پھر سے پروئے گئے ہیں!

تیسرا اہم موضوع زندگی کی حقیقت ہے۔زندگی جس میں طلب اور جستجو کے ساتھ ساتھ سفّاکی، بے مہری اور تلخی بھی ہے، جذبات، حالات اور ترجیحات کی ناپائداری شامل ہے۔یہ نظم انسانی زندگی میں مختلف رشتوں، تعلقات ان کی اہمیت، نوعیت اور ان کے بدلتے ہوئے رنگوں کا بیان بھی ہے۔زندگی اپنے تمام تر واقعات اور ترتیب کے ساتھ بھی فقط ایک حادثات کا سلسلہ

ہے شاعر کو اس میں نشاط کے ساتھ ساتھ بے راہ روی کا شعور بھی ہے۔ عشق اپنی خواب ناک کیفیت، سحر اور رنگین احساسات کے باوجود بھی میدانِ عمل میں زندگی کی سفاک حقیقتوں سے نبرد آزما ہونے میں دشواری اور صبر آزما مراحل سے دوچار ہوتا ہے۔ اس نظم میں زندگی کو ایک silent but active force دکھایا گیا ہے جو اپنی آہستہ روی کے ساتھ ہر چیز، جذبہ، حقیقت اور خواب و خیال کو بدل دیتی ہے انسان کو ایک نہ ختم ہونے والی کشمکش، اضطراب اور نا آسودگی دے جاتی ہے:

حرف سرحد ہیں، جہاں زاد، معانی سرحد
عشق سرحد ہے، جوانی سرحد
اشک سرحد ہیں، تبسّم کی روانی سرحد
دل کے جینے کے بہانے کے سوا اور نہیں ——

(دردِ محرومی کی،
تنہائی کی سرحد بھی کہیں ہے کہ نہیں؟)

راشد کے ہاں زندگی کی اہمیت تخلیقی عمل سے مربوط ہے اور تخلیق کے بغیر بقاء و فنا بھی محض ایک تصوراتی کھیل ہے۔ اس نظم کی ایک اور قابلِ ذکر بات، راشد کا اندازِ بیاں اور زبان کا تخلیقی استعمال ہے۔ ان کی تراکیب مثلاً مشکِ قدیم، غمزدہ دیوتا، خوابوں کے سیال کوزے، دستِ چابک کے پتلے وغیرہ، اُردو شاعری کو ایک نیا جہانِ تخلیق فراہم کرتی ہیں۔ راشد کے استعارے اور تراکیب ایک نئی فکری کائنات کا پتہ دیتے ہیں، اور صاف امیجری میں مدد کرتے ہیں۔ ان کے استعاروں سے wanting to say more کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ راشد پہ کی گئی گفتگو کو سمیٹتے ہوئے ہم چند اور اہم باتوں کا تذکرہ کر سکتے ہیں۔ راشد کی اس نظم کے دوسرے اور تیسرے حصے میں ابہام زیادہ ہے اور نظم کئی چھوٹے ٹکڑوں پر مشتمل ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جیسے راشد بہت کچھ کہنا چاہتے ہوں اور اپنی زندگی کے تجربے کو اس نظم میں سمو دینا چاہتے ہوں۔ ان دونوں حصوں میں منطقی تسلسل کم ہے مگر ان حصوں میں خیالات و کیفیات ایک

زیریں اور غیر محسوس لہر سے جُڑے ہوئے ہیں۔

آخر میں، میں یہ کہنا چاہوں گا کہ راشد کے ہاں تکمیل کا تصور نہیں ہے۔ راشد کے ذہن و فکر کو اتنی وسعت ہے کہ ان کے خیالات کا سلسلہ کہیں بھی حد بندی کا قائل نہیں ہے۔ نہ ہی ان کی فکر کسی ایک نقطے پہ جامد ہوتی ہے۔ راشد کے ہاں تکمیل کا تصور مادّی تکمیل سے ماورا ہے:

تمنا کی وسعت کی کس کو خبر ہے جہاں زاد لیکن
تُو چاہے تو مَیں پھر پلٹ جاؤں اُن اپنے مہجور کوزوں کی جانب
گِل و لا کے سوکھے تغاروں کی جانب

راشد ایک ہمہ جہت شخصیت کے مالک ہیں اور ان کی یہ وسعت ان کی شاعری میں جا بجا نظر آتی ہے۔ یقیناً ان کی شاعری کا یا ان کے خیالات پہ کسی ایک مخصوص نظریۂ فکر کا اطلاق کرنا ان کی شاعری کے ساتھ نا انصافی کرنا ہے۔ ان کی شاعری آفاقی موضوعات اور عالمگیر جذبات کی حامل ہے۔ شاید اسی لیے حمید نسیم نے کہا ہے کہ راشد عالمی سطح کے شاعر ہیں۔

وضاحت

از یاسمین راشد حسن

میں اس بات کو واضح کرنا چاہتی ہوں کہ میرے والد
ن۔م۔ راشد نے کبھی بھی یہ خواہش نہیں کی تھی کہ انکی
میت کو آگ کے سپرد کیا جائے۔

جب ۱۵ اکتوبر ۱۹۷۵ میں میرے والد حرکتِ قلب بند ہو
جانے سے فوت ہوئے تو میری سوتیلی والدہ شیلہ نے جو کہ
باپ کی جانب سے اطالوی اور والدہ کی طرف سے انگریز ہیں مجھے
فون کیا کہ میرے والد کی دل کے دورے سے وفات ہوگئی
ہے۔ میں نے فوراً مانٹریال سے لندن روانہ ہونے کی تیاری
شروع کر دی۔ اسی دوران میرے چچا فخر محمد ماجد کا لاہور
سے فون آیا کہ شیلہ میت کو پاکستان بھیجنے کی تیاری
نہیں کر رہی بلکہ لندن ہی میں آگ کے سپرد کر رہی ہے۔
اور میں اور فاروق بھی ابے اس حرکت سے منع کریں۔
جیسے ہی مجھے یہ خبر ملی میں نے پریشانی کی حالت میں
شیلہ کو دوبارہ فون کیا کہ ہم سب رشتہ داروں کی یہ
رائے ہے کہ انہیں سپردِ آگ نہ کیا جائے۔ ہمارا معاشرہ اس

بات کی اجازت نہیں دے گا۔ شیلہ فوراً بولی کہ راشد
کی یہ خواہش تھی اور وہ وہی کرے گی جو انکی خواہش تھی۔
اور یہ کہ چند ماہ پہلے جب شیلہ کے اپنے والد (جو اطالوی
تھے) انکی میت سوزی کی گئی تھی تو میرے والد نے شیلہ سے یہ
کہا تھا کہ "What a nice, quiet way to go!"
اسی لیئے انکی یہ خواہش پوری کرنا چاہتی ہے۔ میں نے فوراً
لندن روانہ ہونے کا ارادہ ترک کر دیا کیونکہ میں اپنے والد
کی میت کو اس حالت میں نہیں دیکھ سکتی تھی۔

چند روز بعد میں نے شیلہ کو فون پر پوچھا کہ کیا انکی
کوئی آخری رسومات کی ادائیگی کے بارے میں تحریر کردہ کاغذ
ہے تو اس نے بتایا کہ لکھا ہوا تو کچھ بھی نہیں ہے مگر یہ کہ
اس نے انکی خواہش کو پورا کیا ہے۔ اور یہ کہ میرے بھائی
شہریار جنکی عمر صرف 27 برس تھی اس نے بھی شیلہ کے
ساتھ تعاون اور اتفاق کیا ہے۔ شیلہ کو چاہیے تھا کہ
میرے چچا ماجد کی بات سنتی۔ شہریار کم عمری اور
زیادہ وقت امریکہ میں رہائش کی وجہ سے اس بات

کی اہمیت کو میں جان سکا تھا۔ میں اور شہریار جب آخری بار ابا جان سے نومبر 1974 میں برسلز میں شہری کے گھر پر ملے تو انہوں نے ہم سے ذکر کیا کہ ڈاکٹر کہہ رہے ہیں کہ اب انکا دل کمزور ہو رہا ہے اور معلوم نہیں اب کتنی دیر اور زندگی ہوگی۔ لیکن انہوں نے میت سوزی کے بارے میں کسی سے کچھ نہیں کہا تھا۔ انکا آخری خط جو انہوں نے ہم سب بہنوں اور بھائی کو 1975 کے شروع میں لکھا تھا اور ہم سب کے جائیداد میں جو بھی حصے بنتے تھے انکے بارے میں لکھا اور اپنی صحت جو خراب ہو رہی تھی اسکا بھی ذکر کیا۔ مگر اپنی میت کو آگ کے سپرد کرنے کا کوئی ذکر بھی نہیں کیا تھا۔ اور اگر فوت ہونے سے چھ مہینے پہلے جب شیلہ کے والد کی میت سوزی ہوئی تھی اور اگر انہوں نے یہ بات پسند کی تھی تو یہ ہمارے چچا صاحب اور ہم سب سے بھی اسکا ذکر ضرور کرتے۔ کیونکہ انکی شروع سے عادت تھی کہ ہر ایسی بات ہم سب سے کہہ دیتے تھے۔

میرے والد بھی چلے گئے، چچا صاحب بھی چلے گئے اور میرا بھائی بھی اللہ کو پیارا ہو گیا اور میں اس دکھ میں ہوں کہ ہم کیوں اس وقت شیلہ کو نہ روک سکے۔ اس نے میرے والد کی عظمت اور دانائی کو نہ سمجھا اور اس نازک وقت میں اپنی ضد پر اڑی رہی۔ اور اس نے یہ جاننے کی کوشش نہ کی کہ اسکے اس قدم سے میرے والد کی ذات کو، انکے مذہبی عقیدے کو، انکے سامعین کو اور ان پر تحقیقی کام کو کیا کیا خسارہ پہنچے گا۔

2 مارچ 2010

وضاحت

یاسمین راشد حسن

This piece of writing by Rashed's daughter, Yasmin Rashed Hassan was sent by her to be read out at the event marking Rashed's Centenary Celebrations at LUMS. She believes that Rashed's cremation was not willed by the poet himself but was a decision taken by his wife after his death.

میں اس بات کو واضح کرنا چاہتی ہوں کہ میرے والد ن م راشد نے کبھی یہ خواہش نہیں کی تھی کہ ان کی میت کو آگ کے سپرد کیا جائے۔

جب ۱۰ اکتوبر ۱۹۷۵ء کو میرے والد حرکتِ قلب بند ہو جانے سے وفات پا گئے تو میری سوتیلی والدہ شیلا راشد نے جو کہ والد کی طرف سے اطالوی اور والدہ کی طرف سے انگریز ہیں، نے مجھے فون پر ان کے انتقال کی اطلاع دی۔ میں نے فوراً مانٹریال سے لندن روانہ ہونے کی تیاری شروع کر دی۔ اسی دوران میرے چچا فخر ماجد کا لاہور سے فون آیا کہ شیلا میت کو پاکستان بھیجنے کی تیاری نہیں کر رہی بلکہ وہ انہیں لندن ہی میں نذرِ آتش کرنے کا ارادہ رکھتی ہے، اس لیے میں (یاسمین راشد حسن) اور فاروق اسے ایسی حرکت سے منع کریں۔ جیسے ہی مجھے یہ خبر ملی میں نے پریشانی میں شیلا کو دوبارہ فون کیا اور اسے بتایا کہ ہم سب رشتہ داروں کی یہ رائے ہے کہ انہیں نذرِ آتش نہ کیا جائے، ہمارا معاشرہ اس بات کی اجازت نہیں دے گا۔ شیلا نے فوراً جواب دیا کہ راشد کی یہی خواہش تھی اور وہ وہی کرے گی جو ان کی خواہش تھی۔ اور یہ کہ چند ماہ پہلے جب شیلا کے اپنے والد (جو اطالوی تھے) کی میت سوزی کی گئی تو میرے والد نے شیلا سے یہ کہا تھا کہ "what a nice, quiet way to go." اس لیے ان کی یہ خواہش پوری کرنا چاہتی ہے۔ میں نے فوراً لندن روانہ ہونے کا ارادہ ترک کر دیا

کیونکہ میں اپنے والد کی میت کو اس حالت میں نہیں دیکھ سکتی تھی۔

چند روز بعد میں نے شیلا سے فون پر پوچھا کہ کیا ان کی آخری رسومات کی ادائیگی کے بارے میں کوئی تحریر کردہ وصیت ہے تو اس نے بتایا کہ لکھا ہوا تو کچھ بھی نہیں ہے مگر یہ کہ اس نے ان کی آخری خواہش کو پورا کیا ہے۔ اور یہ کہ میرا بھائی شہریار جس کی عمر اس وقت صرف ۲۷ برس تھی اس نے بھی شیلا کے ساتھ تعاون اور اتفاق کیا ہے۔ شیلا کو چاہیے تھا کہ وہ میرے چچا ماجد کی بات سنتی، شہریار کم عمری اور زیادہ وقت امریکہ میں رہائش کی وجہ سے اس بات کی اہمیت کو نہیں سمجھ سکا تھا۔ میں اور شہریار جب آخری بار ابی جان سے نومبر ۱۹۷۲ء میں برسلز میں شیری کے گھر پر ملے تو انہوں نے ہم سے ذکر کیا کہ ڈاکٹر کہہ رہے ہیں کہ اب ان کا دل کمزور ہو رہا ہے اور معلوم نہیں اب کتنی دیر اور زندگی ہے لیکن انہوں نے میت سوزی کے بارے میں کسی سے کچھ نہیں کہا تھا۔ ان کا خط جو انہوں نے ہم سب بہنوں اور بھائی کو ۱۹۷۵ء کے شروع میں لکھا تھا اور ہم سب کے جائداد میں جو بھی حصے بنتے تھے، ان کے بارے میں لکھا تھا اور اپنی صحت، جو خراب ہو رہی تھی اس کا بھی ذکر کیا، مگر اپنی میت کو آگ کے حوالے کرنے کا کوئی ذکر تب بھی نہیں کیا تھا۔ اور اگر انتقال سے چھ مہینے پہلے جب شیلا کے والد کی میت سوزی ہوئی تھی اور اگر انہوں نے یہ بات پسند کی تھی تو وہ ہمارے چچا ماجد اور ہم سب سے بھی اس کا ذکر ضرور کرتے کیونکہ ان کی شروع سے یہ عادت تھی کہ وہ ہر ایسی بات ہم سب سے کہہ دیتے تھے۔

میرے والد بھی چلے گئے، چچا ماجد بھی چلے گئے اور میرا بھائی بھی اللہ کو پیارا ہو گیا اور میں اس دکھ میں ہوں کہ ہم کیوں اس وقت شیلا کو نہ روک سکے۔ اس نے میرے والد کی عظمت اور دانائی کو نہ سمجھا اور اس نازک وقت میں اپنی ضد پر اڑی رہی اور اس نے یہ جاننے کی کوشش نہ کی کہ اس کے اس فیصلے سے میرے والد کی ذات، ان کے مذہبی عقیدے کو، ان کے قارئین کو اور ان پر ہونے والے تحقیقی کام کو کیا کیا نقصان پہنچے گا۔

مارچ ۲۰۱۰ء

تاثرات

ن م راشد

حمید اختر

ن م راشد یقیناً ایک عہد ساز شاعر تھے، وہ اردو شاعری میں آزاد نظم (فری ورس) کے بانی کے طور پر ہمیشہ یاد رکھے جائیں گے، انھوں نے اظہار اور ہیئت کے لحاظ سے متعدد تجربات کئے، راشد کی شاعری کا زمانہ وہ ہے جب برصغیر میں ترقی پسند مصنفین کا طوطی بولتا تھا، شاعروں کی ایک پوری نسل اس تحریک سے متاثر ہوئی، فیض احمد فیض، اسرار الحق مجاز اس دور کے نمایاں شاعر تھے۔ بعد میں معین احسن جذبی، جان نثار اختر، ساحر لدھیانوی، علی سردار جعفری اور ایسے بہت سے شعراء نے بامقصد اور ترقی پسند شاعری کو ذریعہ اظہار بنایا۔ راشد نے اپنے لئے الگ راستے کا انتخاب کیا اور اختر شیرانی کی طرح خالص شاعری پر توجہ مرکوز کی، اس کے ہاں کہیں کہیں اس وقت کے سیاسی اور معاشی حالت کا تذکرہ بھی ملتا ہے مگر یہ محض جھلکیوں کی حیثیت رکھتا ہے، موضوعات میں بھی زیادہ تنوع نہیں ہے البتہ ہیئت میں اس نے بڑے تجربے کئے، بہر حال اردو شاعری کے کسی بھی تذکرے میں اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا اور اس کی کاوشوں کو ہمیشہ یاد رکھا جائے گا۔

ن م راشد

کشور ناہید

راشد صاحب سے مکالمہ بڑا معنی خیز ہوتا تھا۔ وہ سنجیدہ آدمی تھے جو اپنی شاعری اور موجود شعری روایت پر تنقیدی تناظر کے ساتھ تجزیہ کرتے تھے۔ راشد صاحب نے ''ماورا'' میں اپنی ابتدائی شاعری کا تعارف ملکی زندگی کے مربوط استعارے کے طور پر کرایا تھا کہ یہ وہ زمانہ تھا جب دوسری جنگِ عظیم نے ساری ثقافتوں اور تہذیبوں کو دھندلایا ہوا تھا۔

''ایران میں اجنبی'' کی نظمیں چونکہ زیادہ تر ان کے ایران میں قیام کے پس منظر میں لکھی گئی ہیں، ان نظموں میں وہ مجموعی طور پر موجودات اور مظاہر سے فرد کے ذہنی، جذباتی اور مادی روابط کے مسائل کو اپنی شاعری کے مواد کا مخزن سمجھتے ہیں۔ ''ایران میں اجنبی'' کے دیباچے میں لکھتے ہیں کہ: ''انسان کی مجموعی پستی اور ذات، فقر اور بیماری نے کبھی وہ ہمہ گیری اختیار نہیں کی جو ہمارے زمانے نے کر لی ہے۔'' شعور کی نئی رو اور تخلیقی محاورے کی جستجو کا یہ پہلا قدم، راشد صاحب نے اٹھایا تھا۔ وہ غالب کے شیوۂ فکر سے زیادہ تعلق رکھتے تھے۔

معروف معاصرین میں وہ اکیلے تھے جو مکالماتی انداز میں خواب دیکھتے بھی تھے اور دکھاتے بھی تھے۔ نظم چاہے 'خواب لے لو' ہو کہ 'مجھے وداع کر' کہ 'اے غزالِ شب' یا 'زندگی سے ڈرتے ہو'، سب نظموں میں اپنے آپ سے بھی الجھتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

ن م راشد

سلیم آغا قزلباش

ن م راشد ایک ایسا کوزہ گر ہے جو شعری مواد کی چکنی مٹی کو جب نظم کے چاک پر گھماتا ہے تو روایتی ساخت میں ڈھلنے والے خیالات کے ظروف اچانک اپنی ہیئتِ کذائی میں تبدیلی پیدا کر لیتے ہیں اور یوں ایک منفرد صورت گری کا انداز ابھر آتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ ن م راشد کی شاعری فقط بغاوت، احتجاج، اجنبیت، فرد کی بے چہرگی یا شعری ڈکشن کے اعتبار ہی سے توجہ طلب نہیں ہے، انھوں نے خارج کو باطن کی آنکھ سے دیکھنے کی سعی کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے شعری تلازموں، علامتوں اور استعاروں میں ایک انوکھا پن جھلکتا ہے۔ روایت کے سخت خول کو ن م راشد کی شاعری نے جگہ جگہ سے چھید دیا ہے اور یوں اردو نظم کو ایک نئے فکری و فنی زاویۂ نظر کی روشنی سے متعارف کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ میرے نزدیک یہی فکری و فنی وصف ان کی نظم گوئی کی اصل پہچان ہے۔

ن م راشد کی شاعری

احمد ہمیش

بات اس قضیہ سے کیوں نہ شروع کی جائے کہ ''ماورا''، ''ایران میں اجنبی''، ''گماں کا ممکن'' اور ''لا = انسان'' کے شاعر ن م راشد کی شاعری ہزار اہمیتوں کے باوجود کسی عدالتی کیس یا مقدمہ کی مثل تفہیم اور عدم تفہیم کے درمیان معلق ہو کے رہ گئی۔ اس میں ن م راشد کے مقدر کی خرابی کم، ہماری اردو شاعری میں مقبولیت یا شہرت کے norm کی زیادہ پائی گئی۔ اگر مقبولیت و شہرت کی اساس کسی تصور پر ہوتی تب بھی صورتِ حال ناگوار تو نہ ہوتی۔ لیکن بغیر تصور کے محض norm پر مقبولیت و شہرت کو شاعری کے مقدر پر طاری کرنے سے ہی تو ہماری لگ بھگ ایک کی اردو شاعری (غزل و نظم) سمیت غارت ہوگئی۔

سوائے اس کے کہ ن م راشد کے حوالہ سے کم فہم نقادوں نے ان کی نظمیہ شاعری کے متعلق قاری کے ذہن میں کچھ ایسی گرہیں ڈال دیں کہ مسئلہ خبط ہو گیا۔ مثلاً یہ کہ کیا اردو میں نظم آزاد کی بنیاد رکھی ن م راشد نے، اگر رکھی تو اسے تسلیم کر لینے میں کیا حرج تھا! آخر ان کا کوئی تاریخی دستاویزی موقف تو ہوگا، جبھی تو انھوں نے ایک یقینی دعویٰ کیا۔

یوں سمجھا جائے کہ ن م راشد کی فردیت اس قیمتی پرفیوم کی طرح تھی، جسے مچھلی بازار سے بچا کے لئے چلنا تھا۔ اس کڑے مرحلہ میں ان کا اسلوب نتھرے ہوئے پانی یا ڈِسٹل واٹر کی مثل قاری اور نقاد کی نظر میں آیا:

میں انساں ہوں لیکن
یہ نو سال جو غم کے قالب میں گزرے
حسن کوزہ گر آج اک تودۂ خاک ہے
جس میں نم کا اثر تک نہیں ہے

منفرد شاعر ـــــــ ن م راشد

ڈاکٹر ناہید قاسمی

محققین کے مطابق باقاعدہ اردو نظم کا آغاز ۱۷۵۰ء کے لگ بھگ نظیر اکبر آبادی سے ہوا۔ پھر ایک صدی سے زیادہ کے طویل وقفے کے بعد، انجمن پنجاب کی جدید شاعری کی تحریک سے ۱۸۷۴ء میں صنفِ نظم کو مقبولیت حاصل ہوئی۔ تب نئے انداز کی پابند نظموں کا رواج ہوا۔ پچاس ساٹھ برس بعد ۱۹۳۵ء کے آس پاس سے تصدق حسین خالد کے ذریعے نظم آزاد کو اردو ادب میں اپنا لیا گیا، جسے ن م راشد نے ترقی اور مقبولیت کی راہ پر گامزن کیا۔ انھوں نے اسے ایسا نکھار دیا کہ غزل کے احیاء کا بھرپور دور ہونے کے باوجود، اچھے اور نامور شعرا نے اسے بھی اپنانا شروع کر دیا۔ بالآخر اکثر شعرا نے نظم آزاد میں اپنے افکار و خیالات کے تسلسل اور روانی کو شعری خوبیوں کے ساتھ، برقرار رکھنے میں سہولت محسوس کی۔ وجہ یہ تھی کہ اب انھیں اپنے خیالات کے لامتناہی سلسلے کے آگے بند نہیں باندھنا پڑتے تھے۔

اردو شاعری میں نظم آزاد کا آغاز ہو چکا تھا اور حالات اس کے موافق جا رہے تھے کہ ایسے میں ن م راشد، جو جدید اعلیٰ تعلیم سے بہرہ مند ہو چکے تھے اور مشرقی روایات کی مضبوط بنیاد رکھنے کے ساتھ ساتھ مغربی ادبی رجحانات سے بھی بخوبی واقف تھے، اور بیرون ملک قیام نے بھی اثرات ڈالے تھے، تو ان سب عوامل نے انھیں ۱۹۳۲ء کے بعد پابند نظمیں کہنا چھوڑ کر، پرکشش آزاد نظم تخلیق کرنے کی طرف مائل کیا۔ تب انھوں نے اس نئی صنفِ شاعری پر تصدق حسین خالد سے زیادہ محنت کی۔ راشد کی بحریں رواں ہیں اور تازگی لئے ہوئے ہیں۔ ان کے موضوعات بھی

مختلف اور منفرد ہیں۔ اردو شاعری میں پہلی بار انھوں نے مغربی طرز کا ردم شامل کیا۔ مثلاً نظم 'اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے' میں۔ راشد نے نئے نئے موضوع کے لئے نیا اسلوبِ بیان اپنایا اور نئی ترکیبیں اور نئی علامتیں بھی اختراع کیں۔ ان کی خاص پہچان یہ ہے کہ زندگی کے حقائق کو داخلی کیفیتوں سے ہم آہنگ کیا۔ یوں ان کی نظموں میں شعور و احساس گھل مل گئے اور ان کی نظم کو متاثر کن بنا گئے۔ مثلاً نظم 'دریچے کے قریب' میں۔ یہ درست ہے کہ کہیں کہیں ان کی پیکر تراشی ابہام کو چھونے لگتی ہے، لیکن زیادہ تر وہ اپنا مطلب سمجھانے میں کامیاب رہے ہیں۔ آغاز میں اظہار کے پیرائے بھی بوجوہ کچھ اجنبی اجنبی سے ہیں اور لگتا ہے کہ یہ نظمیں جیسے صرف خواص کے لئے ہوں۔ لیکن وقت کے ساتھ روانی آتی گئی۔

''ماورا'' راشد کا سب سے زیادہ پسند کیا جانے والا شعری مجموعہ ہے۔ ''ایران میں اجنبی'' کی شاعری پر عجمی اثرات واضح ہیں۔ جبکہ ''لا = انسان'' میں ویسا شکوہ اور خوف باقی نہیں رہا۔ اب وہ پرسکون لہجے میں کہتے ہیں: ''زندگی تو تم بھی ہو، زندگی تو ہم بھی ہیں''۔ سیاسی حالات میں تبدیلی نے بھی ان کا اضطراب کم کیا۔ اس لئے اب انھیں بہتری کی امیدیں ہیں۔

راشد کی نظموں کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ وہ مکمل اکائی کی صورت میں ہیں۔ اگر کوئی مصرع ادھر اُدھر کر دیں تو خیال کا تسلسل مجروح ہو جاتا ہے۔ راشد نے استعاروں اور علامتوں کو ذہانت سے استعمال کیا اور نظم آزاد کو خوبصورتی دی۔ میرے نزدیک، ان کی ذہانت نے ان سے پُر سلیقہ گہرے طنز سے بھرپور نظمیں بھی کہلوائی ہیں۔ احساس اور طنز کو یوں تو ہر بڑے شاعر نے سلیقے سے برتا ہے لیکن راشد کی نظموں میں اس طنز کی تلخی زیادہ ہے جو اپنے اثر میں جکڑ لیتی ہے۔

مجموعی طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ راشد کا مخصوص اسلوب بیان اور ان کے افکار کا بلند معیار انھیں اردو شاعری میں منفرد اور قابلِ قدر مقام دیتا ہے۔

۶ اسسٹنٹ ریجنل ڈائریکٹر، آل پاکستان ریڈیو، پشاور، ۱۹۴۹-۱۹۴۷ء

۷ ڈائریکٹر پبلک ریلیشنز، ریڈیو پاکستان ہیڈکوارٹرز، کراچی، ۱۹۵۰-۱۹۴۹ء

۸ ریجنل ڈائریکٹر، ریڈیو پاکستان، پشاور، ۱۹۵۲-۱۹۵۰ء

۹ انفارمیشن آفیسر، یونائیٹڈ نیشنز ہیڈکوارٹرز، نیویارک، ۱۹۵۶-۱۹۵۲ء

۱۰ ڈائریکٹر، یو-این انفارمیشن سینٹر، جکارتہ، انڈونیشیا، ۱۹۵۸-۱۹۵۶ء

۱۱ ڈپٹی ڈائریکٹر، یو-این انفارمیشن سینٹر، کراچی، ۱۹۵۹-۱۹۵۸ء

۱۲ ڈائریکٹر، یو-این انفارمیشن سینٹر، کراچی، ۱۹۶۱-۱۹۵۹ء

۱۳ انفارمیشن آفیسر، یو-این ہیڈکوارٹرز، نیویارک، ۱۹۶۶-۱۹۶۱ء

۱۴ ڈائریکٹر، یو-این انفارمیشن سینٹر، واشنگٹن ڈی سی، ۱۹۶۶ء

۱۵ انفارمیشن آفیسر، یو-این ہیڈکوارٹرز، نیویارک، ۱۹۶۷-۱۹۶۶ء

۱۶ ڈائریکٹر، یو-این انفارمیشن سینٹر، تہران، ایران، ۱۹۷۳-۱۹۶۷ء

۱۷ ڈائریکٹر، یو-این انفارمیشن سینٹر، تہران، ایران، ۱۹۷۴-۱۹۷۳ء

کتابیات

۱ ضیاء الحسن۔ ڈاکٹر۔ ن م راشد: شخصیت اور فن۔ اسلام آباد: اکادمی ادبیات پاکستان، ۲۰۰۸ء

۲ نیا دور۔ کراچی: شمارہ ۷۱۔ ۷۲۔ ن م راشد نمبر، پاکستان کلچرل سوسائٹی، س ن

۳ شعر و حکمت۔ حیدرآباد، انڈیا: ن م راشد نمبر، مکتبہ شعر و حکمت، ۱۹۷۱ء

ن م راشد، صد سالہ جشنِ ولادت
لمز میں منعقد ہونے والی تقریب کی روداد

لاہور یونیورسٹی آف مینجمنٹ سائنسز (LUMS) کے زیر اہتمام جدید اردو نظم کے نامور اور منفرد شاعر ن م راشد کے صد سالہ جشنِ ولادت کے سلسلہ میں ایک ادبی تقریب کا اہتمام کیا گیا۔ ۱۶ اپریل ۲۰۱۰ء کی شام منعقد ہونے والی اس تقریب میں ہندوستان کے نامور دانشور، ادیب اور نقاد جناب شمس الرحمٰن فاروقی لمز کی دعوت پر خصوصی طور پر تشریف لائے۔ ان کے علاوہ اسلام آباد سے پروفیسر فتح محمد ملک اور کراچی سے جناب مبین مرزا بھی راشد کی شخصیت اور فن پر گفتگو کے لیے موجود تھے۔ اس شام یونیورسٹی کے اساتذہ اور طلبہ کے علاوہ اسلام آباد سے افتخار عارف اور لاہور سے انتظار حسین، مسعود اشعر، ڈاکٹر خورشید رضوی، ڈاکٹر تبسم کاشمیری، سہیل عمر، عابد حسن منٹو، مستنصر حسین تارڑ، غلام حسین ساجد، ڈاکٹر سعادت سعید، ڈاکٹر محمد سلیم ملک، ڈاکٹر ضیا الحسن، ڈاکٹر عزیز ابن الحسن، پروفیسر طارق زیدی اور امجد طفیل جیسی کئی نمایاں علمی و ادبی شخصیات اور ن م راشد کی صاحبزادی نسرین راشد اور ان کے چند دیگر قریبی اعزہ و اقارب نے بھی تقریب میں شرکت کی۔

تقریب کے باقاعدہ آغاز سے قبل ہی ہال میں ن م راشد کی چند نادر و نایاب تصویروں کا سلائڈ شو پسِ پردہ موسیقی کے ساتھ چل رہا تھا، جس میں دکھائی گئی بعض تصویریں پہلی بار منظرِ عام پر آئیں اور حاضرین کی دل چسپی کا باعث بنیں۔ یاسمین حمید نے نظامت کے فرائض انجام دیے اور تقریب کا باقاعدہ آغاز کرتے ہوئے انھوں نے مقررین کا مفصل تعارف کروایا۔ ن م راشد کے حوالے سے بات کرتے ہوئے انھوں نے کہا کہ ''ن م راشد نے اردو شاعری کو نیا رخ

اور نئی حسیّت سے متعارف کروایا۔ ان کی شاعری میں فکری وسعت اور ہمہ گیری اور پیچیدہ موضوعات کے ساتھ شعری آہنگ اور لب ولہجہ کے شکوہ نے انھیں اقبال کے بعد کی اردو شاعری میں ایک ممتاز حیثیت عطا کی ہے۔ کسی بھی زبان کے ادب میں ایک نئی صنف میں اس قدر کامیاب تجربہ کرنا کہ وہ آنے والے وقت اور آئندہ نسلوں کے لیے ایک مثالی اور فعال حیثیت اختیار کرلے کوئی معمولی واقعہ نہیں۔ اس کے لیے مہارت اور اعتماد تو چاہیے ہی مگر بہادری اور عہد پیماوژن اور غیر معمولی بصیرت کی بھی ضرورت ہے۔ اس طرح کے لوگ اپنے زمانے میں نہیں مگر آنے والے وقتوں میں دریافت کیے جاتے ہیں اور وقت خود ان کی اہمیت کی تصدیق کرتا چلا جاتا ہے۔ میرے خیال میں راشد بیسویں صدی کے نہیں اکیسویں صدی کے شاعر ہیں۔ یہ میں رسماً نہیں کہہ رہی بلکہ راشد کی شاعری پر آئندہ نسلوں کے ردِعمل کو محسوس کرنے کے بعد کہہ رہی ہوں۔ میں نے نئی نسل کے بہت ذہین طالب علموں کے ساتھ بہت وقت گزارا ہے اور محسوس کیا ہے کہ وہ یک سطحی ہلکی پھلکی شاعری سے ذرا سی دیر کو محظوظ تو ہوتے ہیں لیکن متاثر نہیں ہوتے۔ راشد کی شاعری جب تہ در تہ پرتیں کھلنے کے بعد معنویت کی ایک نئی دنیا کا انکشاف کرتی ہے تو نئے عہد کی تمام تر پیچیدگیوں میں گھرا ہوا نیا ذہن اسے اپنے حسی دائرے میں زیادہ سہولت کے ساتھ شامل کرلیتا ہے۔ یہ میرا ذاتی تجربہ ہے اور میں نے اسے بہت شدت کے ساتھ محسوس کیا ہے۔ میری آواز بہت نحیف سہی لیکن اس بات کے اظہار کو میں اپنی ذمہ داری سمجھتی ہوں۔''

لمز کے بی ایس سی سالِ سوم کے باصلاحیت طالب علم ذوالکفل حیدر نے راشد کی مشہور نظم 'حسن کوزہ گر' کا تجزیاتی مطالعہ پیش کرتے ہوئے کہا کہ 'حسن کوزہ' گر کو راشد کے ہاں وہی مقام حاصل ہے جو اقبال کی شاعری میں 'مسجدِ قرطبہ' کو حاصل ہے۔ اس نظم کے بنیادی موضوعات ہیں: عشق، تخلیق، تخلیقی عمل اور زندگی۔ یہ نظم شعری تخلیق ہونے کے ساتھ ساتھ ایک داستان بھی ہے۔ نظم کے موضوعات کے حوالے سے بات کرتے ہوئے انھوں نے کہا کہ 'تعلق' راشد کے ہاں ایک نہایت اہم موضوع ہے، اس نظم میں تعلق فقط مادی سطح کا نہیں بلکہ اس کو ایک روحانی جہت بھی حاصل ہے جس نے اس جذبے کو 'حسن' کے لیے عشق میں تبدیل کردیا۔ جہاں زاد کے عشق میں

حسن کی تڑپ، بے چینی، اضطراب اور وحشت، جنوں کی صورت اختیار کرلیتی ہے۔ ذوالکفل حیدر کی معیاری تحریر اور ان کا اندازِ بیان پسند کیا گیا۔ ان کا مضمون اسی مجلّہ میں ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔

کراچی سے آئے ہوئے مہمان مقالہ نگار مبین مرزا نے ''ن م راشد اور عہد جدید کا انسان'' کے موضوع پر گفتگو کرتے ہوئے کہا کہ ''جدید اردو شاعری میں راشد پہلا شاعر ہے جو ہمارا تعارف عہدِ جدید کے انسان سے کراتا ہے۔ لیکن راشد کا یہ انسان مغرب کا نہیں، مشرق کا انسان ہے۔ راشد نے یہ تعارف اتنا جامع اور بھرپور انداز سے کرایا ہے کہ ہم جدید انسان کے ظاہری خدوخال ہی سے نہیں بلکہ اس کے مزاج کی جزئیات، فکری تصورات اور وجودی مطالبات کے ساتھ ساتھ اس کے روحانی پدر پا تک سے واقف ہوجاتے ہیں۔ صرف یہی نہیں بلکہ اس تعارف کے نتیجے میں اس جدید انسان سے ہم اپنے عصر کی انسانی صورتِ حال کا ربط قائم کرنے اور اس تناظر میں اپنی زندگی کی معنویت اخذ کرنے میں کسی دشواری کا سامنا نہیں کرتے۔ میری ناچیز رائے یہ ہے کہ جدید اردو شاعری کے تناظر میں یہ اعزاز راشد کے سوا کسی دوسرے شاعر کے حصے میں نہیں آتا۔ جب ہم یہ بنیادی بات جان لیتے ہیں تو اس کے نتیجے میں دو سوالوں سے دوچار ہوتے ہیں۔ اول یہ کہ آخر عہدِ جدید کا انسان ہے کیا؟ اور دوسرے یہ کہ راشد کو اس کے تعارف کی ضرورت کیوں پیش آئی۔ یہ دونوں سوالات یوں تو پوچھنے کو بہت سادگی سے پوچھ لیے گئے ہیں لیکن امرِ واقع یہ ہے کہ ان میں سے پہلے سوال کا جواب معلومہ انسانی تاریخ کی سب سے زیادہ ہنگامہ خیز اور تغیر آشنا صدی، یعنی بیسویں صدی کی بدلتی ہوئی انسانی صورتِ حال کا احاطہ کرتا ہے اور دوسرا سوال ہمارے شعر وسخن کے اس موڑ سے متعلق ہے جس کے بعد ہمارے ادب کے موضوعات ہی نہیں بلکہ پیرایۂ اظہار اور صورتِ بیان تک بہت کچھ بدل گیا۔۔۔ عہدِ جدید کا انسان کیا ہے اس سوال کا جواب پانے کے لیے ہمیں اس سے قبل ایک اور سوال پر غور کرنا ہے، یہ کہ خود عہدِ جدید کیا ہے؟ اتنی بات تو ہم سب جانتے ہیں کہ modern age یا modern era کی اصطلاح ادب میں سیاسیات اور فلسفے کے ذریعے آئی ہے اور ہم نے بہت سی دوسری چیزوں کی طرح یہ اصطلاح بھی، اس کا معنیٰ، اس کے تناسبات اور اطلاقات کی صورتیں بھی مغرب سے لی

ہیں اور اس پر برا ماننے کی کیا بات ہے ہم نے تو جدید عہد بھی مغرب ہی سے لیا ہے۔ کلیسا کی اتھارٹی کا چیلنج ہونا، تہذیبِ مغرب کی نشاۃِ ثانیہ، فرد کی آزادی، مساوی انسانی حقوق کا نعرہ، اقتدارِ اعلیٰ سے خدا کی معزولی، نظریوں اور فلسفوں کے بعد خود انسان کا مرکزِ کائنات کا تصور غرض مغرب کے پاس تو کیا کیا جواز نہ تھا عہدِ جدید کا غلغلہ بلند کرنے کے لیے۔ لیکن میں سوچتا ہوں کہ ہم کس بل پر اس میدان میں اترے تھے اور کس پونجی کے سہارے ہم نے مصر کے اس بازار کا رخ کیا تھا۔ تو ہم دیکھتے ہیں، یہ تھیں وہ بنیادیں جن کے بل پر مغرب نے عہدِ جدید میں قدم رکھا اور پھر دیکھنے والوں نے دیکھا کہ عہدِ جدید کا کیا کیا استقبال ہوا، مغرب میں ہی نہیں، خود ہمارے ہاں بھی۔ سلیم احمد کے بقول مشرق ہار گیا۔ میں سوچتا ہوں آخر مشرق کیوں ہارا۔ آدمی میں بھی کیا کیا کمزوریاں ہوتی ہیں۔ دکھ کے تجربے کو کس قدر سادہ لوحی سے جاننے اور سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ مشرق کی ہار کا سوال مجھے مسلسل تکلیف دیے جاتا ہے اور پھر میری ملاقات اقبال سے ہوتی ہے۔ تب مجھ پر یہ کھلتا ہے کہ اقبال نے مشرق و مغرب کے تصادم کو گرفت کیا ہے، پھر میں دیکھتا ہوں کہ مشرق و مغرب کا تصادم تو راشد کے ہاں بھی پوری شدت سے ابھرتا ہے لیکن اقبال کی طرح اس کا سیاق و سباق روحانی و تہذیبی نہیں بلکہ سیاسی و مادی ہے اور وہ اس لیے کہ جدید انسان کا سارا سروکار اور اس کے تمام تر مسائل انھی دو بنیادوں پر استوار ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے بقول راشد کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے اپنی روح کو سیاسی و مادی نظریوں کے پاس رہن نہیں رکھا، یہ واقعی بہت اہم ہے۔ اس کے علاوہ ایک اور اہم واقعہ ہے جو ہم سے توجہ چاہتا ہے۔ دیکھیے عجیب بات ہے کہ ساری جدت طرازی، بغاوت، سیکولرازم اور کایا کلپ کے باوجود راشد کے اندر سے روایتی اور مشرقی آدمی رخصت نہیں ہوا، بلکہ مجھے یوں لگتا ہے کہ کچھ وقت کے لیے یہ آدمی ایک سمندر میں چلا جاتا ہے اور راشد کو آزاد چھوڑ دیتا ہے لیکن راشد جب بھی اپنے شعری تجربے میں ان مسائل کی طرف پلٹتے ہیں جو مشرقی تہذیب، اس کی اقدار، اس کے نظامِ معاشرت سے تعلق رکھتے ہیں تو یہ آدمی یک بیک جاگ اٹھتا ہے اور راشد کے قوائے ذہنی پر ہی نہیں بلکہ ان ذہنی رویوں اور دلی احساسات پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔ مثلاً ہم دیکھتے ہیں 'میں اسے واقفِ الفت نہ کروں'، 'عہدِ وفا'،

'گناہ' اور 'محبت' ایسی نظموں میں عشق کے وہی افلاطونی خیالات جو مشرق کے مخصوص ذہنی رجحان سے عبارت سمجھے جاتے ہیں، ایک زیریں لہر کی طرح چلتے ہوئے مسلسل دیکھے جا سکتے ہیں۔ جدید انسان کی ساری ذہنی کاوشیں اس کا مطمحِ حیات، راشد کو گریز کے مضمون سے نکلنے نہیں دیتا۔ یہی نہیں بلکہ 'بیکراں رات کے سناٹے میں' اور 'انتقام' میں تو راشد نے وحشت کی منہ زور قوتوں کو جس تقابل اور تضاد کے روبرو لا کھڑا کیا ہے، وہ فنی سطح پر چاہے بلند نہ ہو لیکن شاعر کے جس ذہنی رویے کی غمازی کر رہا ہے کیا اسے آخری نتیجے کے طور پر مغرب کا پروردہ یا مکمل جدید انسان کہا جا سکتا ہے؟ میرا خیال ہے کہ نہیں۔ یہاں تک تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ راشد کی تشکیل و تدوین کا زمانہ تھا لیکن سوچنے کی بات یہ ہے 'سباویراں'، 'دل مرے صحرا نورد پیر دل'، 'حسن کوزہ گر' اور 'میرے بھی ہیں کچھ خواب' ایسی نظمیں جو نہ صرف راشد ہی کے فن کی بلندی کا معیار ہیں بلکہ اردو شعر و سخن کی پوری تہذیب میں، جو اپنے فکری نقوش، تزئینِ جمال اور آرائشِ خیال کے اعلیٰ معیارات کی سند قرار پاتی ہیں، ان میں روایتی مشرقی آدمی اور جدید آدمی کے باہمی تصادم کی ایسی بے پناہ صورتیں ہمیں نظر آتی ہیں، وہ راشد کے معاصرین اور جدیدیت کے دوسرے بنیادگزاروں میں کس کے ہاں ریکارڈ ہوئی ہیں؟ اور غور طلب بات یہ ہے کہ روایتی جدید آدمی کا یہ تصادم خاص existential اور sensuous سطح سے لے کر اعلیٰ تر ذہنی و فکری اور روحانی مسائل تک کی سطح پر راشد کے تجربے میں معرضِ اظہار میں آیا ہے۔ باہم مقابل کھڑی ہوئی سچائیوں کو یوں سمیٹنا ہما شما کے بس کی بات نہیں ہو سکتی۔ واقعہ یہ ہے کہ راشد کی آنکھوں سے اگر یہ حقیقت پوشیدہ نہیں ہے کہ مشرق لیلیٰ و مجنوں پھر سے پیدا کرنے کی صلاحیت سے محروم ہو چکا ہے تو انھیں یہ بھی معلوم ہے کہ مغرب کے لیے 'رومیو جیولیٹ' اور 'انطونی قلوپطرہ' اب محض قصے کہانیوں سے زیادہ کوئی حیثیت ہی نہیں رکھتے۔ وہ جانتا ہے کہ نئی دنیا consumerism کی دنیا ہے، تاجر اور صارف کی دنیا ہے اور یہاں جو کچھ بھی ہے بشمول جذبے اور مراسم کے، سب کچھ فروختنی ہے اور سب کچھ مرئی ہے اور آج کے عہد کی سچائی صرف tangible reality ہے، لیکن اسی سفاک صارفیت کی دنیا میں راشد غیر مرئی حقیقتوں کو بڑا سمجھتے ہیں۔ وہ جہاں زاد کی آنکھوں کی تابناکی کے اسیر ہیں۔ انھیں آرزو راہبہ نظر آتی

ہے اور اس راہبہ کے دل میں جلتی ہوئی شمعِ امید بھی وہ دیکھ لیتے ہیں۔ وہ تمنا کے ژولیدہ اور نادیدہ تاروں سے خود تو واقف نہیں مگر اہلِ مغرب کو بھی ژولیدہ باہوں، محبت میں سرکش نگاہوں اور آدمی کے گناہوں کے رنگ دیکھنا چاہتے ہیں۔ یہ غور طلب مقام ہے کہ یہ عشق ازل گیر و ابد تاب، یہ زندگی کی آگہی، یہ تجرباتِ وجود کا حاصل، یہ لب پر تبسم یہ فغاں، یہ آنکھوں میں ٹھہرا ہوا سرِ نہاں کہ جسے عصرِ حیات و ممات کہیے۔ یہ سارا سماں تو احساس و جذبات اور فکر و دانش کا سرمایہ ہے۔ یہ وہ سرمایہ ہے جو انسانی دل کو عطا ہوتا ہے اور اس کی روح کو مالا مال کرتا ہے اور ادھر مغرب کے جدید آدمی کی ساری تگ و دو اسی بارِ گراں سے نجات کے لیے ہی تو ہے۔ راشد کا یہ جدید آدمی بھلا پھر مغرب کا جدید آدمی کیونکر ہو سکتا ہے۔ راشد دراصل تصادم کا شاعر ہے اور اس کا یہ تصادم ہشت پہلو ہے۔ شاعر کا اپنے معاشرے سے تصادم، اس کے اخلاقی نظام سے تصادم، اپنے عہد کی انسانی صورتحال سے تصادم، کائنات، تقدیر اور خدا سے تصادم۔ راشد نے زندگی اور اس کی حقیقتوں کو تصادم کے اسی سلسلے میں دریافت کیا ہے۔ یہی تصادم راشد کو جدید عہد اور اس کے انسان کی آگہی عطا کرتا ہے۔ اس کے وجودی کرب اور روحانی اضمحلال کا احوال راشد پر افشا کرتا ہے اور پھر یہی احوال اسے زندگی کا اور اس کی قلب ماہیت کرنے والی افتاد کا سامنا کرنے کی قوت عطا کرتا ہے۔

کرشن چندر نے ماورا کے دیباچے میں راشد کو زندگی سے فرار کا شاعر قرار دیا تھا۔ اپنی انگلیوں کی پوروں تک زندگی سے لبالب بھرے ہوئے شخص کو زندگی سے فرار کا الزام دینا کیسی بے مثال سادگی کا مظاہرہ ہے۔ ہاں یہ بات اپنی جگہ ہے کہ زندگی کی مثال مٹھی کی ریت کی سی ہوتی ہے کہ پھسلتی چلی جاتی ہے اور پتا اس وقت چلتا ہے جب ہاتھ بالکل خالی ہو جاتا ہے۔ لیکن یہ بھی آدمی یا زندگی کی شکست تو ہرگز نہیں ہے۔ اس لیے کہ جب ہم مٹھی کھول کر دیکھتے ہیں تو اس میں ریت بے شک نہیں ہوتی لیکن ہتھیلی پر چمکتے ہوئے کچھ ذرے، کچھ لمحے ہمیں ضرور مل جاتے ہیں۔ بس یہی ذرے، یہی لمحے تو زندگی کا حاصل ہیں اور شاعری کا حاصل ہیں۔ ن م راشد کی مٹھی میں، ان کی شاعری میں ان ذروں کے ہونے کی گواہی آنکھیں بھی دیتی ہیں اور ہمارا دل بھی۔''

اس کے بعد لمز کی ایک اور طالبہ وجیہہ ثاقب نے راشد کی نظم 'سباویراں' کی تحت اللفظ

خواندگی کی جسے حاضرین نے بہت سراہا۔ محترمہ یاسمین حمید نے راشد کی بیٹی یاسمین راشد حسن کی خواہش پر ان کی ایک تحریر 'وضاحت' پڑھ کر سنائی جس میں انھوں نے کہا کہ راشد نے اپنی میت سوزی کی وصیت نہیں کی تھی۔ محترمہ یاسمین حسن کی تحریر اس مجلّہ میں دیکھی جا سکتی ہے۔

پروفیسر فتح محمد ملک نے 'راشد کے تصورِ انساں' پر مقالہ پڑھتے ہوئے کہا کہ ''راشد کا تصورِ انسان قرآن حکیم میں قصۂ آدم کی اس تعبیر سے ماخوذ ہے جو علامہ اقبال نے اسلام میں دینی تفکر کی نئی تشکیل میں پیش کی ہے۔ اقبال اپنی فلسفیانہ نثر اور اپنی شاعری میں خدا، انسان اور کائنات کے وہ تصورات رد کر دیتے ہیں جو قدیم لوک روایات سے لے کر انجیلِ مقدس کے عہد نامۂ عتیق تک پیش کیے گئے ہیں۔ اس باب میں اقبال کی سب سے بڑی عطا یہ ہے کہ وہ نہ تو ازلی گناہ کے کسی تصور کو قبول کرتے ہیں اور نہ ہی زوالِ آدم پر یقین کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں شجرِ ممنوعہ جنس کا نہیں بلکہ تجرباتی علم کا درخت ہے چنانچہ آدم نے اس درخت کو چھو کر ہرگز کسی گناہ کا ارتکاب نہیں کیا۔ آدم کی یہ اولیں لغزش اس کی جلد باز فطرت کا شاخسانہ تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اللہ نے آدم کی یہ پہلی لغزش معاف کر دی تھی۔ اقبال کے نزدیک جس واقعہ کو زوالِ آدم سے تعبیر کیا جاتا ہے وہ فی الحقیقت عروجِ آدم ہے۔ اقبال نے اپنی فارسی نظم 'تسخیرِ فطرت' میں اسے میلادِ آدم سے تعبیر کیا ہے۔ نتیجہ یہ کہ یہ نظم ظہورِ آدم پر ایک جشنِ حریت کا سا سماں پیدا کرتی ہے۔ یہاں شاعر کائنات کو آدم کے ظہور پر ایک عجب نشاطیہ آہنگ میں نغمہ زن پاتا ہے۔ بالِ جبریل کی دو حصوں پر مشتمل نظم کے پہلے حصے کا عنوان ہے 'فرشتے آدم کو جنت سے رخصت کرتے ہیں' یہ گویا فرشتوں کی جانب سے آدم کی خدمت میں پیش کیا جانے والا ایک الوداعی سپاس نامہ ہے جو جنت سے ایک انتہائی اہم مشن پر روانہ ہونے سے پہلے آدم کی خدمت میں پیش کیا گیا۔ نظم کے دوسرے حصے کا عنوان ہے 'روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے' یہاں روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتے وقت زمین کو جنت سے زیادہ خوبصورت ثابت کرتی سنائی دیتی ہے۔ خطباتِ اقبال میں قصۂ آدم و حوا کی نئی تعبیر کو اقبال کی ان نظموں کے ساتھ ملا کر پڑھا جائے تو پتا چلتا ہے کہ آدم کی بے خودی کی نیند سے بیداری تعمیرِ خودی، تسخیرِ کائنات اور حیاتِ ابدی کا پیش خیمہ ثابت ہو رہی ہے۔ یہ اس بے

گاری ہی کا کرشمہ ہے کہ اب 'جچتے نہیں بخشے ہوئے فردوس نظر میں' چنانچہ آدم اس بخشی ہوئی جنت کو ٹھکرا کر اس سے کہیں زیادہ خوبصورت جنت اپنی کوششِ پیہم سے اسی زمین پر تخلیق کر سکتا ہے۔۔۔ ن م راشد کی 'سفر نامہ' کی سی نظمیں اقبال کی اسی فکر کے تسلسل سے عبارت ہیں۔ نظم 'سفر نامہ' میں کسی راندۂ درگاہ، معتوب اور گناہ گار آدم کا کوئی عکس موجود نہیں ہے۔ اس کے برعکس یہاں ایک لاڈلا اور جلد باز آدم بخشے ہوئے فردوس سے فوری طور پر نکل کر اقبال کے لفظوں میں اپنے خونِ جگر میں پنہاں جنت تخلیق کرنے کی مہم پر روانہ ہونے کو بیتاب ہے مگر خالق اکبر اسے ناشتے کے بہانے ذرا کے ذرا اپنے پاس روکنے میں کوشاں ہے۔۔۔ خالق اکبر کائنات کی تخلیق کے مقاصد اور کائنات میں آدم کے مقام و مرتبہ پر روشنی ڈالنے کو بیتاب تھا چنانچہ اس نئی اور عظیم مہم پر روانگی سے پیشتر خالقِ اکبر آدم کو عظمتِ آدم سے روشناس کرانے کی خاطر ذرا کی ذرا روک لینا چاہتا ہے۔ خود خالقِ اکبر اس حقیقت کا اعتراف کرتے ہیں کہ آدم کوئی راندۂ درگاہ ناپاک وجود نہیں بلکہ بندۂ مولا صفات ہے۔ وہ زمین پر خدا کی نیابت کا حق ادا کرنے کی خاطر خدائی اوصاف کے ساتھ تخلیق کیا گیا ہے 'کوئی نیک خو، جو مرا ہی عکس ہو ہو بہو'۔۔۔ آدم نے اپنی جلد باز فطرت کے باعث پوری گفتگو نہ تو انہماک سے سنی نہ پوری طرح سمجھی، اسے تو درپیش سفر پر روانہ ہونے کی اتنی جلدی پڑی ہوئی تھی کہ سامانِ سفر بھی ساتھ لینا بھول گئے۔ اس جلد بازی میں وہ تمام عشق، وہ تمام خواب جو آدم عرش پر بھول آیا تھا ان کی یاد اور ان کی بازیافت کی تمنا راشد کی شخصیت اور شاعری کا ایک اہم جزو ہے۔ ایسے میں اس کی قدیم سے بھی قدیم ضد کہ نور کے ناشتے میں شریک ہو، رہ رہ کر یاد آتی ہے۔ نظم 'نیا ناچ' اسی صورتِ حال کی ترجمانی ہے۔۔۔ آج ذاتِ باری کی سچی معرفت میں ہمیں سب سے بڑی دشواری یہ درپیش ہے کہ افسانہ و افسوں، اساطیر کی گرد کے طلسمات نے ذاتِ باری کا حقیقی چہرہ ہماری نظروں سے غائب کر دیا ہے، پیغامِ حق کو مسخ کر ڈالا ہے۔ ایسے میں راشد شدید کرب کے عالم میں اپنے اللہ کو پکارتے ہیں۔۔۔ ن م راشد کو یہ احساس ایک دائمی اضطراب میں مبتلا رکھتا ہے کہ الفاظ کی، احباب کی یہ بزم تو ہر آن وسیع سے وسیع تر ہوتی چلی جا رہی ہے مگر الفاظ سے معنی اور جسم سے روح غائب ہوتی چلی جا رہی ہے۔ حق کا پیغام مسخ ہوتے ہوتے

مفقود ہو کر رہ گیا ہے۔ راشد پھر سے ان محدود معانی کے الفاظ کے ساتھ وصل کی تمنا میں خالقِ اکبر کو پکارتے ہیں۔۔۔ راشد کی شاعری کے دورِ اوّل میں 'خدا کا جنازہ لیے جا رہے ہیں فرشتے' کے سے مصرعے خدا کے اسی غلط تصور ہی کی نفی ہے۔ یہ غلط تصورِ الٰہ آج سے ربع صدی پیشتر وجود میں آنے والی نظم 'دریچے کے قریب' کے ملائے حزیں کے بیکار خدا کا وہ افسانوی تصور ہے جو مسلمانوں کے دورِ انحطاط و زوال کا داعی ہے۔ راشد نے اس ملا کو تین سو سال کی ذلت کا نشاں قرار دیا ہے، یاد کیجئے اقبال 'تین سو سال سے ہیں ہند کے میخانے بند'۔ بیکار خدا کے تصور سے یہ انکار فی الحقیقت حی و قیوم خدا کے اس حقیقی تصور کا اثبات ہے جو پیہم کارساز و کارکشا ہے۔ تین سو سال کی ذلت بھری زندگی خالق حیات و کائنات کے اس حقیقی تصور سے روگردانی کی سزا ہے۔ خدا کا حقیقی تصور راشد کے دل و دماغ میں ہمیشہ سے زندہ رہا ہے۔ وہ ہمیشہ اپنے گرد و پیش کی دنیا میں اسی حقیقی تصورِ الٰہ کی جلوہ گری دیکھنے کو بیتاب رہے ہیں۔ لفظ و معنی کے وصلِ نو کی تمنا در حقیقت خدا کے حقیقی پیغام کی از سرِ نو دریافت اور یوں کائنات کی تخلیق اور انسان کے مقدر کی اصل پہچان کی تمنا ہے۔ پھر سے الفاظ و معانی کے بغل گیر ہو کر نئے رقصِ حیات کا تماشا کرنے کی آرزو میں، اس آرزو کی تکمیل کی کوشش میں، راشد کو بار بار انسانی سفر کے نقطۂ آغاز تک پہنچنا پڑتا ہے۔۔۔ ہر چند راشد کے حافظے میں انسانی زندگی کے وہ تمام مبتدا و منتہا کے مفاہیم تہ در تہ محفوظ ہیں، تاہم راشد کے عہد میں مروج و مقبول فکری و سیاسی تحریکیں ان مفاہیم کو درخورِ اعتنا نہیں سمجھتیں۔ اپنے زمانے سے راشد کی سب سے بڑی جنگ یہی ہے۔ راشد کی فکری شاعری اسی جنگ کے دوران پیدا ہوئی ہے۔ وہ اپنے زمانے سے جنگ آزما بھی ہیں اور اپنے زمانے کے حق میں دعا گو بھی۔۔۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے راشد مشرق و مغرب ہر دو سے بیزار ہو۔ اسے ہر جگہ ہستی پر نیستی مسلط دکھائی دیتی ہے۔ وہ ایک ایسا شہرِ نو آباد کرنا چاہتا ہے جس میں مادی و روحانی زندگی کی یک دلی سے نیا انسان جنم لے سکے۔ وہ اپنے عہد کے انسان کو دعوت دیتا ہے۔۔۔ (ڈاکٹر مغنی تبسم نے 'مجھے وداع کر' کی متصوفانہ تعبیر کی ہے) راشد اپنے گہرے دینی شعور اور اپنے جبلی اور روحانی احساس کی بدولت اپنے معاصرین میں اپنی مثال آپ ہیں۔ مجھے نظم کی خوبصورت متصوفانہ تعبیر میں کوئی مغالطہ نظر

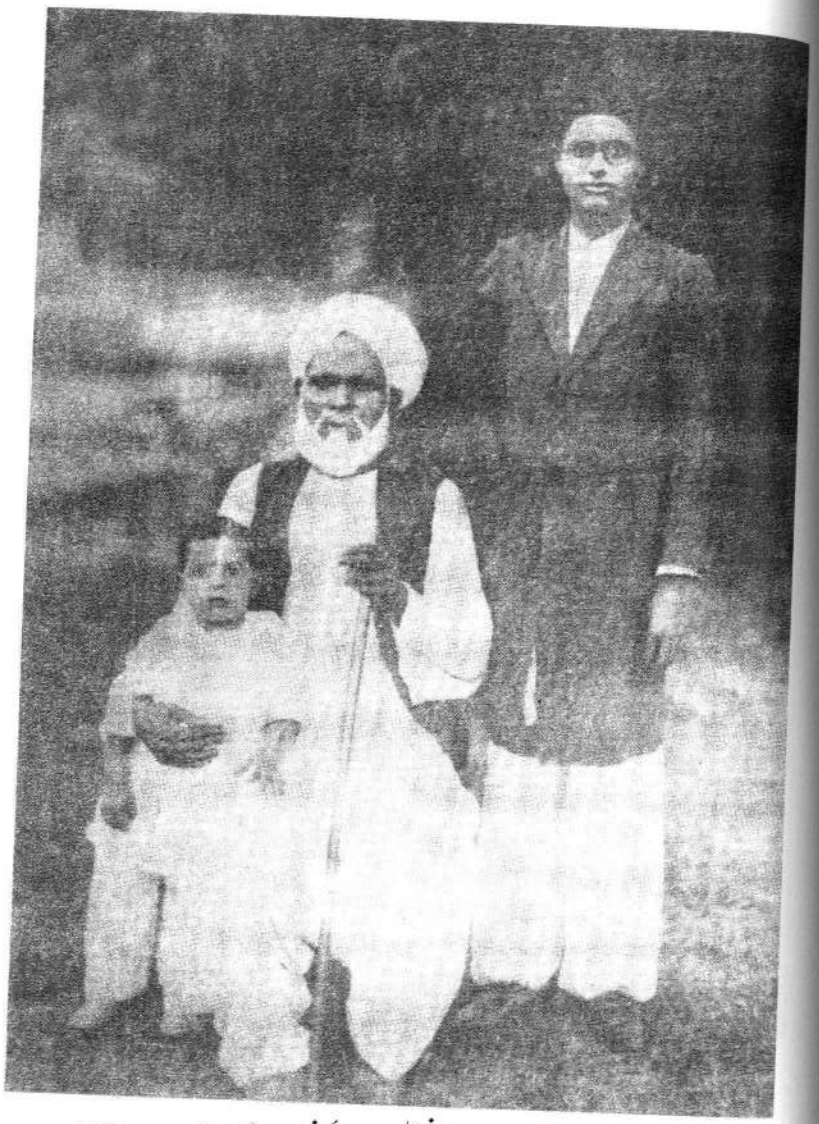
ن م راشد ۱۳ مارچ ۱۹۴۱ء

نہیں آتا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اچھوتے اور گہرے فکر و تخیل سے صورت پذیر ہونے والی اس نظم کے تہ در تہ معانی کی متعدد قابلِ اعتبار تعبیریں ممکن ہیں۔ جس زمانے میں راشد پر یہ نظم اتری تھی اس زمانے میں راشد اپنے وطنِ مالوف سے دور انگلستان کے ایک قصبے میں اپنی اطالوی بیوی اور بیٹے کے ساتھ مقیم تھے۔ ایسے میں راشد کو رہ رہ کر اپنے وطن میں شہرِ نو کی بنیاد رکھنے کا خیال ستاتا ہوگا، اپنے وطنِ مالوف میں شہرِ نو کے راستے کھولنے کا فرض یاد آتا ہوگا، یوں وہ اپنے آپ سے ہم کلام ہوتے ہوں گے۔۔۔ یہ بلاشبہ اس خوبصورت نظم کی ایک مقامی و ہنگامی تعبیر ہے مگر کائناتِ فن کا یہ ایک پرانا دستور ہے کہ بڑے تخلیق کار ہمیشہ مقامی و ہنگامی سرچشمۂ فیضان ہی سے آفاقی و لافانی شہ پارے تخلیق کرتے چلے آئے ہیں۔''

اس کے بعد شمشیر حیدر کی آواز میں ریکارڈ کی گئی راشد کی نظم 'اندھا کباڑی' پیش کی گئی اس نظم کی بصری ترجمانی علی سلطان کی تصویروں کی مدد سے کی گئی تھی جسے حاضرین نے بے حد سراہا۔

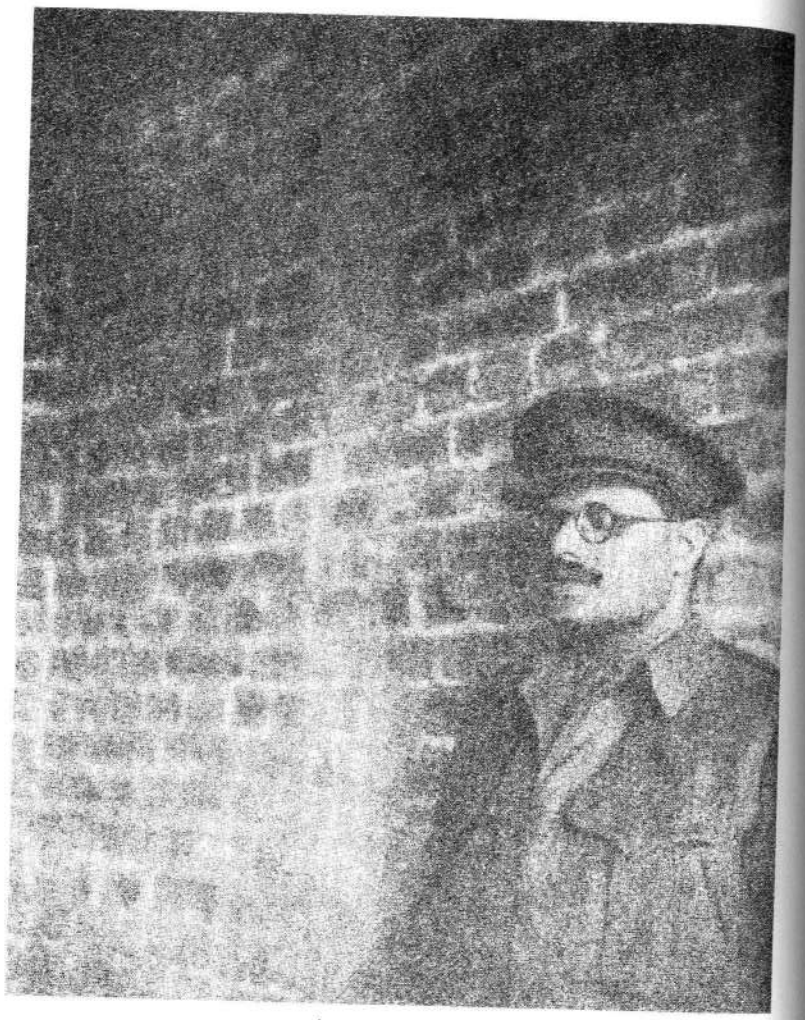
جناب شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے مقالے 'ن م راشد اور غزالِ شب' میں راشد کی نظم 'غزالِ شب' کا جامع تجزیہ پیش کیا اور راشد کے فکر و فن کی مجموعی عظمت کو شایانِ شان خراجِ تحسین پیش کیا۔ ان کی پر لطف گفتگو ہر اعتبار سے حاصلِ بزم رہی۔ انھوں نے کہا کہ راشد کی متعدد نظمیں ایسی ہیں جن میں ان کی ذات کا کرب، ان کی روح کی بے چینی، ان کے دل کی مایوسی، صاف نظر آتی ہے۔ یعنی ان نظموں کو یہ کہہ کر ٹالا نہیں جا سکتا کہ یہ ڈرامائی نظمیں ہیں، یا افسانے ہیں۔ یہ مقالہ بھی زیرِ نظر مجلّے میں شاملِ اشاعت ہے۔

تقریب کے اختتام پر حاضرین نے ن م راشد کی شخصیت اور شاعری سے متعلق مہمانانِ گرامی سے مختلف سوالات پوچھے۔ فکر انگیز سوال و جواب کے اس مرحلے کے بعد یہ یادگار تقریب اختتام پذیر ہوئی۔



ن م راشد اپنے دادا ڈاکٹر غلام رسول فضلی اور بھائی فخر ماجد کے ساتھ ۱۹۳۷ء

ن م راشد

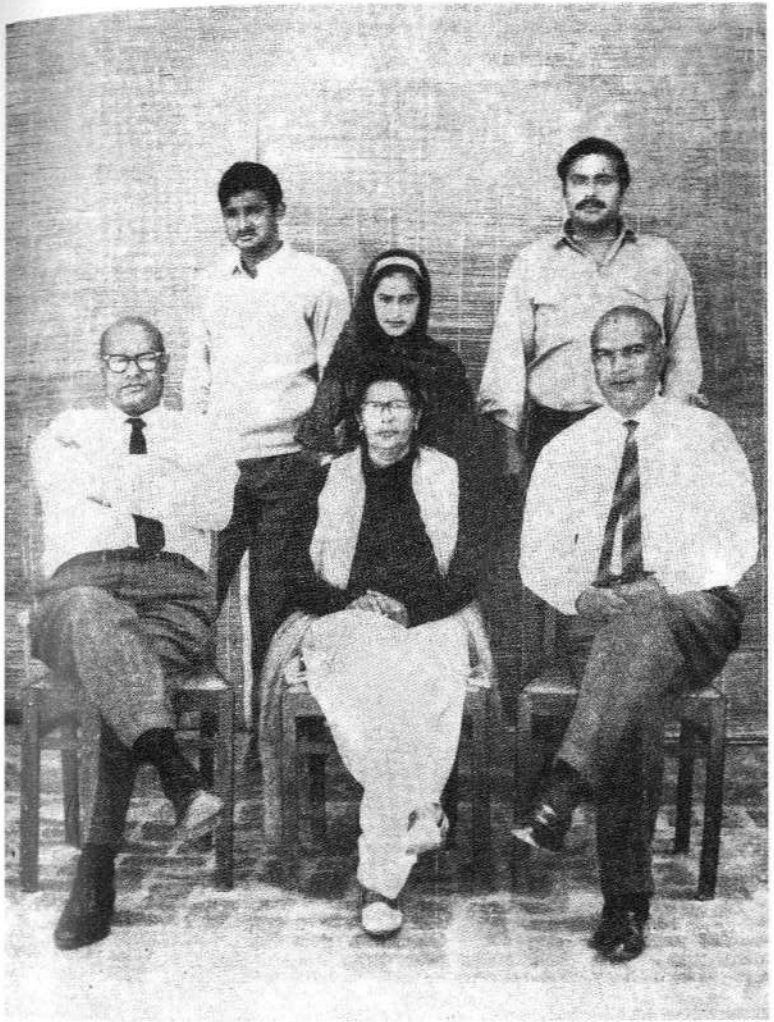


کیپٹن ن م راشد، لائل پور (فیصل آباد)

کیپٹن ن م راشد

ن م راشد اپنی شریکِ حیات صفیہ راشد کے ہمراہ

دائیں سے بائیں:
صفیہ راشد، شاہین راشد، یاسمین راشد، نازی، نازیہ وحید، کیپٹن ن م راشد، فاروق حسن، نسرین راشد اور بہن ناظورہ مختار



شیلا انجلینی سے شادی کے بعد، ۲ ستمبر ۱۹۶۳ء، لندن

نشستہ: ن م راشد، ناظورہ مختار (بہن)، غلام محی الدین مرزا (بہنوئی)

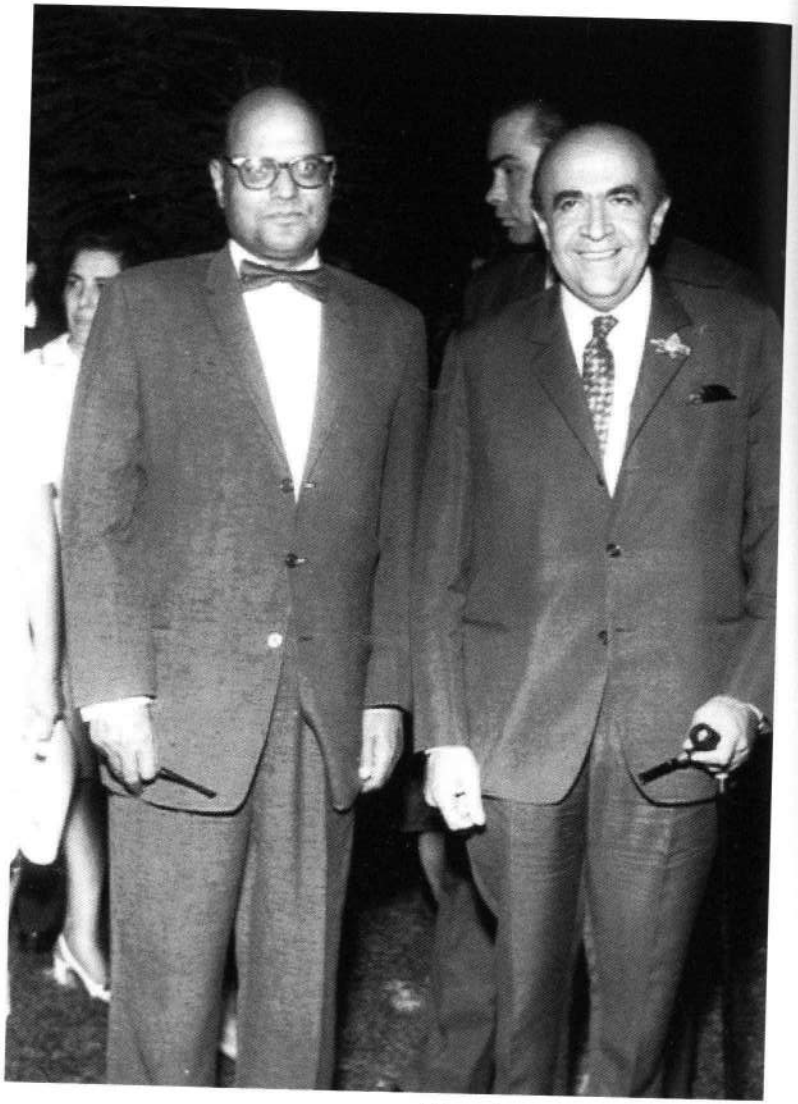
استادہ: خالد مرزا (بھانجا)، انجم افشاں (بھانجی)، شہریار راشد (بیٹا)

ن م راشد اور شیلا راشد، ۱۹۶۳ء

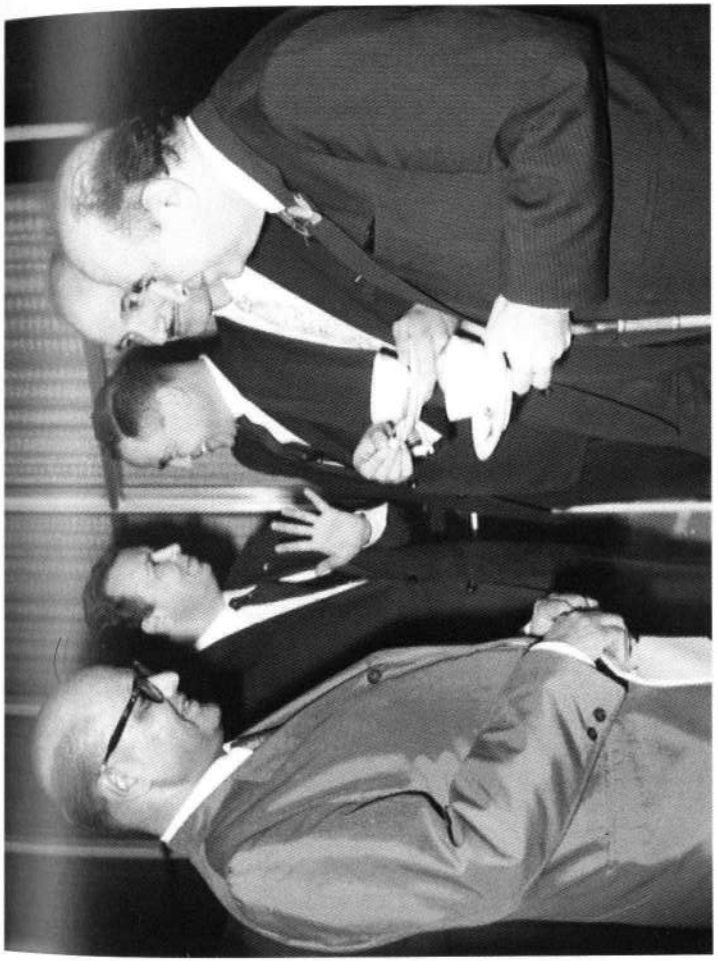
ن م راشد اور شیلا راشد، ڈاکٹر منوچہر اقبال کے ساتھ یو این کے ایک عشائیے کی میز بانی کے دوران، تہران، ۱۹۶۷ء

ن م راشد اور شیلا راشد، جناب سنابرگ کے ہمراہ، تہران ۱۹۷۱ء

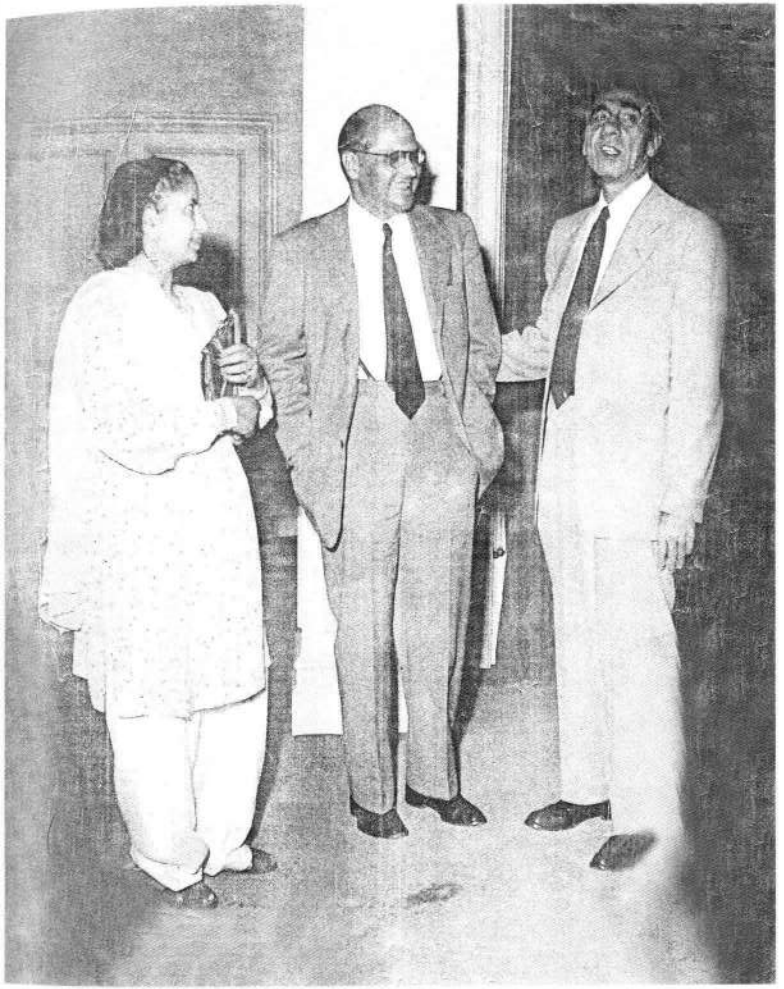
ن م راشد، اقوامِ متحدہ کے اجلاس میں، نیویارک، ۱۹۶۳ء



ن م راشد اور ایرانی وزیرِ اعظم امیر عباس ہویدا، تہران، ۱۹۷۲ء



ن م راشد ایرانی وزیرِ اعظم امیر عباس ہویدا کے ہمراہ



ن م راشد پطرس بخاری کے ساتھ

ن م راشد فیض احمد فیض کے ساتھ، تہران، ۱۹۷۳ء

ن م راشد اور فیض احمد فیض ایرانی خاتون کے ساتھ

ن م راشد اقوام متحدہ کے ایک اجلاس کے بعد، تہران، ۱۹۷۰ء

ن م راشد اور احمد فراز

ن م راشد اسداللہ عالم کے ہمراہ، تہران، مئی ۱۹۷۲ء

ن م راشد اور شہزادہ حسن، لائل پور

ن م راشد تہران میں پاکستانی سفیر کے ہمراہ

ن م راشد اور ضمیر جعفری، ریڈیو پاکستان

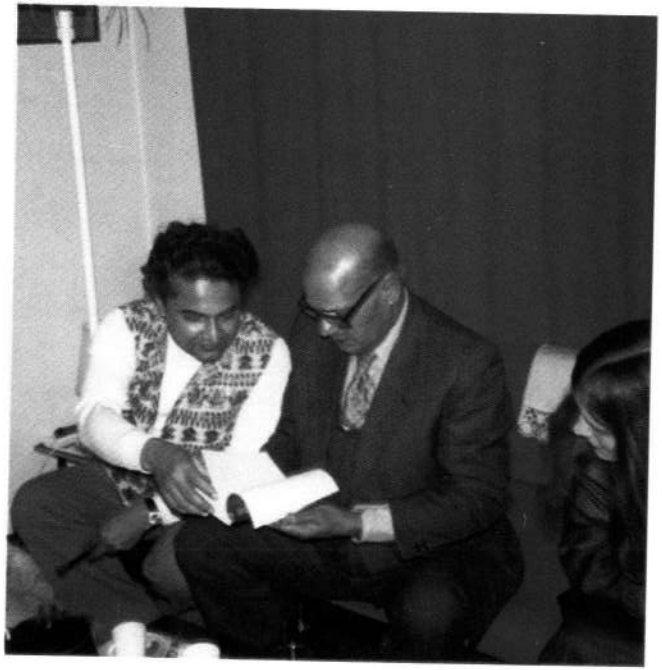
ن م راشد اپنے دوستوں کے ہمراہ تہران، ۱۹۷۱ء

ن م راشد اور ضمیر جعفری، اسلام آباد، ۳۱ مارچ ۱۹۷۱ء

ن م راشد اپنے ایرانی اور عراقی دوستوں کے ساتھ، بغداد، عراق

ن م راشد، شیلا راشد، تمزین راشد اور نزیل راشد، تہران، ۱۹۷۲ء

ن م راشد اور ساقی فاروقی، آکسفورڈ، ۱۹۷۵ء

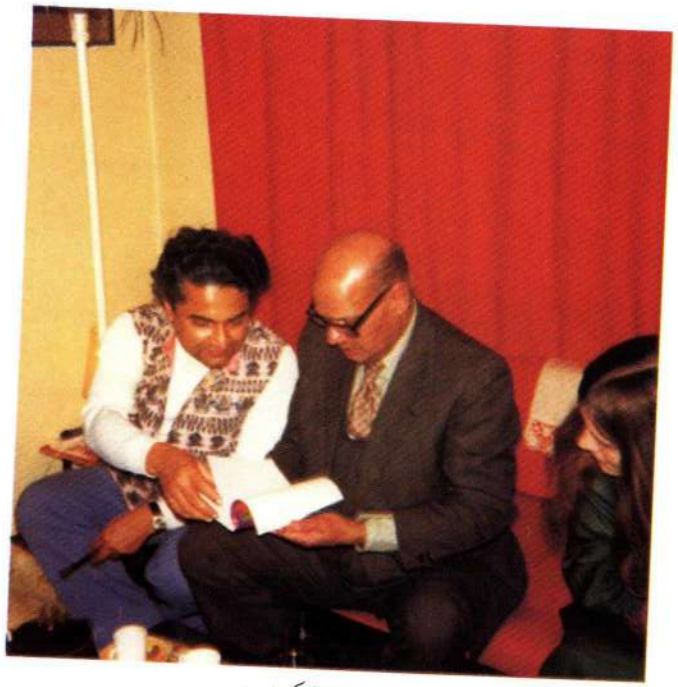


ن م راشد آکسفورڈ

ن م راشد چلٹن ہیم، انگلینڈ میں انتقال سے چند ماہ قبل، اگست ۱۹۷۵ء

ن م راشد کے جشنِ صد سالہ کے حوالے سے منعقدہ تقریب کے مختلف مناظر

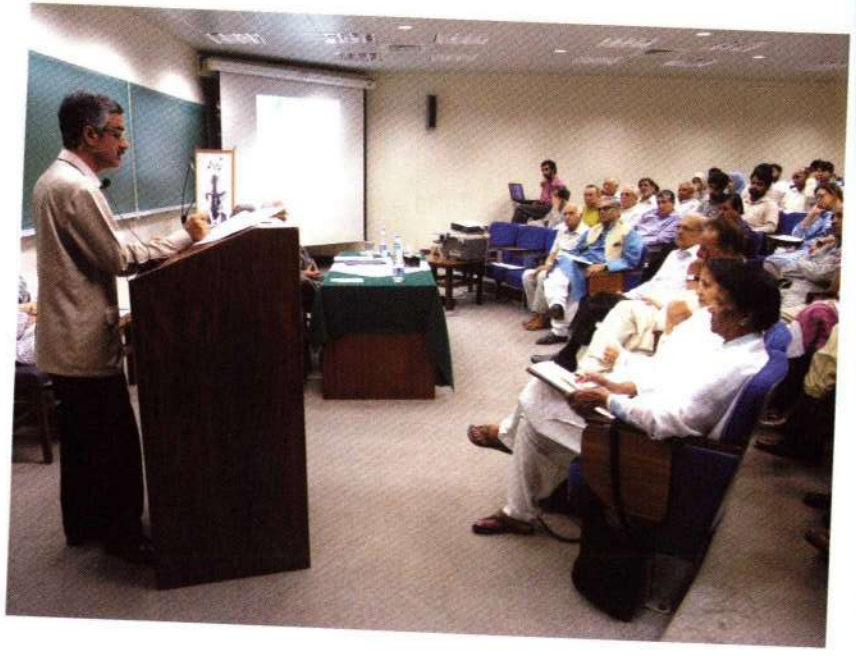
ن م راشد اور ساقی فاروقی، آکسفورڈ، ۱۹۷۵ء



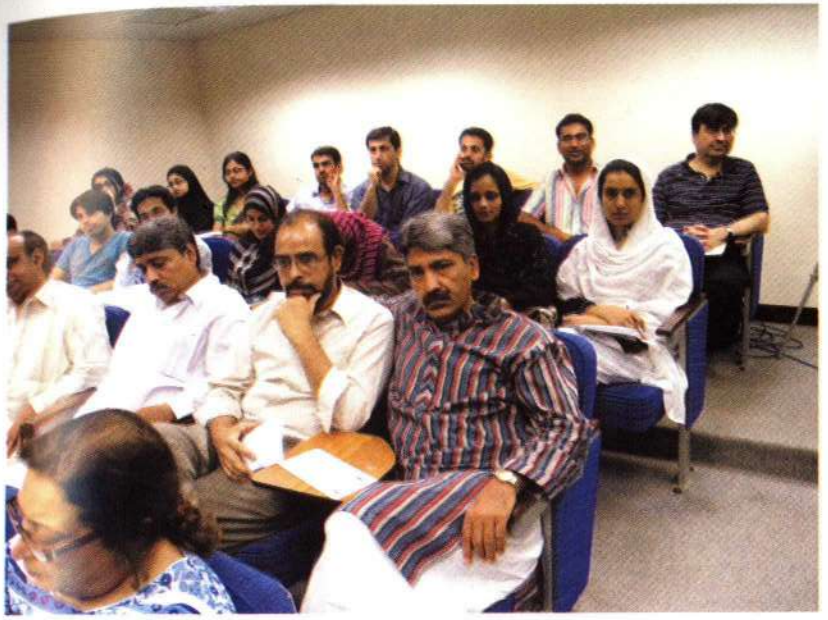
ن م راشد آکسفورڈ

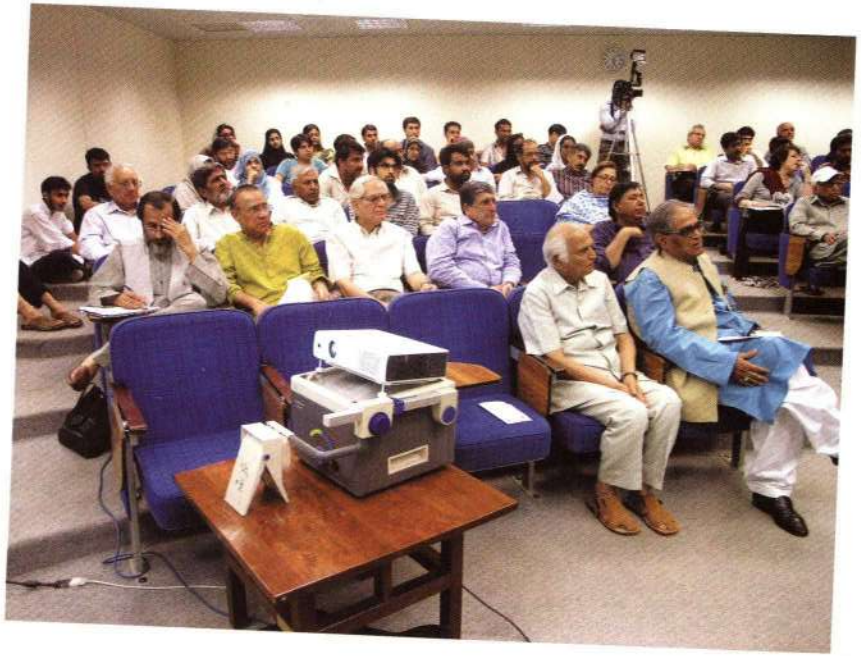
ن م راشد، شیلا راشد، تمرین راشد اور نزیل راشد، تہران، ۱۹۷۲ء

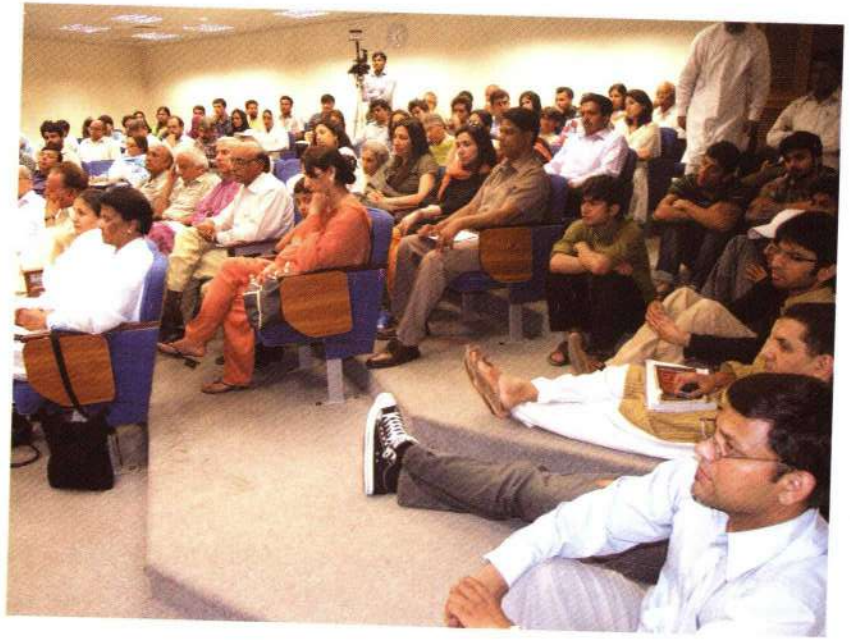
ن م راشد کے جشنِ صد سالہ کے حوالے سے منعقدہ تقریب کے مختلف مناظر

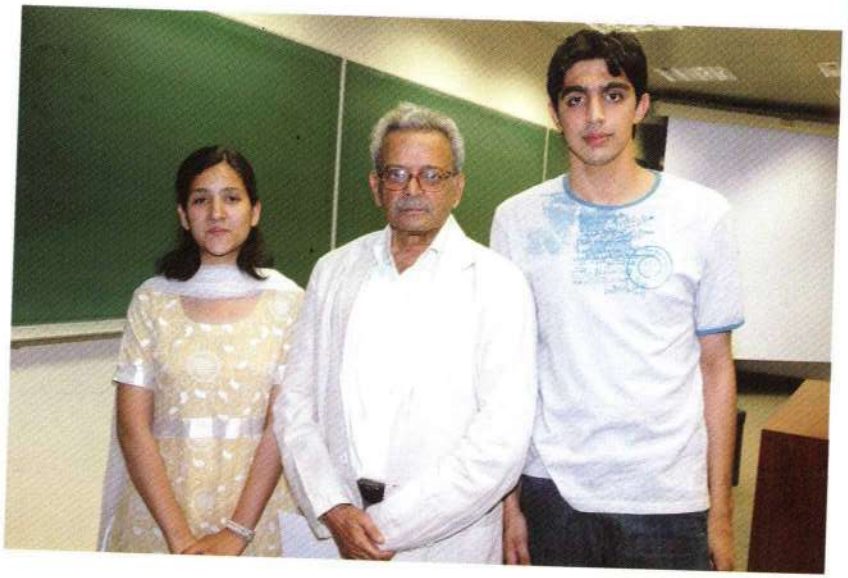


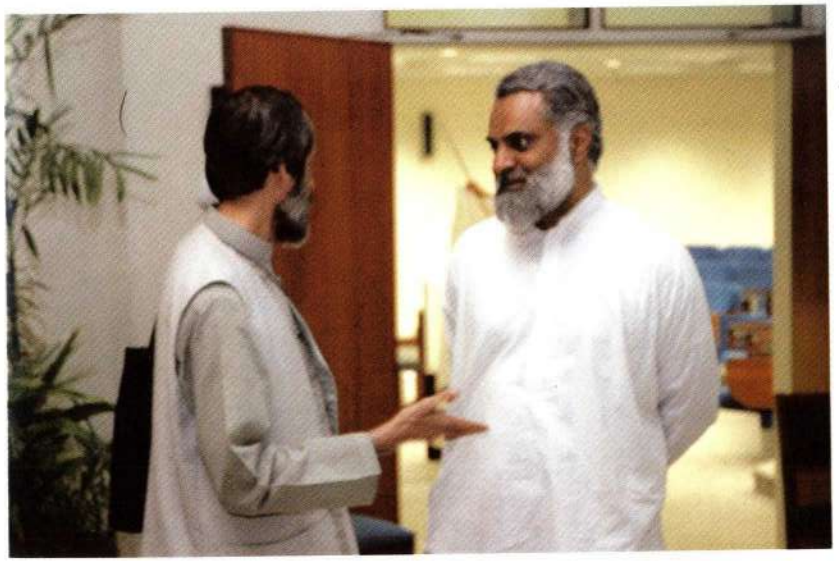
ن م راشد چلٹن ہیم، انگلینڈ میں انتقال سے چند ماہ قبل، اگست ۱۹۷۵ء

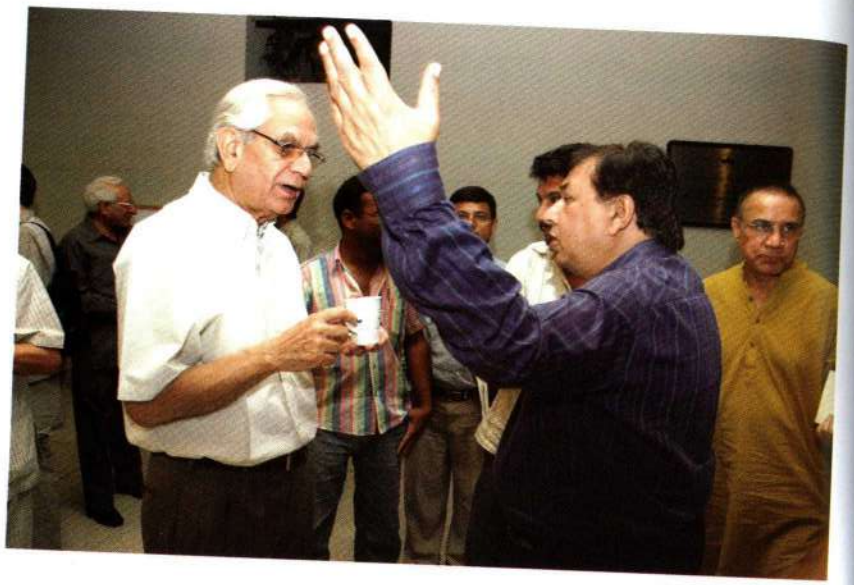


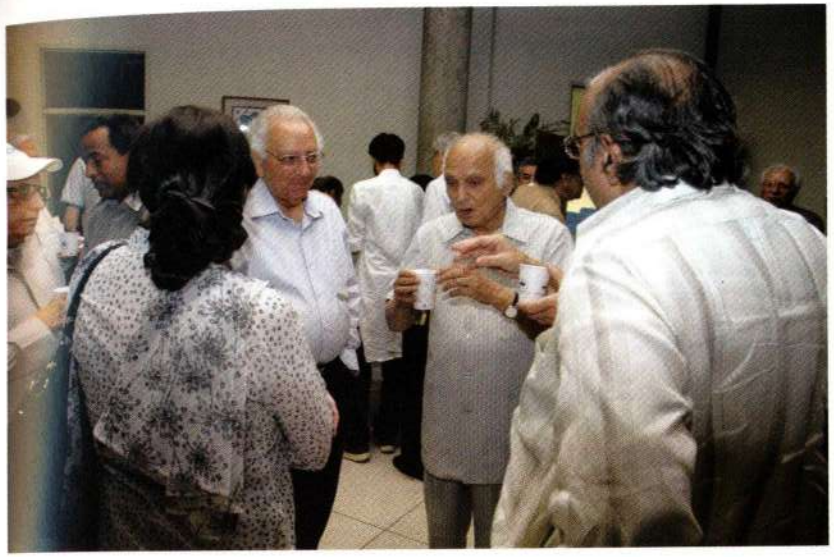


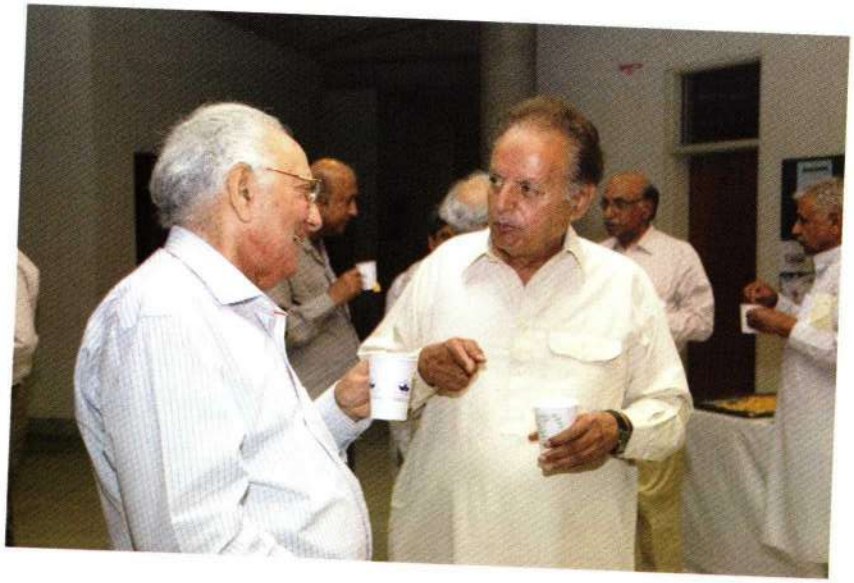












تعارف

اجل، ان سے مل
کہ یہ سادہ دل
نہ اہلِ صلوٰۃ اور نہ اہلِ شراب
نہ اہلِ ادب اور نہ اہلِ حساب
نہ اہلِ کتاب
نہ اہلِ کتاب اور نہ اہلِ مشین
نہ اہلِ خلا اور نہ اہلِ زمین
فقط بے یقین!
اجل، ان سے مت کر حجاب
اجل، ان سے مل!

بڑھو، تم بھی آگے بڑھو
اجل سے ملو
بڑھو، نو تونگر گداؤ
نہ کشکولِ دریوزہ گردی چھپاؤ

۱۰۷

تمہیں زندگی سے کوئی ربط باقی نہیں ہے
اجل سے ہنسو اور اجل کو ہنسا دو!

بڑھو بندگانِ زمانہ، بڑھو بندگانِ درم
اجل، یہ سب ان کا منفی ہیں،
منفی زیادہ ہیں ان کا کم،
ہر ان پر نگاہِ کرم!

ن م راشد کا عکسِ تحریر

نظم: تعارف: اجل ان سے مل ۔۔۔

بشکریہ: ''میرے بھی ہیں کچھ خواب''

(بیاضِ راشد بخطِ راشد) مع مطبوعہ متن، ترتیب وتعارف: ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری،

لاہور: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۲۰۱۰ء، ص ۶۳، ۶۴۔

BUNYAAD

Academic and Research Journal

Volume: 1 2010

Special Issue

Noon Meem Rashed

Editors: Yasmeen Hameed
Moeen Nizami

Assistant Editor: Shamshir Haider

Gurmani Centre for Languages and Literature
Lahore University of Management Sciences
Lahore, Pakistan

N.M. Rashed: The Development of a Major Urdu Poet

M.A.R. Habib

Intellectual and Poetic Context

The poetry of N.M. Rashed ultimately has its roots in a long tradition of religious and political heterodoxy that goes all the way back to the ninth century Arab poet Abu Nawas who wrote poems devoted to pleasure in open defiance of religious strictures. This tradition might also include the Arab thinker Ibn Hazm who wrote, some 800 years before Freud, a profound analysis of love and the hidden motives behind human actions. Again, long before Descartes took to doubting himself, the eleventh century Islamic philosopher al-Ghazali used "doubt" as an epistemological tool. Indeed, the vast tradition of self-questioning and revaluation in Islamic literature and philosophy runs also from Sufi mystical philosophy through numerous poets including Sa'adi and Ghalib to Urdu modernist verse.

Rashed's early poetry is often written in conventional forms; he began experimenting with free verse around 1932, about twenty years or so after poets such as Pound and Eliot, and significantly, he later translated T.S. Eliot's essay "The Three Voices of Poetry".[1] Hence, his poetry was rooted not only in the work of Arab and Persian poets such as al-M'arri and Rumi, but in the pioneering experiments of the French symbolists and Western modernists. Rashed's poetic strategy is clearly discernible, for example, his poem "Near the Window" begins with a heavily Persianised diction:

Lamp of the bed-chamber, awake!
Wake from this joyful floor of soft dreams...

[1] This translation, published in the journal Nai Tahreeren in September 1954, is cited in Donald Gallup, T.S. Eliot; A Bibliography (London: Faber, 1969), p. 339.

But the poem modulates into an irreverent evocation of the powerlessness of institutional religion:

Beneath the shadow of this minaret, I remember
A penurious and grief-stricken priest
Drowsing in some dark, hidden corner
Like a useless god...

Rashed saw himself as continuing, in his own way, Iqbal's assertion of individualism as against religious fatalism. According to Iqbal, the decadent condition of Islam, and specifically that of the Indian Muslims, lay in the pantheistic and fatalistic elements in Islamic thought inherited from figures such as the Spanish mystic philosopher Ibn Arabi. Iqbal saw himself as a spokesman for the Islamic world and his philosophy, influenced by Nietzsche, Bergson and the Persian mystic Rumi, reacted against this fatalism and ascetic ethic of self-denial. It affirmed the reality of Self as its basis. In the introduction to a translation of his long Persian poem *Asrar-i-Qudi* (Secrets of the Self), Iqbal states that the fundamental fact of the universe is what the English neo-Hegelian philosopher F.H. Bradley called the "finite centre", or basic unit of experience.[2] Iqbal extrapolates this concept, somewhat against the grain of Bradley's philosophy and more in line with Bergson's, to interpret it as a centre of will and energy which gains mastery over its environment as it develops its individuality. The ego is fortified by "ishq" or love; this represents, for Iqbal, the desire to assimilate and absorb, its highest form being the creation of values and ideals, as well as the struggle to realise these. But, for Iqbal, the highest form of individuality is God, and

[2]Sir Muhammad Iqbal, The Secrets of the Self, trans. R.A. Nicholson (Lahore: Ashraf Publications, 1978), pp. xvii ff.

the human individual becomes more complete as he or she approaches nearer to God.[3] This type of movement is characteristic of most neo-Hegelian philosophies around the turn of this century.

Iqbal saw the Ego or Self as the ultimate source of activity in any discipline. In his seventh lecture on Islam, Iqbal divides religious activity into three broad periods: "Faith", where religion is accepted unconditionally; "Thought", where religion is subject to rational understanding, and "Discovery" where "metaphysics is displaced by psychology" and "religion becomes a matter of personal assimilation of life and power,[4] and the individual achieves a free personality, not by releasing himself from the fetters of the law, but by discovering the ultimate source of the law within the depths of his own consciousness."[5] This movement towards a rational subjectivity, where the subject acknowledges itself as the ultimate source of the religious and political apparatus looming over it as objective independent entities, has much in common, though is not identical, with Hegel's characterisation of history as progressing towards freedom. Once again there is a noticeable time-lag between the philosophical expression of certain values in the West and their emergence in the East. Hegel was writing on the eve of the violent bourgeois revolutions about to engulf Europe,

[3]Secrets of the Self, p. xix.

[4]Interestingly, this is something of a reversal of Comte's periodisation of religious and secular thought: the differences between the two schemes are symptomatic of the underlying differences in secularisation between Europe and the Islamic world.

[5]The Reconstruction of Religious Thought in Islam, (Lahore: Ashraf Publications, 1960), p. 181.

and many of the bourgeois values he espoused were already in the process of realisation. The movement towards subjectivity and emphasis on individuality that Hegel had discerned was beginning to be expressed in literature, for example in the increasingly popular form of the novel which was by definition a "subjective" literary form, expressing the world view of that sacred entity, the "individual". When Iqbal proclaims the sanctity of the Ego or Self, this is not an empty Utopian gesture but a powerfully charged affirmation, conscious of its own embodiment of the recent history of Western political upheaval from feudalism to bourgeois hegemony. To affirm individuality meant opposing the social structure which had belittled it. But, although the values centred around bourgeois individualism reached Islamic culture in the latter nineteenth century, it was mainly the intellectuals, like Iqbal, and later Rashed, who bore the brunt and shock of this impact. And Iqbal's powerful intellect recognised that Islam's regeneration was not to be sown on the soil already ploughed by Western social advances, nor on the barren soil of traditional "self-annihilation" on which Muslims lay exhausted. It had to come from within, from a Self whose dynamism could institute a new and peculiarly apt synthesis of Eastern and Western elements, an Islam which, while bypassing the sleeping monster of religious fundamentalism, could absorb and integrate new knowledge in the perpetually reinterpreted light of Divine revelation. Iqbal's poetry tends to dramatise these features of his thought, as shown by this ghazal:

Your song, distraught nightingale, is still unsure
Let it ripen in your breast a little more

Reason is mature if it follows prudence
But Love which kneels to prudence is immature

Love leapt into Nimrod's fire, defying fear
While Reason watches from the roof, still unsure

Love falls to action at the messenger's sign
While Reason falls back at Understanding's door

Love is freedom, an overhauling of Fate
But at Fortune's high temple you still implore

The saqi frowns on "moderate" excuses:
"Your heart still inquires what the journey is for"

Who pass round the wine are non-Arab. But mine
Is Arab wine: yet they shrink from what I pour

From the garden the breeze brings news of Iqbal
Trapped in a new net, the bird writhes on the floor.

What is striking about Iqbal's ghazal is its use of traditional images which are here imbued with a new sentiment. In Urdu poetry, the rose has often been emblematic of the cruel beloved, presented alongside the lamenting nightingale, the disappointed lover. Western readers will recall Oscar Wilde's beautiful manipulation of this bond in his story, "The Nightingale and the Rose". But here Iqbal is not speaking as a distraught lover. He is lamenting the failure of a broader kind of love, the "ishq" or basis of the Ego. He is exhorting the Muslims of the world to awaken from their passive inertia. In one sense this first couplet is addressed to himself: he acknowledges that his message, his new insight, is not completely developed. On a deeper level he might be addressing the entire symbolic history of the nightingale in Urdu tradition. Iqbal also uses to new effect the traditional imagery of saqi, wine, goblet and

Nimrod. The "messenger" in the fourth distich is Muhammad and the acceptance of his command means not bypassing Reason but recognising its limits. This is in keeping with much modern Western thought which stresses the limitations of Reason. One may think of Kant's system where pure speculative reason can apprehend only the phenomenal world of the senses and it is the moral faculty or "practical" reason which apprehends "noumenal" objects such as God. Other instances of this line of thinking would be Nietzsche's scepticism as to objectivity, Existentialism and indeed the more recent trends of literary theory such as Deconstruction. The penultimate distich implies that Indian Muslims, with their Western educational background, shrink from Iqbal's appeal. But this ghazal is as semantically open as the previous one: it is the reader who supplies the specificity.

Ironically, it was precisely the depth of Iqbal's philosophical vision which led him away from literary "realism", just as Western modernists such as Eliot and Virginia Woolf had reacted against realism in the wake of philosophics which had demonstrated that "objectivity" was a problematic concept. So, whereas the Western modernists were progressing from realism towards symbolism, the Indian Progressives felt obliged to veer away from symbolism, which had been the essential mode of Urdu poetry (including Iqbal's), and to step into a "realistic" mode. An alternative way of assessing these advances would be to recall that much Western Marxist theory calls for precisely the same thing: a turning away from endless speculative subtlety in order to focus on material and political realities.

The Development of Rashed's Poetry

In an unpublished manuscript, Rashed gave an

overview of his own poetic development:

...my poetry...has passed through three...stages. Earlier poems, in Mawara [Beyond], are characterized by youthful exuberance. Most of the poems are...so-called love poems, but underneath exists a consciousness of social and moral repressions surrounding the youth which make it impossible for any love to flower. In the... second period, the latter theme finds more concrete expression in some anger and resentment against political domination, social and moral inhibitions and religious dogmatism. This further led to a broad humanistic ideology...Poems after "Iran men Ajnabi" ["Foreigner in Iran"] have developed a somewhat global context...They concern...Man as such...[6]

Rashed was too mature a poet to engage in empty imitation of Western models: this would have produced an artificial poetry which corresponded to no real issues in his social context. Rather, Rashed integrates both Eastern and Western influences into a self-questioning verse form. This is exemplified by even his earlier poems such as "The Poet's Past". Here, Rashed uses the ghazal to question the ghazal form. The poem promises to be a ghazal, beginning with the usual rhyme scheme AA BA, but this rhyme scheme breaks down:

These passion-rousing tales of yesterday's
A youthful harp's vexed and wandering lays:
Bold portraits of all my ruined pleasures
Or mirrors of my youth's first wretched phase

[6] Rashed, A brief Note on my Poetry, unpublished Ms., p. [1].

A colourful ghazal, praising Leila's hair

And worship of Saleema's magic eyes
Fond writing of Shirin, full of feeling
All, all, a past story of tears and sighs!
Where are you now Leila, and Shirin, where?
Are you, Saleema, still gasping Love's air?[7]

Seemingly simple, the poem is actually a subtle comment on poetic tradition. The ghazal's crumbling form, its breakdown in terms of rhyme, coincides with the increasingly ironic tone which degenerates into sarcasm. However, the sarcasm is directed not at traditional poets but at the legendary beauties such as "Shirin" and "Leila", who typically comprise their subject matter. These characters are themselves brought to life, as objects of a direct address by the poetic persona, only to hear their death sentences passed on them: they are now redundant. They are brought to life in the sense that, instead of being treated as merely the objects of a history of poetic tradition, they are raised to the level of subjects who embody their own lifeless status in that ossified tradition. In a sense, this is poetry addressing its own heritage from within, without the intermediation of any reference to authors. The communication between Rashed and the legendary characters exists to be overheard, especially by traditional poets. Evident here is the influence of T.S. Eliot's essay "The Three Voices of Poetry" which Rashed had translated into Urdu. A degree of self-consciousness is typically built into the traditional ghazal which tends to elaborate on pregiven themes. But Rashed extends this to an historical self-awareness, opening up a dialogue between himself and

[7] This translation reproduces the rhyme scheme of the Urdu poem.

the past. The traditional elements are there but under the light of a transformed vision. This is a simple example of how modernistic insights can be internally articulated within a tradition rather than being merely imposed from without.

Much Western modernist poetry, symbolist in technique, was an implicit reaction against naive realism. Another token of Rashed's skilful integration of Eastern and Western influences is that his poetry develops from an initial symbolism inherited from the Urdu tradition, moving through realism to a new, more complex symbolist technique. The lines cited above show the old symbolist mode of Urdu poetry co-existing with, but subordinated to, a more realistic mode. The earlier poems, mostly in Mawara [Beyond], are written in this realistic vein. Love is viewed as something painful and impossible, as in traditional Urdu verse. But the pain here is a real wound, sustained from an actual relationship. In these early poems, love is viewed, in a Donne-like fashion, as a refuge from the world's harsh toil. The lovers comprise a world in themselves. But whereas Donne hyperbolically insists on the reality of such a world, Rashed acknowledges its artificial and escapist texture. In "Near the Window" the two lovers are spectators, watching through the window the sordid and empty life around them. This life revolves in a sense around the mosque and the beautiful imagery of the minaret, the highest point of the mosque, suggests that there was once hope here, a hope now devastated:

I too, like others in the city
Come out, after each night of love, to
All this rubbish
...Seeing my helplessness, I peer again
At the minarets of the city's mosque
From beside this window

When they kiss the red sky a sad farewell.

But although love is a refuge, the "I too" indicates that the lovers are inescapably part of this "rubbish". There is another, political, reason for love's impossibility. In Rashed's eyes, the atmosphere of political oppression and subjugation surrounding him dwarfed the indigenous Asian spirit in psychological terms also: one's thoughts and emotions could not be freely expressed or even felt to their full capacity. What meaning could even the experience of love have in such a repressive, constraining context? In his poem "Events," Rashed urges this apprehension on his lover:

For you, Life's a luscious cluster of dreams
For me, a wakeful vigil

Typically, this poem is resigned to the actuality of love as a purely physical union, empty of spiritual content: "If our souls cannot, let these lips meet". Love, in these early verses, is something surrounded by shadows, and is marked by contrasting imagery of spreading darkness and joyful scenes of Spring. The traditional images of clouds, stars, rose-garden and dream inhabit a disillusioned landscape darkened by the skies of religious recrimination. Love can also involve conflicting allegiances. In another poem, the persona is torn, like some of D.H. Lawrence's characters, between love and hate for his lover, who happens to be English. The truly modern element here is that, as with Lawrence, love and hate are not viewed as two coexisting emotions but as aspects of the same complex passion:
For a moment my heart imagines:
You are not my love
But a spinster on the shore of some city
And I, a soldier, enemy of your country

In "Revenge", love itself becomes a weapon of hatred. It takes on the form of an alarming and perverse self-parody:
I remember even now the naked body
Of a foreign woman, from which
My lips took all night
Revenge for the helpless owners of our homeland

No doubt a feeble and pathetic gesture: to "conquer" a woman whose race has conquered one's homeland. But in its very mean-mindedness, the poem shows the profound psychological impact of foreign domination which has disturbed the foundations of the most ordinary human impulses, turning them into something brutal and ugly. The poetic technique here is a realism which attempts to express immediate experience. But, as with Eliot, the notion of "experience" itself is viewed as complex and problematic. Eventually, this perception of its complexity will deepen so as to infuse the form as well as the content of Rashed's verse; it will lead to a questioning and rejection of realism as an adequate mode of conveying "experience".

Perhaps the most interesting example of Rashed's treatment of love, as well as of his developing technique, is the remarkable four-part poem "Hassan the Potter". Again, to appreciate this poem's innovative nature, one must consider Rashed's starting point as bequeathed by Urdu tradition. We could profitably read this poem as a modernised version of an Arabic and Persian poetic form known as the masnavi. Traditionally this was a long romantic narrative poem in rhyming couplets. And, like

other verse forms, it had its peculiar conventions, beginning with lines in praise of God and the prophet Muhammad, moving to a eulogy of love and a recountal of the circumstances of the poet's composition. Other conventions might include a description of the poet's first encounter with the beloved, a rebuke by Fortune, descriptions of the woman's state, the meeting routine of the lovers and the grief of their separation.

Rashed's poem echoes the traditional masnavi as the ghost of its own living voice; it inhabits a vacancy, hinting at the masnavi as its vestigial structure. The poem is written not in couplets but in free verse. But there are more significant departures from the traditional form. In the first place, there is no straightforward narrative. The poem begins with the persona directly addressing his lover, Jahan-zad:

Jahan-zad, below in the street, before your door
Here I stand, heart aflame, Hassan the potter!
This morning in the bazaar, at old man
Yousuf the perfumist's shop, I saw you
And in your eyes was that fire
For whose longing I have wandered mad for nine years
Jahan-zad, for nine years I have wandered mad!

Instead of a chronological narrative, the starting point is a retrospective present. Here is a curious mixture of archaic and novel elements. The repetitions "I have wandered mad", the reliance on word sounds for semantic effect and the image of the distraught lover enraptured by the beloved's eyes are all echoes of traditional emphases. Yet the touches of realism, such as the perfumist's shop and the bazaar or market-place, leave the beloved untouched. There is no description of Jahan-zad (as there would be in a

masnavi) and of course she is not really being addressed except as a rhetorical occasion for the poet's self-reflection. The poet is effectively addressing himself and Jahan-zad is reduced to a symbol within this internal dialogue. Her symbolic content, however, is not pregiven by tradition but is created in the course of the poem.

It is no accident that the lover Hassan is a potter. Adding to the complexity of love's treatment here is a wealth of symbolism behind the "potter" image. Nearly all the invocations of this image in the Old and New Testaments are used analogically to illustrate God's authority. The potter's wheel is the cycle of existence, and God, the potter, has the power to make and unmake Man, his earthen vessel:
Nay but, O man, who art thou that repliest against God? Shall the thing formed say to him that formed it, Why hast thou made me thus? Hath not the potter power over the clay...?[8]

Persian poetry, such as that of the mystics Rumi and Hafez, also makes use of the "potter" image: it is, among other things, a reminder of Man's ultimate origin and destiny, dust. But these tend to be passing references. Perhaps the most sustained emphasis on the analogy of the potter occurs in a text long familiar to Western readers, the Rubaiyat [Quatrains] of Umar Khayyam. The final section of the Rubaiyat, as translated by Fitzgerald, is entitled the Kuza-Nama [Book of the Pots]. It is here, in the descriptions of the pots, rather than his boasts about wine, that Khayyam's antinomian and unorthodox tendencies are brought to light:

[8] Romans, 9, 20-21. See also Isaiah, 29,16; Jeremiah, 18,6; Psalms, 2,9; Lamentations, 4,2 and Daniel 2,41.

Listen again. One Evening at the Close
Of Ramazan, ere the better Moon arose,
In that old Potter's Shop I stood alone
With the clay Population round in Rows.

And, strange to tell, among the earthen Lot
Some could articulate, while others not:
And suddenly one more impatient cried -
"Who is the Potter, pray, and who the Pot?"9

Ironically, Khayyam questions Divine transcendence enlisting the very image traditionally used to affirm it. But this is strictly a questioning of transcendence (with the implication that the boundaries between God and Man are not so rigidly drawn), not a denial of God's existence. Khayyam's rejection of the outward forms of religion certainly brought him into conflict with religious orthodoxies but does not amount to atheism. Rashed is but one culmination of this unorthodox trait in "Islamic" literature. There are some similarities between Khayyam's images, of the persona standing alone in an old man's shop at a particular time of day, and the beginning of Rashed's poem. Rashed of course has gone several steps further on the path of heterodoxy, the relation between potter and pots being secularised: the pot has become the potter. The potter now is not God, not even a questionable God, but a living human being who has the same problematic relation to his pots as God previously had with humans.

So, in the same way that Eliot's The Waste Land refuses to yield a "literal" meaning, depending as it does on

[9] Edward Fitzgerald, Rubaiyat of Omar Khayyam (London: Penguin, 1989), p. 58.

traditional voices speaking through its own voice, Rashed's poem derives its meaning not simply from what the words "say" but from their status as self-conscious participants of a history of symbolism. As well as the "potter" symbol, the images of "wine" and "moth" are used to new effect, with the new meaning containing or gesturing toward, the traditional one:
However will I forget
The delights of that wayward night?
Was it wine or the trembling of my hand
Caused that wine-glass to topple and break?

Wine is still associated with love and the breaking of the glass could signify the failure of love but these symbolic repercussions are constrained within a more factual, naturalistic context. Again, the "moth", the traditional distracted lover drawn to the candle, becomes the occasion of a new metaphor:

What a thing is time?
Time is the moth, crawling
On walls, mirrors, cups, glasses
On my jars, pitchers and pans
Like crawling time, perhaps
Hassan the potter will return, his soul burning

In this reflection, which is both generalised and particular, one can see how layers of symbolism interact in a complex way. Each image, potter, wine and moth, has been literalised so as to undermine its privileged symbolic status. However, not only does the symbolic ghost lurk behind its literal replacement but this combination of literal voice and symbolic echo itself yields a new symbolic framework based on the interaction of the new meanings. Hence the moth, formerly the lover, is time crawling towards Death

which seduces it. And the mark of Death, in the form of time, is etched on the previous emblems of love and mystic revelation (the wine glasses), as well as on the dust and clay which composes the pots, the created beings. The movement of time has a human embodiment in the emotions ("soul burning") of the creator, the potter himself. This new framework of symbolism is no longer communal but esoteric and highly individualised. It is the outward aesthetic form of the poem's iconoclastic affirmation of Self, which underlies the poem's more obvious themes of love, art and livelihood:

Before all else I am "Self"
If only we exist, still
I am
Self before all things

That this assertion of individuality should be so overt, rather than simply reflected by the form, betrays the urgency and desperation of a poet living in a society where small emphasis was placed on the individual.

Iran men Ajnabi [Foreigner in Iran] was mostly written during Rashed's stay in wartime Iran. Not surprisingly, they are more overtly political in the sense that make numerous allusions to contemporary political events, such as the invasion of Iran by Britain and Russia. But Rashed's invective is not reserved for foreign powers only. He also strikes out at the Shah of Iran:

King Reza
A foreigner's salutation to you!
An Indian soldier's salutation!
How can you see me?
Your eyes are fixed along the horizon of Elburz

Here, below you statue
I stand on the glittering stairway

The statue, of course, betokens the Shah's self-aggrandisement, one of the themes of this poem. This piece is part of a series of cantos, broad ranging in subject matter and style, including elevated passages with Persianised diction as well as colloquial dialogues revealing the sordid intimacies of private lives. These cantos are also structured around a contrast between the glories of ancient Persia and her relative stagnation in the modern world:

Theatre of a field of flowers
Is Iran no more?
...Iran is now a wailing old woman
Whose beauty is long withered
At the desolation of Ctesiphon Persia sheds tears
Naushirwan and Zardasht and Darius
Farhad and Shirin, Kaikhusrau and Kaikbad
We are a story, they were its characters
We a caravan, they its leaders
Whose tombs lie below the earth

Iran is a history unfulfilled, a narrative begun and looking in vain for completion. A striking poem of this period is "Deserted Sheba", which plays on the multiple symbolism of Solomon both in the Qur'an and the Bible:

Solomon, head in his hands:
From where now will come a joyful envoy?
From where, which jar, will come wine into
The bowl of old age?

The man of wisdom, now perhaps signifying the United

Nations[10], is pictured as a beggar left to rule a desolate kingdom.

The title of Rashed's third collection. La=Insan [X=Man], indicates that he was moving away from local political and religious concerns to a more metaphysical and general concern with the nature itself of humanity. Rashed's endeavour to define the human operates not only at the level of content but at the deepest level of form, as a self-consciousness in the very language – perceived as inadequate – that he is forced to use. A salient example of this formal self-consciousness occurs in a poem entitled "That Lonesome Word (Which Desires to Unite with Meaning)":

Our limbs, raised in prayer toward the sky:
(Don't look at the sky!)
Is it to bypass harm in a fragile place
Or a pretext for hiding from our deprivations?
That ancient and high god (Paradise in truth)
Shall one day deliver us from god
For on this earth we are as the lonesome Word
(But it won't be a world like this) silent and speaking
Which lives in desire for union with meaning
Which has longed for accord between word and meaning
Grant us the dream of M'arri
(Grant each a smile according to his breadth of vision)
Grant us the vexation of M'arri's soul...

There occurs here a dialogue – in the mind of one speaker – between the parenthesised and other parts of the poem. The narrator is not specified, emerging as a disembodied

[10] Sheila Rashed tells me that Rashed once offered this particular interpretation.

voice. We could read the "lonesome Word" as the Logos, the Word of God which has now been displaced by human language. The only space where this Word can unite with meaning is in the human mind; the distance between word and meaning embodies the historical emergence of doubt, of a recognition that this unity is arbitrary. It is this doubt which furnishes the poem's theme: God is here treated not as an entity but as a concept, with its roots in human needs and human language. Ironically, the words "Grant us" which form the typical invocation in a prayer, are addressed to no entity; they merely echo in the speaker's mind, perhaps intended to be overheard by a reader or listener. Again, their locus never transcends a strictly human consciousness. The speaker, ironically, aspires to the blindness of the sceptical Arab philosopher al-M'arri: his prayer, perhaps directed only to himself, is for blindness, for a genuinely spiritual vexation, rather than the shallow and illusory reassurance of blind obedience. Overall, this poem is an index of the secular and modernist vision achieved in Rashed's later verse.